MANUEL ALCÁNTARA, MERCEDES GARCÍA MONTERO
Y FRANCISCO SÁNCHEZ LÓPEZ (Coords.)

# *Lingüística y Literatura*

## MEMORIA DEL 56.º CONGRESO INTERNACIONAL DE AMERICANISTAS

DOI: http://dx.doi.org/10.14201/0AQ0251_15

AQUILAFUENTE
Ediciones Universidad Salamanca

MANUEL ALCÁNTARA
MERCEDES GARCÍA MONTERO
FRANCISCO SÁNCHEZ LÓPEZ
(Coords.)

# *Lingüística y Literatura*

DOI: http://dx.doi.org/10.14201/0AQ0251_15

Instituto de Iberoamérica
universidad de salamanca
VNiVERSiDAD D SALAMANCA
CAMPUS DE EXCELENCIA INTERNACIONAL
800 AÑOS VNiVERSiDAD D SALAMANCA

AQUILAFUENTE, 251

Ediciones Universidad de Salamanca y
los autores
Motivo de cubierta: Idea original de Francisco Sánchez y
desarrollado por Clint is Good
https://clintisgood.com/

1ª edición: julio, 2018
978-84-9012-913-5 (pdf obra completa)
978-84-9012-914-2 (pdf, vol. 1)
978-84-9012-915-9 (pdf, vol. 2)
978-84-9012-916-6 (pdf, vol. 3)
978-84-9012-917-3 (pdf, vol. 4)
978-84-9012-918-0 (pdf, vol. 5)
978-84-9012-919-7 (pdf, vol. 6)
978-84-9012-920-3 (pdf, vol. 7)
978-84-9012-921-0 (pdf, vol. 8)
978-84-9012-922-7 (pdf, vol. 9)
978-84-9012-923-4 (pdf, vol. 10)
978-84-9012-924-1 (pdf, vol. 11)
978-84-9012-925-8 (pdf, vol. 12)
978-84-9012-926-5 (pdf, vol. 13)
978-84-9012-927-2 (pdf, vol. 14)
978-84-9012-928-9 (pdf, vol. 15)
978-84-9012-929-6 (pdf, vol. 16)
978-84-9012-930-2 (pdf, vol. 17)
978-84-9012-931-9 (pdf, vol. 18)
978-84-9012-932-6 (pdf, vol. 19)

Ediciones Universidad de Salamanca
Plaza San Benito, 2
E-37002 Salamanca (España)
http://www.eusal.es
eus@usal.es

Maquetación:
Cícero, S.L.
Tel.: 923 12 32 26
Salamanca (España)

Realizado en España-Made in Spain

Usted es libre de: Compartir — copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato
Ediciones Universidad de Salamanca no revocará mientras cumpla con los términos:

Reconocimiento — Debe reconocer adecuadamente la autoría, proporcionar un enlace a la licencia e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo de cualquier manera razonable, pero no de una manera que sugiera que tiene el apoyo del licenciador o lo recibe por el uso que hace.

NoComercial — No puede utilizar el material para una finalidad comercial.

SinObraDerivada — Si remezcla, transforma o crea a partir del material, no puede difundir el material modificado.

Ediciones Universidad de Salamanca es miembro de la UNE
Unión de Editoriales Universitarias Españolas
www.une.es

Catalogación de editor en ONIX accesible en
https://www.dilve.es/

## Comité permanente

Jan-Åke ALVARSSON, Suecia – *Presidente* [*]
Elizabeth DÍAZ BRENIS, México – *Vicepresidente* [*]
Walter RAUDALES, El Salvador – *Secretario* [*]
Antonio ACOSTA RODRÍGUEZ, España
Milka CASTRO LUCIC, Chile [*]
Horacio CERUTTI GULDBERG, México [*]
Kees DEN BOER, Países Bajos [*]
John R. FISHER, Reino Unido [*]
Enrique FLORESCANO MAYET, México
Jorge R. GONZÁLEZ MARMOLEJO, México [*]
Adolfo L. GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, España
Martina KALLER, Austria [*]
Jacques LAFAYE, Francia
María Luisa LAVIANA CUETOS, España [*]
Miguel LEÓN PORTILLA, México
Catalina MACHUCA, El Salvador [*]
Elio MASFERRER KAN, México [*]
David MAYER, Austria [*]
Berthold MOLDEN, Austria [*]
Segundo E. MORENO YÁNEZ, Ecuador [*]
Nohra REY DE MARULANDA, Colombia
Rafael RIVAS POSADA, Colombia
Ramón RIVAS, El Salvador [*]
Luis A. RIVEROS CORNEJO, Chile
Mariusz ZIÓLKOWSKI, Polonia [*]

---

*Con asterisco [*] los miembros del CP-ICA que han asistido a, por lo menos, uno de los tres últimos Congresos: 53 ICA-2009, 54 ICA-2012, 55 ICA-2015.*

## Comité Científico

**Antropología**
Carmen Martínez-Novo, *University of Kentucky*
Pablo Palenzuela, *Universidad de Sevilla*
Arte y patrimonio cultural
Antonio Notario, *Universidad de Salamanca*

**Arqueología**
Chris Pool, *University of Kentucky*
Andrés Ciudad, *Universidad Complutense de Madrid*
Ciencias y medio ambiente
Barbara Hogenboom, *Centre for Latin American Research and Documentation – CEDLA / Universiteit van Amsterdam*
Alfredo Stein, *University of Manchester*

**Comunicación y nuevas tecnologías**
Ángel Badillo, *Universidad de Salamanca*
Delia Crovi, *UNAM*

**Cosmovisiones y sistemas religiosos**
Elizabeth Díaz Brennis, *Escuela Nacional de Antropología e Historia*
Mercedes Saizar, *CONICET*

**Educación**
José Mª Hernández, *Universidad de Salamanca*
Pablo Gentili, *CLACSO*

**Estudios culturales**
Catherine Boyle, *King's College London*
Martina Kellar, *Universität Wien*

**Estudios de género**
Gioconda Herrera, *FLACSO-Ecuador*
Arantxa Elizondo, *Euskal Herriko Unibertsitatea / Universidad del País Vasco*

**Estudios económicos**
Diego Sánchez, *University of Oxford*
Andrés Rivarola, *Stockholms Universitet*

**Estudios políticos**
Scott Morgensten, *University of Pittsburg*
Gisella Sin, *University of Illinois*

**Estudios sociales**
Alberto Martín, *Instituto Mora*
Helene Renee Roux, *Institut de Recherche pour le Développement*

**Filosofía y pensamiento**
José Luis Molinuevo, *Universidad de Salamanca*
Horacio Cerutti Guldberg, *Universidad Nacional Autónoma de México*

**Historia**
María Luisa Laviana, *CSIC*
Ascensión Martínez Riaza, *Universidad Complutense*
Guillermo Mira Delli-Zotti, *Universidad de Salamanca*

**Lingüística y literatura**
Francisca Noguerol, *Universidad de Salamanca*
Carlos Franz, *Academia de Chile*

**Migraciones**
Alberto de Rey, *Universidad de Salamanca*
Christian Zlolniski, *University of Texas at Arlington*

**Movimientos sociales**
Salvador Martí, *Universitat de Girona*
David Garibay, *Université de Lyon 2*

**Relaciones Internacionales**
Sergio Caballero, *Universidad de Deusto*
Detlef Nolte, GIGA – *German Institute of Global and Area Studies*

**Simposios innovadores**
Rodrigo Rodrigues, *Universidad de Salamanca*
Emerson Urizzi Cervi, *Universidade Federal do Paraná*

## Comité organizador local

**Presidente**
Manuel Alcántara Sáez

**Secretario General**
Francisco Sánchez López

**Vocales**
Román Álvarez Rodríguez
Ignacio Berdugo Gómez de la Torre
Miguel Carrera Troyano
Ángel Baldomero Espina Barrio
Mercedes García Montero
José María Hernández Díaz
Guillermo Mira Delli-Zotti,
Francisca Noguerol Jiménez
Emilio Prieto de los Mozos
Antonio Notario
Julio Sánchez Gómez
José Manuel Santos

# PRESENTACIÓN

## *Bienvenidos*

El Comité Organizador del 56º Congreso Internacional de Americanistas (ICA) invita a la comunidad académica a participar en el encuentro que se celebrará en la Universidad de Salamanca el 15 al 20 de julio de 2018. Bajo el lema «Universalidad y particularismo en las Américas», esta edición del ICA llama a la reflexión sobre la dialéctica entre la universalidad y los particularismos en la producción de conocimiento, un diálogo en el que la necesidad de conocer los particularismos de los fenómenos sociales, políticos, artísticos y culturales obliga a formular nuevas hipótesis que enriquecen y replantean las grandes teorías generales de las ciencias y las humanidades.

El carácter interdisciplinario e inclusivo que ha caracterizado al ICA desde su inicio en 1875, como un congreso de estudios de área en sentido completo, hace aún más significativa esa dinámica de producción de conocimiento. Con un planteamiento interdisciplinario e inclusivo, ICA reúne a investigadores que estudian el continente americano, desde Alaska hasta Tierra de Fuego, incluyendo el territorio del Caribe, a partir del análisis de su política, economía, cultural, lenguas, historia y prehistoria. Así, el Comité Organizador les invita a presentar sus propuestas y participar en el análisis y la reflexión sobre las especificidades de las Américas y el Caribe con el objetivo de enriquecer las grandes teorías generales.

## *Bem-vindo*

O Comitê Organizador do 56º Congresso Internacional de Americanistas (ICA) convida a comunidade acadêmica a participar do encontro que se celebrará na Universidade de Salamanca de 15 a 20 de julho de 2018. Sob o lema "Universalidade e particularismo nas Américas", esta edição do ICA chama à reflexão sobre a dialética entre a universalidade e os particularismos na produção do conhecimento, um diálogo no qual a necessidade de conhecer os particularismos dos fenômenos sociais, políticos, artísticos e culturais obriga a formular novas hipóteses que enriquecem e reformulam as grandes teorias gerais das ciências e humanidades.

O caráter interdisciplinar e inclusivo que caracteriza o ICA desde o seu início em 1975, como um congresso de estudo de área no seu sentido completo, torna ainda mais significativa esta dinâmica de produção do conhecimento. Com um caráter interdisciplinar e inclusivo, o ICA reúne pesquisadores que estudam o continente americano, desde o Alaska até a Terra do Fogo, incluindo o território do Caribe, a partir da análise de sua política, economia, cultura, línguas, história e pré-história. O Comitê Organizador convida-lhes a apresentar suas propostas e participar na análise e na reflexão sobre as especificidades das Américas e do Caribe com o objetivo de enriquecer as grandes teorias gerais.

## *Welcome*

The Organizing Committee of the 56th International Congress of Americanists (ICA) invites the scholarly community to participate in the congress that will take place in Salamanca from the 15th to the 20th of July of 2018. Under the motto "Universality and particularism in the Americas," this edition of the ICA invites us to reflect on the relationship between universality and particularism in the production of knowledge, a dialogue in which the need to know the idiosyncrasies of social, political, artistic, and cultural phenomena, leads us to create new hypotheses in order to enrich and rethink grand social theories in the sciences and the humanities.

The multidisciplinary and inclusive character of ICA since its beginning in 1875 as an area congress underscores the importance of this dynamic in the production of knowledge. Based on an interdisciplinary and inclusive approach, ICA gathers together researchers who study the politics, the economics, the cultures, the languages, the history, and the prehistory of the Americas, from Alaska to the Caribbean and Tierra del Fuego. The congress welcomes contributions on the specificities of Latin America and the Caribbean. The goal is to enrich social general theories.

# UNIVERSALIDAD Y PARTICULARISMO EN LAS AMÉRICAS

La Universidad de Salamanca, que conmemora en 2018 el VIII centenario de su creación, en sus últimos quinientos años no ha dejado de estar vinculada con América, con quien hoy mantiene una relación si cabe más estrecha. La enseñanza del español la emparenta con el mundo americano que se expresa en inglés y en portugués, así como en francés, mientras que la vocación latinoamericana se proyecta en las investigaciones y en la docencia que se lleva a cabo en sus aulas y laboratorios. El resultado es un flujo permanente de estudiantes y de docentes que circula entre ambos lados del Atlántico en sendas direcciones. Todo ello explica las razones por las que la Universidad de Salamanca fue agraciada para celebrar en su seno el 56º Congreso Internacional de Americanistas (ICA) durante los días 15 al 20 de julio de 2018.

Los textos que aquí se recogen constituyen un número relevante de las ponencias presentadas en el marco del referido Congreso. Abordan una realidad compleja e inmensamente heterogénea desde perspectivas epistemológicas muy diferentes y suponen una muestra excelente del estado del arte en el marco de disciplinas variopintas en el ámbito de las ciencias sociales y de las humanidades. Por consiguiente, se trata de textos que, con un planteamiento interdisciplinario e inclusivo, estudian el continente americano, desde Alaska hasta Tierra de Fuego, incluyendo el territorio del Caribe, a partir del análisis de su política, economía, cultura, lenguas, historia y prehistoria.

En un mundo en el que se cierran fronteras, se apuesta exclusivamente por lo vernáculo, se repudia el carácter multicultural de la humanidad y se privilegian formas identitarias excluyentes basadas en la raza, la lengua y la religión, América supone la evidencia de que otra visión de la realidad es posible. El mestizaje, la plurinacionalidad, los valores comunitarios de solidaridad, empatía e inclusión configuran el día a día de sus diversos pueblos con independencia del nivel de ingreso. Si algo es profundamente americano en el siglo XXI es precisamente su carácter mezclado, pues reúne en su espacio, como ningún otro componente, el potente legado originario al que se sumó el aportado por los pueblos europeos y africanos y, más recientemente, asiáticos. Un crisol social y cultural que ha logrado configurar sistemas políticos en los que la democracia se halla muy asentada afectando a la gran mayoría de sus habitantes, lo que supone la progresiva extensión de sus valores, así como la vigencia de los derechos humanos en su más amplia acepción.

El presente volumen contiene una muestra representativa de la producción académica sobre todo ello. Es, en este sentido, una excelente ventana a la que asomarse para tener una clara idea de los distintos dilemas a los que se enfrentan las Américas en el seno de las tensiones y efectos que está produciendo la globalización. Problemas que deben contemplarse desde una perspectiva comparada y que, por otra parte, requieren de un conocimiento de las claves específicas que se encuentran en sus orígenes.

La publicación de estas ponencias es fruto del compromiso institucional de la Universidad de Salamanca, contraído para la celebración del 56º Congreso Internacional de Americanistas (ICA). Asimismo refleja, exactamente y sin modificaciones por parte de los coordinadores de la obra, el texto enviado por cada uno de los ponentes que expresó su interés y dio su consentimiento para esta publicación. Esta obra no recoge, no obstante, todas las ponencias que se presentaron en el Congreso.

Salamanca, Julio de 2018

Manuel Alcántara Sáez
Mercedes García Montero
Francisco Sánchez López

# NOTA EDITORIAL

Estas actas son el fruto del compromiso institucional de la Universidad de Salamanca, contraído para la celebración del *56.º Congreso Internacional de Americanistas (ICA)*, realizado en Salamanca en julio de 2018.

Las textos aquí publicados, son fruto de las descargas efectuadas a mediados de junio de 2018, a partir de las ponencias, previamente evaluadas por el comité científico, admitidas y gestionadas a través de la plataforma ConfTool Pro - Conference Management Tool, versión 2.6.117, creada por el Dr. Harald Weinreich. © 2001-2018 (Hamburgo/ Alemania).

Ediciones Universidad de Salamanca se ha encargado de compilar los artículos, cuya maquetación y corrección son responsabilidad exclusiva de los autores.

Son accesibles en conocimiento abierto en formato digital bajo licencia Usted es libre de:

Compartir — Copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato Ediciones Universidad de Salamanca no revocará mientras cumpla con los términos:

Reconocimiento — Debe reconocer adecuadamente la autoría, proporcionar un enlace a la licencia e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo de cualquier manera razonable, pero no de una manera que sugiera que tiene el apoyo del licenciador o lo recibe por el uso que hace.

NoComercial — No puede utilizar el material para una finalidad comercial.

SinObraDerivada — Si remezcla, transforma o crea a partir del material, no puede difundir el material modificado.

La obra se agrupa en 19 volúmenes distribuidos por las siguientes áreas temáticas:

1. Antropología
2. Arqueología
3. Arte
4. Ciencias y medio ambiente
5. Comunicación y nuevas tecnologías
6. Cosmovisiones y sistemas religiosos
7. Educación
8. Estudios culturales
9. Estudios de género
10. Estudios económicos
11. Estudios políticos
12. Estudios sociales
13. Filosofía y pensamiento
14. Historia y patrimonio cultural
15. Lingüística y literatura
16. Migraciones
17. Movimientos sociales
18. Relaciones internacionales
19. Simposios innovadores

# ÍNDICE

El humor de los indios: hacia una descripción médica en las crónicas coloniales, S. XVI-XVII
Morong Reyes, Germán Adolfo

A Revista do Livro e seu instinto de nacionalidade: projeto de refundação da literatura brasileira a partir de Machado de Assis
Fernando Floriani Petry

A escrita de resistência de Maryse Condé
Batalha, Maria Cristina

Allanar el playroom: Lucía Puenzo tras la búsqueda de nuevas comunidades de lo visible
María José Punte

La documentación de la lengua general amazónica (tupí-guaraní) en tres diccionarios de la primera mitad del siglo XVIII
Dietrich, Wolf

O mal-estar na tradição: o sertão e a tradição brasileira formada
Bier, Felipe

Posmemoria, exilio y autobiografía en El azul de las abejas de Laura Alcoba
Venturini, Maria Ximena

Comparar sem hierarquizar: O estado da arte em um Brasil de múltiplas linguagens
Maria Cristina Ribas

O grande circo místico do poeta Jorge de Lima e suas múltiplas repercussões na cultura brasileira
Mirella Márcia Longo Vieira Lima

Minha formação de Joaquim Nabuco: os usos da memória
Molina, Diego Alejandro

Un canto mineral. Paisajes y materiales en la obra de Gonzalo Rojas y Benito Rojo
Ana M Díaz Pérez

Literário em questão: novos suportes, escolhas estratégicas
Machado, Madalena

Hacer cine/hacer literatura/hacer memoria a principios del siglo XXI. El premio (2011) de Paula Markovitch
Bocchino, Adriana Albina

Relato do incerto Brasil de Milton Hatoum
Persice Nogueira, Luciana

Literatura infantil e juvenil: polêmica em torno da narco-literatura e a ingenuidade infantil em fiesta en la Madriguera (festa no covil), de Juan Pablo Villalobos
Danglei de Castro Pereira

La mirada sensible. Pedro Henríquez Ureña en los Estados Unidos
Sozzi, Martín

Las cuentas en quipus y la diversidad de testimonios indígenas en el juicio de residencia del doctor Gabriel de Loarte, Jauja, 1575
Medelius Olcese, Yole Monica

Poemas de Brinquedo, de Álvaro Andrade Garcia: perspectivas da leitura literária multimodal
Daniela Maria Segabinazi; Cristina Rothier Duarte; Jhennefer Alves Macêdo; Valnikson Viana de Oliveira

O realismo maravilhoso como instância de ficcionalização da memória, em Os Malaquias, de Andrea del Fuego
Balsini, Priscila

O ensino da leitura literária por meio de estratégias de leitura
Ribeiro Machado da Silva, Joice; Esteves Bortolanza, Ana Maria

Comedia de los Reyes o las etapas de una transculturación: del hipotexto bíblico al teatro evangelizador
Dumont, Dra. Raphaèle; Del Vecchio, Gilles

A construção da subjetividade feminina em As Meninas de Lygia Fagundes Telles
Filgueiras Andrade, Lizandra

Formação de comunidades de leitores literários no ensino fundamental I
Rodella de Oliveira, Gabriela

Escribiendo la isla en Inglés: Representaciones de la República Dominicana en la obra de Junot Díaz
De Souza, Livia

Lectores argentinos y tradiciones en conflicto. Zama, de la literatura (1956) al cine (2017)
López Casanova, Martina

Leitor e leitores: identidades e autoria nos percursos de formação
Penha Dias, Ana Crelia; Coelho Araripe De Paula Gomes, Maria

A quantas anda o leitor professor em formação?
Cristina Rothier Duarte; Girlene Marques Formiga; Francilda Araújo Inácio

La construcción mítica de un héroe: Apropiaciones y (re)elaboraciones de Lautaro, personaje de La Araucana (1589), en la narrativa chilena del siglo XX. Una lectura desde la estética de la recepción
Cristian Ignacio Vidal Barria

La reescritura de los mitos en las novelas acerca de roderer y la mujer del maestro de Guillermo Martínez
Bojana Kovacevic Petrovic

Camila Henríquez Ureña: saber desde una isla, palabra de ambos hemisferios
Rodriguez, Fatima

¿Un punto ciego para la historia de la traducción en Hispanoamérica? El guaraní en las misiones jesuíticas del Paraguay y su relevancia para la cultura letrada rioplatense
Thomas Brignon

Juan Luis Martínez traductor literal de Juan Luis Martinez
Bazzurro, Leonello

Crianças indígenas – visões colonizadoras em obras de literatura infantil
Pilegi Rodrigues, Sílvia de Fátima; Mario Isaac, Paulo Augusto

A transversalidade cultural da língua portuguesa nas canções populares brasileiras: ética nacional e estética textual
Sylvia Helena Cyntrao

La Ciencia Ficción mexicana de finales del siglo XX: importancia y alcance ideológico
Margarita Remón-Raillard

Narrativa de tradición oral maya tojolabal: fórmulas de apertura y cierre
María-Cruz La Chica

"¿Si no hablamos, qué vamos a escribir?" Sentidos y usos de la escritura alfabética de lenguas indígenas de Colombia
Martha Helena Corrales Carvajal

Por uma didática da implicação: o diário de leitura no ensino fundamental
De Souza e Souza, Raquel Cristina; Andrade Silva, Luiz Felipe

A tradição do poeta-crítico no Brasil: um breve panorama
Pessôa, André Vinicius

Entre o cenário selvagem e a civilização: o ambivalente diálogo com o Brasil de Francisco Gomes de Amorim
Fernández Pérez-Sanjulián, Carme

A "Autor+a" sob a perspectiva de Norma Telles: Considerações acerca da literatura produzida por mulheres brasileiras no entresséculos(XIX-XX)
De Souza Gonçalves, Francisco

Viagens Extraordinárias: sobre mapas, diários, tesouros e outras coisas inusitadas
De Oliveira, Laís

# EL HUMOR DE LOS INDIOS: HACIA UNA DESCRIPCIÓN MÉDICA EN LAS CRÓNICAS COLONIALES, S. XVI-XVII

Morong Reyes, Germán Adolfo

# EL HUMOR DE LOS INDIOS: HACIA UNA DESCRIPCIÓN MÉDICA EN LAS CRÓNICAS COLONIALES, S. XVI-XVII

## I. RESUMEN

Durante la primera modernidad (s. XV-XVIII), la salud corporal y la expresión de la fisiognomía fueron explicadas bajo la doctrina de los humores. Esta doctrina –basada en el *corpus hipocraticum*– sostenía una estrecha relación entre los humores (sangre, bilis amarilla, flema, bilis negra), las cualidades (seco, húmedo, caliente, frío) y los elementos (agua, aire, tierra, fuego). Uno de estos humores -la bilis negra-, comunmente signada de melancolía, fue atribuida a la complexión y naturaleza de los indios americanos, imputación legitimada por el reconocimiento empírico de una fisiognomía que traducía a un sujeto melancólico, triste y pusilánime. En este artículo se describe, a partir del análisis de algunos textos coloniales (s. XVI-XVII), cómo fueron transferidas las premisas esenciales de la teoría humoral al Nuevo Mundo y, en particular, cómo fue definida la complexión de los indios a partir del reconocimiento de sujetos asediados por el humor negro y la flema. Con ello, determinamos la manera en que fueron inscritos tales individuos -denominados 'indios'- al interior de los saberes médicos, en tanto difusión global de los postulados hipocráticos y galénicos.

## II. PROBLEMATIZACIÓN

En la Europa moderna, la salud corporal y la complexión de un individuo fueron explicadas bajo la llamada doctrina de los humores. Esta fue formulada inicialmente por la medicina griega del siglo VI a.C., ejerciendo una influencia decisiva en el pensamiento europeo hasta principios del siglo XVIII (Ortega 2006: 205). Durante este periodo y hasta el Renacimiento dominó el sistema hipocrático, basado en una correspondencia general entre los humores (sangre, bilis amarilla, flema, bilis negra), las cualidades (seco, húmedo, caliente, frío) y los elementos (agua, aire, tierra, fuego) (Starobinski 2012: 58). Del predominio de unos u otros humores se derivaron, para los hipocráticos, estos diversos temperamentos: sanguíneo, flemático, bilioso y melancólico. Al corpus hipocrático se incluyeron, además, los legados de Claudius Galeno (129-200 d.C.) y Aristóteles (384-322 a.C.). Por ello, la salud corporal y su balance derivaban de un precario equilibrio, caóticamente dominado por alguno de los cuatro humores. A su vez, la complexión de un sujeto hacía referencia al "color del cuerpo" que los humores dejaban traslucir. Desde la antigüedad clásica a la Edad Media el tizne de la piel se explicaba, desde una perspectiva médica, mediante la constitución humoral del cuerpo (Hering 2008: 101-130).

Siguiendo este razonamiento, a partir del color del cuerpo –*complexio*– se pretendió conocer también la calidad moral de ciertos individuos y se aceptó –de acuerdo al *corpus* galénico– un estricto cuadro de correspondecias entre las condiciones geográficas y las condiciones físicas y psíquicas de los individuos a lo largo del orbe conocido (así, por ejemplo, el color de piel negra era producto del insoportable calor ecuatorial y el blanco de zonas boreales y frías). Con todo, la complexión del cuerpo era el resultado de la proporcionalidad de humores y significaba, más allá del orden físico, una moralidad determinaba en estricta coherencia con la tradición

fisiognomática "mediante la cual se procuraba captar la bondad o maldad de un sujeto con base a su apariencia física" (Hering 2011: 153).

Al igual que judíos y negros, los indios americanos se constituyeron –a partir de la colonización ibérica– en objetos de significación a partir del color de su piel y del lugar en que habitaban. A todos ellos se les imputó una condición corporal y/o una *complexio* vinculada a la preponderancia del humor melancólico y flemático, que expresó un tipo de moralidad y conducta específica al interior del orden clasificatorio médico de los siglos XV-XVIII. A continuación, revisamos sintéticamente, a partir de un *corpus* documental acotado, que tales asignaciones médicas fueron transferidas a los indios americanos con un alto grado de esencialismo generalizante; bajo el enunciado "son lo primero los indios de cuantas naciones hasta aquí se han descubierto", se homologaron las diferencias socioculturales al interior del paraguas unificador de la "indianidad"

Esta transferencia de saberes utilizada para describirlos–en tanto práctica etnográfica– implicó una serie de analogías y correspondencias estratégicas entre las significaciones y representaciones generalizadas sobre los individuos de complexión melancólica en el viejo mundo y las prácticas y comportamientos observados en los indios a lo largo y ancho de las indias occidentales, transferencia que hemos analizado en otro trabajo (Morong 2013a: 77-103). La *complexio*, con la cual se representó a los naturales, fue vinculada estratégicamente a su condición psíquica y física, esto es, signar a los indios de melancólicos y flemáticos. A continuación, proponemos describir tales expresiones humorales vinculadas por los conquistadores ibéricos a determinadas conductas morales observadas en los indios y que justificaron la naturalización de estructuras estamentales de larga duración. Se revisarán las descripciones médicas de Juan de Matienzo (1567), Francisco Cervantes de Salazar (1575), López de Velasco (1574), Gregorio García (1607), Martín de Murúa (1613), Diego Cisneros (1617) y Bernabé Cobo (1653).

## III. EL HUMOR MELANCÓLICO Y LOS SABERES MÉDICOS, S. XVI-XVII

El medio intelectual humanista del siglo XVI concordaba en que la melancolía –en tanto descompensación del equilibrio de humores– era sinónimo de una gradual tristeza que iba degenerando en locura. En 1613, el mismo Robert Burton nos advertía que la melancolía "en general se define como un tipo de locura sin fiebre que tiene como compañeros comunes al temor y a la tristeza, sin ninguna razón aparente" (Burton 1947 [1621]: 172). El corpus hipocrático y galénico (Klibansky et. al. 1991), seguido por los médicos y filósofos modernos, coincidía en que la melancolía no es inherentemente patógena; no es una enfermedad hasta que excede los otros estados de ánimo, expresando así una perturbación del equilibrio del cuerpo y del mundo. La perspectiva aristotélica, desarrollada en los tan conocidos *XXX problemas* (Aristóteles 1990: 245-258), relacionaba un estado físico perturbado (*physis*) con otro anímico defectivo (*phyche*) (Jalón 2011: 7-21).

En su obra *De las enfermedades melancólicas* (1597), el médico francés André Du Laurens (2011 [1594]: 37-39) sostenía que la melancolía podía clasificarse en dos tipos: por un lado, si la bilis negra se mezclaba con un flujo de sangre permanente, era la responsable de los más altos ingenios y capacidades intelectuales (argumento que toma de Aristóteles). Por el contrario, otra especie de melancolía, aquella producida por un exceso de bilis negra quemada, fría y seca, incidía

en una expresión anímica de sujetos groseros, lentos, tontos, tímidos, temerosos, perezosos y pusilánimes (Morong 2013b: 42: 25). También miedosos y tristes, sin motivo aparente alguno. Para Aristóteles, esta condición de la expresión anímica podía conducir al suicidio. En 1305, el médico francés Bernardo Gordonio en su *Lilium Medicine* había atribuido a los judíos el padecimiento melancólico, al señalar que estos se mostraban ociosos, temerosos y pusilánimes (Gordonio 1697 [1305]: Fols. 153-156). A su vez, el mismo Du Laurens, emparentaba este humor con aquel producido por la preponderancia de la flema. Para él, los sujetos flemáticos solían ser estúpidos, de juicio lento y tenían dormidas todas las potencias nobles del alma, dado que la sustancia de su cerebro era grasa. La falta de "nobleza" y su actitud grosera los volvía inadecuados para ocupar altos cargos.

## IV. LA MELANCOLÍA Y LA FLEMA EN LOS TEXTOS DE INDIAS

Siguiendo las apreciaciones de Rebecca Earle (2012: 19-51), los principales tratadistas españoles dedicados a la medicina y los que vinieron al Nuevo Mundo aceptaban la tremenda influencia que ejercía el clima y la alimentación en la complexión de los seres humanos. Los españoles adscribían al determinismo climático/alimentario y consideraban a los indios gobernados por el humor negro (preponderancia de la bilis negra) a causa de su vida en climas tropicales, cálidos y húmedos, pero también por una dieta alimentaria saturada de "comidas frías" (raíces, hierbas y peces). Como apunta Earle, esta comida generaba la abundancia de humores fríos que caracterizan el cuerpo del indígena y, consecuentemente, determinaban la naturaleza de su carácter; dócil, tímido y pusilánime.

En 1567, el jurista Juan de Matienzo en su *Gobierno del Perú* (1967 [1567]) valiéndose de su experiencia in situ, señalaba que los indios eran "pusilánimes e tímidos", que les viene de ser *melancólicos naturalmente, que abundan de cólera adusta fría*. Los que este hábito y complesión [sic] tienen (dice Aristóteles) son muy temerosos, floxos e necios; que les viene súbitamente, sin ocasión y causa alguna, muchas congojas y enojo, y si se les pregunta de qué les viene, no sabrán decir porqué" (Matienzo 1967 [1567]: 16-17). Esta asignación médica devenía de la propia complexión del indio "dáse a entender tener esta complesión [sic] por el color del rostro que todos tienen y por su complesión y condición de que se va tratando" (nota). Más adelante insistía en que "los indios naturalmente son fríos, floxos y pusilánimes", concluyendo que son "la gente más triste que yo he visto en mi vida".

Las descripciones sobre el cuerpo y su color implican una relación estratégica entre padecimiento melancólico y carencia de facultades deliberativas y racionales. Para el oidor, los indios carecen de "calor natural" y de ello devienen sus aflicciones psíquicas y su descompensación humoral, hacia un estado de acedia, de temor y pusilanimidad. Como hemos sostenido en una publicación precedente, esta constatación etnográfica permitió sostener la idea de que los indios debían ser tutelados y amparados, ya que el temperamento andino y el desconocimiento de sus propias circunstancias ('no sabrán decir por qué') revelaría un natural estado de embrutecimiento manifiesto en la carencia de facultades políticas para el autogobierno (Morong 2013b: 80).

Años más tarde, el mercedario Martín de Murúa en su *Historia General del Perú* (1613), ofrece un cuadro de correspondencias entre el humor y la calidad moral de los sujetos descritos;

> "son los indios, por la maior parte, peresosos y que, si no es por fuersa, o grandisima necesidad, no echarán mano a darse el trabajo, *tristes melancolicos*, cobardes, flojos, tibios, viles, mal ynclinados, mentirosos, ingratos a quien les haze bien, de poca memoria y de ninguna firmeza en cosa que tratan..." (Murúa 1964 [1613]: 36).

En su descripción antropológica el fraile, al igual que Matienzo, relaciona a conveniencia el estado anímico y el padecimiento humoral con una serie de antivalores que expresan una ausencia de temple y una incapacidad laboral, obligándolos a ocuparse en oficios "técnicos". Las correspondencias entre la *complexio* y la respuesta anímica son utilizadas para demostrar que, en la exégesis humoral, los indios eran inferiores a los españoles dada su natural inclinación. Si se sigue la trayectoria escritural de esta asignación humoral a los indios, tenemos que, en 1607 Fray Gregorio García, en su *Origen de los indios del Nuevo Mundo*, reitera un conjunto de correspondencias entre la falta de calor natural y los vicios devenidos de esta ausencia. Para García:

> "Los indios son de coplexión [sic] y temperamento frío y húmedo, […] Pues como los indios son húmidos de su naturaleza, y no tienen tanto calor natural como es menester para vencer aquella humedad […] por lo qual son los Indios de poca fuerza y vigor, no muy corpulentos, para poco trabajo; de poco ingenio para letras, afeminados y pusilánimes en lo qual convienen casi todos los Indios de las Indias Occidentales" (García [1607]: 160-62).

Esta descripción, al igual que las precedentes, sostiene una relación insistente entre complexión –húmeda y fría, sin calor natural– y calidad moral; débiles, de poco ingenio y afeminados (Morong 2014: 167-193). Con la descripción del médico español Diego Cisneros, asistimos a una argumentación matizada respecto a la relación tipología humoral-expresión anímica en los naturales. En su *Sitio, naturaleza y propiedades de la ciudad de México* (1618)., aclara que:

> "*melancólicos avían de ser los Indios*, y más viendo la facilidad con que aprenden las artes, y oficios de qualquier calidad con tan gran perfección, cosas repugnantes a los flemáticos de quien dixo Aristóteles, que para ninguna cosa eran buenos, floxos, pereçosos, y ignorantes […] son torpes, tardos al movimiento y pereçosos , olvidadiços, insensatos, la color del cuerpo blanca, todo lo qual es repugnante a los Indios, que son ligeros, curiosos, el color tostado tirante y pardisco, hábiles y de ingenio como se ha visto y se vee en las artes que exercitan, para las quales es necesario ingenio y memoria" (Cisneros 1618: 112v-112r.).

Realmente interesantes parecen ser los matices con los que se atribuye la calidad de melancólico a los indios. La explicación otorgada por Cisneros para definir la *complexio* de estos, fractura el sentido de los relatos precedentes al asignar a los naturales ingenio y habilidad para ejecutar tareas y oficios, atribuyendo a la preponderancia de la flema las expresiones anímicas que en los autores anteriores fueron vinculadas al humor melancólico. Interesante es observar que, al parecer, el tipo de melancolía imputada corresponde a un primer tipo, definida en la lógica aristotélica como aquella que es la responsable de las más altas capacidades políticas y artísticas. En tanto, para Matienzo y Murúa la melancolía que gobierna el espíritu de los naturales se

relaciona con aquella, quemada y fría, que los conduce a un estado apático con capacidades intelectuales limitadas.

Estos matices pueden ser advertidos también en las obras de López de Velasco (1574), Cervantes de Salazar (1575) y Bernabé Cobo (1653), autores que describen al indio como flemático. Las expresiones de esta tipología humoral son similares a las que los autores precedentes otorgaron a la *complexio* melancólica. El primero de ellos, radicado en Nueva España, sostenía que eran "enseñados a servir, flemáticos […] de flaco ingenio […] eran también muy holgazanes, viles y apocados […] y depravados en el entendimiento y uso de la razón", describiendo su cuerpo como débil y flaco "por la relajación del calor y vicio de la tierra" (López de Velasco 1894 [1574]: 30). Por su parte, el jesuita Bernabé Cobo en 1653, atribuía a estos la misma "inclinación natural" derivada del humor flemático, reiterando una relación estratégica entre complexión y capacidades físicas:

> "son todos naturalmente flemáticos de complexión; y como la flema natural hace blanda y húmeda la sustancia de los miembros del cuerpo tienen muy blandas y delicadas carnes y así, se cansan presto y no son para tanto trabajo como los hombres de Europa" (Cobo 1964[1653] II: 15).

Cobo impone en su descripción un orden clasificatorio que permite legitimar la diferencia antropológica (indio/europeo) sobre la base de la autoridad epistemológica que impuso la doctrina de los humores. Esta verdadera carencia de vigor, fuerza física y una acusada falta de voluntad y decisión son descritas por el coterráneo de López de Velasco, el cronista Francisco Cervantes de Salazar, el cual refería a los naturales de México como "pusilánimes, amigos de estarse ociosos, sin hablar los unos con los otros, la causa es ser muy flemáticos" (Cervantes de Salazar 1914 [1575]: 30). Las conclusiones pragmáticas del cronista era sostener que esta condición permitía ocupar a los indios solo en "oficios mecánicos".

## V. A MODO DE CONCLUSIÓN

Las descripciones precedentes implican la consideración de dos puntos fundamentales. En primer lugar, las diferencias que presentan los autores citados respecto a la categoría humoral que se les imputa a los indios, es indicativa o prueba que en los siglos XVI y XVII la complexión de esta era relatada con matices respecto a la relación complexión-respuesta anímica. Para Matienzo, Murúa, García y Cisneros los indios hundían su estado anímico en el humor melancólico y, por ello, expresaban conductas caracterizadas por el temor, la angustia y la pusilanimidad. Para López de Velasco, Cobo y Cervantes de Salazar estos eran flemáticos, diariamente groseros y estúpidos, a la vez que ociosos y pusilánimes. Tanto la melancolía como la flema sirvieron para hacer a los indios más legibles desde el saber médico, constatando empíricamente las premisas humorales sobre el cuerpo en el Nuevo Mundo. Esta identificación, amparada en un *corpus* de saber específico, sirvió estratégicamente para gobernar y sujetar a los indios bajo la premisa evidente de su inferioridad inherente. Los textos en comento vinculan la preponderancia de la melancolía y la flema a conductas y prácticas sociales abominables, en estricta oposición a la ortodoxia cristiana. En segundo lugar, estas constataciones permitieron justificar su tutela e hispanización progresiva a la vez que naturalizar una condición servil en

aquellos, producto de su falta de ingenio y sofisticación intelectual. Si se establece un cuadro de correspondencias entre el tipo de humor y las calidades morales de los indígenas, tenemos que:

| **Autor y obra** | **Complexión y humor descrito** | **Expresiones de ese humor** |
|---|---|---|
| Juan de Matienzo, *Gobierno del Perú* (1567). | Melancólicos, fríos, padecen cólera adusta fría. | -Temerosos<br>-Flojos<br>-Necios<br>-Pusilánimes<br>-Vulnerables al suicidio<br>-Holgazanes<br>-Sin calor natural |
| Martín de Murúa, *Historia General del Perú* (1613). | Melancólicos, fríos. | -Tristes<br>-Cobardes<br>-Perezosos, flojos<br>-Tibios<br>-Mal inclinados<br>-Viles |
| Fray Gregorio García, *Origen de los indios del Nuevo Mundo* (1607). | Temperamento frío y húmedo. | -Lampiños<br>-Sin calor natural<br>-De poca fuerza y vigor<br>-No corpulentos<br>-De poco ingenio<br>-Pusilánimes<br>-Afeminados |
| Bernabé Cobo, *Historia del Nuevo Mundo* (1653). | Flemáticos y Sanguíneos. | -No corpulentos<br>-De poca fuerza y capacidad para el trabajo<br>-De buena salud corporal |
| Diego Cisneros, *Sitio, naturaleza y propiedades de la ciudad de México* (1618). | Melancólicos. | -Buenos para las artes y oficios mecánicos<br>-Hábiles y de ingenio<br>-Ligeros y curiosos |

Esta condición –asignada arbitrariamente a los indígenas– operó a partir de una serie de transferencias epistemológicas, cuyo objetivo fue presentar una imagen de estos con claras referencias al *corpus* médico moderno (s. XV-XVIII), inscribiendo el cuerpo humano en una red discursiva hegemónica cuyas consecuencias, siempre en el ámbito del colonialismo, inciden en la construcción de una identidad generalizante para los pueblos amerindios y afroamericanos con una fuerte carga estereotípica.

## VI. REFERENCIAS


Aristóteles (1990). Problemas en torno a reflexión, mente y sabiduría. Trad. Santiago González Escudero. En: Psicothema (Nº 3), pp. 245-258.

Burton, Robert (1947 [1621]: Anatomía de la melancolía. Buenos Aires: Espasa-Calpe.

Cervantes de Salazar, Francisco (1914 [1575]): Crónica de la Nueva España. Madrid: Tipología de la Revista de Archivos.

Cisneros, Diego (1618): Sitio, naturaleza y propiedades de la ciudad de México. Aguas y Vientos a que está sujeta; y Tiempos del Año. Necesidad de su conocimiento para el exercicio de la Medicina, su incertidumbre y difficultad sin el de la Astrologia assi para la curacion como para los prognosticos. México: Casa del Bachiller Juan Blanco de Alcaçar.

Cobo, Bernabé (1964 [1653): Historia del Nuevo Mundo. Madrid: Ediciones Atlas.

Du Laurens, André (2011 [1594]: De las enfermedades melancólicas. Madrid: Asociación Española de Neuropsiquiatría.

Earle, Rebecca (2012): The Body of the Conquistador: Food, Race and the Colonial Experience in Spanish America, 1492-1700. New York: Cambridge University Press.

García, Gregorio (1607): Origen de los indios del Nuevo Mundo, e indias occidentales. Valencia: Imprenta Pedro Mey.

Gordonio, Bernardo (1697 [1305]: Lilio de Medicina. Madrid: Antonio González de Reyes.

Hering, Max (2008): "Saberes médicos - Saberes teológicos: de mujeres y hombres anómalos". En: Hering, Max (editor): Cuerpos Anómalos. Bogota: Editorial de la Universidad Nacional de Colombia, pp. 101-130.

Hering, Max (2011): "Color, pureza, raza: La calidad de los sujetos coloniales". En: Bonilla, Heraclio (editor): La cuestión colonial. Bogotá: Universidad Católica de Bogotá, p. 453-477.

Jalón, Mauricio (2011): "Ciencias en lenta evolución, hacia 1600: Du Laurens y Guibelet". En: Jalón, Mauricio (editor.): De las enfermedades melancólicas. Del humor melancólico. Por André Du Laurens y Jourdain Guibelet. Madrid: Asociación Española de Neuropsiquiatría, pp. 7-26.

Klibansky, R., Panofsky, E., Fritz S. (eds.) (1991): Saturno y la Melancolía. Madrid: Alianza Editorial.

López de Velasco, Juan (1894 [1574]): Geografía y descripción universal de las Indias. Madrid: Establecimiento tipográfico de Fortanet.

Matienzo, Juan de (1967 [1567]): Gobierno del Perú. París-Lima: Institut Francais D' Études Andines.

Morong, Germán (2013a): De la natural inclinación y condición de los indios. El oidor Matienzo y su proyecto de gobernabilidad para el Perú virreinal, 1567. En: Diálogo Andino (Nº42), pp. 17-30.

Morong, Germán (2013b): Saberes hegemónicos y proyecto de dominio colonial: Los indios en la obra Gobierno del Perú de Juan de Matienzo (1567). En: Fronteras de la Historia (18-2): pp. 77-103.

Morong, Germán (2014): Dispositivos de sujeción colonial. El uso de la condición melancólica en dos textos de indias (1567/1616). En: Revista de Humanidades (30), pp. 167-193.

Murúa, Martín de (1964 [1613]): Historia General del Perú. Madrid: Instituto Gonzalo Fernández de Oviedo.

Ortega, Francisco (2006): Humor negro e historia. En: Historia y Grafía (Nº 27), pp. 197-231.

Starobinski, Jean (2012): L' encre de la mélancolie. París: Seuil.

# A REVISTA DO LIVRO E SEU INSTINTO DE NACIONALIDADE: PROJETO DE REFUNDAÇÃO DA LITERATURA BRASILEIRA A PARTIR DE MACHADO DE ASSIS

Fernando Floriani Petry

# A REVISTA DO LIVRO E SEU INSTINTO DE NACIONALIDADE: PROJETO DE REFUNDAÇÃO DA LITERATURA BRASILEIRA A PARTIR DE MACHADO DE ASSIS.

Em 21 de maio de 1956, Clóvis Machado, então Ministro da Educação e Cultura do governo de Juscelino Kubitschek, assina nota publicada na abertura da *Revista do Livro* n. 01/02 reconhecendo o periódico como "mais uma manifestação dos altos propósitos do governo em contribuir para o aprimoramento da cultura nacional". Se, através da representação do seu ministro, o governo de JK afilia a *Revista do Livro* a um conjunto de propósitos para o desenvolvimento da cultura nacional, cabe ao então diretor do Instituto Nacional do Livro, José Renato Santos Pereira, apontar a verdadeira afiliação do periódico:

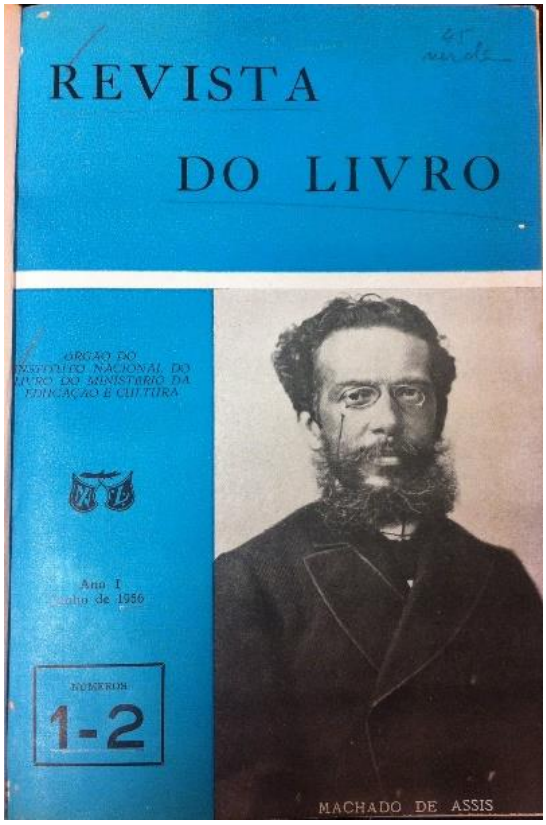
> estamos duplamente jubilosos: entregamos ao público o primeiro número do órgão oficial deste Instituto, e o fazemos numa data muito grata aos intelectuais brasileiros. Efetivamente, há 117 anos nascia aquele que viria a ser o maior cultor das letras do Brasil, Machado de Assis, representante genuíno do pensamento criador brasileiro.

Nesse ponto, talvez sem dimensionar a verdadeira profundidade da sua escolha, Santos Pereira aponta a diretriz que se seguirá por toda a *Revista do Livro*: a afiliação a Machado de Assis. Notemos que aniversários e comemorações são momentos significativos na história dos indivíduos, das instituições, das nações, pois são momentos com uma dupla funcionalidade: a de preservar e fazer reverência a uma memória ao mesmo tempo em que se exerce a força de projetar essa memória a um futuro, de deixá-la sempre viva. Mas, afinal, quais celebrações para se comemorar 117 anos de algo? Ou melhor, o que se inscreve na esfera do simbólico ao se completarem os 117 anos de nascimento de Machado de Assis? O que torna esse 21 de junho de 1956 tão significativo, para além desse dado biográfico? E por que não celebrar os 70 anos de nascimento de Manuel Bandeira, por exemplo, lançando a revista em 19 de abril? Ou os 75 anos de Lima Barreto, em 13 de maio? Ou os 95 de Cruz e Sousa, em 24 de novembro? Essas possibilidades nos mostram que não seria tanto o número 117 em si o que se inscreveria no simbólico da revista, ainda que esteja o número carregado por uma certa simbologia bíblica por ser o menor dos salmos: "louvai ao Senhor todas as nações, louvai-o todos os povos". O que se inscreve no nível do simbólico da revista é justamente os 117 anos de Machado de Assis. É quase como se a revista estivesse dizendo aos seus leitores: *louvai ao Senhor Machado de Assis toda a nação*, cuja imagem reproduzimos em nossa primeira capa. O percurso do retrato de Ferrez / Insley Pacheco / *Revista do Livro* aprofunda ainda mais o efeito de branqueamento[1] do escritor no momento da sua *ilustração*.

1 Não pretendemos abordar a polêmica em torno do branqueamento de Machado de Assis, cujos desdobramentos são vastos na crítica e na historiografia literária brasileira. O que queremos apontar é o efeito que a Revista do Livro produz a partir do retrato de Ferrez / Insley Pacheco.

FIGURA 1: RETRATO DE MACHADO DE ASSIS POR INSLEY PACHECO

FIGURA 2: RETRATO DE MACHADO DE ASSIS POR MARC FERREZ




A sobrecasaca, o *pince-nez* – cujo prestígio entre os intelectuais à época era significativo –, a barba cuidadosamente revolta projetam no retratado um momento de sobriedade e seriedade. A ausência de outros objetos ajuda a qualifica-lo como um senhor completo por si só, sem necessidade de complementos. A luz, porém, também pelo seu excesso, acaba por se tornar ambígua. Ao mesmo tempo em que revela, esconde, transparecendo um tom de austeridade, "mesmo porque o retrato seria estampado em uma revista que daria legitimidade ao escritor, a *Galeria Contemporânea do Brasil*, publicação cujo objetivo era apresentar a cada número uma 'alta personalidade nacional'.[2] Nesse ponto, a *Revista do Livro* é partidária da *Galeria* em seu *modus operandi*.[3] Na proposta de valorizar um dos grandes vultos nacionais, ambas publicavam um retrato do modelo, seguido de um estudo crítico-biográfico e cópias fac-similares de autógrafos do autor, reproduzindo seu trabalho.

A maior proximidade do retrato de Machado na capa da *Revista do Livro* nos permite pensar em uma maior intimidade com o autor, uma aproximação mais devota, de maior admiração, afinal, ao esconder os ombros e as mãos, a revista apresenta o retrato do escritor um pouco mais confortável do que no de Insley Pacheco, no qual podemos ver claramente a sobrecasaca exagerada para um corpo ainda franzino. Com o recorte, o tom de austeridade se aprofunda ainda mais, e o único ponto de desconfiança da *inventividade* do retrato se esvai.

Podemos, enfim, perceber que ao destacar que a data de lançamento do primeiro número coincide com as comemorações de 117 anos – uma data não tão significativa – o intento de Santos Pereira não é somente fazer reverência a Machado, mas sim apontar uma afiliação à memória de

2 ROSA, Victor Luis da. Op. cit., p. 13.

3 A Revista do Livro publicaria, por exemplo, os retratos de Lúcio de Mendonça, de José Veríssimo, de Castro Alves, dentre outros, antecedendo os textos biográficos de apresentação dos autores, nas seções Inéditos e Arquivo.

Machado de Assis[4]. Ora, adjetivando o autor de *Quincas Borba* como o maior cultor das *Letras do Brasil*, de um representante genuíno do pensamento criador *brasileiro*, não estaria Santos Pereira demonstrando que a *Revista do Livro* assume para si a tarefa que Machado negou-se: a de examinar se teríamos as condições necessárias e as motivações históricas para a fundação de uma Literatura Brasileira? Ou melhor, a de afirmar que reunimos as condições necessárias e as motivações históricas para possuirmos uma Literatura Brasileira, e que essa literatura é devota de Machado de Assis.

A filiação a Machado fica ainda mais declarada na nota não assinada que se segue ao depoimento do então diretor do Instituto:

> MACHADO DE ASSIS é um nome inteiramente familiar ao Instituto Nacional do Livro. É quase um patrono.
>
> [...] E agora, por uma feliz inspiração do seu diretor, Dr. José Renato Santos Pereira, aproveita o ensejo da data machadiana, quando se comemora o 117º aniversário do nascimento de Machado de Assis, para publicar o primeiro número da *Revista do Livro*.
>
> Não poderia ser mais oportuna a homenagem. Machado de Assis é hoje um nome universal, com ser[sic], para glória das letras pátrias, a nossa maior expressão literária. Sua decidida vocação para as letras constitui um caso quase único na nossa história literária e torna-o implicitamente patrono de quantos empreendimentos literários se levem a efeito.

Assim, compõem-se os vários elementos que tornam clara a escolha de Machado de Assis como patrono da revista. Para além desses, outros indícios de filiação surgem imbuídos nas entrelinhas do projeto do periódico. Mais adiante em seu depoimento, por exemplo, o então diretor do INL afirma que o Instituto se orientou por um desejo específico ao criar o seu órgão, o desejo de

> imprimir à Revista um caráter sobretudo nacional, como é óbvio, em se tratando de publicação do Instituto Nacional do Livro. Tal não implica, como também é óbvio, exacerbação nacionalista, exclusivismo confinado, em se tratando de cultura nacional, pois que esta se interliga às correntes do pensamento universal.

Da obviedade do caráter nacional, uma vez que a revista é fruto do Instituto Nacional do Livro, à obviedade de não incorrer no erro que Machado de Assis já assinalava no sua *Notícia da atual literatura brasileira*:

> Compreendendo que não está na vida indiana todo o patrimônio da literatura brasileira, mas apenas um legado, tão brasileiro como universal, não se limitam os nossos escritores a essa só fonte de inspiração. Os costumes civilizados, ou já do tempo colonial, ou já do tempo de hoje, igualmente oferecem à imaginação boa e larga matéria de estudo. [...] Devo acrescentar que neste ponto manifesta-se às vezes uma opinião, que tenho por errônea: é a que só reconhece espírito nacional nas obras que tratam de assunto local, doutrina que, a ser exata, limitaria muito os cabedais da nossa literatura. [...]
>
> Não há dúvida que uma literatura, sobretudo uma literatura nascente, deve principalmente alimentar-se dos assuntos que lhe oferece a sua região; mas não estabeleçamos doutrinas tão absolutas que a empobreçam. O que se deve exigir do escritor antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço. [5]

---

4 E nesse ponto há também uma afiliação a Augusto Meyer, responsável pela proposta de criação da revista, como vimos no primeiro capítulo. Além de criador da revista, Meyer foi também um grande machadiano, estabelecendo-se na carreira de pesquisador através dos estudos sobre o autor de Helena.

5 ASSIS, Machado de. Op. cit., p. 803 – 804.

Ora, percebemos aqui a doutrina machadiana levada a cabo: não recorrer no erro da exacerbação nacionalista da cor e do assunto local, e sim reconhecer a relevância do papel da cultura brasileira no pensamento universal. Porém, a fim de determinar tal relevância, é preciso antes "examinar se possuímos todas as condições e motivos históricos" para uma nacionalidade literária e, por extensão de sentido, cultural.

Para tal fim, Santos Pereira deixa claro qual o caminho a ser seguido: "Governo e intelectualidade devem unir-se no sentido de impulsionar o processo civilizador da nação jovem e palpitante de perspectivas imediatas". Se lembrarmos das condições nas quais se encontrava a sociedade brasileira em meados dos anos de 1950, percebemos que a revista surge na esteira do movimento desenvolvimentista brasileiro iniciado por Getúlio Vargas, mas que encontra ressonância maior no governo de Juscelino Kubitschek e que apresentava reflexos profundos na composição e reorganização da sociedade brasileira.

Nesse sentido, impulsionar o processo civilizador ganha contornos mais específicos como o processo de desenvolvimento cultural[6]de uma nação jovem, mas mais do que apenas jovem, recém alfabetizada, recém urbanizada, ávida pelo consumo de bens duráveis, perecíveis, culturais e simbólicos. Ávida também por formação educacional e técnica, afinal, o processo de industrialização pelo qual atravessava o país estava alterando profundamente a composição da mão de obra nacional – a qual já vinha sofrendo influências das correntes migratórias da transição do século no país. Contornos mais específicos também pela necessidade de defender o popular sem apoiar-se no polêmico populismo de Getúlio Vargas, cujo trágico fim ainda era muito vivo no imaginário da época.

Santos Pereira prossegue o seu depoimento, convocando:

> entusiasticamente todos os brasileiros de inteligência a unirem seus esforços na luta comum pela elevação do nível cultural do povo brasileiro. Mais do que nunca, o momento é o de amor, que une e constrói. Amor à pátria, aos seus tesouros intelectuais, artísticos, musicais, arquitetônicos, etc., à sua cultura genuína, à sua geografia humana e sentimental, que marcam presença no concerto harmonioso das nações.
>
> Pensamos que servir à cultura no Brasil, colaborar para o seu florescimento autóctone é a forma mais alta de amar a pátria e nosso povo.
>
> Pensamos que basta ver no intelectual um ser radicado na terra, para lhe conferir o sentimento de solidariedade humana. A contribuição do intelectual e do artista na formação política do povo (que é inseparável da formação cultural) deve ser, antes de tudo, aquela de um educador.

Santos Pereira, convocando todos os intelectuais a se unirem em torno de um só ideal em voga à época, faz transparecer que esse ideal é o de união nacional, de desenvolvimento e fortalecimento do país. Se pensarmos no que Renato Cordeiro Gomes afirma: "não se pode governar sem ficção, não se governa também por pura coerção, é necessário ter crenças para se governar e um dos papéis do Estado é fazer crer"[7], a convocação de Santos Pereira é, enfim, para

6 Acerca do papel do Estado no processo civilizador do povo brasileiro, Raul Antelo afirma que, e nos permitimos mais uma longa nota: "H. Dias da Cruz, descrevendo 'Os morros cariocas no Novo Regime', para a série de livretos publicados pelo DIP [Departamento de Imprensa e Propaganda do Estado Novo], aponta: 'o qualitativo malandro corrompeu-se com o tempo [...]. Não é mais pois, o malandro, homem da desordem, que agride, que mata. A navalha e o revólver foram substituídos pelo pandeiro, pelo violão, pelo cavaquinho. É tangendo esses instrumentos que ele desacata. Aquele tipo clássico, de calças largas e inteiriças, de salto carrapeta, chapéu de banda desapareceu. Civilizou-se. No lugar do lenço a gravata. Não senta mais à beira do barraco para compor sambas. Vem para a Avenida. Vem fazê-los à mesa do Nice. Usa roupas de bom alfaiate'. A malandragem, no caso, acaba adquirindo um outro valor, diferente daquele que lhe cabe como resposta satisfatória a certas necessidades, e esse valor advém de um processo de circulação das mensagens e seus significados. A intromissão do Estado tenta dirigir, planejar, redimensionar o trabalho linguístico, desapropriando as significações originárias". Op. cit., p. 05 – 06. [Grifo em itálico do autor, em negrito, nosso].

7 GOMES, Renato Cordeiro. Intelectuais e a cidade das letras. 2004, p. 125.

exercer o papel de fazer crer o povo brasileiro na nação brasileira. Nota-se também a subordinação que Santos Pereira constrói: "servir à cultura *no* [e não do] Brasil" é "colaborar para o seu florescimento *autóctone*". Percebemos aqui que o então diretor do Instituto atribui à revista – não somente a ela, mas ao próprio INL também – o papel de examinar as condições e os motivos históricos para fazer florescer a cultura *autóctone*, a fim de fundar a cultura nacional e poder alterar a preposição apresentada de *em* + *o* para *de* +*o*.

Afinal, em um contexto de recém-saído da crise política e institucional que levara Getúlio Vargas ao suicídio, Pereira enxerga para o Estado o papel de devolver ao povo a noção de *pertença* e o desejo de um ideal nacional: "os homens desta Idade devem e podem esforçar-se no sentido de que a palavra 'Democracia' readquira a sua plenitude e a sua dignidade, e a palavra 'Cultura' volte a ser parte integrante desse significado". Afinal, para que haja um governo do povo, é preciso que haja, a priori, um povo. E não há povo sem uma cultura que o defina e o limite. E louvai ao Senhor Machado de Assis toda a nação, louvai-o todo o povo.

# A ESCRITA DE RESISTÊNCIA DE MARYSE CONDÉ

Batalha, Maria Cristina

# "A ESCRITA DE RESISTÊNCIA DE MARYSE CONDÉ"

Maryse Condé, escritora guadalupense que divide atualmente sua vida entre Nova York e Paris, sem, contudo, abandonar sua terra natal, destaca-se por seu ativismo incansável e sua luta em favor do resgate da memória da escravidão. É no rastro da diáspora africana nas Antilhas, reduplicada pela dominação do colonizador francês, marcada pela " insidieuse promesse de se constituer en l' Autre, l´illusion d´une mimésis réussie" (Glissant 1981 : 41), que Maryse Condé constrói sua vasta e expressiva produção literária.Sua obra é concebida como uma lição da história e, ao mesmo tempo, como uma contra-história, desmascarando os discursos portadores de alienação, o discurso pedagógico e o da imprensa que, esquecidos das diferentes realidades locais, passam ao largo das diásporas africanas e das minorias negras.

Em *Moi, Tituba, sorcière noire à Salem* (1986), com o propósito de denunciar os abusos contrauma raça e contra toda uma cultura obliterada pela vontade dos vencedores da História, a autora coloca uma feiticeira no centro de seu romance. Pelo poder de desregramento e de revolta que sua presença sugere, é também sobre "a feiticeira [que] a comunidade despeja seus demônios interiores, suas angústias, suas dúvidas e suas incertezas" (Hanciau 2004: 113). Porta-voz da tradição de seus ancestrais e isenta de qualquer censura no que se refere aos impulsos do corpo, Tituba empresta sua voz a todo um povo afastado compulsoriamente de suas próprias raízes, já que, como afirma Michel de Certeau : "Avouer l´affect, c´est aussi réapprendre une langue *oubliée* par la rationalité scientifique et réprimée par la normativité sociale. Enracinée dans la différence sexuelle et dans les scènes enfantines, cette langue circule encore, déguisée, dans les rêves, les légendes et les mythes" (2002 : 124).

No século XVII, o conhecido episódio das bruxas de Salem é assim retomado por Maryse Condé, que coloca como personagem central a figura de Tituba, mulher negra, habitante do Caribe, que, após um percurso involuntário forçado pelas circunstâncias adversas, a levam à cidade de Salem, nos Estados Unidos.Como forma de proteção, ela entra em contato com os espíritos de seus ancestrais, que a ajudam a superar as agressões, o racismo e a intolerância religiosa. Transformada em sujeito da História, Maryse Condé recuperacriticamente o episódio das bruxas de Salem para fazer a denúncia da escravidão, do apagamento forçado da cultura dos povos subjugados por imposição dos colonizadores e restitui a palavra a um agente da História cuja voz fora esquecida pelos relatos de sentido único de um passado que ainda repercute na vida dos habitantes de geografias desvalorizadas.

Entretanto, se a ficção de Maryse Condé coloca em cena personagens vítimas de uma longa história de opressão e de apagamento cultural dos Negros em sua diaspora, em contrapartida, ela desqualifica a falsa ideologia propagada pelo movimento da Negritude, que propõe o retorno à África como etapa necessária para a construção da identidade, como se todos os Negros fossem exatamente iguais.De fato, em *Les derniers rois mages*(1992), a autora mescla duas formas de escritura: a do romance dos acontecimentos cotidianos vividos por uma família descendente de escravos e a da história do famoso ancestral Roi Mage (Rei Mago), escrita por um dos personagens, Djéré, bisneto desse famoso rei africano. Essa segunda história é contada nos « Cahiers » de Djéré, ondeo narrador retoma os fatos do passado de seus ancestrais, que, após terem sido expulsos à força, retornam à África, expulsos mais uma vez e já despojados de bens, destituído de seu antigo status e sem os poderes que justificavam sua condição real. É através dessa reconstrução que Djéré tenta, ao mesmo tempo, forjar para si uma identidade que possa armá-lo para enfrentar o futuro.Inspirado no movimento dos Negros exilados que pregam o retorno às origens- a Mama África - para reencontrar a sua história e sua cultura relegadas à marginalidade pelos donos do poder, o relato

ganha dimensões dramáticas, pois esse culto é questionado pela voz de um narrador que duvida dos resultados dessa busca, considerando que esta os impede de enfrentar corretamente o presente.

Em *Savannah Blues* (2004; 2008), obra voltada para a juventude, Maryse Condé nos mostra o cotidiano de uma família cujo pai está ausente, a mãe mergulhada na depressão pela ausência do marido, dois gêmeos turbulentos e à beira da marginalidade, e a pequena Zora, jovem de 13 anos, obrigada a assumir sozinha as rédeas da família. A história se passa na América em plena crise, após a abolição da escravatura, mas onde a sorte dos negros não difere muito dos velhos tempos da escravidão. Se as condições econômicas não trazem alento, há, no entanto, uma janela que se abre para a esperança e a afetividade, representada pela recomposição do núcleo familiar.

Nos três casos analisados, a marca comum é a diáspora, seja ela imposta pelo movimento de escravização de povos africanos, seja ela a tentativa de volta às raizes de uma população que precisa forjar para si uma identidade, seja ela ainda movida pela precariedade das condições de vida em um país, que obriga populações inteiras a migrar em busca de trabalho.

## I. MOI, TITUBA, SORCIERE NOIRE A SALEM

Em *Moi, Tituba, sorcière… (Eu, Tituba, feiticeira…)***,** Maryse Condé retira uma mulher negra do material esquecido da história, sem registro nos livros e sem biografia própria, para colocá-la como sujeito da ação e eixo central em torno do qual o relato se estrutura. Maryse Condé promove assim uma volta ao passado para denunciar a origem dos preconceitos e das injustiças a que foi submetida toda uma população escravizada pelas exigências dos donos do poder. Ao processodesumano da escravidão, somam-se os percalços da sexualidade feminina e o não reconhecimento da cultura dos povos tornados subalternos, como a religiosidade ancorada no sobrenatural e no livre trânsito entre os vivos e os mortos, traço pertinente ao imaginário do universo cultural africano. Tituba, por ser mulher, feiticeira e escrava constitui assim uma espécie de personagem-síntese e veículo de denúncia contra preconceitos, abusos e omissões da história.

Abrindo seu relato, Tituba, narradora em primeira pessoa, já exibe a violência que cerca o seu nascimento: "Abena, ma mère, un marin anglais la viola sur le pont du Christ the King, un jour de 16** alors que le navire faisait voile vers la Barbade. C'est de cette agression que je suis née. De cet acte de haine et de mépris" (Condé 1986 : 13).

Obrigada a conviver entre os brancos, ela preserva a tradição religiosa de seus ancestrais africanos, cuja herança é representada aqui pela continuidade dos ritos e práticas transmitidos a Tituba por Man Yaya, herdeira do mito fundador e dotada de um duplo poder: preservar o passado e prever o futuro.

"Man Yaya m'apprit les plantes. Celles qui donnent le sommeil. Celles qui guérissent plaies et ulcères. Celles qui font avouer les voleurs. Celles qui calment les épileptiques et les plongent dans un bienheureux repos. Celles qui mettent sur les lèvres des furieux, des désespérés et des suicidaires des paroles d'espoir. Man Yaya m'apprit à écouter le vent quand il se lève et mesure ses forces au-dessus des cases qu'il prépare à broyer. Man Yaya m'apprit la mer. Les montagnes et les mornes. Elle m'apprit que tout vit, tout a une âme, un souffle. Que tout doit être respecté."(Condé 1986 : 22)

Nessa obra, a Históriaé invadida pelo imaginário e o relato histórico, documental e despersonalizado é substituído pelo ponto de vista individualizante e singular, que serve de porta-voz de seu povo. São os espíritos que a protegem contra o mal e as adversidades; o mundo visível confunde-se com a magia e Tituba, iniciada por sua mãe, mistifica a realidade através de sortilégios e encantações esotéricas.

Por amora John Indien, vivido em liberdade e plenitude, ela se submete à escravidão, até que ambos são vendidos por sua antiga proprietáriaa uma família de puritanos e levadospara a cidade de Salem, nos Estados Unidos, lugar em que a religião está fortemente ancorada nos hábitos da população. Os poderes de Tituba são então percebidos como maléficos e ela vê-se imediatamente envolvida na acusação de bruxaria. Diante da violência que domina a vida de Tituba, só lhe resta refugiar-se na magia e nas conversas com seus espíritos. É pela evocação desses poderes e pela sobrenaturalização da figura de Tituba que Maryse Condé recupera as crenças africanas cujas origens são aqui reinventadas a fim de enfrentar os estereótipos dos padrões culturais do ocidente, responsáveis por essa dupla opressão.O conhecido fato histórico das bruxas de Salem nos é então mostradopelo olhar de Tituba e de seu povo, através da retomada de suas tradições e suas crenças que, pelo viés da ficção, assume a dimensão subjetiva que a protagonista lhe atribui, permitindo uma releitura do episódio histórico, que ganha relevos de magia pela inserção do sobrenatural religioso africano. Aquilo que o discurso oficial deixara de lado é aqui revitalizado pela presença da tradição ancestral que é incorporada à ficção. É graças aos poderes mágicos que Tituba consegue suportar a dor física e moral a que é submetida e é também isso que lhe permite restabelecer o contato com seus parentes e suas raízes culturais, superando, assim, o apagamento de sua história e guiando seu povo em direção à liberdade. Pela ficção, Tituba deixa então de frequentar as notas de pé de página para ocupar o centro dos acontecimentos, como ela própria observa:

> "Je sentais que dans ces procès des sorcières de Salem qui feraient couler tant d'encre, qui exciteraient la curiosité et la pitié des générations futures et apparaîtraient à tous comme le témoignage le plus authentique d´une époque crédule et barbare, mon nom ne figurerait que comme celui d´une comparse sans intérêt. On mentionnerait çà et là 'une esclave originaire des Antilles et pratiquant vraisemblablement le hodoo'. On ne se soucierait ni de mon âge ni de ma personnalité. On m´ignorerait". (Condé 1986 : 173)

A ficção convoca para si a tarefa de preencher as lacunas deixadas pela história oficial e os dados históricos, impessoais e generalizantes, são aqui retomados pelo viés da subjetividade de Tituba. Afinal, quem mais habilitado para denunciar o outro lado da História e cumprir uma missão de tal envergadura do que uma feiticeira, com toda a capacidade de resistência e a força da liberdade que incarna? O espaço de resistência que as feiticeiras simbolizam permite repensar a tradição e relativizar a dicotomia entre o sagrado e o profano. Por outro lado, sua presença ilumina as características femininas desvalorizadas pela sociedade, denunciando a opressão e a injustiça presentes em um mundo dominado pelo masculino e, desse modo, abre novas possibilidade de relacionamento humano. Como sugerem Catherine Clément e Julia Kristeva (2001 : 69), "la société est régie selon le principe du masculin pur, tandis que le sacré résiste selon le principe du féminin pur. Résister serait donc le mot qui conviendrait au sacré".

## II. LES DERNIERS ROIS MAGES(1992)

O romance *Les derniers rois mages* mescla duas escrituras: a do romance dos acontecimentos cotidianos vividos por uma família descendente de escravos e a da história do famoso ancestral Roi Mage (Rei Mago), escrita por um dos personagens, Djéré, bisneto desse famoso rei. Esta última é marcada pelo maravilhoso épico, o sobrenatural e a feitiçaria, que se confundem com o relato dos episódios da vida familiar. Nos *Cahiers*de Djéré, uma série de dez cadernos arrumados no fundo de um armário, o personagem tenta restabelecer os fios cortados entre seu passado e o de seus ancestrais, repatriados à força para a África, após terem sido expulsos desse continente, despossuídos de seus bens e de seus poderes pelos invasores franceses que os obrigaram a percorrer um longo e doloroso percurso de volta. É também graças a essa reconstrução que Djéré tenta desesperadamente forjar para si uma identidade e manter viva a história de suas origens. Essa tarefa

coincide com o movimento dos Negros exilados que pregam o retorno aos países africanos para reencontrar a sua história e sua cultura, relegadas à marginalidade pelos donos do poder. Contudo, o culto dedicado a esse ancestral, desmoralizado pela vontade dos Brancos, é questionado pela voz de um narrador que não acredita nessa busca infrutífera que os impede de encarar o presente. Se há o recurso ao fato histórico, encontramos aí, em contraponto, um distanciamento provocado pelo humor e até uma certa caricatura com relação àquilo que é narrado, pois há o desmonte da mitificação das ações praticadas pelos Negros em defesa de sua própria causa. O contra-discurso dos *Cahiers* vai desconstruindo o mito da origem gloriosa e exibindo a inutilidade do retorno à Mama África, reivindicado por Debbie, especialista em História, guardiã das tradições e ativista da causa do *Journey Back*.

Quando Spéro constata que, por falta de registros históricos capazes de atestar sua linhagem real como bisneto do rei africano Béhanzin, seria improvável recuperar esse passado glorioso, ele compreende que é melhor terminar com a busca mitificada de um passado nobre que não tem mais lugar no mundo capitalista atual. Em contraste com o universo laudatório criado por sua mulher, Spéro não vê à sua volta senão miséria e abandono:

"Comment Spéro aurait-il pu lutter contre des fantaisies pareillement peintes, alors que la couleur de la réalité restait tellement sombre ? À Charleston, le sang des martyrs n'était pas un champ fertile. Les lieux d'enseignement et d'habitation restaient de fait ségrégués. Les écoles noires étaient une terrible affaire! Au collège où Debbie enseignait l'histoire, des vigiles, révolver à la ceinture, obligeaient les adolescents à vider leurs poches des couteaux à cran d'arrêt, canifs à six lames, rasoirs et autres armes blanches qui les bosselaient."(Condé 1992 : 35)

O que os *Cahiers de Djéré* contam remete a uma realidade que foi obliterada pela História oficial, sem deixar lugar para os relatos transmitidos pela tradição oral, notadamente a história desse continente inscrito durante muito tempo em uma zona de invisibilidade.Spéro é o personagem que incarna a revolta contra toda forma de cega submissão à tradição africana que Djéré, seu avô, queria preservar a qualquer custo. Diante de um contexto completamente modificado pela colonização francesa, transformado pelo contato com outras culturas que se cruzam em solo antilhano, os antigos ritos e códigos culturais dessa ancestralidade parecem singularmente deslocados. Tentando compreender as razões de seu fracasso, ele reflete :

> "À force d´y réfléchir, il avait compris. Les raisons étaient diverses et inégales en importance. Ah non ! il n´était pas le digne héritier de son royal ancêtre ! Il n´avait, quant à lui, aucune ambition. Aucun idéal ! Aucun intérêt pour la politique. Ni pour le devenir du monde noir. Et puis, il écorchait l´anglais. Il venait d´un pays perdu que personne ne savait placer sur la carte". (Condé 1992: 101)

Sem ilusão e tendo fracassado em todas as latitudes, eis o que ele diria a um filho imaginário, que nunca chegara a ter com Debbie: « "Il [Spéro] ne lui farcirait pas la tête avec des histoires d´ancêtre royal. Il ne lui lirait pas les cahiers de Djeré. Non! Il lui apprendrait tout de suite à regarder le présent dans les yeux. Quand il en aurait l´âge, il l´emmènerait à la Pointe". (Condé 1992: 301).

Enfim, o romance *Les derniers rois mages* encena um cruzamentode diferentes histórias de vida que têm em comum o fracasso, a derrocada e a incompreensão. A derrota está em toda parte: no plano familiar, político, econômico, individual e coletivo. Spéro, pintor fracassado, indigno de seu ilustre ancestral, é obrigado a reconhecer que está "fora do lugar":

"À force d'y réfléchir, il avait compris. Les raisons étaient diverses et inégales en importance. Ah non ! il n'était pas le digne héritier de son royal ancêtre! Il n'avait, quant à lui, aucune ambition. Aucun intérêt pour la politique. Ni pour le devenir du monde noir. Et puis, il écorchait l'anglais. Il venait d'un pays perdu que personne ne savait placer sur une carte. Il n'aimait

pas les tartes à la citrouille. Du 1er janvier au 31 décembre, ses tableaux s'ennuyaient à mourir, suspendus aux cimaises de son atelier. Pas un acheteur. Pas un collectionneur."(Condé 1992 : 101)

Marcados pela história da colonização, os personagens vivem a opressão no cotidiano de suas vidas e a ficção que resulta desse trabalho imaginário da memória ultrapassa amplamente a perspectiva puramente histórica para inscrever aí uma dimensão satírica, crítica e poética ao mesmo tempo. *Les derniers rois mages* exibem assim uma galeria de heróis frustrados e fracassados em todos os níveis, porque são vítimas retardatárias da escravidão que pesa como um fantasma: Justin e Spéro enveredam pelo álcool, Debbie vê naufragar seu projeto intelectual, militante e maternal ao mesmo tempo, e Djeré não logra render homenagem ao pai, escrevendo a saga desse rei destituído e entregue à força aos colonizadores europeus. Debbie, protagonista dos *Derniers rois mages*, ao perseguir seu sonho mítico e utópico, fecha-se à realidade sobre a qual nos adverte Édouard Glissant : «ce que la pensée ethnographique engendre de plus terrifiant, c´est la volonté d´inclure l´objet de son étude dans un clos de temps où les enchevêtrements du vécu s´effacent, au profit d´un pur demeurer" (Glissant 1981 : 40).

Os romances de Maryse Condé encarnam então de maneira crítica o problema da diaspora africana, ao mesmo tempo em que revelam as consequências que os processos de colonização e descolonização podem desencadear sobre as identidades dos indivíduos implicados, todos eles marcados de modo indelével pela hibridação cultural dessas populações. O que seus romances tentam mostrar é que existem, com efeito, identidades múltiplas e é o encontro de todas essas identidades que explica o sentido possível da identidade caribenha. Inspirado pelas metáforas utilizadas por Aimé Césaire, Stuart Hall (1994: 400) adverte que são as « Presença Africana, Presença Europeia e Presença Americana » que caracterizam aquilo que representa o Caribe nos dias de hoje, com todas as suas ambivalências sociais e culturais".

O romance não procura encontrar uma resposta para as questões identitárias colocadas pela diáspora africana, mas a voz narrativa assume uma posição clara contra o mito do Retorno, para denunciar uma concepção equivocada de um mundo negro unificado, solidário e inocente. A *Mama Africa*, imagem maternal, ilusória, alimentada por Césaire, é bastante contestada por Maryse Condé em seus ensaios críticos e em seus discursos, e os romances, de um modo geral, não deixam de ilustrar esse posicionamento assumido.

## III. SAVANNAH BLUES (2004; 2008)

A protagonista de *Savannah Blues* é uma menina de 13 anos, Zora, filha mais velha de uma família cujo pai partira em busca de trabalho no Canadá, acarretando a progressiva destruição de sua família. À medida que o tempo passava e que o pai não escrevia, a mãe foi-se deixando tomar pelo abatimento e a prostração, quando "Zora décida donc de garder ses peines pour elle. Elle embrassa sa mère sur le front avec de nouveau l'étrange impression que des deux, elle était devenue la plus âgée et elle prit le chemin de la cuisine"(Condé 2008 : 25). A mãe, despedida de seu emprego de camareira de um hotel para turistas, deprimida, cai doente e acaba por não mais sair da cama, abandonando involuntariamente os cuidados da casa. A avó, já muito idosa e sem condições de prestar assistência, obriga a pequena Zora a assumir a direção da vida familiar, cuidando dos irmãos menores. São dois irmãos gêmeos, dois moleques que tentam escapar da miséria cometendo pequenos furtos, e uma irmã que ela adora. Quando a mãe tem que ser hospitalizada, o serviço social ameaça separar a família, colocando-os sob a custódia de outras famílias. A pequena Zora desenvolve então estratégias de sobrevivência para manter seu núcleo familiar unido, evitando o risco de ver a irmã menor entregue a estranhos, levada pela representante da Assistência Social.

O afastamento da irmã e a consequente desintegração de sua família representava para Zora uma outra forma de diáspora que, sem implicar deslocamento geográfico, traduzia-se por uma

diáspora social e afetiva, vinda da ameaça da intervenção da assistente social: "La catastrophe qu'elle avait redoutée, s'était produite. Le sort semblait définitivement scellé. Ils allaient être séparés les uns des autres, contraints de rester chez des étrangers"(Condé 2008 : 78). Por isso, Zora havia omitido a situação real da doença da mãe e reafirmava reiteradamente que o pai estava a caminho de volta, esperança, aliás, que a menina não perdia de vista e é também o que a alimentava durante os momentos mais difíceis.

O retorno do pai traz o reequilíbrio da família e isso leva à recuperação física e emocional da mãe, trazendo de volta a alegria possível para a menina, além do reconhecimento e aceitação da comunidade. Com o pai,"la vie reprendra comme avant, aussi précaire, mais avec une famille unie dans l'affection" (Condé 2008 : 120). De fato, se as mães demonstram coragem, as dificuldades sociais e, muitas vezes, a ausência do marido que parte para a guerra ou para trabalhar no exterior as tornam extremamente fragilizadas. Premido pela necessidade de encontrar um trabalho em meio à decadência econômica do lugar onde vive - trabalho que representa um meio de sobrevivência e, ao mesmo tempo, um valor social e uma referência identitária - Christopher é empurrado à diáspora. Atraído pela "modernidade" de Toronto, "Temple du Shopping", como é designada, e modelo emblemático das novas relações de trabalho em uma sociedade voltada para o consumo, o pai de Zora evoca as misérias que teve que vivenciar na cidade considerada como o centro do progresso:

"- Vous voulez vraiment que je vous parle de Toronto ? Qu'est-ce que vous voulez que je vous en dise ? Les histoires qui m'y sont arrivées, je suis sûr que vous n'auriez pas de plaisir à les entendre. C'est une ville terrifiante. Elle est moderne, ultra-moderne, trop pour moi. On l'appelle 'Le temple du Shopping'". (Condé 2008: 88)

No relato que faz de sua experiência na cidade, fica evidente que a diáspora imposta pela condição social é reduplicada pela sua cor da pele e pelos locais da "subalternidade" na qual se vê envolvido.

"C'était un pavillon de briques tellement vétuste qu'il était promis à la démolition. Bourré d'amiante avec des plaques vertes d'humidité partout. Ils étaient plus d'une dizaine à squatter là-dedans, des Africains, des Haïtiens qui ne parlaient même pas l'anglais, des Jamaïcains et même un Chinois…" (Condé 2008: 103)

A teia de miséria leva a estratégias nem sempre lícitas de sobrevivência, o que fez com que aceitasse trabalhar para um traficante de drogas. E, nesse momento, a pequena Zora, ouvindo o relato de seu pai, pensa : "Elle qui brutalisait ses petits frères parce qu'ils volaient des poulets comprenait que la misère peut conduire à tout" (Condé 2008 : 104). Pego pela polícia, Christopher passa 5 meses na cadeia, quando é finalmente expulso do país: "Puis, comme j'étais un étranger, j'ai été expulsé. L'État canadien n'en avait rien à faire de me nourrir et me loger plus longtemps" (Condé 2008 : 107).

O pai, outrora orgulhoso de sua raça e das tradições, sobretudo da música cujos intérpretes ele idolatra, reaparece em sua cidade como a imagem do desalento e do fracasso:

"Il avait terriblement maigri. On peut dire qu'il flottait dans ses vêtements. Il avait coupé ses *dreadlocks* et portait une casquette de base-ball. Cela rendait sa figure à la fois plus jeune et plus dure. Il n'était plus vêtu de ses boubous aux couleurs vives, mais de pauvres habits en toile grise de mauvaise qualité". (Condé 2008: 86)

Assim, a cor da pele e a situação econômica continuam a determinar os lugares sociais tanto na "moderna" Toronto, como em sua própria cidade natal, antigo reduto das *plantations*. Ao descrever Middleton, cidade sem maiores interesses, ficam bem representadas as linhas de

demarcação que, embora não oficiais, delimitam com clareza os espaços sociais que são, na verdade, esferas raciais e econômicas:

"Plus près des marais, c'est l'ancien quartier noir. Si la ségrégation n'existe plus, les deux races continuent à vivre séparées et n'habitent jamais ensemble. La principale rue mène vers l'église de bois où les Blancs s'entassent le dimanche tandis que les Noirs préfèrent une autre église, située plus au sud. Seul, le cimetière est le même pour tous, car les morts n'ont plus de couleur." (Condé 2008: 37-38)

A segregação não vinha apenas da cor, era também uma questão social, pois Agnès Jackson, mulata descendente de *planteurs* e com situação econômica mais confortável, humilhava e tratava como inferior aqueles que tinham a pela um pouco mais escura que a sua e viviam à margem da sociedade por razões econômicas. Na cidade onde moram, o contato com a família indiana, de onde vem sua colega na escola, Gayatri, ilustra o duplo estranhamento pela diferença, demarcada não apenas pelos hábitos culturais, mas também pela fala: "- S'il te plaît, répète plus lentement. Mon père ne comprend pas la façon dont vous parlez, vous autres Noirs" (Condé 2008 : 35), pede Gayatri quando Zora vem visitá-la em sua casa. Havia assim o sentimento de que "Les Noirs faisaient partie d'un monde spécifique, incapable de communiquer avec celui des autres" (Condé 2008 : 36).

"En écoutant Gayatri se confier, Zora s'apercevait qu'elle ne la connaissait pas du tout. Son comportement qui parfois l'avait étonnée, voire choquée, était causé par la timidité et la crainte des autres. Gayatri était terriblement consciente d'être la seule enfant indienne de l'école. Consciente de sa coulée de cheveux noirs. De son teint de pêche. De posséder une mère portant sari, bracelets de couleur aux poignets et point rouge au milieu du front. D'avoir de parents qui tiennent une boutique et massacrent l'anglais avec leur accent effroyable. De ne pouvoir rigoler et chahuter à la cantine parce qu'on y servait des nourritures horribles comme la viande ou le poisson et qu'elle était végétarienne." (Condé 2008: 117-118)

Ou seja, existe uma segregação de fato, embora não exista mais a escravidão; através do entendimento da dura realidade que a cerca, Zora compreende o que seu pai queria dizer quando se referia a uma "pátria imaginaria": "Voilà pourquoi chacun devait posséder un pays de rêve, une patrie imaginaire qu'il portait dans un coin de son esprit pour illuminer la vie" (Condé 2008: 38).

Contraditoriamente, no tempo das *plantations*, isto é, durante o regime escravocrata, a cidade era próspera e havia opulência:

"Ils étaient friands des souvenirs du temps où la Géorgie était un riche État tirant sa fortune du tabac et du coton cultivés par les esclaves noirs. Alors, la ville était arrogante et prospère. Mais Savannah, la Belle du Sud n'avait pas résisté aux assauts des années. Ce n'était plus qu'une cité poussiéreuse et délabrée que, seule, sa rivière sur laquelle dormaient les péniches poétisait par endroits." (Condé 2008: 17)

Isso faz com que Louise, mãe de Zora, diga : "À croire, raillait Louise, qu'ils voudraient nous voir revenir le temps de l'esclavage où il y avait tant d'injustices et tant de souffrances dans notre pays" (Condé 2008 : 18). Na verdade, com a volta do pai, eles estavam "salvos" da desintegração familiar, mas, até quando? "Louise reviendrait à Middleton et la vie redeviendrait comme avant. Comme avant ? N'est-ce pas précisément 'cet avant' dont ils ne voulaient plus ?" (Condé 2008: 96). E Christopher tinha o sentimento de voltar ao ponto de partida, quando saiu de Middleton em busca de melhores condições.

Consciente dos discursos laudatórios, acríticos e indiscriminados que marcaram os primeiros momentos do movimento panafricano, o percurso da diaspora é mostrado em seu nascimento em *Moi, Tituba, sorcière noire à Salem* ; o mesmo discurso é relativizado em *Les derniers rois*

*mages*, escrito alguns anos mais tarde, onde impera o desencanto e a frustração que o tão sonhado retorno às origens acarretaria ; em *Savannah blues*, último romance examinado aqui, a conquista da liberdade dos negros é mostrada com desencanto pela realidade da imigração e do exílio forçado, imposto pelas novas relações de trabalho no mundo capitalista. Em todos os romances, a dor da diáspora, impulsionada pela violência de uma dominação ou pela premência de uma necessidade econômica, engendrando, em ambos os casos, uma diáspora afetiva,nos é mostrada em sua realidade mais cruel e sem qualquer concessão.
O discurso ufanista de Debbie, do romance *Les derniers rois mages*, contrasta com a realidade das coisas que acontecem à sua volta, que insistem em desmanchar os *scripts* laudatórios a respeito da cultura africana que a militante Debbie luta para construir e empenha-se em defender. Em contrapartida, seu marido Spéro compreende que é melhor processar o luto das origens e mirar o futuro com um olhar crítico, tomando o destino de sua identidade incerta em suas próprias mãos. No caso dos dois primeiros romances, Condé nos alerta contra o discurso político também criticado por Édouard Glissant em *Le Discours antillais* (1981), ou seja, que a diaspora africana nas Antilhas está também marcada pela dominação colonial francesa, alimentando uma ”insidieuse promesse de se constituer en l´Autre, l´illusion d´une mimésis réussie" (Glissant 1981: 41).

Envolvidos com o movimento que era, ao mesmo tempo, revolucionário e literário, os escritores da Negritude impunham-se uma dupla missão: denunciar os abusos e malefícios da colonização e recuperar a história obliterada dos Negros, excluídos da geografia da visibilidade. Maryse Condé, por seu turno, adota uma postura diferente com relação a esse engajamento. A querela sobre a ideologia colonial é ultrapassada pelo caso específico das Antilhas, pois ela interroga, em sua ficção, sobre os problemas da identidade nacional, ao mesmo tempo em que questiona os princípios gerais da Negritude. Mesmo sendo a presença africana o elo mais frágil e o mais vilipendiado do percurso África-Europa-Caribe-América, espaços interligados pela escravidão e a diáspora, o retorno sonhado às africanidades não deixa de mascarar seu caráter de comunidade imaginária, muito mais inventada do que real, do mesmo modo que as próprias identidades caribenhas. A "viagem" em busca da identidade contrasta com aquilo que Césaire denomina poder reconhecer-se através do « détour africain » (desvio pela África), sabendo que a primeira experiência das identidades passa pelo deslocamento e pelo sentimento de fragmentação nascidos da diáspora imposta pela escravidão. Assim, após ter, ela própria, experimentado esse *détour africain*, e efetuado a sua journey *back*, conceito empregado por Houston Baker (1980: 10), Maryse Condé constata:

"J´ai fait une découverte importante en Afrique: je ne partageais pas la même langue que les gens de Guinée. Nous ne mangions pas la même nourriture – cela peut sembler banal pour vous, mais c´est important -. Nous ne nous habillions pas de la même façon, nous n´aimions pas le même genre de musique, nous n´avions pas la même religion. Au bout de quelques mois, je me suis retrouvée terriblement seule. Je ne pouvais même pas communiquer avec mon mari guinéen. Alors, j´ai fait une deuxième découverte : la race, en fait, n´est pas une caractéristique essentielle. Ce qui compte, c´est la culture. Comme je ne partageais pas la culture des gens de Guinée ni celle des Africains, j´ai quitté l´Afrique, et, par conséquent, mon mariage a coulé”. (Condé 2000: 47)

Se, por um lado, a construção da identidade caribenha passa pelo projeto acalentador da retomada utópica de uma história comum, existe, por outro lado, a consciência clara que esta identidade não pode se basear senão na instabilidade. Paralelamente ao «détour africain», ou à busca de uma certa *uniqueness*(Hall 1994 : 394), permanece o processo de busca do presente, centrado naquilo que poderia significar uma identidade caribenha nos dias de hoje.

Para Maryse Condé, escrever é exprimir seu engajamento intelectual e ultrapassar a simples condição humana através da escritura, fazendo um uso político da língua do ponto de vista do espaço do menor, conforme postulam Deleuze e Guattari (1975). Neste sentido, Maryse Condé é

também uma das pioneiras da literatura para jóvens. Em entrevista a Françoise Pfaff, em 2016, dois anos após a primeira publicação de *Savannah blues* no jornal *Je bouquine*, ela justificaassim seu interesse por esse público:

"J'ai écrit pour la jeunesse pour une raison simple : les enfants me paraissent terriblement intelligents, mais il faut savoir attirer leur attention sur un fait ou sur un autre. J'ai vu de près avec ma petite-fille Raki, lorsqu'elle était enfant, que tout pouvait l'intéresser à condition qu'on sache comment le lui présenter. Je me suis donc dit que parler aux enfants du monde tel qu'il est, atroce, dur à vivre, et leur parler de la vie compliquée et scélérate, est une gageure que j'entreprends de bon gré pour les faire réagir. Par exemple comment parler aux enfants de l'esclavage ! Écrire pour la jeunesse est un désir de lui apporter une réflexion sur le monde tel qu'il a été ou tel qu'il est. *[…]* Je crois que c'est un reste de militantisme!" (Condé 2016: 157-158)

A pequena heroína de *Savannah blues* desenvolve seu aprendizado da vida cidadã, passando pela confrontação com a história de sua terra, o Sul dos Estados Unidos, espaço marcado pela miséria e a descriminação racial. É pelo olhar de criança que Zora percebe que há motivações diferentes que levam as pessoas a deixarem a sua terra:

"À sa surprise, Zora apprit qu'on est souvent forcé de quitter son pays pour des raisons politiques. Pas simplement pour chercher du travail, mais parce qu'on ne supporte pas la manière dont celui-ci est gouverné, qu'on est menacé, qu'on craint pour sa liberté, voire sa vie. Quelle forme d'exil est la plus cruelle, la plus injuste? se demandait-elle. Ou alors toutes les formes d'exil sont-elles aussi douloureuses ? Elle ne parvenait pas à trouver de réponses à ces questions". (Condé 2008 : 56)

## IV. REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS


ANGREY, Francis Unimna (2012). « Misère chez soi, quête du bonheur chez l'autre : Mouvance, salut et contradiction dans des romans de Maryse Condé », in Nigeria, University of Calabar. www.cyclopaedia.de/wiki/Maryse-Conde, p. 84-91.

BAKER, Houston (1980). *Modernism and the Harlem Renaissance*, Chicago, The University of Chicago Press.

BOSI, Alfredo (2002). *Literatura e resistência.* São Paulo: Companhia das Letras.

CISSÉ, Mouhamadou (2006). Identités créoles et écriture métissée dans les romans de Maryse Condé et Simone Shwarz-Bart. Tese de Doutorado, Université Lumières- Lyon 2.

CLÉMENT, Catherine & KRISTEVA, Julia (2001). *O feminino e o sagrado.* Trad. Raquel Gutiérrez. Rio de Janeiro: Rocco.

CONDÉ, Maryse. *Moi Tituba, sorcière… Noire de Salem*(1986). Paris: Mercure de France.

_____ (1987). *La vie scélérate*, Paris, Seghers.

_____. *Les derniers rois mages* (1992). Paris, Mercure de France.

_____. Savannah Blues (2008). Saint-Maur-des-Fossés: Sépia.

CONDÉ, Maryse citada por E. Nunez, « Talking to ... Maryse Condé: Grand Dame of Caribbean Literature», [dans:] *The Unesco Courier*, nº 53, 2000, p. 47. http://unescdoc.unesco.org/images/0012/001211/121198e.pdf.

_____. Pfaff, Françoise, Nouveaux entretiens avec Maryse Condé. Écrivain et témoin de son temps, Paris, Karthala, 2016, in http://www.cnmhe.fr/ Acesso em 21/05/2018.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix (1975). *Kafka, pour une littérature mineure*. Paris: Les Éditions de Minuit.

FORTIN, Anne (1983). "Les sorcières, une alternative?", In *Dérives* 36, Montréal.

GARNIER, Xavier (1999). *La magie dans le roman africain*. Paris: Presses Universitaires de France, coll. Écritures francophones.

GLISSANT, Édouard (1981). *Le Discours antillais*. Paris: Gallimard.

HALL, Stwart. (1994) « Cultural Identity and Diaspora», [dans:] Williams and Chrisman (dir.), *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory – A Reader*, New York, Columbia University Press.

HAUAJI, Karime Amaral (2012). A inserção do bastardo na relação Oriente/Ocidente. Tese de doutoramento, Faculdade de Letras, UFF, Niterói.

KLINGER, Diana Irene (2012). *Escritas de si, escritas do outro:* o retorno do autor e a virada etnográfica. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras.

RICŒUR, Paul (1991). *O si-mesmo como um outro*. Trad. Lucy Moreira César. Campinas: Papirus.

_____. *A memória, a história, o esquecimento* (2007). Trad. Alain François et al. Campinas: Editora Unicamp.

# ALLANAR EL PLAYROOM: LUCÍA PUENZO TRAS LA BÚSQUEDA DE NUEVAS COMUNIDADES DE LO VISIBLE

María José Punte

# ALLANAR EL *PLAYROOM*: LUCÍA PUENZO TRAS LA BÚSQUEDA DE NUEVAS COMUNIDADES DE LO VISIBLE

"Al *playroom* hay que allanarlo". LA frase está tomada de la novela de Lucía Puenzo *La furia de la langosta* (2010),[1] una de las menos citadas de su corpus textual. En este sintagma tan simple como brutal, se adhieren varios elementos que sirven para describir su obra narrativa, que consta de cinco novelas, un reciente libro de (podríamos decir) crónicas, y los guiones de numerosas películas -dirigidas por ella o no-, que incluyen a sus tres largometrajes.[2] Por lo pronto, la frase está hablando del cruce entre infancia y política, así como de la irrupción de la cosa pública en el espacio privado del hogar. Denota, en el uso del término inglés, una clara adscripción de clase con sus deseos de internacionalidad. A ese hogar se le otorga un costado ominoso porque se lo vincula con lo criminal. En este gesto, se habla de un asunto que alude a los medios masivos de comunicación, pero de una manera torcida. El discurso actual con su machaqueo permanente sobre la cuestión de la inseguridad (que en los medios siempre termina quedando del lado de sectores percibidos como marginales), aquí se enlaza con una clase social que invierte todos sus recursos materiales y simbólicos en atrincherarse, en encerrarse para evitar la inseguridad aludida. No obstante, lo que queda al desnudo en los textos de Puenzo, es que la criminalidad tiene como protagonista privilegiada a esa clase, la que despega su responsabilidad mediante el recurso de cubrirse las manos con guantes blancos. *La furia de la langosta* lo exhibe con meridiana claridad, junto con un cuestionamiento al modelo familiar preconizado por las burguesías, lo que hoy llamaríamos la familia moderna.

El desguace de estructuras familiares que tendieron a ser naturalizadas, es llevado a cabo a partir de una cirugía que no deja ninguno de sus órganos a salvo. Las novelas de Puenzo, así como sus películas, ponen en escena el destronamiento del *pater familias* y la desmitificación de la maternidad, a la par que ofrecen formas porosas y proliferantes de familia, es decir, un modelo que la psicoanalista Élisabeth Roudinesco define como de la familia "posmoderna". Roudinesco se refiere a una "familia en desorden" para pensar en las modificaciones que ha ido sufriendo dicha estructura comunitaria a lo largo de varios siglos. Describe tres grandes períodos que pueden ser rastreados como una larga evolución que va desde el siglo XVI hasta la actualidad: la "familia tradicional" (el modelo claramente patriarcal), pasando por la "familia moderna" que es la que cuaja en el modelo "nuclear" o "restringido" (una que pasa a aceptar la lógica afectiva para su constitución), hasta la "familia posmoderna" o contemporánea (se relativiza su extensión, así como se cuestiona la atribución de la autoridad en su seno). Roudinesco hace notar que ante la última crisis que se produce en los años sesenta y setenta, la familia cobra a partir de su "desfallecimiento", un vigor inesperado (2010: 165). Concluye que la familia sigue siendo percibida por los sujetos de todas las edades como un espacio eficaz para resolver los conflictos en el orden de lo simbólico, en tanto que lugar de resistencia ante la "tribalización orgánica de la sociedad mundializada" (214). Más allá de la crisis profunda de la institución familiar que reflejan las narraciones de Puenzo,

1 Es el título del primer capítulo de esta novela, que aborda la historia de una familia de la alta burguesía porteña a los que podríamos definir como "nuevos ricos", los Razzani, en el momento en que comienza una seria crisis familiar porque un periodista logra revelar una maniobra financiera del padre: el vaciamiento de un banco. Está narrada desde la perspectiva del hijo de diez años, Tino, quien ve como todo su confortable universo empieza a desmoronarse. La novela hace la radiografía de una clase social inescrupulosa, corrupta y superficial, pero que maneja los resortes del poder. Si bien habla desde un imaginario que en la Argentina ha quedado muy vinculado con la década de los años noventa y como un evidente diagnóstico de esa época, las similitudes con el presente y con la figura de la actual clase gobernante son insoslayables.

2 Además de las obras que abordamos y que aparecen en la bibliografía final, trabajó como coguionista del documental (H) Historias cotidianas (Andrés Habegger, 2000), de los largometrajes La puta y la ballena (Luis Puenzo, 2003), A través de tus ojos (Rodrigo Fürth, 2006), El faro de las orcas (Gerardo Olivares, 2016); directora de los cortos Los invisibles (2008), Más adelante (2009) y de la serie para televisión Cromo (2015).

aparecen formas alternativas o superadoras, con nuevos modelos mejor adaptados a los tiempos que corren. A pesar de sus críticas, la familia no resulta totalmente descartada.

El mapeo de las temáticas abordadas por la obra de Lucía Puenzo da cuenta de un espectro muy amplio, que sube y baja por la pirámide social y que se abre de manera panorámica en lo concerniente a los géneros sexuales. Este mapa habla, a su vez, de una cronografía móvil: parece estar muy anclado en el presente, pero no deja de pensar un pasado histórico al cual ciertos discursos oficiales pretenden dar como concluido. Con respecto a lo primero, si bien sus novelas y películas narran desde un lugar de enunciación preciso que es el de las clases acomodadas porteñas, lo que implica un doble centralismo –de clase tanto como espacial-, siempre aparecen personajes y situaciones que terminan descentrando estos posicionamientos.[3] Las vinculaciones entre las diversas clases sociales señalan con bastante brutalidad no solo las violencias inherentes a la subalternización de determinados sujetos, como por ejemplo lxs empleadxs domésticxs (mucamas, choferes, personal de servicio). Muestra también las estrategias de empoderamiento desde la perspectiva de los más vulnerables. El caso más obvio es el de la novela y la película *El niño pez* (2004/2009), que reedita la historia de amor imposible entre un sujeto de clase alta con la empleada doméstica, relato prototípico del género melodramático, pero lo hace en clave lesbiana.[4] Es la chica adolescente de una familia de la zona norte de Buenos Aires, Lala, que se enamora de Ailín (Lin en la novela), la mucama proveniente de Paraguay. En esta historia de amor, el resultado no termina siendo el ascenso social de la empleada, sino la huida de ambas a las tierras míticas de donde ella proviene, la laguna de Ypacaraí. Este tópico de la mucama paraguaya, que está en varias novelas argentinas como mero reflejo de una realidad social, aparece también en *La furia de la langosta*, en la que la empleada tiene incluso un hijo con el padre de la familia, hijo que es incorporado a la estructura familiar. Además de las mucamas, en las novelas de Puenzo están los choferes, que suelen tener relaciones sexuales con las hijas adolescentes (*La furia de la langosta*, *La maldición de Jacinta Pichimahuida*) o ejercer una cierta paternidad subrogada con los niños. Hay algo un tanto incestuoso en este esquema, lo que apuntaría contra el relato edípico.

En lo que toca a la cuestión del género sexual, además de la historia lesbiana de *El niño pez*, la diversidad sexual está presente de varias maneras, como se ve en la novela *9 Minutos* (2005), que pone en escena a otra de estas familias en desorden. Cuenta la historia del matrimonio supuestamente exitoso entre Iván y Uma, ambos padres de un niño de once años, Tiano, justo en el momento en que esa familia está a punto de estallar en pedazos. De hecho, la pareja parental es incapaz de criar a ese niño, que parece más adulto que los propios padres, y es prohijado por Buba, un amigo homosexual que además está enfermo de sida. No solo se da vuelta la estructura etaria en este niño del cual su propia madre dice que es "Un señor encapsulado en un cuerpo de once años" (2003: 23), y que trata a todos los adultos que lo rodean como si estos fueran los hijos. Buba, quien se muestra como la persona más apta para dar contención a Tiano, parecería estar encarnando el ideal del andrógino, figura que para la psicoanalista Elisabeth Badinter posibilitaría la superación de una masculinidad en crisis. Y Tiano se reconoce a sí mismo como homosexual hacia el final de la novela.[5] Pero el ejemplo más acabado es el de la película *XXY* (2007),

3 En esa dirección va el análisis que hace Ana Luengo cuando piensa los espacios en la película El niño pez. A una mirada centralizadora ubicada en las ciudades (en Buenos Aires, pero que podría estar en cualquier urbe latinoamericana), se oponen otras series de espacios que van desde el ámbito de lo privado o, mejor dicho, de lo íntimo, hasta una realidad utópica ubicada míticamente en el Paraguay. Buenos Aires aparece como "centro en tensión violenta con lo otro y consigo mismo" (2017: 41) y funciona como sinécdoque de la violencia patriarcal (46). Paraguay, por su parte, termina siendo idealizada o, cuanto menos, deshistorizada.

4 Para profundizar en las estrategias de empoderamiento de los dos personajes femeninos de la película, así como del modo en que funciona aquí la figura de la lesbiana, véase Punte 2012.

5 El personaje de Tiano corporiza en cierto sentido lo que la crítica Katrhyn B. Stockton desgrana en su libro The Queer Child (2009). Es un niño cuyos motivos resultan insondables porque no crece en la dirección estipulada por el sistema que define lo normativo para la infancia. En este caso, se trata de una figura infante mediante la que se desmiente lo que Stockton considera como una fetichización de la demora, vinculada a la noción de un crecimiento entendido como unidireccional y vertical. Tiano parece crecer hacia los costados ("sideways", nos dice Stockton). Es un niño que no se sabe si es un adulto en cuerpo de niño o una

transposición de un cuento de Sergio Bizzio ("Cinismo"), en donde Puenzo pone en escena de manera afín a las demandas de sus militantes la cuestión de cómo tratar hoy en día a la intersexualidad.[6] Por último, la temática de un sujeto trans está abriendo su último volumen, *Hotel cápsula* (2017), en el relato "Tai Toom", que trata la relación de un padre con su hijo que está transicionando.

El tercer punto, que tiene que ver con la lectura histórica que hacen los textos, apunta a las consecuencias del genocidio y sometimiento de los pueblos originarios en América, un tema que suele ser invisibilizado en la Argentina. La subalternización adquiere algo de centralidad en *El niño pez*, en la figura de Ailín, que encarna no solo este posicionamiento por una cuestión de clase, sino también de etnia (es guaraní) y de género. Queda al desnudo la violencia patriarcal resumida en el personaje del padre, el juez Brontë, quien abusa sexualmente de Ailín, pero además justifica ese abuso de manera discursiva en una escena en la que adjudica a las mujeres conquistadas un supuesto poder de seducción. Da vuelta la ecuación víctima-victimario, haciendo uso de un típico argumento machista. El tema de la relación conflictiva entre pueblos originarios y ciudadanos argentinos producto de las olas inmigratorias, está en la novela *Wakolda* (2011), en una línea narrativa que no fue incluida en su transposición fílmica. Allí la niña protagonista, Lillith, se cruza con una adolescente mapuche, Yanka. Al comienzo de la novela, intercambian sus respectivas muñecas (Herlitzka y Wakolda, que da nombre al texto), hecho que es determinante para la línea narrativa centrada en Lillith. Un último ejemplo de presencia mapuche está en la novela *9 Minutos* en un personaje algo marginal que irrumpe hacia el final, pero que parece estar incluido para reforzar esta idea de sujetos resistentes frente a un orden imperante que se busca impugnar desde el relato.

De alguna u otra manera, todas las novelas se confrontan con un sentido común contemporáneo que da como inapelable la instauración de un capitalismo post-industrial, que convierte a todo lo que toca en mercancía y cuyo mejor aliado es el sistema de medios masivos de comunicación. Es la temática central de la tercera novela publicada, *La maldición de Jacinta Pichimahuida* (2007), en el que hace referencia a un programa de televisión originado en los años sesenta (1966-1985), cuyos protagonistas eran unxs niñxs de una escuela pública. La violencia aquí es ejercida sobre aquellos sujetos a los que en principio se aparta del mundo del trabajo para protegerlos, desde el momento en que se los usa como fuerza de trabajo (más allá del glamour que supone ser una estrella televisiva), y se los (mal)educa en todos los vicios del universo laboral: la competencia brutal, la ambición desmedida, la mercantilización de la vida, la explotación. La crítica ácida a los medios, sobre todo a la televisión (antes que nada, por su tendencia al inmediatismo), está también en la novela *9 Minutos*, cuyos protagonistas Iván y Uma son una pareja de exitosos periodistas. En *El niño pez* aparece la cuestión de la trata de personas, porque Ailín es explotada por una red de prostitución montada por la policía. El personaje de Twiggy en *La maldición…* trabaja durante un tiempo en la industria pornográfica, que la explota hasta producir su extenuación y total cosificación. La otra cara de la moneda, la de los explotadores, es profusamente retratada en *La furia de la langosta*, aunque la estructura de poder (sobre todo bajo la forma de poder judicial) está presente tanto en *La maldición…* como en *El niño pez*. Los padres en ambos textos son jueces, representantes de una institución –el poder judicial- puesta hoy día también en el banquillo.

Por último, se puede hacer referencia a otro poder, el de la biopolítica, encarnado en el sistema médico, que no solo impone sus paradigmas de lo que debe ser la salud (medicalización y normativización de los cuerpos por encima del buen vivir), sino que también es exhibido desde las perversiones que emergen cuando impera el criterio eugenésico. Este tema que es central tanto a

niña porque, como dice su madre, nunca se ensucia, no transpira ni se despeina (Puenzo 2003: 23). Véase mi análisis sobre esta novela en el capítulo 4.2.2 "Montaña rusa" de Punte 2018.

6 La película recibió mucha atención por parte de la crítica. Véase, por ejemplo, Tamar-Mattis 2009, Zamostny 2012. Los comentarios con respecto al tratamiento de la intersexualidad fueron positivos, como se ve en la reseña del activista intersexual Mauro Cabral (2008).

la novela como a la película *Wakolda* (en la que esta línea narrativa termina ganando la partida), ya había sido abordada en la película *XXY*.[7] En las dos aparece una vez más la figura del padre en oposición a la de los hijos. Pero también la del médico como contra-figura de un posible padre ni edípico ni patriarcal, o en términos de Julia Kristeva, lo que ella denomina un "padre luminoso". Dicho paradigma podría funcionar como una alternativa al relato edípico y su figura del Padre. Este "destino luminoso" de la paternidad representa a un "padre imaginario" mediante el que Kristeva busca reconfigurar el principio del placer en la constitución de la subjetividad. La autora encuentra un tipo de placer que se expresa en este padre imaginario, situado en un estadio anterior a la diferenciación edípica. La experiencia de este "destino luminoso" abre al sujeto a la posibilidad de una reconciliación con el Padre, en la medida en que lo presenta como una figura amada y no temida. Esta modalidad arcaica de la paternidad viene antes del surgimiento del Nombre, es decir, del orden simbólico. Es anterior al estadio del espejo, y le asegura al sujeto una autonomía que es frágil, pero exquisita a la vez; un destino que es alternativo a la vez que extraño (Kristeva 1993). Ejemplo de este "padre luminoso" podrían ser el de la película *XXY* y, tal vez, el de la película *Wakolda*.

Nos preguntamos qué tipo de cartografía contemporánea delinea la obra de Lucía Puenzo, antes que nada, porque sus personajes han sido ya leídos en términos de lo que la pensadora Rosi Braidotti define como "sujetos nómades" (Forné 2015).[8] Hay muchos movimientos de transmigración en esta obra. En primer lugar, por las problemáticas y por las estéticas globales que aborda, se podría decir que no parece difícil vincularla con los escritorxs latinoamericanxs de su generación, a partir de premisas que habían sido delineadas previamente por los "McOndianos".[9] Por otro lado, si bien su obra tiene una fuerte impronta urbana, con todo lo que eso implica, no se encuentra ajena de temáticas como la dicotomía campo/ciudad, en términos de centro/periferia, algo que irrumpe en las improntas errantes de sus historias, que incluyen viajes y travesías de diversas índoles, como ya ha sido bien estudiado (Forné, González, Luengo). En segundo lugar, ahí están aquellos personajes que proponen nuevas formas de habitabilidad y que configuran sujetos maleables, sujetos que resultan monstruosos porque se encuentran en una situación de liminalidad. En su mayoría, se trata de niñxs o adolescentes, rasgo que subraya con terquedad este lugar fronterizo de la subjetividad. Por último, todavía falta pensar en profundidad cómo funcionan los trajines generados por las transposiciones fílmicas de sus textos, esa persistencia en la adaptación de obras propias o cercanas. Puenzo es una autora bifronte, algo que la sitúa fuera de serie.

Al leer a Lucía Puenzo dentro de la tradición literaria argentina, ya la había colocado dentro de la senda que se abre con Manuel Puig. Sostengo aquí, como una pequeña *boutade*, que Lucía no es hija del director de cine Luis Puenzo, muy conocido por la película *La historia oficial* (1985) que marcó la época de la post-dictadura. Su verdadero padre es Manuel Puig. El homenaje hacia este

7 Sobre la cuestión médica y la mercantilización de la industria farmacéutica en la película Wakolda, véase Pérez (2017). Para un análisis de la cuestión médica y/o biológica en XXY, véase Fröhlich (2011).

8 Forné analiza las dos versiones de El niño pez y XXY. Su interés se centra en pensar las subjetividades en la obra narrativa de Puenzo a las que ve como "figuraciones nómades" porque "proyectan los intentos contemporáneos de disolución de una serie de oposiciones dicotómicas hegemónicas" (2005: 151). Mediante el tópico del viaje se la narración explora las tensiones y/o desplazamientos entre las oposiciones género/sexualidad, humanidad/animalidad, naturaleza/cultura. Si bien constata que tanto deseo y sexualidad funcionan en este texto como "líneas de desfiguración no fuente de identidad" (161), también se pregunta qué posibilidades quedan para aquel sujeto nómade que lo es por necesidad, como sería el caso de Ailín, y no meramente por seguir el propio deseo, algo a lo que da cuerpo Lala, quien descentra el sistema de representaciones mediante un acto performativo.

9 Recuérdese este famoso prólogo que proponía un programa rupturista no tanto hacia la generación del boom, como contra ciertos cánones establecidos. Aleteaba un deseo de borrar fronteras en la América hispana, a la que se percibía como incomunicada hacia adentro y afuera. Más allá de las etiquetas, y en clara burla hacia ellas, se plantaba contra cierta mirada esencialista que circula(ba) sobre lo latinoamericano. Reivindicaban una mirada urbana, con todas las complejidades de las megalópolis contemporáneas, que se asumiera no solo como bastarda sino también híbrida. Ana María Amar Sánchez reconoce la vinculación entre la obra de Manuel Puig y este grupo, al que ve como sus herederos, al continuar con esos "juegos de seducción y traición" que Puig inaugura entre la literatura y la cultura de masas (2000).

escritor se hace evidente en *La maldición de Jacinta Pichimahuida*, título que traduce al presente de la autora aquella novela pionera de Puig, *La traición de Rita Hayworth* (1968). Las novelas en sí, son muy diferentes, más allá de sus títulos. Pero hay una evocación consciente de Lucía Puenzo a la técnica de la oralidad mediante la que Puig instituyó un "tono" nuevo para la literatura, una forma de modulación inédita para el lenguaje escrito, pero también una temática que permitía la entrada de lo "menor" en todas sus facetas.[10] Entre otras cosas, instituía una forma novedosa de erudición para el campo literario, cuya fuente estaba en los medios masivos, sean la radio o el cine, el folletín o el comic, y –en este nuevo avatar- la televisión. Un aparato omnívodo, que termina fagocitando todo lo otro y que entroniza no solo la estética *kitsch* sino la sensibilidad del amaneramiento *camp*.

Por otro lado, el uso de la oralidad que Puenzo aprende en Puig, se vuelve en ella inseparable de la manera en que concibe al realismo para su narrativa; de lo que emerge como una de esas nuevas formas de realismo en la literatura. Esto fue analizado por Carina González quien confirma que Puenzo hace entrar mediante la oralidad un extrañamiento, una "deformación" de la materia narrativa que provoca que el realismo se vea afectado por estas escrituras del siglo XXI, pero no abandonado. Los medios masivos proponen convenciones genéricas asumidas por la escritura en términos de cómo se maneja la acción para la trama (sus velocidades), así como de los procedimientos en su relación con el verosímil en la era de la virtualidad cibernética. González encuentra que la obra de Puenzo se caracteriza por tener una "sensibilidad extraña" que, si bien desarticula la representación, nunca deja caer a sus fábulas en el absurdo. Conviven en su escritura un cierto giro documental, un ojo etnográfico orientado hacia lo popular, con una obsesión por mostrar determinadas "marcas generacionales".[11] En suma, se trata de un realismo que trabaja sobre los estereotipos realistas, sobre todo con los construidos por los modelos mediáticos de referencialidad (González 2011: 194-198).

En lo que respecta a sus películas, actualmente estoy tratando de pensar no tanto qué es lo que la lleva a transponer sus textos o textos de "allegados", sino qué es lo que se produce en ese hiato generado entre el texto escrito y el llevado a la imagen. Tal vez sirvan de ayuda las propuestas de Giuliana Bruno con respecto a las emociones que movilizan lo visual, o esa vinculación entre lo visual y la emoción; lo que ella define como "the motion of emotion". La imagen en movimiento, nos dice, implica habitar o moverse en un espacio. Y define al espectador más como un viajero que como un mirón; o, de acuerdo con otro de sus juegos de palabras, un *voyageur* más que un *voyeur* (2002: 16). Las películas de Puenzo realizadas hasta la fecha plantean viajes que, más que arrastrar a los espectadores a lugares recónditos, los terminan conduciendo a las intensidades que movilizan los cuerpos. Funcionan, al igual que sus novelas, como montañas rusas de las emociones. Puenzo logra poner en escena la amplia gama de pulsiones que van desde el dominio a la sumisión, desde la ambición hasta la vulnerabilidad, a una velocidad que solo puede ser inteligida desde el gesto del *zapping* contemporáneo.

Hay una fuerte cuota de violencia en las representaciones de Puenzo, que permite concebir a sus personajes infantes y adolescentes como figuras que buscan formas de empoderamiento. En

10 Este tema ha sido abordado en mi libro Topografías del estallido (2018), en el capítulo 1.3. "La maldita infancia y el secreto de una traición gozosa". El análisis aquí está centrado en esta novela de Lucía Puenzo a partir de la manera en que se diseñan los sujetos infantes contemporáneos mediante los dispositivos tecnológicos, sobre todo, la televisión. Esta novela en particular le sirve a Puenzo para desplegar una parafernalia kitsch, que remite de modo muy preciso a Puig. Junto con la disolución de la familia moderna, algo que en Puig apenas estaría esbozado, reaparecen cuestiones como la hipocresía social fruto del deseo de ascenso, los medios masivos como estructurantes de las subjetividades contemporáneas que exacerban la premisa de no poder pensar al sujeto por afuera de la televisión. Esto modifica de manera radical la noción de ser como ser percibido: soy porque aparezco en la tele. Puenzo, además, lleva al extremo la estética del camp o de ese "buen gusto del mal gusto".

11 El realismo de Puenzo puede ser contrastado con otro tipo de realismo en el cine como el que David Oubiña propone para Lucrecia Martel, al que él llama "insidioso". Oubiña constata que el realismo de Martel también es el resultado de una construcción que luego se impone sobre las cosas. Al trabajar dentro de los parámetros del cine industrial, la autora tiene que negociar con un tipo de realismo al que él describe como sintético, articulado y guionado; es un realismo "como síntesis reveladora, como articulación ficcional que ilumina una totalidad a partir de los comportamientos individuales o como prisma a través del cual advertir ciertos funcionamientos sociales" (2007: 11).

gran medida son víctimas de un sistema que sólo los piensa como consumidores, no como ciudadanos. Y que si les quita algún lugar de enunciación posible en el entramado social -los convierte en "in-fantes"-, es porque los considera piezas indispensables (pero al mismo tiempo descartables) de la maquinaria del consumo masivo. Ya habíamos definido a sus chicas adolescentes como las "herederas de Antígona", en referencia a la lectura que hacía Judith Butler de este mito clásico (Punte 2011). También veníamos pensando a sus niñxs desde la Teoría *Queer* gracias a Kathryn Stockton (Punte 2018). En resumidas cuentas, la cartografía que ofrece su obra nos introduce en un país tomado por estas nuevas generaciones cuyo gesto revulsivo consiste en buscar formas posibles de lo que Butler llama la "habitabilidad", es decir la posibilidad de alcanzar un cuerpo moldeado por el propio deseo. Esto implica por fuerza el delineado de las "nuevas comunidades de lo visible" a las que se refiere David Oubiña cuando intenta pensar aquello de intervención política que propone el cine actual (2007: 52). La obra de Puenzo, desde su formato bifronte, da respuestas que son políticas, sobre todo en lo concerniente a visibilizar posibles alternativas a lo existente y a hacerlas deseables. A la vez que recurre al procedimiento de dinamitar de manera explícita los sentidos comunes que circulan en los medios masivos, permite vislumbrar cuerpos otros, tramados desde una nueva constelación de intensidades afectivas.

## I. BIBLIOGRAFÍA CITADA


Amar Sánchez, Ana María (2000): *Juegos de seducción y traición. Literatura y cultura de masas*. Rosario: Beatriz Viterbo.

Badinter, Elisabeth (1993): *XY, la identidad masculina*. Bogotá: Norma.

Cabral, Mauro (2008): "No saber – acerca de XXY". En: http://www.clam.org.br/publique/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=3958&sid=11. (10/09/2009).

Forné, Anna (2015): "Anatomías del sujeto nómade en la obra de Lucía Puenzo". En Castro, Andrea/ Forné, Anna (comps.): *De nómades y migrantes. Desplazamientos en la literatura, el cine y el arte hispanoamericanos*. Rosario: Beatriz Viterbo, pp. 151-167.

Frohlich, Margaret (2011): "What of unnatural bodies? The discourse of nature in Lucía Puenzo's XXY and *El niño pez/The Fisch Child*". En *Studies in Hispanic Cinemas*. Vol. 8, Nº 8, pp. 159-174.

González, Carina (2011): "Migración y oralidad: la vida animal en la novela *El niño pez* de Lucía Puenzo". En *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año XXXVII, Nº74, Lima-Boston, 2do semestre, pp. 193-214.

Kristeva, Julia (1993): "Acerca de un destino luminoso de la paternidad: el padre imaginario". *Psicoanálisis: Revista de la Asociación Psicoanalítica de Buenos Aires*. Vol. XV, Nº1, pp. 97-124.

Luengo, Ana (2017): "Buenos Aires como prisión - Paraguay como utopía: formas de resistencia y la creación de espacios alternativos en *Leonera* (2008) y *El niño pez* (2009)". En *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXXIII, Núm. 258, enero-marzo, pp. 41-55.

Oubiña, David (2007): *Estudio crítico sobre La Ciénaga*. Buenos Aires: Picnic.

Pérez, Oscar A. (2017): "Ensayos clínicos y neoliberalismo en Wakolda de Lucía Puenzo". En *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, Nº 15. http://asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/index.

Puenzo, Lucía (2005): *9 Minutos*. Rosario: Beatriz Viterbo.

Puenzo, Lucía (2007): *La maldición de Jacinta Pichimahuida*. Buenos Aires: Interzona.

Puenzo, Lucía (2008 [2004]): *El niño pez*. Rosario: Beatriz Viterbo.

Puenzo, Lucía (2010): *La furia de la langosta*. Buenos Aires: Mondadori.

Puenzo, Lucía (2011): *Wakolda*. Buenos Aires: Emecé.

Puenzo, Lucía (2017): *En el hotel cápsula*. Buenos Aires: Mansalva.

Puenzo, Lucía (2007): *XXY*. Argentina/España/Francia. dvd.

Puenzo, Lucía (2009): *El niño pez*. Argentina/España/Francia. dvd.

Puenzo, Lucía (2013): *Wakolda* (o *El médico alemán*). Argentina/España/Noruega/Francia. dvd.

Punte, María José (2011): "Tras las huellas de Antígona: fantasía y mirada adolescente en el nuevo cine argentino". En Amícola, José (coord.): *Un corte de género: mito y fantasía*. Buenos Aires: Biblos, pp. 81-103.

Punte, María José (2012): "La mirada tras el espejo: para un análisis feminista de El niño pez". En *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, Sección Dossier, Nº6, octubre. http://asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/issue/view/11

Punte, María José (2018): *Topografías del estallido. Figuras de infancia en la literatura argentina*. Buenos Aires: Corregidor.

Roudinesco, Élisabeth (2010 [2003]): *La familia en desorden*. Buenos Aires: FCE.

Stockton, Kathryn Bond (2009): *The Queer Child. Or Growing Sideways in the Twentieth Century*. Durham and London: Duke University Press.

Tamar-Mattis, Anne (2009): "XXY offers a New View of Life in an Intersex Body". En *Berkeley Journal of Gender, Law & Justice*, Vol. 24, pp. 68-74. (23/06/2011).

Zamostny, Jeffrey (2012): "Constructing Ethical Attention in Lucía Puenzo's XXY". En Rocha, Carolina/ Seminet, Georgia (eds.): *Representing History, Class and Gender in Spain and Latin America: Children and Adolescents in Film*. New York: Palgrave Macmillan, pp. 189-204.

# LA DOCUMENTACIÓN DE LA LENGUA GENERAL AMAZÓNICA (TUPÍ-GUARANÍ) EN TRES DICCIONARIOS DE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XVIII

Dietrich, Wolf

# LA DOCUMENTACIÓN DE LA LENGUA GENERAL AMAZÓNICA (TUPÍ-GUARANÍ) EN TRES DICCIONARIOS DE MITAD DEL SIGLO XVIII

## I. "LENGUA GENERAL" EN LA AMÉRICA ESPAÑOLA Y "LÍNGUA GERAL" EN EL BRASIL COLONIAL

Se sabe que el contacto entre el castellano o portugués y las lenguas indígenas americanas generalmente no fue directo, sino que se hizo a través de las llamadas lenguas generales, lenguas indígenas de uso general en territorios extendidos. Estas lenguas, el nahua y el otomí de México, el quechua, aimara y mapuche de las regiones andinas, así que el guaraní del Paraguay colonial, fueron habladas por muchos grupos indígenas y entendidas por parte de muchísimos grupos vecinos que hablaban otras lenguas, pero manejaban también la respectiva lengua general. Las lenguas generales, codificadas en gramáticas y diccionarios desde la segunda mitad del s. XVI, eran utilizadas en la evangelización de los pueblos indígenas, y con ésta se propagaron a territorios, por ejemplo, norteandinos y centroamericanos, donde antes no se hablaba ninguna lengua general. Por este uso general muchos términos, por ejemplo, del nahua y del quechua pasaron al castellano común y, más específicamente, a las hablas caste-llanas regionales.

Si "lengua general" en la América española es un concepto que se refiere a las lenguas indígenas usadas en la catequesis de los mismos indígenas, el concepto de "língua geral", en el Brasil colonial, se aplica a una realidad diferente, es decir que se aplica a la lengua indígena hablada, en dos partes de la costa brasileña, por la población mestiza, no por los indígenas. La mezcla de las razas se produjo en la situación de la mayoría de los colonos portugueses que llegaron al Brasil sin mujeres y, debido a esta situación, se casaron con mujeres indígenas ha-blantes del tupinambá, una lengua tupí-guaraní extendida desde la costa de San Pablo hasta el Marañón y el Pará en el norte del Brasil. El portugués se arraigó, en esta primera etapa de la colonización portuguesa. solo en la zona central de San Salvador da Bahía, adonde llegaron muchos más colonos portugueses que a las regiones meridionales y septentrionales.

En la relativa isolación de la zona meridional, en el llamado "altiplano" de San Pablo, se formó lo que hoy llamamos la "língua geral paulista", por oposición a la "língua geral amazônica" (LGA) que se formó en el Norte, en el curso de la extensión de la colonización portuguesa hacia y en la bacía amazónica. Ambos dialectos de "língua geral", con el tiempo se diferenciaron de la lengua indígena original. No solo se prestaron ciertos lexemas refe-rentes a objetos nuevos (p.e. 'camisa', 'plato', 'paño', 'Dios', 'cruz', 'cruficar',), sino que también hubo cambios fonológicos, morfofonológicos y gramaticales. Las lenguas indígenas originales, el tupinambá, extendido de Espíritu Santo a Bahía, y el tupinikín de la región de Río de Janeiro, fueron exterminadas todavía en el curso del s. XVI, junto con los pueblos que las hablaban. La exterminación se produjo entre Río de Janeiro y Bahía, los centros de la administración portuguesa, en los cuales se estableció el uso de la lengua portuguesa y no el de las "línguas gerais". El uso de la LGA se extendió en la Amazonía brasileña con la expansión de los portugueses en el s. XVII y fue adoptado como lengua vehicular también por los indígenas de la región.

Es importante observar que la "língua geral paulista" está muy poco documentada, mientras que la "língua geral amazônica" cuenta con una rica documentación, casi exclusivamente en forma de diccionarios.

Todo lo que expuse a propósito del concepto de "língua geral" en el Brasil se basa en la teoría defendida por Aryon Rodrigues (1996), el único artículo teórico sobre el asunto.

## II. LOS DICCIONARIOS DE LGA EXISTENTES (LOS PUBLICADOS Y LOS MANUSCRITOS)

Todos los diccionarios que hay de LGA fueron publicados anónimos, probablemente por misioneros, muchos de ellos de evidente tradición jesuítica. Naturalmente, se plantea, en cada caso, el problema del origen del manuscrito. Todo lo que podemos decir es que ninguno de los diccionarios estudiados lingüísticamente hasta ahora presenta rasgos claros de la LGP, por ejemplo, la pérdida de las consonantes finales, tan características del tupinambá de Salvador da Bahía y de la LGA, ni el pasaje de /ɨ/ a /u/ o de [mb] a [b] inicial.

1. El diccionario más antiguo es el llamado *Vocabulario na Língua Brasílica* (*VLB*). Según los dos manuscritos que conocemos, fueron escritos o copiados en Piratininga, en el "altiplano" paulista, en 1621 o 1622, pero el tipo de lengua que se describe corresponde más bien a la LGA que a la LGP. Sea como fuere, este diccionario ya tiene mucha tradición en el s. XVIII, debe haber circulado en muchas copias, muchos autores de diccionarios posteriores recurren al *VLB* para colectar entradas y/o ejemplos. Es un diccionario unidireccional, portugués – "língua geral", muy rico, con aproximadamente 7750 entradas. Hay indicios lingüísticos que hacen pensar que, hasta este diccionario, que es probablemente la fuente más importante de todos los demás, no está sin marcas de influencia extranjera. El manuscrito de Rio de Janeiro fue publicado por Plínio Ayrosa en 1938, el de Lisboa por Carlos Drumond en 1952 y 1953.

2. El segundo diccionario en orden cronológico, del que conocemos la fecha de redacción (1739), el título (*Caderno da Língua, Cuaderno de la Lengua*) y el nombre del autor, João de Arronches, fue publicado por Plínio Ayrosa en 1935. Con 3881 entradas lacónicas es bastante breve.

3. *Prosodia da Língoa* es uno de los diccionarios que analizaremos aquí. El ms., que se encuentra en Lisboa, tiene unas 5600 entradas, distribuidas en 85 páginas, además 14 páginas de coplas rimadas en LGA, cuya temática en parte es teológica, pero hay también coplas narrativas sobre las experiencias increíbles de un corista europeo en el Palacio arzobispal de San Luís de Marañón, de la vida de un misionero con sus fieles, de las experiencias durante un viaje en el sertão [en el monte]; véase Navarro 2008. Se discutirá el problema de la autoría y de la fecha probable de la redacción del manuscrito.

4. El manuscrito que lleva el título *Vocabulario da língua. Brazil* es un diccionario de 172 páginas, con unas 5800 entradas. Con respecto a su autoría, hemos podido verificar, por comparación de letra, que se trata del misionero jesuítico y autor de libros de viaje Anselm Eckart, un alemán de la región renana de entre Colonia y Maguncia. Es uno de los manuscritos estudiados aquí. Eckart fue compañero del autor del diccionario de Trier. Volveremos al asunto más abajo.

5. En 2012, Jean-Claude Muller, antiguo director de la Biblioteca nacional de Luxemburgo, descubrió en la biblioteca municipal de Trier/Tréveris (Alemania), el manuscrito anónimo, de antes de 1756, de un diccionario de LGA. Consta de dos partes: en las págs. 1-43 (páginas dobles con cuatro columnas en cada página) hay un diccionario alfabético portugués - LGA; en las págs. 45 a 63 se encuentra un diccionario LGA - portugués organizado por el orden más o menos alfabético de las sílabas finales, como si fuera un diccionario de rimas.

6. El *Diccionario da lingua geral do Brasil*, de 1771, con 2931 entradas, fue publicado en 2006 por Cândida Barros y Antonio Lessa. Es un diccionario posterior a la expulsión de los jesuitas del Brasil.

7. El *Dicionario Portuguez-Brasiliano e Brasiliano-Portuguez* tiene una historia filológica complicada. Su primera parte fue publicada en Lisboa, en 1795, por Frei José Mariano da Conceição Velloso. Parece que ésta se basa en un manuscrito de 1751, *Vocabulario da lingua brasilica*, compuesta por cierto Fray Onofre, con unas 4240 entradas. Fray Onofre es también el autor de la segunda parte, que fue publicada, junto con la reedición de la primera, por Plínio Ayrosa en 1934. Parece que el manuscrito contiene menos entradas que la parte portugués - LGA. El autor no trabajó las letras C, E, G y O. Desgraciadamente, el editor, Plínio Ayrosa completó una parte de lo que para él "faltaba", de modo que no tenemos una edición fiel del manuscrito existente, ya que la edición de Drumond (1952/ 1953) contiene varios errores.
8. *Vocabulario* (ms. 223 da British Library, manuscrito que antes perteneció a la Fazenda Gelboé en el Rio Tocantins. Manuscrito todavía no estudiado por nadie.
9. *Diccionario da Lingua Geral do Brazil* (ms 69 de la Biblioteca de la Universidad de Coimbra). Manuscrito todavía no estudiado por nadie.
10. *Diccionario da Lingua Brazilica* (ms.94 de la Biblioteca de la Universidad de Coimbra). Diccionario "língua geral" – portugués, todavía sin estudiar.

## III. PARTICULARIDADES DE LOS TRES DICCIONARIOS DE LGA

El proyecto de edición de diccionarios de LGA todavía no publicados resultó del hallazgo inesperado del diccionario de Trier. Los investigadores que integraban el grupo que preparaba la publicación del diccionario de Trier, de publicación inminente, eran Jean-Claude Muller, Ruth Monserrat y Wolf Dietrich, en una primera fase también Cândida Barros. Después de la transliteración del manuscrito se inició su análisis lingüístico y, naturalmente, la busca de la identidad del posible autor y del lugar de redacción. La busca de posibles fuentes nos llevó al cotejo sistemático del diccionario de Trier con el *VLB*, el *Vocabulario da lingoa* de Eckart y la *Prosodia*. El *Caderno da Língua* y el *Dicionario Portuguez-Brasiliano* de Fray Onofre son bastante diferentes, no presentan coincidencias evidentes; el *Diccionario da língua geral do Brasil* de 1771 es posterior a los que nos interesan aquí. Los tres demás manuscritos, todavía no analizados, que no nos están accesibles hasta ahora, naturalmente no fueron tomados en consideración. El mencionado cotejo muestra que el *VLB* evidentemente es la fuente general de los tres diccionarios que estamos estudiando, *Prosodia*, Trier y Eckart. En los tres hay repetidos casos de la copia de entradas o de ejemplos más o menos idénticos. Otras fuentes que representan la tradición tupí son la gramática de Anchieta (1595), el catecismo de Araújo (1618) y el catecismo de Bettendorff (1681). En muchos casos el estado de la lengua anterior a la LGA es indicado como tupinambá ("topin." en la *Prosodia* y en Eckart, "Top." en Meisterburg). Así, en la realidad, se distinguen tres etapas de lengua, tupinambá, las autoridades (Anchieta, Araúja, VLB, Bettendorff) y la actualidad descrita por Hundertpfund, Meisterburg y Eckart.

Los diccionarios escritos por jesuitas alemanes, el de Eckart y el de Trier, no son idénticos, pero tienen tantas entradas más o menos iguales, con los mismos ejemplos y, a veces, con los mismos errores, que se pueden considerar obras casi paralelas, tanto con respecto a la época de la redacción como al intercambio de informaciones entre ambos autores. Sin embargo, pienso que el intercambio de informaciones entre Eckart y Trier es unilateral. Como el diccio-nario de Trier tiene muchas más correcciones visibles, aditamentos y complementos poste-riores, de la misma mano, que Eckart, se puede pensar que la redacción de Trier es posterior a ese. Generalmente, Eckart no tiene información que no esté también en Trier, el cual, además, tiene más añadiduras, probablemente posteriores. Una fuente probable de ambos es la *Proso-dia*, ya que presenta muchas entradas comunes sin que la obra sea comparable con las otras dos. En todo caso, hay indicios para pensar que ella tampoco fue escrita por un lusófono nativo, ya que se observan formas que hacen pensar en un autor hispanófono.

Antes de entrar en los detalles que caracterizan cada uno de los tres diccionarios en cuestión, he aquí algunas informaciones sociolingüísticas, lingüísticas y filológicas generales

### *III.1 La situación de los jesuitas de mediados del siglo XVIII*

Los jesuitas, que habían llegado al Brasil, particularmente a San Salvador da Bahía, en 1549, tuvieron mucha influencia en los siglos XVI, XVII y XVIII, hasta que, en 1755, después del terremoto de Lisboa, y después de muchos ataques anteriores, se anunciase la abolición de la orden, a incitación del Marqués de Pombal. En 1757, los jesuitas fueron expulsados de Portugal y de sus colonias. También los autores de nuestros diccionarios, Eckart y el autor de Trier, fueron arrestados, expulsados y encarcelados en Lisboa, de 1762 hasta 1777. Sus bienes fueron confiscados. El manuscrito de Trier lleva, en la última página interior de la encua-dernación, la marca del alguacil ejecutor, "Meirinho", y el año 1756. Pensamos que se trata del "recibo" de éste al devolver el manuscrito después de una primera confiscación pro-visional.

Con estos hechos de fondo tal vez se explique el gran número de correcciones, aditamentos y tachaduras del manuscrito, efectos de una revisión apresurada antes de la confiscación inmi-nente. Además, se plantea el problema de cómo se han conservado los manuscritos confis-cados, ambos en un estado muy bueno. El de Trier, después de su liberación, fue llevado a Trier, donde, después de la muerte de su autor, fue integrado a la biblioteca jesuítica en 1799. El de Eckart se quedó en Lisboa.

### *III.2 El portugués y el tupí incompletamente aprendidos*

Ambos autores alemanes, que habían vivido solo pocos años en el Brasil antes de su expulsión, Eckart y el autor del diccionario de Trier, muestran cierta inseguridad en el manejo del portugués, sea en la morfología verbal, sea en la congruencia de género nominal. sea en la confusión de consonantes sordas y sonoras, típica de hablantes de muchas zonas dialectales de Alemania (véanse ejemplos como *sanque* en lugar de *sangue* 'sangre', *abido* en lugar de *hábito, bicodes* en lugar de *bigodes*). El autor de Trier tiene más de este tipo de errores que Eckart. Falta el espacio para dar ejemplos de la inseguridad en tupí.

Sin embargo, hay muchos errores en el manejo del portugués también en la fuente común, que es la llamada *Prosodia*. Volveré a detalles en el momento de hablar de su posible autor.

### *III.3 Identificación de los autores de los diccionarios analizados aquí*

Trier/Tréveris no solo era la cuarta capital del Imperio Romano, prefectura de Galia, entre 280 y 395, sino también cuna de una comunidad cristiana y diócesis desde el tercer siglo, más tarde archidiócesis. En la época que nos interesa era un centro importante de los jesuitas. Los jesuitas de Trier, en la segunda mitad del s. XVIII, entretenían varias misiones en la Amazonía brasileña, tanto en el río Xingú como en el Madeira. Eckart, nacido en 1721 en Maguncia, entró en la orden de los jesuitas en 1740, recibió las órdenes en 1751 y, en 1752, fue enviado al Brasil, trabajó primero en la misión de Piraguirí, en el río Xingú, después en la de Abacaxis, en el Madeira, para volver después a la región del Xingú. Uno de sus compa-ñeros en la Amazonía fue el jesuita alemán Anton Meisterburg. Nacido en 1719 en Bern-kastel, lugar de la región de Trier, entró en la orden en 1737, fue enviado a las misiones brasileñas en 1750, trabajó en Aricará y Piraguirí poco antes de Eckart, en Santa Cruz de Abacaxis, en el Madeira, junto con Eckart o algo después de él. La identidad de la letra de su carta de profesión, de 1743, y de su diccionario muestra que Meisterburg es, sin ninguna duda, el autor del diccionario de Trier.

En todo caso, es muy probable que haya habido intercambio de informaciones, y parece que aquellos aditamentos de Meisterburg que se encuentran como añadiduras también en el *Voca-bulario* de Eckart, se basan en observaciones de Eckart. La particularidad de Meisterburg es que él

tiene muchas más, que no están en Eckart y que, por eso, deben ser posteriores al intercambio de los dos misioneros.

Liberados de su arresto común en la fortaleza de San Julián de Lisboa, Meisterburg y Eckart volvieron a su patria natal. Eckart empezó a escribir varios libros y escritos sobre la fauna y flora amazónicas, los indios y hasta sobre el tupí. En 1803, cuando las tropas napoleónicas ocuparon su ciudad natal, secularizando todos los monasterios, él se huyó a las zonas bálticas del Imperio Ruso, a una zona donde los jesuitas no estaban prohibidos. Allí murió en 1809. Meisterburg, por su parte, regresó a su pequeña ciudad natal, entró en el convento de los capuchinos, donde murió en 1799.

Meisterburg pasó siete años en el Brasil, Eckart solo cinco, poco para aprender bien tanto el portugués como la LGA. Con lo todo, Eckart parece más seguro que Meisterburg.

Con respecto al autor de la *Prosodia*, mi hipótesis es que se puede tratar del jesuita austríaco Rochus (Roque) Hundertpfund (o Hundertpfundt). Nacido en Bregenz, a orillas del Lago de Constancia, en 1709, Hundertpfund llegó al norte del Brasil en 1739, hizo sus últimos votos en Belém en 1742 para trabajar como misionero en la misión de Abacaxis, en el Bajo Madeira, entre 1742 y 1743, lo que significa que fue el predecesor de Meisterburg y de Eckart en aquel lugar. Como era el protegido de la reina Ana María de Austria, esposa del rey Juan V de Portugal, consiguió no solo obtener, para los jesuitas de lengua alemana, el permiso de enviar unos diez misioneros más al Brasil, entre ellos Meisterburg y Eckart, sino que el rey Juan lo hizo procurador de la vice-provincia del Marañón (Maranhão) en 1749, carga que le obligó a visitar todas las grandes estancias de la región. Este hecho explicaría sus buenos conocimientos de la vida, no siempre muy cristiana, de los estancieros del "sertão" brasileño. En 1755, en el movimiento antijesuítico de la época, Hundertpfund fue llamado a Lisboa, pero antes de ser arrestado logró escaparse de la policía portuguesa que ya lo estaba buscando. Huyó y volvió a su patria antes de la expulsión y encarcelación de los demás jesuitas que estaban en el Brasil.

La mano de la *Prosodia* no es la de Hundertpfund, la que consta en su carta de profesión o en escritos posteriores. Puede ser que el diccionario de Lisboa sea una copia del original de la *Prosodia*, hecha por una persona desconocida, tampoco segura en el manejo del portugués y – aunque en medida limitada – en el de la Lengua General.

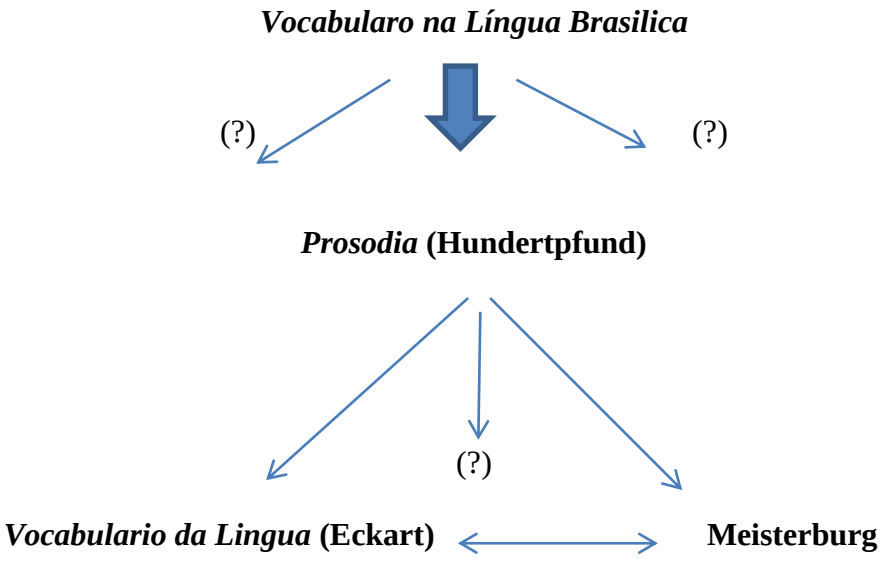
## IV. PARALELAS ENTRE LOS DICCIONARIOS DE TRIER, ECKART Y LA *PROSODIA*.

Faltan el tiempo y el espacio para una demonstración pormenorizada de las paralelas entre los tres diccionarios analizados aquí. Es la uniformidad de gran parte de las entradas que llama la atención. Baste, como ejemplo, la comparación de las 15 entradas del diccionario de Trier que contienen ejemplos en LGA en los cuales un cierto Francisco juega el papel del argumento sintáctico humano. La forma tupinizada de *Francisco* es *Pachicú*. De los 15 ejemplos encontrados seis son prácticamente idénticos en los tres diccionarios, en otros casos hay paralelismo con solo un diccionario, en la mayoría de los casos con la *Prosodia*. Solo en dos casos falta la correspondencia.

Doer ou pezarme. xeracý. mas em lugar de çuí, se poem çupé. *ut*: çacý ixebo. mbäépe çacý pachicú çupé. que cousa doem ou da pezar ao Francisco *vul.* porém sempre uzaõ deste modo de fallar, aindaqʒ que seja de ferida ou de qlq͡r [qualquer] dor corporal: *ut*: mbäé täé çacý ndebo? pachicù çupébe. que cousa te doe e ao Francisco?

*Prosodia* y Eckart ofrecen textos parcialmente idénticos. Meisterburg se distingue por el gran número de aditamentos posteriores que tiene.

La dependencia e interdependencia de los cuatro diccionarios se podría presentar de la siguiente manera:




## V. EVOLUCIÓN LINGÜÍSTICA INTERNA

Brevemente alistamos los hechos más importantes de la variación diacrónica. Los diccionarios estudiados nos muestran la evolución desde la LGA inicial, representada por el *VLB* y el catecismo de Araújo, de 1618, ambos representantes de una Lengua General todavía no muy diferentes del tupinambá original, y la LGA madura, de mediados del s. XVIII, que muestra particularidades fonológicas, morfosintácticas y léxicas.

–En la fonología observamos que la fricativa bilabial /β/ del tupinambá, vuelta una oclusiva /b/ en la LGA primitiva, se había vocalizado en [u], <o> en la grafía portuguesa de los misioneros, en posición final (*cuab* > *cuao* 'saber') y se había confundido con /w/ en otras posiciones (*ywytu* 'viento'; *-ába* > *-áua* 'agente').

–El fonema vocálico /ɨ/, el más ajeno al sistema portugués, empieza a debilitarse, pasando de la posición central a la velar [u] o a la palatal [i], para fijarse finalmente en la palatal, /i/, la que sobrevive en el nheengatú de hoy. Así *poxý* 'malvado, malo' > *poxí*; *ywytu* 'viento' es *yvetú* in Arronches (1739).

– En la morfología observamos la reducción de las dos series tradicionales de prefijos personales de los verbos transitivos, ya desprovistas de toda función sintáctica, a una sola, la de los verbos intransitivos y de muchos transitivos. Así las formas tradicionales *ai-nupã*, *rei-nupã*, *oi-nupã* 'yo le azoté', 'tú le azotaste', 'él/ella le azotó' se usan menos y menos, sustiyéndose por las simples *a-nupã*, *re-nupã*, *o-nupã* ... etc., igual que *a-ço*, *re-ço*, *o-ço* etc. 'fui, fuiste, fue (a un lugar)'. El tiempo no marcado generalmente expresa el pasado, podendo incluir también el presente.

– El segundo cambio morfosintáctico importante ocurre en la forma de la negación predicativa. El antiguo morfema discontinuo *n*(*d*) ... *i* de muchísimas lenguas Tupí-Guaraní (cf. Dietrich 2017) se vuelve anticuado, sustituyéndose por una construcción analítica. El nuevo morfema, antepuesto al verbo, según el modelo del portugués, del español y de otras lenguas europeas (latín, italiano, catalán, etc.) es *niti*, derivado de una antigua construcción existencial negativa *n-i-týb-i* NEG-3-conjunto-NEG 'no hay', por ejemplo, en *niti y* 'no hay agua'. Deste este modo, un antiguo *n-ai-cuab-i* NEG-1-saber-NEG 'no sé' pasa a *niti a-cuao* NEG-1-saber 'no sé'. En el contacto convergente de las lenguas, el cambio siempre se hace en el sentido de la lengua dominante. Es decir que los hablantes, aunque no hablen portugués sino Lengua General,

abandonan las estructuras particulares de la lengua indígena para adop-tar las más simples y por eso más fuertes de la lengua dominante, en este caso las del portugués (cf. Stehl).

## VI. BIBLIOGRAFÍA:

### *VI.1 Diccionarios de "língua geral"*


Arronches, Frei João de (1739/1935). "O Caderno da Língua. Vocabulário Portuguez-Tupi, Notas e commentarios à margem de um manuscrito do século XVIII", publicado por Plínio Ayrosa, *Revista do Museu Paulista* 21: 3-267; ms. da Biblioteca do Museu Paulista.

*Diccionario da língua geral do Brasil que se falla em todas as villas, lugares e aldeas deste vastíssimo Estado*, Belém 1771, ms. 81 da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, publicado por Cândida Barros e Antônio Lessa (orgs.), Belém: Editor a da UFPA, 2006.

[*Dicionário de Língua Geral Amazônica*], 1ª parte: *Português – Língua Geral,* 2ª parte: *Língua Geral – Português*. Manuscrito nº 1136, anônimo e sem título, da Biblioteca Municipal de Trier (Alemanha). Missão de Piraguiri, Baixo Xingu, antes de 1756. Edição diplomática, revisada e ampliada com introdução, comentários e anexos por Wolf Dietrich, Ruth Monserrat e Jean-Claude Muller, com a colaboração de Candida Barros e Karl-Heinz Arenz. Transliteração por Gabriel Prudente. Potsdam: Universitätsverlag, 2018.

[Frei Onofre] *Diccionario Portuguez-Brasiliano e Brasiliano-Portuguez*. 1795/1934. Ed. preparada por Plínio Ayrosa, *Revista do Museu Paulista* 18: 17-322.

*Prosódia de língua*. S.d. Ms. da Academia de Ciências de Lisboa, M.A. n. 569

[Eckart, Anselm, S. J.]. s.d. *Vocabulario da língua. Brazil*. S.d. Ms. da Bibl. Nacional de Lisboa. Cod. 3143.

*Vocabulario na língua brasílica. Manuscrito português-tupi do século XVII* 1621/1938. Coordenado e prefaciado por Plínio Ayrosa, São Paulo: Coleção Departamento de Cultura, vol. 20 2ª edição revista e confrontada com o Ms. fg. 3144 da Bibl. Nacional de Lisboa por Carlos Drumond, vol. 1, São Paulo: Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, *Boletim* 137 (1952), vol. 2, *Boletim* 164 (1953).


### *VI.2 Otras fuentes*


Anchieta, P. José de, S. J. (1595), *Arte de grammatica da lingoa mais usada na costa do Brasil*, Coimbra: Antonio de Mariz.

Araújo, P. Antonio d' (1618), *Catecismo na lingoa Brasilica*. Composto a modo de diálogos por Padres doctos & bons lingoas da Companhia de Iesu, agora novamente concertado, ordenado & acrescentado pello P. ..., Lisboa. Segunda impressão: Lisboa: Miguel Deslandes. 1686

Betendorf [Bettendorff], P. João Filippe (1681/1800), *Compendio da doutrina christãa na lingua portugueza e brasilica*, reimpresso ... por Fr. José Mariano da Conceição Vellozo, Lisboa: Simão Thaddeo Ferreira.

Figueira, P. Luiz (1621), *Arte da lingua brasilica*, Lisboa: Manoel da Silva. Segunda impressão: *Arte de grammatica da lingua brasilica*, Lisboa: Miguel Deslandes, 1687.

Papavero, Nelson & Antonio Porro (organizadores). 2013. *Anselm Eckart, S. J., e o Estado do Grão-Pará e Maranhão Setecentista (1785)*. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi.

*VI.3 Literatura lingüística:*

Barros, Cândida (2006), Alguns dicionários tupi setecentista da Amazônia. In: Cândida Barros e Antônio Lessa (organizadores.), *Diccionario da língua geral do Brasil*, Belém: Editora da UFPA, CD-ROM, 10 pp.

Cruz, Aline da (2011), *Fonologia e Gramática do Nheengatú. A língua geral falada pelos povos Baré, Warekena e Baniwa*. Utrecht: LOT. Tese de doutorado da Universidade Livre de Amsterdão.

Dietrich, Wolf (2014), "O conceito de "Língua Geral" à luz dos dicionários de língua geral existentes", *D.E.L.T.A*, 30 especial (*Homenajem a Aryon Rodrigues*), 591-622.

--- (2017), "Tipologia morfossintática da negação nas línguas do tronco Tupi", *LIAMES* (Campinas) 17,1, pp. 7-38.

--- (en prensa), "*Prosodia* da Lingoa, un unpublished anonymous eighteenth century dictionary of Língua Geral Amazônica", in Astrid Alexander-Bakkerus, etc. (eds.), *ROLD* Publications, Leiden: Brill.

[*Dicionário de Língua Geral Amazônica*], 1ª parte: *Português – Língua Geral,* 2ª parte: *Língua Geral – Português*. Manuscrito nº 1136, anônimo e sem título, da Biblioteca Municipal de Trier (Alemanha). Missão de Piraguiri, Baixo Xingu, antes de 1756. Edição diplomática, revisada e ampliada com introdução, comentários e anexos por Wolf Dietrich, Ruth Monserrat e Jean-Claude Muller, com a colaboração de Candida Barros e Karl-Heinz Arenz. Transliteração por Gabriel Prudente. Potsdam: Universitätsverlag, 2018.

Leite, Fabiana Raquel (2013), *A Língua Geral Paulista e o "Vocabulário elementar da Língua Geral Brasílica"*. Campinas. UNICAMP. Diss. de mestrado.

Monserrat, Ruth Maria Fonini (2006), "Observações sobre a fonologia da língua geral amazônica nos três últimos séculos". In: Cândida Barros e Antônio Lessa (organizadores.), *Diccionario da língua geral do Brasil*, Belém: Editora da UFPA, CD-ROM, 11 pp.

Navarro, Eduardo de Almeida (2008), "A escravização dos índios num texto missionário em língua geral do século XVIII", *Revista USP* 78: 105-114.

Papavero, Nelson & Cândida Barros (2013), O "Vocabulario da lingua Brazil" (Códice 3143 da Biblioteca Nacional de Portugal) e os *Zusätze* do Pe. Anselm Eckart, S. J. (1785): Obras do mesmo autor. In: Papavero/Porro (organizadores), Apêndice V, 335-351.

Stehl, Thomas (2012), *Funktionale Variationslinguistik: Untersuchungen zur Dynamik von Sprachkontakten in der Galloromania und Italoromania*, Frankfurt/Main: Peter Lang.

Rodrigues, Aryon (1996), "As línguas gerais sul-americanas", *Papia* 4,2: 6-18.

--- (2010), "Tupí, tupinambá, línguas gerais e português do Brasil", in: Volker Noll & Wolf Dietrich (orgs.), *O português e o tupi no Brasil*, São Paulo: Contexto, 27-47.

# O MAL-ESTAR NA TRADIÇÃO: O SERTÃO E A TRADIÇÃO BRASILEIRA FORMADA

Bier, Felipe

# O MAL-ESTAR NA TRADIÇÃO: *VIDAS SECAS* E AS METAMORFOSES DO SERTÃO

## I. TRADIÇÃO E FORMAÇÃO:

A famosa fórmula associada à obra *Formação da Literatura Brasileira* de Antonio Candido veio a público, curiosamente, no segundo prefácio da *Formação,* após sua primeira edição causar suficiente polêmica para impeli-lo a esclarecer o que o autor entendia por formação de uma tradição. A explicação passava pelo tripé 'autor-obra-público' (cf. CANDIDO, 2009, p.18) e por uma ideia de consistência em uma trajetória formal que, para o crítico, possibilitava olhar para as escolas arcádica e romântica como parte de um só movimento: o de formação de uma tradição. Por trás da polêmica envolvendo as escolas literárias, Candido parecia apontar para aquilo que considerava traço mais importante na literatura brasileira; a saber, a figuração vacilante de um desejo de ter literatura. Curiosamente, o esclarecimento secundário foi o que se estabeleceu e disseminou-se como mensagem principal da obra – algo como um certificado de nascença da tradição, que, tomada a valor de face, desonera a crítica do questionamento sobre o que está por trás deste desejo de ter uma tradição. Este é o questionamento principal deste texto.

O argumento procura assim reconstruir as potencialidades do argumento de Candido. Mas também procura mostrar seus limites, e neste ponto a correlação entre desejo de formação e tradição se entrelaçam em torno de um objeto que receberá nosso foco: o sertão. Trata-se de compreender como o sertão exerce uma atração sobre este desejo no século XIX, no período da formação, impondo-lhe uma fronteira; já no século XX, a tradição aloca o objeto em seu seio, mas esta posição não é confortável. Como veremos, o sertão passa a ser encarado como um limite interno às próprias representações do país; limite este que leva a um questionamento radical sobre uma ideia mais ampla de formação.

Para a compreensão da tese proposta, é importante verificar a própria modulação que Candido atribui a seu conceito de formação. Ele imbui-se do mesmo espírito das obras críticas emergidas a partir dos anos 1930*,* exibindo todavia uma estrutura argumentativa que desloca consideravelmente sua perspectiva: como mostrou Roberto Schwarz[1] ao tratar dos autores da formação, a armação básica do argumento conjugava uma apreensão realista do objeto brasileiro – suas formações históricas e culturais – a um *desejo* de transformação do país. A tese candidiana, no entanto, trabalha com um processo de uma formação já findado: a literatura brasileira forma-se com Machado de Assis, gerando um questionamento essencial para o entendimento da tese candidiana: como o *desejo formativo* comporta-se tendo que atravessar o próprio corpo da literatura para imaginar a transformação do país? O pensamento sobre a literatura deve levar isto em conta se comparado às outras ciências da época, imbuídas do mesmo desejo de realismo e transformação. Numa palavra, o próprio desejo de realismo que alçou a tradição a seu lugar de sistema passa a exercer a função de barreira formal aos anseios utópicos dos escritores.

Se, portanto, o esquema presente na *Formação da literatura brasileira,* que levou à composição da tradição, parece ser *empenho → literatura → desejo de transformação,* a mediação que a tradição exerce sobre o desejo de representação do país altera profundamente este circuito da forma literária. Se optarmos por manter o termo empenho para designar este 'ímpeto de representação do país' que se mantém durante parte do século XX, o circuito da forma seria algo assim: *empenho → tradição literária → apreensão realista via objeto → tradição*

[1] Ver "Sobre a Formação da literatura brasileira" em Sequências brasileiras: ensaios (1999).

*literária transformada → desejo de transformação.* Note-se que, ao contrário do que ocorre na literatura até o século XIX, a forma literária deve haver-se com mais mediações para colocar seu desejo. É precisamente nestas mediações que recai nosso interesse, pois nele há de se pressupor que a tradição funciona como um termo que dá consistência à produção literária, como imaginou Candido, mas que também exerce uma função de barreira que impele o desejo de transformação a mergulhar nos objetos literários e fazer-se afetar por eles.

Neste cruzamento de mediações surge o aspecto *negativo* da tradição: a saber, ao contrário do que ocorreu em seu processo de maturação, a literatura brasileira deve, a partir do século XX, submeter seu desejo formativo às sínteses oferecidas pelo objeto. No caso do sertão, este atravessamento é difícil, pois trata-se de um espaço social que oferece pouca sustentação para utopias: de um lado, o sertão emerge como fruto das transformações profundas no campo (e, portanto, alimentando sua imagem como *hiato* ou *excrescência* dos arranjos tradicionais); do outro, fica por algumas décadas à margem do processo de industrialização e urbanização, à espera que se complete o processo de escoamento de mão-de-obra para as cidades.

Um exemplo que clarifica este ponto é a própria narrativa modernista, que, ao engendrar uma perspectiva a partir de uma construção sintética entre o Brasil civilizado e o Brasil arcaico, já sugere um horizonte de transformações que se deem nesta plataforma de mistura, modulação e, no limite, devoração. Sob a figura de Mário de Andrade, por exemplo, consolida-se a ideia de *pesquisa formal*, o termo para além do documento que dá materialidade e suporte ao desejo de transformação: este desejo vem 'cifrado' na própria forma literária, o que atesta a existência do sistema literário como o pensou Candido. O objeto sertão interessa aqui como contraponto a esta possibilidade, pois a bússola que sua materialidade oferece à transformação é de difícil leitura. Como se vê em *Vidas secas,* a ênfase no objeto dá à narrativa seu caráter escorregadio: o sertão é representado como um lugar de trânsito e negação, no qual as contradições entre arranjos tradicionais e urbanos restam inteiramente suspensos e expostos em sua não-resolução. Este é o termo que determina o mal-estar gerado à 'função social da literatura' sob a perspectiva do sertão: isto porque o desejo de transformação que impele Graciliano Ramos ao objeto, ao passar por este, resulta num desejo que pouco se deixa aderir a alguma missão. Noutras palavras, o objeto-sertão geraria um mal-estar no próprio desejo de transformação, pois a falta que é localizada a partir do sertão é de tal natureza a desestabilizá-lo.

É claro que, em grande parte, esta noção de transformação foi informada por aquilo que os próprios autores produziram como comentários políticos e críticos, como é o caso de Graciliano Ramos no ambiente da década de 1930. Porém, da nossa perspectiva crítica, o caso não difere do exemplo modernista: existiria uma construção conjunta dos projetos formais e críticos que passa pelo próprio atravessamento do objeto pela forma. Neste sentido, mais importante do que a sistematização do cenário de opiniões da época é o que a forma pode dizer sobre a dificuldade de capturar um objeto: noutras palavras, é importante saber que *Vidas secas* talvez reflita uma visão propositiva do autor sobre temas como a reforma agrária e a mitigação do poder de uma antiga classe de proprietários, como é exposto nos comentários políticos de Ramos em *Linhas tortas* (Cf. RAMOS, 1967, p.125-127). Mas, do ponto de vista crítico, interessa notar onde a própria fatura formal trai a proposição política ao que não comportar uma simples transposição de visões de mundo à literatura.

Assim, acredita-se que as consequências da formação de uma tradição vão além do simples tripé autor-obra-público: a tradição dá ensejo a um cenário em que a forma *pode trair* o desejo de formação da nação. Este ponto torna-se particularmente claro se acompanharmos a crítica que aceitou os achados candidianos e tentou reproduzi-los na análise da literatura do século XX. Quando, por exemplo, João Luiz Lafetá, ao tratar do modernismo, afirma: "*apesar* de não afastar do poder as oligarquias rurais, a burguesia [...] se

encontra em franco processo de ascensão [...]. Nos três primeiros decênios do século XX os velhos quadros econômicos, políticos e culturais do século XIX são lentamente modificados e acabam por estourar na Revolução de 30" (LAFETÁ, 2000, p.26-27, grifo meu). A ênfase neste 'porém' a respeito das oligarquias rurais, bem como o entusiasmo quanto à burguesia, são fatos novos que emergem na crítica a partir do argumento formativo. Vê-se, assim, que o esqueleto do argumento sobre a literatura do século XIX mantém-se: o que teria mudado seriam apenas os 'termos desta aliança', se assim posso dizer. Estranhamente, a crítica formativa rejeita a aliança do século XIX entre patrimonialismo e perspectiva literária, mas anseia por um novo consórcio entre literatura e forças progressistas, i.e. burguesia industrial. É precisamente este tipo de desejo de transformação que a forma que atravessa o sertão parece trair. E, paradoxalmente, a falha ao dar respostas sobre a formação do país é o maior atestado da existência de uma tradição voltada ao realismo. A 'falha' da tradição sobre o sertão em dar respostas parece ser um atestado da complexidade da hipótese candidiana sobre a tradição que parece ter se perdido em seus discípulos mais próximos. Voltemos pois a atenção aos contornos deste mal-estar.

## II. OS DIFERENTES SERTÕES:

As metamorfoses do objeto-sertão, do século XIX ao XX, são de todo interesse à hipótese aqui perseguida, em grande medida porque os movimentos do objeto denotam o que se entende por tradição deste ângulo que se procura destacar. A região já aparece em Alencar como elemento de interesse e perturbação: o foco na região faz parte de seu projeto de literatura nacional e, pode-se dizer, complementa os feitos de seus romances indianistas e sobretudo urbanos. Não só porque retrata outros cenários sociais que compõem o horizonte da matéria brasileira, mas porque os romances regionais tendem a apresentar uma estrutura invertida daquela notada por Schwarz em *Ao vencedor as batatas*. A saber, se nos romances urbanos constitui-se um centro inverossímil e uma periferia realista, o contrário se dá nos romances regionais, sobretudo em *O sertanejo*.

O movimento de órbita entre centro da propriedade e periferia é percebido por Alencar, o que lhe permite incluir o sertão em seu projeto romanesco. O sertão aparece neste projeto como um objeto indômito e estranho, porém visível. Deste centro seguro, Alencar podia apostar no idealismo como fonte de distorções bem-vindas, uma vez que o projeto passava pela inclusão do sertão neste contínuo patriarcal, com todas as implicações do desejo civilizatório contido neste movimento. Em termos formais, é exatamente este gesto que interessa, pois significa a relação de um centro narrativo estável com objetos de difícil apreensão.

Apenas o resvalo no objeto serve para garantir o *continuum* patriarcal: em *Til* este lastro em órbita garante uma configuração da temporalidade absolutamente coerente com o *setting* da forma alencariana. O sertão é menos contundente que em outros textos do autor, mas, talvez até de maneira mais clara do que em outros escritos, expressa o modo oitocentista de apreensão do objeto: o sertão é uma perturbação peculiar afetando o centro civilizado. Por um lado, a bestialidade de Jão Fera é, na maioria das vezes, representada como produto deste *outro* estranho à comunidade formada por personagens da casa grande, narrador e leitor. Aqui, a animalidade é o sinal do encontro do civilizado com este outro: "ouviu-se um fungar, como o das narinas da onça quando bufa, e arrepia ao mais bravo caçador, que sente lhe estar ela tomando faro ao sangue tépido" (ALENCAR, 2015, p.16). O outro polo da oscilação é, no entanto, de pura familiaridade e clareza quanto à possível cadeia de eventos que 'moldou' Jão como fera: diz o patriarca, sobre a personagem, que "foi criado em nossa casa; era afilhado de meu pai e até chegou-me a servir de camarada. *Depois tornou-se um perverso; porém lembra-se dos benefícios que recebeu de nossa família"* (Idem, p.40, grifo meu).

Descobre-se, com o decorrer do romance, que a serenidade do narrador quanto à bestialidade de Jão decorre precisamente desta certeza: ela advém da expulsão da personagem do núcleo familiar patriarcal. O tempo do romance, portanto, obedece essa norma, descrevendo um movimento elíptico ao redor deste evento que, retido sem alteração no passado, guarda a chave para o mistério que é de fato o que carrega a narrativa a algum lugar. Os eventos no romance, portanto, apresentam esta estranha configuração circular: nada de fato acontece; o que se observa são personagens perturbados pela presença ambígua de Jão Fera, orbitando a periferia da propriedade, sem pertencer-lhe totalmente e tampouco perder-se inteiramente em animalidade.

O resto de humanidade que Jão retém é a 'carta na manga' do narrador, não só porque resolve rapidamente todas as crispações da narrativa, mas porque explica convenientemente a relação que a narrativa mantém com a região. Em *Til,* ao contrário de *O sertanejo,* este 'espaço morto' entre o familiar centro patriarcal e o estranho sertão não necessita ser preenchido pelo idealismo do autor, como ocorre no último romance alencariano*,* no qual a pertença de Arnaldo a um mundo 'fora' da propriedade lhe permite algum mistério e até características míticas, que podem ser absorvidas pelo centro patriarcal. Em *Til,* bestialidade e humanidade são faces da mesma moeda, pois ambas respondem ao mesmo movimento de expulsão da personagem do centro, e seu eventual retorno.

Diante deste quadro, percebe-se a importância da emergência do sertão euclidiano como uma suspensão entre o Brasil antigo e o país imaginado: uma oscilação perpassa *Os sertões* de ponta a ponta, um bascular entre um diagnóstico – "Insistimos sobre esta verdade: a guerra de Canudos foi um refluxo em nossa história. Tivemos [...] ressurrecta e em armas em nossa frente, uma sociedade velha, uma sociedade morta, galvanizada por um doido" (CUNHA, 2009, p.193) – e uma falência da razão – "Canudos tinha muito apropriadamente, em roda, uma cercadura de montanhas. *Era um parêntese; era um hiato; era um vácuo.* Não existia" (Idem, p.499). O sertão escorre ante estas determinações e mostra-se como este objeto sem rosto, que acaba perturbando toda a armação euclidiana, determinando enfaticamente o destino do texto como um *mal-estar.*

Assim, se a marginalidade do sertão posicionava, no século XIX, um limite representativo, a partir das transformações na Primeira República a própria razão que guia a imagem de país exigirá o atravessamento pelo sertão, onde a convulsão da própria matéria social determina, por um lado, a atratividade do objeto e também sua difícil apreensão formal. Isto é inaugurado por Euclides da Cunha, mas será amplamente explorado por Graciliano Ramos em *Vidas secas,* obra em que o mal-estar causado por esta dupla incidência do desejo formativo (atração, repulsão) ganha expressão formal. Neste sentido, a região é o objeto desejado, pois aponta para a falta em nossa formação; mas sua composição material impede que dele se extraia um alinhamento entre forma e Razão; daí o mal-estar que gera.

Em *Vidas secas* o mal-estar acompanha cada passo da narração, ameaçando a constituição de todos os processos narrativos. Deste ângulo, é interessante notar a diferença do tipo de perturbação causada pelo sertão nos séculos XIX e XX: em Alencar, trata-se de uma crispação que acaba por refluir ao centro; já a apreensão formal do sertão no século XX promove uma desestabilização geral dos parâmetros narrativos. Aquilo que nasce em *Os sertões* como fraturas na narrativa em da Cunha se torna traço dominante em *Vidas secas.* No romance de 1938, nada age como ancoradouro de perspectiva: nem mesmo sua característica mais notável – a aridez – é encarada como atributo de um *lugar a ser ocupado.* A seca atormenta a narrativa como mal-estar que impele a ação a um *trânsito por um vasto hiato,* vazio interpretado aqui como o espaço entre o ímpeto narrativo e uma matéria que desestabiliza o próprio desejo de narrar.

A respeito da obra de Graciliano Ramos, é verdade que o autor se fecha sobre a região produzindo uma obra cuja fatura não seria possível sem a pesquisa narrativa que encerra; também é inegável a importância da ideologia crítica que guia os anseios do autor. Mas, como o próprio ensaio de Candido[2] sobre Ramos dá a entender, tais traços submetem-se a um princípio organizador de sua obra. Este é um princípio que leva o autor a entrelaçar esquemas de apreensão da região a partir de enquadramentos sociológicos – a representação da tosca burguesia rural em *São Bernardo,* da pequena burguesia vilareja em *Angústia,* camponeses em *Vidas secas* etc. – com uma pesquisa sobre a própria perspectiva literária possível em face de uma necessidade de realismo[3]. Existiria, portanto, algo como um comprometimento ideológico-formativo do autor em compreender e apreender o sertão; este aspecto de sua obra, umbilicalmente ligado ao empenho em conhecer o país, encontraria barreira naquilo que o próprio objeto-sertão exibe como desafio: a saber, algo escaparia destas tentativas de apreensão. Este *resto* seria parte determinante no paulatino abandono das pretensões sociológicas do autor e em seu fechamento sobre uma questão acerca da subjetividade *no sertão.* Numa palavra, tudo se dá como se a proximidade com o sertão obrigasse a construção de um cenário narrativo em que a própria matéria narrada influencia diretamente as possibilidades narrativas.

A proximidade do objeto se faz sentir logo em suas primeiras linhas, em que o narrador constrói um cenário no qual a seca é parte ativa da narração, como uma falta que é também agência: com o foco em Fabiano, afirma-se que "a seca parecia-lhe um fato necessário", e a resistência de um dos filhos na caminhada irritava-o. Diz o narrador: "Certamente esse obstáculo miúdo não era culpado, mas dificultava a marcha, *e o vaqueiro precisava chegar, não sabia onde*" (RAMOS, 2000, p.10, grifo meu). Note-se que os limites do mundo não estão nas bordas, mas ganham agência em sendo a própria encenação do trânsito, forçando as personagens à habitação destes espaços mortos. Nestas travessias, não há motivações íntimas que movem a trama – não há sequer a noção de intimidade –; à ausência de um centro subjetivo, corresponde a ausência de centro patriarcal no sentido alencariano. A passagem da família por propriedades desertas as inclui no rastro deste vazio, no qual a formação de sentido, mesmo dos aspectos mais simples da produção e sobrevivência, resta solta e flutuante. As fantasias de Fabiano e das outras personagens – desconexas, às vezes grandiloquentes, juntando os farrapos de um mundo *encadeado em sentido* – aparecem como fagulhas do choque entre o sujeito e este oco que ele parece destinado a circundar:

> Seu Tomás fugira também, com a seca, a bolandeira estava parada. E ele, Fabiano, era como a bolandeira. Não sabia por quê, mas era. Uma, duas, três, havia mais de cinco estrelas no céu. A lua estava cercada de um halo cor de leite. Ia chover. Bem. A caatinga ressuscitaria, a semente do gado voltaria ao curral, ele, Fabiano, seria o vaqueiro daquela fazenda morta (Idem, p.15).

A engrenagem que gera a fantasia, no entanto, é produto de um traço estrutural do romance. Estes momentos que desafiam a aridez nascem do mesmo lugar que a bestialidade: escapam como gozo possível neste movimento de choque constante com a falta: esta se expressa não como *coisa* a ser remediada, mas como agente que interfere nos próprios mecanismos de causalidade do romance. A famosa imagem do 'mundo coberto por penas' é um produto do truncado processo mental de Fabiano e seu raciocínio sobre a seca; mas, enquanto fatura formal, emerge como poderosa imagem de desolação e infortúnio quanto ao destino dos sertanejos. Neste ponto, revela-se a interessante tensão entre o desejo de

[2] Ver "Os bichos do subterrâneo" em *Ficção e confissão* (2006).

[3] Esta preocupação atravessa os comentários críticos de Graciliano Ramos sobre sua própria obra e a literatura de sua época (Cf. RAMOS, 1992, 1967). Trata-se de um ponto que buscarei tratar com maior minúcia na pesquisa.

transformação, vindo do autor, que enxergava nas estruturas do sertão uma impossibilidade de formação de um campesinato (daí talvez a dificuldade em construir relações causais de exploração), e a imagem anti-utópica do 'mundo coberto por penas', que surge como produto da agência destes hiatos sobre a matéria social. Noutras palavras, por um lado poder-se-ia dizer que Ramos escolhe a imagem como retrato de uma condição; por outro, no entanto, dir-se-ia que, exatamente por a seca estar em todos os lugares ao mesmo tempo, seu efeito formal não localiza a falta somente no campesinato. Ela certamente se generaliza e assoma o próprio narrador e, por que não, a figura do escritor que a deseja representar. Neste sentido, se Fabiano imagina-se vaqueiro poderoso é porque também se imagina bolandeira, da mesma maneira que o 'mundo coberto por penas', significante de ruína, não se restringe ao sertanejo, mas a tudo que o sertão toca (incluindo as cidades, como veremos mais à frente).

Ao capturar este elemento do sertão, que mais tarde se desenvolveria na 'reversibilidade' do sertão de Guimarães Rosa, a prosa regionalista do século XX subverte o ideário já secular sobre as regiões interioranas do país. É certo que a aridez continua aqui a ser limite em seu sentido mais amplo: aridez física, moral, produtiva. Mas, ao contrário do que se vê em Alencar, a tensão entre civilidade e bestialidade desconstrói a relação entre centro e periferia. Em *Vidas secas,* a perspectiva não se constitui a despeito da bestialidade, mas em função dela: sua fatura estética depende do mal-estar gerado por este significante solto (o estranho, a falta) que corrói qualquer relação estável que poderia sustentar a narrativa: a falta se torna ilocalizável, e deste modo escapa a um juízo moralizante, que identificaria a culpa do atraso numa parcela da sociedade.

A seca, bem como os desmandos de patrões, perpassa os falsos centros onde a família se acomoda por pouco tempo: a propriedade, neste caso, está longe de ser um lastro; ela é, ao mesmo tempo, objeto de desejo e veículo necessário desta força que os impele ao trânsito. Um trânsito que obedece um esquema muito particular, pois, uma vez dentro da propriedade, Fabiano e família entram no leito principal desta força que os empurra à bestialidade. Levados a esta margem secundária, são impelidos a entrar novamente neste leito somente para serem mais uma vez expulsos. A inexistência de um centro narrativo e o uso do discurso indireto livre são portanto mais do que uma escolha de estilo; eles apontam para a necessária aproximação do narrador às cenas e aos pensamentos das personagens quando estes *atravessam o sertão* enquanto mal-estar.

Este difícil trânsito ao redor de uma falta impossibilita assim uma perspectiva sintética, desalinhando o sertão do eixo da razão civilizatória. Isto vale para sua face colonizadora; mas também se torna limite para o modernismo e seu desejo de construção. Trocando em miúdos: o sertão de *Vidas secas* não reclama qualquer síntese, e mesmo uma interpretação que veja no romance uma crítica – seja aos rumos da industrialização, seja às velhas estruturas do sertão – deve haver-se com o fato de que a obra não oferece traço apaziguador. Nem mesmo em sua cena final, quando o narrador se descola dos movimentos rasteiros e se pergunta sobre o destino dos sertanejos migrando ao sul, é possível sustentar uma visão totalizante do processo, já que a vida nas cidades é apresentada ainda de dentro chave da fantasia.

Nota-se que, nas narrativas sobre o sertão, o toque neste objeto limite configura uma perturbação. A diferença entre essa perturbação, nos séculos XIX e XX é, no entanto, aquilo que define os dois momentos da tradição: se, no primeiro, o limite externo reforça a noção de centro e sua consistência, no segundo este mesmo limite liquida o próprio escabelo narrativo. O sertão, neste sentido, passa de um topos de curiosidade e exotismo para um fator de perturbação verdadeiramente formal para as literaturas dos séculos XX, pois desestabiliza a própria voz que narra. Se a narrativa sobre o sertão atesta a tese candidiana de que a ênfase formal freia os impulsos de apropriação de um objeto por uma classe, por outro lado ela revela que os desafios teóricos advindos da ideia de tradição vão muito além de seu

mero encaixe em um esquema explicativo fixado, por exemplo, ao redor do tripé autor-público-obra.

## III. BIBLIOGRAFIA


ALENCAR, José de. *O Sertanejo*. São Paulo: Editora Ática, 1995.

_____. *Til.* Porto Alegre: LP&M, 2015.

CUNHA, Euclides da. *Os sertões.* 3ª ed. São Paulo: Ediouro, 2009.

BOLLE**,** Willi. "O sertão como forma de pensamento". *Scripta***,** Belo Horizonte, v. 3, n. 2, p.259-271, 01 ago. 1998. Semestral.

CANDIDO**,** Antonio. *Ficção e Confissão.* 3ª ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006.

_____. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1750-1880*. 12ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: FAPESP, 2009.

LAFETÁ, João Luiz. *1930, a Crítica e o Modernismo*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1974.

RAMOS, Graciliano. *Angústia.* 56ª ed. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2003.

_____. *Linhas Tortas.* Rio de Janeiro: Record, 2005.

_____. *São Bernardo.* 78ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2004.

_____. *Vidas secas.* Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 2000

SCHWARZ**,** Roberto. *Seqüências brasileiras: ensaios.* São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro.* 5ª ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000b.

# POSMEMORIA, EXILIO Y AUTOBIOGRAFÍA EN EL AZUL DE LAS ABEJAS DE LAURA ALCOBA

Venturini, Maria Ximena

# POSMEMORIA, EXILIO Y AUTOBIOGRAFÍA EN *EL AZUL DE LAS ABEJAS* DE LAURA ALCOBA

En la siguiente ponencia se analizará la novela de *El azul de las abejas* (2015) de Laura Alcoba a partir de los conceptos de exilio y posmemoria. Además, se problematizará la pertenencia (o no) de esta novela al conjunto de textos denominado tanto "literatura argentina" como "literatura del exilio", y —en especial— a la considerada "generación de los hijos" en la Argentina de la postdictadura.

Al analizar la obra de Laura Alcoba, varias son las cuestiones que me interesan subrayar. Ante todo, cabe la pregunta de su pertenencia o no a lo que se entiende por "literatura argentina". La autora es argentina, pero desde los diez años reside en París. Fue enviada por sus abuelos a Francia, mientras su padre estaba preso en una cárcel en La Plata en Buenos Aires y su madre ya se había exiliado sola a la espera de su hija. *El azul de las abejas* nació a partir de las cartas que su padre intercambiaba con su hija en español y de los comentarios de los libros que la niña leía en francés para poder aclimatarse al idioma. Además, la novela, por otra parte, fue concebido y escrito en francés y publicado por el sello Gallimard en 2013 bajo el título de *Le Bleu des abeilles* y luego publicado traducido en 2014 al castellano por el prestigioso escritor argentino Leopoldo Brizuela. Debido a su temática, la novela dialoga con la literatura argentina en un período de postdictadura. Analizaré esta narrativa dentro de la tradición de la llamada "literatura del exilio" ya que trabaja los sujetos desplazados en Argentina después de la última dictadura militar.

José Luis de Diego analiza el papel del exilio en la literatura argentina desde su fundación señalando que "la literatura argentina fue fundada por exiliados" (431). Pero si este fenómeno se remonta al siglo XIX, fue también recurrente en el XX y sobre todo en los años setenta, momento que golpeó con fuerza a los escritores e intelectuales argentinos. Como veremos en la novela, la importancia de la escritura aparece en estas situaciones extremas de cambio territorial, como un sustituto de la pérdida -del hogar, la patria- o de un orden, respecto del cual escribir es una transgresión. Si en todo hablante tiene a la lengua como hogar, en el escritor lo es aún más. Así, el escritor se mueve entre dos esferas, una es la patria exterior, que es donde vive, y la otra es la que hace o se propone hacer suya propia (434). En correlación con la identidad, de Diego señala que otro de los núcleos ficcionales de la narrativa del exilio argentino es la pérdida del lugar propio en "una deriva espacial cuyo correlato más visible es la fractura de la identidad" (440). Y allí radica la diferencia de la literatura del exilio con otras escrituras, como el caso de la literatura del turista, que también suceden en otros espacios, es esta una literatura desterritorializada en la que se conjugan el desplazamiento en el espacio y el descentramiento del sujeto (440).

En el caso de Alcoba, su exilio no fue una decisión personal, sino que fue acompañando a su madre. Roberto Aruj y Estela González estudian los sujetos en situación de exilio siendo niños o adolescentes, donde resaltan varias características de estos "dobles exiliados" que podrían atribuirse al caso de Alcoba. Los sociólogos señalan el caso de estos niños argentinos que fueron llevados de pequeños, siendo hijos de expatriados por razones políticas, y que emigran de su país por decisión de sus padres. Es decir, resaltan lo involuntario de su exilio, a la vez que tienen que soportar el desarraigo y las dificultades de sus padres para asimilarse a la nueva cultura. Asimismo, ellos tienen que entrar a un sistema educativo diferente, con el desafío de reconstruir lazos de amistad (Aruj y González, 61-62).

Como ya señalé, debido a la temática de su obra, Alcoba puede leerse dentro de lo que la crítica argentina llamó la "generación de los hijos". Esto es, lo que se entiende como las producciones de los escritores-víctimas directas del terrorismo de Estado (hijos de

desaparecidos, de sobrevivientes, de exiliados, hijos apropiados o restituidos) (Fandiño, 140). De esta manera, esta generación hija de los militantes y desaparecidos de los años 70 se asocia a lo que Beatriz Sarlo señaló como importante en el ámbito de la discusión sobre la postmemoria. Marianne Hirsch desarrolló esta noción para referirse a la experiencia de la llamada "segunda generación", aquellos sujetos que crecen dominados por narrativas familiares de generaciones previas que se moldearon sobre eventos traumáticos (1, 1997). Por su parte, Dominick LaCapra la define como la "memoria adquirida de experiencias que no se han vivido en carne propia" (2006, 124). Por su parte, Sarlo afirma que es interesante pensar la posmemoria en relación a la fuerte subjetividad que se manifiesta en las generaciones que sufrieron -directa o indirectamente- las consecuencias de un momento traumático. Así, sostiene que toda memoria es mediada, ya que son muy pocos "los hechos del pasado que las operaciones de una memoria directa de la experiencia pueden reconstruir" (2005, 127). Pero en el terreno de la narrativa de los hijos, la crítica argentina advierte sobre la extrema diversidad del panorama, en función de la clase social de los implicados (obreros, clase media o intelectuales) y sobre todo en base a si la familia acogió la militancia y trató de preservar la memoria o no.

En el caso de Alcoba, Ana Casas define la posición ideológica de Alcoba como "escéptica y desencantada a la vez que comprensiva" (141). Esto también se relaciona con la llamada "literatura de los hijos", donde la mirada no siempre va a ser condescendiente con la lucha armada que eligieron sus padres. Hay una reflexión sobre el papel y la responsabilidad de los militares, pero también sobre la de sus propios progenitores. Estas narraciones no duplican los sentidos del pasdos dados por la memoria habitual o "automática" que elude una reflexión, sino que logran recuperar una historia despedazada por el horror y contruir una "memoria crítica" (Oberti y Pittalunga, 2006). Por su parte, Ana Amado sostiene que estas obras pueden entenderse como gestos a la vez de autonomía y de dependencia. Autonomía que se expresa formalmente en la primera persona de la enunciación y en la presencia en la imagen como narrador-personaje, dependencia que se exhibe en ese apego al origen, en ese hacer entrar en escena (de diversos modos) a los ausentes (165-166).

Narrada en primera persona, es una narración autobiográfica que entrecruza lo ficcional con los recuerdos personales, pertenecientes a una identidad fragmentada. Aún argentina pero todavía no francesa, se utiliza el mecanismo autobiográfico ya que necesariamente se narra desde la propia subjetividad. El trauma familiar de pérdida de cotidianeidad, en la novela, será cubierto por el mundo bilingüe de la niña; las cartas que escribe en español a sus familiares —sobre todo a su padre— serán su conexión con el mundo argentino. Además, este carácter autobiográfico se explicita mediante los paratextos, el autor empírico (las cartas de ella y su padre) y la ficción se unen para dar nacimiento a la novela. Se aclara en letra cursiva:

> Este libro nació de ciertos recuerdos persistentes, aunque muchas veces confusos; de un puñado de fotografías y de una larga correspondencia de la que no subsiste más que una voz: las cartas que mi padre me envió de la Argentina, donde estaba preso hacía varios años por razones políticas. Entre el mes de enero de 1979 y el momento en que pudo también él salir del país, papá y yo nos escribimos una vez por semana (125).

Si se piensa en un yo autobiográfico, en realidad el personaje no posee ni siquiera un nombre propio, por lo que es escaparía a las llamadas "escrituras del yo".

En relación a los espacios, en la novela existen dos diferenciados claramente: por un lado, en La Plata, cuando todavía todavía se encuentra esperando reecontrarse con su madre y por el otro ya en Francia, "cerca" de París, en Blanc-Mesnil. Dividido en episodios entrelazados, la historia va contando la vida cotidiana y los procesos de adaptación de la niña

y de su exilio en Francia. Estefania di Meglio destaca la importancia de las instancias de escritura y lectura relacionadas directamente con el exilio, el recuerdo y la memoria provocados por las vivencias de la dictadura (2). Al interior de la trama, el único canal de diálogo que mantendrá con su padre encarcelado serán las cartas en español comentando los libros que ambos, ella en fracés y él en español, leen. Como realizando una especie de juego de "crítica literaria", así la literatura será para ella algo sobre lo que se piensa, se reflexiona. Además, se escribe con sus abuelos y con una amiga que dejó, siendo que, ante la separación de los lazos familiares y la distancia, "el acto de entablar correspondencia, lo que implica indefectiblemente la lectura y la escritura, se figura como una acción y un espacio por medio de los cuales acortar esas distancias consecuencia de una dictadura" (2). La protagonista explica la situación que se le impone con su padre, como una forma de seguir cerca de él: "Decía que luego de mi partida los dos íbamos a escribirnos, y que era necesario hacerlo regularmente, al menos una vez por semana, de modo de mantener, en el papel, una especie de conversción. Me sentía capaz: sí, le escribiría" (Alcoba, 12). También mantendrá el vínculo con su profesora de francés, Noémie, "tan pronto como llegué a Francia, también le mandé una tarjeta postal" (18), y con su amiga Julieta, "esto, aproximadamente, fue lo que le dije a Julieta en español, en mi carta" (17). De nuevo, la escritura se figura como un objeto sobre el cual se reflexiona: "lo bueno de las cartas es que uno puede pintar las cosas como quiere, sin mentir por eso" (19). La urgencia del francés, se refleja en sus molestias ante el acento cuando habla con "franceses de verdad" y la necesidad de estar en una situación de inmersión total. Ni ella ni su madre quieren parecer refugiados políticos, aunque tengan ropa de la caridad, evitando el uso del español, "no quería que hicieramos rancho aparte, que empezáramos a jugar a los chicos refugiados que se consuelan" (97) en relación a dialogar con un chico hijo de chilenos exiliados. En la escuela, la niña tendrá amigos extranjeros o hijos de franceses trabajadores, ya que la escuela queda en el extrarradio de París.

Además, la niña se ruboriza cuando percibe la distancia de los problemas que tiene ella y la de los adultos (Casas, 149). Amalia es la conexión que tiene su madre en Francia, otra argentina que las ayuda a instalarse y a buscar trabajo. Si bien el relato pareciera concentrarse en la adptación de la niña en Francia, se actualiza el exilio en el momento en que llegan a visitarlas Raquel y Fernando, "dos amigos de mamá que se refugiaron en Suecia" a los que describe como "argentinos también, antiguos guerrilleros, como mis padres" (76).

El exilio y la dictadura han levantado una barrera en el tiempo, en la percepción de su modo de ver y sentir, por lo que ella diferencia el tiempo argentino del tiempo francés, y aquel ha quedado muy lejos en la memoria, difuso: "Ya los había visto en la Argentina, hacía mucho tiempo, no recuerdo muy bien dónde ni cuándo exactamente. Pero lo que he olvidado por completo son los nombres con que los conocí" (77). La voz narrativa duda sobre el hecho de haberlos conocido, inmersa en los trucos que la memoria le hace. Así, trata de razonas y piensa que "en aquellos tiempos de clandestinidad deben de haberse llamado de otra manera, claro (…) Habría podido preguntarle a mi mamá, que aún debe de acordarse, cómo no, pero qué importan ya los nombres del pasado" (77). Aquí, esa situación de relegar al pasado fechas y nombres, se podría explicar por lo traumático y horroroso de todo lo que tuvo que vivir el personaje. Muchas veces, se pregunta si lo hace intencionadamente, como si fuera que no quiere acordarse de ese pasado atroz que tuvo que vivir: "A veces creo que llego a pensar que no quiero acordarme, estamos del otro lado del océano, y es lógico que los nombres antiguos hayan quedado allá" (77). De esta manera diferencia entre un "aquí", que es su vida en Francia donde tiene una rutina, y el "allá", que es el pasado argentino. Las ausencias de los que se ha dejado se unen a los que ya no están, sobre todo cuando el vacío que rodea a las protagonistas lo llenan de recuerdos los otros exiliados: "Juan se refugió en Suiza, (…) María murió en junio del 78. Cristina también, el mismo año pero en septiembre" (86). Por otra parte, la narradora explica que se iban completando ambos nombres, los de

verdad y los de guerra: "Violeta (Carmen) está desaparecida. José (Miguelito) igual" (86). Pero en muchos casos no se sabía dónde estaban: si vivos, muertos o exiliados, la duda que dentro de ese momento acechaba a todos los militantes durante la dictadura. Ese vacío del no saber se complementa con el abondono del hogar, el exilio forzoso, y junto con la reconstrucción de los hechos en pedazos, llevan constantemente a la narradora a intentar recuperar el recuerdo de que "no me perdía una sola palabra de la lista de Raquel, tratando también de grabarla en mi memoria" (87) en un afán desesperado de reconstrucción. Di Meglio añade que en esa apelación a la memoria trasciende la experiencia individual de los compañeros guerrilleros para convertirse en memoria histórica (5). Esos intentos de reconstruir la "otra historia", la que esperan no fue en vano, es una historia hecha de vacíos, de ausencias y silenciada por el discurso oficial: "Amalia y mi madre llenaban algunas lagunas, pero otras, en cambio, seguían siendo vacíos" (87). Esa distancia y el no saber qué ocurrió, es sentida por la niña como un lugar donde sobran las palabras, una experiencia que no se puede trasladar porque el lenguaje no es capaz de expresar el dolor. Al igual que con ese libro que su padre le invita a leer, *La vida de las abejas* de Maurice Maeterlinck y que da nombre a la novela: "Había devorado las palabras y las frases, me había tragado el libro de la primera a la última línea. Pero qué me había quedado, al final, me era imposible decirlo" (122). Así, Alcoba dialoga con la literatura de la posdictadura construyendo una mirada particular sobre el pasado reciente de Argentina. Ahora es una hija cuya identidad ya no volverá a ser la misma, ¿argentina? ¿francesa?, que tuvo que alejarse de su país y que encuentra quizás respuestas en la revisión de esa historia.

Concluyendo, Alcoba construye una identidad híbrida desde la enunciación subjetiva de una niña en su novela *El azúl de las abejas* en la que la escritura y la lectura se figuran como mecanismos para sortear la distancia y el desarraigo impuestos por el exilio. La búsqueda reflexiva de la voz narradora ubica el texto en una posición de posmemoria, necesaria en la Argentina posdictatorial (Lazzara 149).

## I. OBRAS CITADAS


Alcoba, Laura. *El azul de las abejas*. Editorial Edhasa, 2015.

Amado, Ana. "Órdenes de la memoria, desórdenes de la ficción". Amado, Ana y Dominguez, Nora (comp). *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones*. Paidós, 2009.

Aruj, Roberto, González, Estela. *El retorno de los hijos del exilio: una nueva comunidad de inmigrantes*. Prometeo Libros Editorial, 2008.

Casas, Ana. "Narrativas de las (pos)memorias: autoficción, subjetividad y emociones". *Letras Hispanas*. Vol. 12, 2016, pp. 140-153.

De Diego, José Luis. "Relatos atravesados por los exilios". *Historia Crítica de la Literatura Argentina. La narración gana la partida.* Drucaroff, Elsa (edit). Vol. 11, Emecé Editores, 2000, pp. 431-458.

Di Meglio, Estefanía. "Dictadura, exilio y (post)memoria: escenas de lectura y escritura en *El azul de las abejas* de Laura Alcoba". *X Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*, 3 al 5 de junio de 2015, Ensenada, Argentina. http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.8639/ev.8639.pdf. Acceso 6 junio 2018.

Fandiño, Laura. "La memoria de los hijos en la literatura argentina y chilena. Sobre la transmisión y la recepción de los legados en torno al pausado traumático". *Cuadernos de la ALFAL*. No. 8, 2016, pp. 139-149.

Hirsch, Marianne. *Family Frames: Photography, Narrative and Postmoemory*. Harvard University Pressm 1997.

LaCapra, Dominick. *Historia en tránsito. Experiencia, identidad, teoría crítica*. Fondo de Cultura Económica, 2006.

Oberti, Alejandra, Pittalunga, Roberto. *Memorias en montaje. Escritura de la militancia y pensamientos sobre la hisotoria*. El cielo por asalto, 2006.

Sarlo, Beatriz. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Siglo Veinitiún Editores, 2005.

# COMPARAR SEM HIERARQUIZAR: O ESTADO DA ARTE EM UM BRASIL DE MÚLTIPLAS LINGUAGENS

Maria Cristina Ribas

# COMPARAR SEM HIERARQUIZAR: O ESTADO DA ARTE EM UM BRASIL DE MÚLTIPLAS LINGUAGENS

## I. INTRODUÇÃO

Mistura, miscigenação, interpenetração de fronteiras, diferenças - e não desigualdades - são tendências em que apostamos e que dizem respeito menos a uma característica imanente das composições artísticas e bem mais a uma dinâmica de ordem processual cada vez mais experienciada na contemporaneidade. Alocando esta tendência social em enquadres discursivos, trazemos à cena a multiplicidade das linguagens em circulação. Encontramos, no plano explícito ou nas implicitudes, intertextualidades, intermidialidades, textualidades híbridas. Em relação a esta reconhecida multiplicidade, gostaria de fazer um importante ressalva logo no início da minha exposição: é preciso atentar para a armadilha em que podemos recair, se acreditarmos que tais tendências têm uma precisão cronológica, ou seja, que a partir de um momento preciso as linguagens teriam se hibridizado. Ora, afirmar que hoje ou nas últimas décadas o produto artístico-cultural "tornou-se" híbrido pressupõe que antes existiam em estado "puro", "homogêneo", "uniforme". Sabemos todos que tal pureza, enquanto marco zero, é ilusória e as produções artísticas são mosaicos discursivos em rede.

Neste mosaico discursivo pleno de ambivalências, reitero que as múltiplas linguagens em consórcio presidem relações que só podem se materializar pela eficácia das combinações, o que demonstra a relevância da investigação intermidial de cunho estético e político: uma abordagem teórico-crítica capaz de acompanhar a expansão da narratividade para as mídias contemporâneas e a convergência de mídias, trazendo ao debate as relações inter-sistêmicas e as múltiplas linguagens constitutivas da arte hoje no Brasil e no mundo.

Com tal orientação, enfatizo a urgência de avançar nos estudos que se debrucem sobre o saber literário em suas múltiplas textualidades, o que comporta, aqui, conforme vou apresentar, dois eixos de discussão suplementares: a expansão da narratividade para as mídias contemporâneas e uma revisão conceitual que necessariamente inclui a discussão de cultura de massa e cânone, os postulados de verdade, originalidade, autoria e respectivos desdobramentos, tais como as noções de empréstimo, (trans)criação, imitação, pureza, fidelidade ao texto de partida e demais discussões que ponham em xeque, numa perspectiva comparativista, critérios de valoração.

E, como tenho a proposta de compreender as obras contemporâneas constituídas de textos em diversas mídias, optei por um novo suporte teórico. Venho pesquisando os Estudos de Intermidialidade (Clüver, 2001) como derivativo do método comparativista que não se atém a rastrear influências nem a eleger o modelo para imitação fidedigna. Importante esclarecer que a abordagem Intermidial tem duplo alcance e pode ser experienciada como fenômeno entre mídias – em sua fluida fronteira com as artes - e como categoria crítica. Esta perspectiva implica uma revisão de ordem conceitual e, em termos metodológicos, "um exemplo primoroso de investigação apoiada em dados técnicos, próprios dos sistemas semióticos envolvidos e não em meras recepções intuitivas. " (Diniz, 2012: 11).

Obviamente a sistematização conceitual e metodológica não dá conta da grande quantidade de fenômenos nem da diversidade de objetivos circunscritos à produção artística presidida por relações intersistêmicas e convergência de mídias, cuja dinâmica mobiliza continuamente novas modalidades combinatórias.

Com o presente trabalho, portanto, venho apresentar uma reflexão sobre o estado da arte sob o crivo das Intermidialidades, trazendo à discussão tópicos de ordem teórica e

interpretativa, a partir de exemplos de algumas obras artísticas brasileiras e estrangeiras traduzidas no Brasil.

## II. ALGUNS CONCEITOS BÁSICOS: TERMOS E CATEGORIAS

Começo por tratar do termo mídia, nome bastante genérico em português e conceito usualmente atribuído aos meios de comunicação, considerando suportes, veículos e carregando para si também as respectivas configurações de cada um deles. Em princípio, mídia refere-se a rádio, TV, web, jornal, revista.... Mas tem-se ampliado para incorporar tablet, livro, tela, folha, celular, *ipad*... bem como se alocou na fronteira com as artes, de maneira que estas também podem ser entendidas como mídias em sentido *lato*. Assim é possível falar de Literatura, Cinema, Artes Plásticas, Teatro, Dança como mídias convergentes e interrelacionadas.

As mídias não apenas convergem, como também interagem umas com as outras e formulam uma nova lógica que, por sua vez, estimulam novas modalidades de acesso, de participação interativa por parte do público. A circulação dos conteúdos – através de diferentes sistemas e fronteiras nacionais - depende fortemente da participação ativa dos consumidores e representa uma transformação cultural (Jenkis, 2009).

Prosseguindo na introdução sobre o conceito mídia, é preciso diferenciar alguns derivativos do termo que serão úteis à nossa análise e representam o intuito de sistematização dos eventos midiáticos do ponto de vista comunicacional: a) monomídia é quando a mensagem atinge diretamente o receptor em um canal único. Seria como um vetor em uma só direção, sem retorno posterior ou imediato no mesmo nível da emissão; b) multimídia é quando uma história é contada de muitas formas, em um mesmo canal. Por exemplo, as narrativas digitais da Web; c) crossmídia é quando uma história é contada em diversos canais (TV, Web, jornal), mas da mesma forma. Por exemplo, as agências digitais de notícias publicam uma mesma notícia em texto, áudio, vídeo...; d) transmídia é quando alguma história é contada de diversas formas em diversos canais. São produtos que circula (ra) m como livro, filme, HQs, *tablet* e que, juntos, compõem um conteúdo maior.

Ao tratar da Intermidialidade *stricto sensu*, ou seja, como categoria para análise, Irina Rajewsky(2012), no esforço de sistematizar, no campo das Humanidades, as práticas possíveis na composição artística contemporânea, formula três subcategorias: (1)transposição midiática (*media transposition*): contempla a transformação de um determinado produto da mídia -um texto, um filme - em outra(s) mídia(s), ou seja, volta-se às adaptações cinematográficas e romantizações (aliam-se às configurações transmídias). Aqui, a qualidade intermidiática tem a ver com a transformação, sendo, portanto, de ordem processual; (2) combinação de mídias (*pari passu* às configurações multimídias): considera fenômenos como óperas, filme, teatro, performance, manuscritos com iluminuras, arte sonora, HQs. Aqui, a qualidade intermidiática é determinada pela constelação midiática que constitui determinado produto da mídia, constelação que mantém a materialidade de cada elemento constituinte; (3)referências intermidiáticas: subcategoria teorizada através do conceito de intertextualidade e que que recria a referencialização de uma mídia a outra através de citações, evocações ou imitações de certas técnicas cinematográficas (tomadas em *zoom, fades*, edição da montagem), bem como outros exemplos que incluem a musicalização da literatura, a *transposition d'art,* a *écfrase* (descrição literária da imagem) e o *tableau vivant* no cinema (reprodução em quadro vivo de uma pintura). Neste caso, só a mídia de referência, em oposição à mídia referendada, encontra-se em sua própria materialidade.

Em relação a essa divisão tripartida, a autora observa que uma única configuração midiática pode corresponder aos parâmetros de duas ou mais subcategorias. Cito:

> Como filmes, por exemplo, as adaptações cinematográficas podem ser classificadas na categoria de combinação de mídias; como adaptações de obras literárias, podem ser classificadas como transposição midiática; e, se fizerem referências específicas a um texto anterior, essas estratégias podem ser classificadas como referências intermidiáticas. (Rajewsky, 2012: 26)

Com tal perspectiva, abrem-se camadas adicionais de sentidos que são produzidos pelo ato de transpor, pela forma de combinar ou mesmo pelo modo de se referir às mídias em jogo. Dispensados os antolhos, a visão se abre e, em distintas configurações, é possível entrever as presenças encadeadas de *Medéia* em *Gota d'água*, *Otelo* em *Dom Casmurro*; *Quixote* em *Policarpo Quaresma*; *Epístola de São Paulo aos coríntios* e *Soneto de Camões* na música *Monte Castelo*; *Canção do Exílio* em *Canto de regresso à Pátria*; *Carta de Caminha* em *Macunaíma* (Carta aos Icamiabas).

E a partir desta visualização, chegar ao entendimento de que, sob o crivo das Intermidialidades, os autores das obras de chegada listadas acima - Chico Buarque e Paulo Pontes, Machado de Assis, Lima Barreto, Renato Russo, Oswald de Andrade e Mario de Andrade -, como vagalumes em marcha ré, Édipo às avessas, podem se tornar filhos engendrando os pais num processo de iluminação mútua. A maioria dos exemplos citados são obras clássicas que se relacionam a outras também clássicas e podem, assim, operar pela manutenção do cânone, ainda que este seja instável em função das flutuações ideológicas.

## III. EM TORNO DO CÂNONE E DA CULTURA DE MASSA

Exemplos distintos são as produções lítero-culturais que, sob a rubrica da cultura de massa, desconstroem o cânone, dessacralizam a obra de partida e, em decorrência, abalam as expectativas do receptor, provocando um estranhamento que desautomatiza a própria percepção (Chklovsky, 1976). Há, porém, vários exemplos históricos conhecidos e bem anteriores à cultura de massa, além de outros concomitantes ao fenômeno. Eventos e/ou obras culturais que sofreram destruição pelo temor da concorrência ou por abalar, de alguma forma, o conjunto de preceitos estabelecidos por modos de pensar hegemônicos, pautados por instituições educacionais, tradições da religião e até mesmo da crítica. Cito:

> Platão desejava incendiar a obra de Demócrito; o senado ateniense perseguiu Protágoras; Aureliano reduziu a cinzas a Biblioteca de Alexandria; a Igreja Católica listou no Índex as obras heréticas; a Real Mesa Censória do Marquês de Pombal interditou mais de cem textos; os Nazis queimaram na Praça da Ópera os livros escritos por judeus; Margaret Thatcher tentou impedir a comercialização de *Spycatcher,* de Peter Right; o governo sul-africano censurou as letras do álbum *The Wall,* dos Pink Floyd; Salmon Rushdie foi condenado à morte por ter escrito o romance *Versículos Satânico*s. (MANCELOS, 2004 :160).

Por ouro lado, e sempre para manter a estabilidade do cânone, as produções artísticas e iniciativas socioculturais em conformidade aos princípios ideológicos vigentes em cada contexto são premiadas e amplamente divulgadas. Discutir o sistema de valoração da produção lítero-artística, portanto, implica debater a identidade cultural de uma nação, o seu status de autonomia e/ou dependência em relação àquelas que formulam os padrões de pensamento e conduta.

O caso das *mashups* literárias no Brasil é um exemplo das coleções muito criticadas pela proposta de apropriação e reescritura de obras canônicas do século 19. Foram publicados entre 2010 e 2011 com os títulos *Dom Casmurro e os Discos Voadores*, de Machado

de Assis por Lucio Manfredi; *O Alienista Caçador de Mutantes*, de Machado de Assis por Nathalia Klein; *Memórias desmortas de Brás Cubas,* de Machado de Assis por Pedro Vieira; *Escrava Isaura e o Vampiro*, de Bernardo Guimarães por Jeovane Nunes; *Senhora, A Bruxa*, de José de Alencar por Angélica Lopes. Com introdução de elementos fantásticos, encomendada pela editora e direcionada para jovens leitores, a coleção foi bombardeada em resenhas jornalísticas com argumentos que, além de reagir à pretensa profanação do cânone, não condiziam com uma leitura minuciosa dos textos. As *mashups* literárias tornaram-se conhecidas com *Pride and Prejudice and Zombies* (Quirk Books, 2011)*,* traduzido no Brasil como *Orgulho e Preconceito e Zumbis*, de Jane Austen por Seth Grahame-Smith, cuja adaptação chegou às telas brasileiras em 2016. Também em 2011, foram lançados *Android Karenina*, de Leo Tolstoy e Ben H. Winters; e *The Meowmorphosis por* Coleridge Cook e Franz Kafka. O sucesso nos E.U.A. não se repetiu no contexto brasileiro, pouco afeito, sobretudo nas instituições escolares, a releituras tidas como profanação do clássico literário. Penso que não há, ainda, uma abertura mais ampla para que tal modalidade seja assimilada. Talvez a resistência venha por uma insegurança acerca da própria identidade nacional e uma recusa à circulação massiva do sagrado *corpus* literário – comportamento que ainda é recorrente nos grupos letrados das sociedades brasileiras, como vou mostrar em outros exemplos. Paradoxalmente, tal resistência acaba dificultando o trânsito no próprio texto clássico, porque estigmatizar é prática de mão dupla e funciona na contramão dos propósitos. Enfatizo a importância de compreender que: "O original sempre se revela parcialmente copiado de algo anterior; a Odisséia remonta à história oral anônima; Dom Quixote remonta aos romances de cavalaria, Robinson Crusoé remonta ao jornalismo de viagem, e assim segue *ad infinitum* (STAM, 2006: 22).

Para completar nosso rosário de contas soltas, agrego aos exemplos *mix* dos Djs literários as interpretações musicais que justapõem tempos, gêneros e modos de composição. Cito, como exemplo, ópera e rock, das quais trago *A rainha da noite* (ária integrante de *A flauta mágica*, de Mozart, 1791) e *I can get no* (*Satisfaction),* dos Rolling Stones (1965), peça cantada exemplarmente no Brasil por Cassia Eller e Edson Cordeiro, em 2009. Vale contemplar, também, a coleção brasileira "Disco em Livro", escrita por vários autores e que traz a história dos contextos de produção, o modo de composição e dados biográficos de discos revolucionários à sua época, como: Caetano Veloso,*Tropicália ou Panis et circencis*; Gilberto Gil, *Refavela*; Rappa, *Lado A, Lado B*; Tom Zé, *Estudando Samba*; Jimi Hendrix, *Electric Ladyland*; Nirvana, *In Utero*; Davis Bowie, *Low*; Joy Division, *Unknown Pleasures*; Led Zeppelin, *IV* e John Cage, com sua polêmica peça musical em três movimentos, 4'33" (1952), na qual o músico ficava em silêncio, deixando ouvir as manifestações de um público desconcertado.

Neste Brasil de múltiplas linguagens, importante trazer à cena o fenômeno que hoje inverte a ordem previsível na adaptação de textos literários para o cinema. A sequência habitual seria: obra de partida (texto literário), roteiro e filme. Ocorre que tal seguimento pode ser alterado pelas demandas da recepção/mercado, como foi com o romance *Dois Irmãos*, de Milton Hatoum (2000). Em 2017, foi adaptado para a TV Globo como minissérie, dirigida por Luiz Fernando Carvalho, com roteiro de Maria Camargo, roteiro cuja publicação foi posterior à filmagem, com acréscimo de notas e comentários a partir das demandas da recepção e após a experiência da própria adaptação. A título de esclarecimento sobre a reação do público leitor/espectador frente às novas experiências, vou detalhar o Projeto Quadrante. De autoria de Luiz Fernando Carvalho (2005), a proposta era recriar as histórias e personagens de Ariano Suassuna (*A Pedra do Reino*), Machado de Assis (*Capitu,* de *Dom Casmurro*), Mílton Hatoum (*Os dois irmãos*) e Sergio Faraco (*Dançar tango em Porto Alegre*). Com a realização do projeto em plataforma transmídia, ou seja, conteúdos complementares exibidos em diversas mídias, a ideia era reler, roteirizar e adaptar obras passadas em quatro pontos do Brasil: a Paraíba, com Ariano; o Rio de Janeiro, com Machado, Amazonas, com

Hatoum; e Rio Grande do Sul, com Faraco. Inicialmente, a Globo deu todo o suporte ao projeto, mas interrompeu o apoio após a série Capitu, pelo baixo índice de audiência possivelmente provocado pelas particularidades da adaptação. Nas duas primeiras obras do projeto, a direção desenvolveu estética própria, mesclando beleza e deformação, recriando as máscaras e a expressão corporal típicas da *Comedia dell'Arte*; seguindo a trilha, propôs nova disposição cenográfica e forma de movimentação em cena com arremates circenses e *fades* em *tableau vivant*. Simultaneamente, inseriu tatuagem no braço da protagonista (Capitu jovem) e elementos da tecnologia moderna, como aparelhos de mp3 para os dançarinos ouvirem a valsa nos bailes. A atmosfera onírica promovia um esgarçamento do tempo que os espectadores de novelas e seriados, acostumados a uma narrativa rápida, com acontecimentos inesperados em avalanche, não conseguiram assimilar. A proposta, que era reforçar o caráter atemporal e universal da obra de Machado de Assis, não foi compartilhada pelo público como tal.

O processo descrito, dentre outros fatores, alude ao peso que a mídia, em seu sema suporte (TV) e sua modalidade (minissérie da Globo), somado ao previsível horizonte de expectativas do grande público e ainda tendo como obra de partida um clássico machadiano mais conhecido desencadeou. Em 2017, porém, a Globo decidiu levar à tela a adaptação de *Dois Irmãos*, de Milton Hatoum, a qual foi muito bem acolhida pela recepção.

O exemplo do Projeto Quadrante e sua aparente inadequação à recepção dizem respeito à complexidade que envolve arte canônica e arte massiva, aliada à modalidade da mídia – conteúdo, configuração e suporte - como fator condicionante à recepção.

Relativamente aos dois itens de que estava falando dentro do produto midiático, ou seja, a inversão da sequência da adaptação e a combinação de referências nas textualidades contemporâneas, cabe citar outro exemplo, além da adaptação de *Dois irmãos*. Trata-se da poética animação americana de 2011, *The fantastic flying books of Mr. Lessmore*, com roteiro e direção de William Joyce e Brandon Oldenburg, que ganhou o Oscar de melhor curta de animação em 2012. O filme de quinze minutos é uma bricolagem de referências intermidiáticas. À semelhança do tornado no Kansas em *O Mágico de Oz* (livro de Frank Baum, 1900), o argumento da animação toma para si a passagem do furacão Katrina, no ano de 2005, em Nova Orleans. Destruindo a cidade mais populosa do Estado de Louisiana, a narrativa traz os livros como seres vivos atuando para a reconstrução da cidade e transformação das pessoas. O protagonista humano, que acolhe e cuida dos livros sobreviventes, tem um Conselheiro, que é o *Humpty Dumpty*. Retratado como um ovo antropomórfico, com rostos, braços e pernas, é um personagem interpolado de uma rima enigmática infantil, conhecida como versão de *Mamãe Gansa* na Inglaterra. Está presente em *Alice através do espelho*, de Lewis Caroll e em HQs. Aparece no curta de Joyce e Oldenburg como animação desenhada dentro da animação maior, em formato livro, e se move com legenda – esta é sua fala/conselho - na sequência de 24 a 30 *frames* por segundo. De maneira inversa à habitual, o livro foi publicado nos E.U.A. posteriormente à sua exibição nas telas do cinema. Enaltecido pela crítica especializada e ganhador deFoi traduzido no Brasil no ano seguinte como *Os fantásticos livros voadores do Sr. Modesto Leal* e, mais recentemente, a versão assumiu o formato livro interativo para IPAD. E, nesta concepção, a obra premiada pela Academia – e que não foi concebida como produto de cultura de massa -, teve acolhimento razoável. Em termos de enquadre teórico corresponde tanto à categoria referências midiáticas, quanto à transposição midial e configuração transmídia.

## IV. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Rumo a uma conclusão, espero que este estudo tenha contribuído para o entendimento acerca do que aciona a migração de uma determinada modalidade artística para

outra (s) linguage(m)ns, procedimento atravessado por um feixe diferenciado de meios, suportes, estratégias discursivas, contextos de produção, temporalidades e efeitos de sentido – conjunto este, por sua vez, produto do capitalismo neo-liberal em que estamos imersos, com as inúmeras contradi(c)ções.

No estado da Arte, então, o que clama por mudança não deve ser mensurado somente detecção de hibridismo entre as múltiplas linguagens, mas sim pelo modo de cada um olhar a si mesmo, ao mundo em torno e às formas de representação de um real que se mostra em versões contrapostas e, como tal, é inapreensível em sua totalidade. Especialmente pelo contexto em que estamos vivendo - no Brasil e no mundo - entre a intangibilidade publicizada dos fatos e a busca desesperada pela sua materialidade, vamos aprendendo, a duras penas, que as garantias – de verdade, fidelidade, coerência – tornam-se miragem sem o *glamour* das mil e uma noites. Ao mesmo tempo, retomando Jenkins (2009), na cultura de convergência, as mídias tanto convergem quando interagem, o que demanda uma atuação marcadamente participativa do público.

A dinâmica interativa exige uma drástica rotação no modo de ver, talvez até como *pièce de résistance* ou adequação aos novos meios. Esta transformação do olhar diante da crescente expansão da narratividade para as mídias contemporâneas promove uma desorganização inusitada na forma habitual de ver.

Em termos práticos, apresentam-se a nós implicações que se bifurcam. De um lado, a premência de encarar o dado de que é cada vez mais difícil e ineficaz enxergar as obras produzidas de maneira isolada. Com tal constatação serão abalados habituais paradigmas, dentre eles, a superioridade da criação original, única, modelar; e a imitação trazendo a fidelidade como critério absoluto de valoração. De outro, a demanda em perceber as formas como se processam essas interrelações, percepção que depende do conhecimento e/ou experiência prévia que temos dos outros sistemas de representação presentes materialmente ou em estado de potência dentro do sistema de representação em foco. Em outras palavras, visualizar as combinações, referências e os processos de transposição midiática no interior das mídias.

O procedimento alude ao risco interpretativo e promove questionamentos recorrentes. Por exemplo: o não conhecimento específico promoveria invisibilidade dos elementos constituintes na teia discursiva? Neste caso, um produto artístico-cultural em circulação eivado de referências intertextuais poderia ser lido de maneira reduzida? Mesmo um produto de cultura de massa, como o cinema, ao oferecer ao expectador uma rede de citações implícitas – sejam literárias, sejam históricas, pictóricas ou musicais -, paradoxalmente exigiria dele um acervo cultural específico para o reconhecimento e tradução destas referências?

E caso tal aventura não fosse compatível com o universo desse expectador/leitor, ele ficaria à parte do processo interpretativo? Pelo avesso da questão, o bônus intelectual ou sensível que o reconhecimento e respectiva tradução dos jogos intertextuais promoveriam na leitura seria o passaporte necessário à recepção da arte contemporânea?

Talvez o dilema desapareça quando a composição artística se volta ao entretenimento, à movimentação descontraída sem preocupação de mensagem, quando tem apelo sinestésico e simula espécie de rito que agrega tribos desiguais. Foi o caso de um sucesso no meio musical que virou *hit* (2008 a 2011) por conta do futebol: *Ai se eu te pego*, de Michel Teló. A música ganhou mundo quando foi dançada por Cristiano Ronaldo e Neymar... E com isso associou-se a um contexto bem caro aos brasileiros e ao mundo – o futebol -, mas que ao mesmo tempo desliza dele. Fora da escala de valoração artística tradicional, sem os preceitos icônicos de qualidade, à margem do cânone, é um produto da cultura de massa em que a experiência de cantar e dançar junto, sem esforço de encontrar

significado e simplesmente repetindo refrão produz sentido na linguagem fora dos registros idiomáticos. Entendo como fenômeno de comunicação em nível de significantes compartilhados. Se pareada ao gênero ópera, a comparação restará impossível pela diferença de mídias, propósitos, contextos, técnicas, efeitos de sentido, recepção.

Pelo exposto dizemos: tratar do comparativismo entre narrativas na contemporaneidade de maneira inclusiva implica uma metodologia não hierárquica das forças discursivas em jogo. Ao comparar, portanto, linguagens múltiplas, de condições de produção e configurações tão diferenciadas, o fio condutor precisa ser desfiado para o desafio de entender o descompasso das contiguidades inusitadas, dilemas e paradoxos. Reconhecer o movimento de preservar a tradição, o folclore e ao mesmo tempo destruí-lo em concomitância a memórias não passadas, mas de um futuro intangível – porque está cada vez mais difícil identificar o porvir seja ao progresso, seja à decadência da humanidade. A preocupação com o futuro precisa dar lugar à produção de presença – no presente.

São ambivalências que atordoam e para as quais precisamos exercitar nossos olhares, no esforço de formular outros pontos de vista, desapegados a postulados prévios. Transformação é gerúndio.... Para o estado da arte, urge transformar o olhar para fruir a paridade do inconciliável, o enaltecimento do comum e da composição fácil, lado à sofisticação e hermetismo de outras e das mesmas modalidades artísticas. Como opção é possível entender este caos como adubo para irmos cultivando outras/mesmas artes. É presumível, também desistir – mas grande parte da produção artística contemporânea num país multifacetado como o Brasil - ficaria fora do panteão artístico ou do nosso bloco de notas online. Como será nossa presença como pesquisadores e críticos?

Vale repensar: diante das produções artísticas contemporâneas, muitos de nós temos a sensação nostálgica da arte lesionada; ou, como diz Robert Stam (2006) cultuamos o discurso elegíaco da perda. Pensemos juntos. Pode ser que haja uma fenda intransponível entre o humano e a representação, entre as palavras e as coisas, entre o ser e o não ser. É possível constatar, nas sociedades ocidentais, que grande parte das necessidades coletivas e individuais se satisfaz no consumo sob a rubrica de acessibilidade igualitária; sabe-se que a maioria dos projetos pessoais e institucionais são imediatistas e volúveis; não se costuma investir no trabalho e no tempo presumível que uma elaboração artística demandaria; tem-se a tradição clássica e a cultura de massa como linhas de força em permanente conflito; e adentra a cena sociocultural e artística do século 20, os recursos midiáticos que formulam e reproduzem distintas configurações discursivas e imagéticas, estimulam a sua ampla circulação, alteram drasticamente a distância entre os receptores, trazendo a sensação – um tanto ilusória - de proximidade. No saldo final da transmidialidade, há muitos ganhos, especialmente quando conseguimos enxergar a opacidade e a transparência da obra de chegada em sua relação descontínua com a obra de partida. E a palavra "partida" entendida na face polissêmica que o português do Brasil permite: como estopim, largada, começo; como jogo; saída; e como quebra, corte, algo que se parte para ser jogado fora, guardado ou compartilhado. A opção é nossa.

## V. REFERÊNCIAS:

Clüver, Claus. (2001) Estudos Interartes: Introdução crítica. In: BUESCU, Helena et al.(orgs.) *Floresta Encantada: Novos Caminhos da Literatura Comparada.* Lisboa: Pub. Dom Quixote.

Chklovski, Victor. (1976) A arte como procedimento. In: *Teoria da literatura:* os formalistas russos, Porto Alegre, Globo. pp.39-56.

Didi-Huberman, G. (2013) Diante da imagem: questão colocada aos fins da história da arte. São Paulo: 34 Letras.

Erik, K. (2007) *Além do visível - o olhar da literatura*. Rio de Janeiro, 7Letras.

Figueiredo, Vera Follain. (2010). Narrativas *migrantes*. Literatura, roteiro e cinema. Rio de Janeiro: PUC-Rio/7Letras.

Jenkins, Henry. (2009) Cultura da convergência. São Paulo: Aleph.

Lima, L.C. (Org.). (2010) *Mímesis e a reflexão contemporânea*. Rio de Janeiro: EdUerj.

Mancelos, João de. *Hey, hey, ho, ho, western culture's got to go*: Desafios ao cânone literário norte-americano. MÁTHESIS 13, 2004, pp. 159-176. Disponível em: http://www4.crb.ucp.pt/biblioteca/Mathesis/Mat13/Mathesis13_159.pdf Acesso em 01-03-2018.

Rajewsky, Irina. (2012). Uma perspectiva literária sobre a intermidialidade. In: Diniz, Thaïs F. Nogueira (Org.) *Intermidialidade e estudos interartes*. Desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: UFMG. pp. 15-45.

Ribas, M.C.C. Literatura e(m) cinema: breve passeio teórico pelos bosques da adaptação. ALCEU. Revista de Comunicação da PUC-Rio. v. 14 - n.28 - pp. 117-128 - jan./jun. 2014.

Ribas, M.C.C.; NUNEZ, C. Diálogos contemporâneos: da palavra ao écran. Passages de Paris (APEB-Fr) n.13, p. 493 a 511. jul/dez.2016.

Santiago, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

Schollhammer, Karl Erik; Olinto, Heidrin K.(orgs). (2002) *Literatura e mídia*. Rio de Janeiro: PUC; São Paulo: Loyola.

Stam, Robert. (2006) *Teoria e prática da adaptação*: da fidelidade à intertextualidade. New York University. Ilha do Desterro. Florianópolis, nº 51, p.19-53 jul./dez.

# O GRANDE CIRCO MÍSTICO DO POETA JORGE DE LIMA E SUAS MÚLTIPLAS REPERCUSSÕES NA CULTURA BRASILEIRA

Mirella Márcia Longo Vieira Lima

# O GRANDE CIRCO MÍSTICO DO POETA JORGE DE LIMA E SUAS MÚLTIPLAS REPERCUSSÕES NA CULTURA BRASILEIRA.

Em 1803, Friedrich Knie, o filho de um médico austríaco, amou Wilma, uma equilibrista. Sem hesitações, deixou seus estudos, para acompanhar o grupo de artistas ambulantes. O caso amoroso foi breve, mas o gosto pela arte circense persistiu. Friedrich decidiu montar a sua própria companhia. Em1807, apaixonou-se por Antonia. O pai da moça mandou a filha para um convento, de onde, em acordo com a lenda familiar, ela foi raptada por Friedrich. Um conflito entre Alemanha e França obrigou suspensão das atividades, depois retomadas por Ludwig, neto de Friedrich Knie, e por sua esposa Marie. O casal adotou duas meninas que se tornaram acrobatas. Em 1900, os Knie fixaram-se na Suiça. Sophie e Margrit, esposas de Friedrich e Rudolf, cuidavam do escritório. Eugen Knie casou-se com Hélène. O Circo Knie foi-se tornando cada vez mais respeitado na Europa. Durante um espetáculo em 1938, foram expostas bandeiras olímpicas, mas a nova bandeira alemã não estava entre elas. O governo nazista resolveu proibir as apresentações do Circo Knie em todos os países do Reich. A inclusão do Circo numa lista negra dos nazistas terá certamente ocupado a imprensa da época.

Em 1938, Jorge de Lima, publicou o livro "A túnica inconsútil", nele incluindo um poema que conta a história de um circo, desde a sua criação, até o apogeu representado pelo aparecimento, na família circense, de duas meninas prodigiosas. Elas levitam e atiram "as almas para a visão de Deus." O escritor brasileiro deve ter encontrado, na imprensa, notícias da família Knie, que ainda hoje se mantém à frente do Circo Knie, ou Circo Nacional Suíço.[1] Sua versão poética da história dos artistas circenses foi construída da forma que se segue:

O GRANDE CIRCO MÍSTICO.

*O médico de câmara da imperatriz Teresa - Frederico Knieps*
*[resolveu que seu filho também fosse médico,*
*mas o rapaz fazendo relações com a equilibrista Agnes,*
*com ela se casou, fundando a dinastia de circo Knieps*
*de que tanto se tem ocupado a imprensa.*
*Charlote, filha de Frederico, se casou com o clown,*
*de que nasceram Marie e Oto.*
*E Oto se casou com Lily Braun a grande deslocadora*
*que tinha no ventre um santo tatuado.*
*A filha de Lily Braun - a tatuada no ventre*
*quis entrar para um convento,*
*mas Oto Frederico Knieps não atendeu,*
*e Margarete continuou a dinastia do circo*
*de que tanto se tem ocupado a imprensa.*
*Então, Margarete tatuou o corpo*
*sofrendo muito por amor de Deus,*
*pois gravou em sua pele rósea*
*a Via-Sacra do Senhor dos Passos.*

1Sintetizada no site do circo, a história é detalhada na Circopedia. http://www.knie.ch/circus/ueber-uns/ Site Oficial do Circo.

*E nenhum tigre a ofendeu jamais;*
*e o leão Nero que já havia comido dois ventríloquos,*
*quando ela entrava nua pela jaula a dentro,*
*chorava como um recém-nascido.*
*Seu esposo - o trapezista Ludwig - nunca mais a pôde amar,*
*pois as gravuras sagradas afastavam*
*a pele dela o desejo dele.*
*Então, o boxeur Rudolf que era ateu*
*e era homem fera derrubou Margarete e a violou.*
*Quando acabou, o ateu se converteu, morreu.*
*Margarete pariu duas meninas que são o prodígio do Grande Circo Knieps.*
*Mas o maior milagre são as suas virgindades*
*em que os banqueiros e os homens de monóculo têm esbarrado;*
*são as suas levitações que a plateia pensa ser truque;*
*é a sua pureza em que ninguém acredita;*
*são as suas mágicas que os simples dizem que há o diabo;*
*mas as crianças creem nelas, são seus fiéis, seus amigos, seus devotos.*
*Marie e Helene se apresentam nuas,*
*dançam no arame e deslocam de tal forma os membros*
*que parece que os membros não são delas.*
*A plateia bisa coxas, bisa seios, bisa sovacos.*
*Marie e Helene se repartem todas,*
*se distribuem pelos homens cínicos,*
*mas ninguém vê as almas que elas conservam puras.*
*E quando atiram os membros para a visão dos homens,*
*atiram as almas para a visão de Deus.*
*Com a verdadeira história do grande circo Knieps*
*muito pouco se tem ocupado a imprensa.*
(LIMA, 1958: 449-450)

As coincidências entre as famílias Knie e Knieps são inegáveis. Vários nomes e elementos da trama são preservados. Partindo de matéria encontrada na imprensa, o poeta alagoano aproxima-se da tópica modernista[2] consagrada por Manuel Bandeira no famoso "Poema tirado de uma notícia de jornal", publicado em "Libertinagem", em 1930. Davi Arrigucci Jr constata que, pelas mãos de Bandeira, a notícia evoca "o destino universal do indivíduo que se encontra com a morte." (ARRIGUCCI, 1990: 109) De modo similar, a crónica do circo Knieps adquire exemplaridade. Mas, enquanto a subjetividade é fonte que permanece oculta, no texto de Bandeira, ela revela-se, em Jorge de Lima, fascinada pelo circo e irônica em relação às reações que ele provoca. A ironia direciona-se a uma sociedade que estaria, em acordo com a óptica religiosa do poeta, despreparada para lidar com a dimensão espiritual da arte. As artistas lidam com o corpo e a alma, mas a plateia permanece presa à visão do corpo. Essa mesma óptica sequiosa por religião impôs distorção à crônica familiar. Na história do Circo Knie, há uma moça, que, desejando casar-se, vai para o convento por imposição paterna. No poema, Margarete deseja a vida religiosa. Enquanto, na base histórica, o convento surge como um lugar que entra em contradição com o desejo, o poema apresenta a vida religiosa como objeto de desejo. A alteração ajuda a perceber, nos versos, forte anseio de transcendência. Não se realizando numa vida religiosa, essa ânsia termina por encontrar,

2 Lembro que Carlos Drummond de Andrade recorre ao mesmo procedimento em "A morte do leiteiro" e "Desaparecimento de Luisa Porto".

na vida artística, um campo para a sua expansão. Explicitado em Margarete, que sofre por amor de Deus, o traço já se encontra implícito na raiz familiar. Afinal, a mulher que atrai o filho do médico para a vida circense chama-se Agnes, nome que, por sonoridade, se torna indicativo da presença do Cordeiro: Agnus. Todos ligados ao cristianismo, os elementos sagrados entranham-se nas imagens a partir das mulheres. Lily Braun tem um santo tatuado no ventre. Margarete grava a Via-Sacra em sua pele. Marie e Helene "atiram as almas para a visão de Deus." Jorge de Lima parece seguir uma tradição simbólica que encontra, na mulher, a súmula dos mistérios inerentes a toda criação. A visão enraíza-se, segundo Auerbach, no motivo cristão oriental da perfeição encarnada. Vale lembrar que, no século XX, o surrealismo deu novo relevo e novas formas ao enfoque da intimidade existente entre o mistério e a mulher, com sua propensão à revelação. Muito próximo a Jorge de Lima, Ismael Nery – que, em Paris, teve contato com Breton e com Marc Chagall – conferiu um caráter religioso e universalista às figuras femininas que povoam a sua pintura e os seus poemas.[3]

À primeira vista, a crônica da família desenha uma trajetória realizada no sentido de dar cumprimento a uma vocação que se expande ao longo das gerações e revela-se plenamente em Marie e Helene. Usando a imagem do circo, o autor faz uma escolha imagética que privilegia o trabalho artístico como instância que, inserida numa cultura laica, constitui prática mística. Essa prática rumo à Graça divina inclui a graça do que é, no plano humano, risível. Certamente, é por isso que Charlote casa com um clown e o introduz na família.[4]

No plano da existência, os vários indivíduos das diversas gerações formam uma unidade: um circo místico. Na cultura em língua portuguesa, Antônio Vieira deu força ao conceito do "Corpo Místico", mencionando-o, a partir de São Paulo, como a união de Cristo e de todos os fiéis em um único Corpo.

No poema de Jorge de Lima, a tópica modernista situa-se numa primeira camada de significação, servindo de alicerce a uma segunda. A evocação do *Theatrum mundi* - ou *O grande teatro do mundo*, conforme a tradição ibérica - induz o leitor a ver, na aventura dos artistas ambulantes, o espetáculo da história. No palco do tempo, mulheres e homens caminham em direção a Deus. Sob esse prisma, a narrativa adquire dimensão alegórica e, assim, abarca uma história da humanidade dimensionada a partir de uma história do cristianismo com primazia dada às suas vertentes místicas.

Levitando, as meninas expressam abandono dos limites materiais, condição necessária ao cumprimento da meta inerente às práticas místicas: união com a divindade. Cifrando a história da humanidade, a saga da família circense contém, de modo igualmente cifrado, um percurso místico. O contato com Agnes implica o chamado que exige abandono da vida anterior. O abraço à aventura mística toma, no texto, a forma da deambulação. A presença divina anuncia-se no corpo das mulheres. Finalmente, a duplicidade das meninas configura ruptura de individualidade. Há, ainda, no poema, referência à própria composição. Afinal, o poeta deslocou-se do caso dos jornais até chegar à visão da história lida em perspectiva cristã. Nas palavras de Étienne Gilson: "todo cristão se reconhece como chamado a fazer parte de uma comunidade mais vasta que a comunidade humana à qual pertence." (GILSON, 2006:475)

A crônica do Circo Knieps estava destinada a ultrapassar o contexto do livro "A túnica inconsútil" e tornar-se uma matéria recorrente na cultura brasileira. Em 1983, o *Ballet Teatro Guaíra*, dirigido então por Carlos Trincheiras, apresentou *O grande circo místico.* O espetáculo teve roteiro de

3 Em artigo sobre Livro de sonetos, focalizamos mais detidamente a relação que o poeta estabelece entre a mulher e o mistério transcendente. LONGO, 2015: 341-356.

4 Anos depois, Guimarães Rosa explorou, no Primeiro Prefácio de Tutameia, a relação entre a graça provocadora do riso e a Graça divina.

Naum Alves de Souza e canções compostas por Edu Lobo e Chico Buarque de Holanda. Foi recontada a história dos Knieps, de geração em geração. Em acordo com o roteiro de Naum, a coreografia segue a formação dos casais e a aparição dos filhos. [5]

Instado a falar sobre a equilibrista que rouba Frederico da tarefa de sanear as doenças do Império, Chico Buarque reconfigurou a imagem. Mudando o nome de Agnes para Beatriz, ele promoveu proximidade com o público e explicitou a dívida que o poeta brasileiro tem com Dante. Também o chamado para Deus parece ceder lugar ao convite à sublimação inerente à arte. No entanto, sendo atraída pela mulher e pela beleza, a voz que fala na canção "Beatriz" não consegue aderir, sem suspeita, ao desejo de "andar com os pés fora do chão". Isso justifica a transformação da equilibrista em uma atriz, cuja casa pode conter artifício e máscara. Feita de interrogações, a letra é eivada por dúvidas que não anulam o fascínio despertado pelo enigma da mulher e pela perseverança do encanto proposto pela arte, num mundo avesso a qualquer encantamento: "*Será que é cenário/A casa da atriz//Se ela mora no arranha-céu/E se as paredes são feitas de giz/E se ela chora num quarto de hotel/E se eu pudesse entrar na sua vida//Sim, me leva para sempre, Beatriz/Me ensina a não andar com os pés no chão//...Será que é mentira/ Será que é comédia/ Será que é divina/ A vida da atriz*".

Comentando a trajetória de Chico Buarque, Fernando de Barros e Silva considera que as canções feitas para "O grande circo místico" ilustram o "lirismo intransitivo" cultivado nos anos 80 em resposta ao fracasso, não só do projeto de modernização dos militares, mas de todas as utopias nacionais. (BARROS E SILVA, 2004:98-102) De fato, na época, o Brasil estava sob o impacto de forças altamente desagregadoras. Essas sombras surgem, no espetáculo do Ballet Guaíra, dando nova configuração a imagens presentes no poema de Jorge de Lima. As meninas prodigiosas são representadas, em 1983, por duas bailarinas vestidas de branco. Depois que elas dançam algum tempo, o palco é invadido por homens de fraques escuros que evocam " os banqueiros" mencionados por Jorge de Lima. A cena suscita um contexto de confusão que ameaça a magia artística condensada no bailado. A sensação de desagregação e o sentimento de decepção dominantes no Brasil dos anos 80 teriam, na hipótese bastante viável de Fernando Barros e Silva, levado Chico Buarque a promover, em seu trabalho, uma retração do espaço público. Em decorrência, o lirismo já presente em suas canções[6] encontrou oportunidade de expansão. O letrista passa a refletir mais intensamente sobre a arte e sobre o seu ofício, dando relevo a um tema que sempre o atraiu.

Composta por Edu Lobo e Chico Buarque, a canção "Beatriz" tem tessitura complexa. A nota mais aguda da melodia criada por Edu Lobo coincide com a palavra *céu* e a mais grave com o termo *chão*. Letra e música comentam a promessa de êxtase inerente ao salto da bailarina e ao trabalho de qualquer artista. Ansiando ultrapassar o momento histórico e o país que lhe parece distante daquele sediado em seu desejo, a voz poética pede para ser iniciada na prática da levitação. A força erótica que impele a família Knieps a formar as suas sucessivas gerações é acentuada na letra da canção que, todavia, dá destaque à voz do amante, implorando o direito de experimentar um êxtase envolto em dúvidas.

---

5 Embora com qualidade técnica sofrível, a apresentação pode ser vista em: https://www.youtube.com/watch?v=5pB4k27_UpM. Uma nova versão, desta vez com coreografia de Luis Arrieta e Dani Lima, que se dedicou à parte aérea, foi apresentada em 2002, quando as canções foram revisadas por Edu Lobo e Chico Buarque. Assumindo a direção da Companhia em 2003, Carla Reinecke, deu continuidade aos convites das apresentações da tournée do "Grande Circo Místico". Tomamos como referência a montagem de 1983.

6 Esse lirismo é minuciosamente estudado por Adélia Bezerra de Menezes no livro Desenho Mágico: poesia e política em Chico Buarque.

O amor é, no poema de 1938, anseio de ascensão a Deus. Na letra da canção, ele é desejo de um emblema de harmonia que se contraponha e se sobreponha ao desconcerto da história. Mas o apelo amoroso presente no Ballet Guaíra é modulado, ao longo do conjunto, no sentido de acentuar o amor à condição humana. Invocando simbologia bíblica, a letra da canção "Sobre todas as coisas" reflete sobre o destino de Margarete, situando a tensão entro o amor a Deus e o amor entre humanos: "*Não, Nosso Senhor/ Não há de ter lançado em movimento terra e céu/ Estrelas percorrendo o firmamento em carrossel/ Pra circular em torno ao Criador//Ou será que o Deus/Que criou nosso desejo é tão cruel/Mostra os vales onde jorra o leite e o mel/E esses vales são de Deus*". Abre-se espaço para a afirmação de um compromisso com o plano das carências, o mesmo compromisso que foi enfatizado na peça dramática "O grande circo místico", escrita por Newton Moreno e Alessandro Toller.

Livremente inspirada no poema de Jorge de Lima e nas canções de Edu Lobo e Chico Buarque, o texto de Moreno e Toller deu base ao musical apresentado em 2014. Refletindo sobre o papel que deve ser exercido pelo amor num mundo em pânico, a trama concentra-se em Frederico, um jovem médico que, comprometido com Charlote, moça rica e poderosa, apaixona-se por Beatriz, a artista de circo. Convocado para a guerra, Frederico perde contato com a amada que luta pela sobrevivência junto com os outros artistas, estando entre eles um palhaço e a mulher barbuda que, se chamando Margarete, tem a via sacra tatuada no corpo. Beatriz engravida. Parindo Marie e Helene no meio da guerra, ela vê uma das filhas ser roubada por Charlote, que termina casando com Frederico. Cada um dos amantes pensa que o outro morreu, até que se encontram e, ao se unirem, unem também as suas gêmeas.

A arte e o amor convivem, ainda que problematicamente, com a guerra. Os autores contemplam várias faces do impulso amoroso. A primeira é erótica, responsável pelo laço entre Frederico e Beatriz. A segunda é a face da Filia, que faz do espírito comunitário predominante entre os artistas do circo um substituto para os laços de sangue. A terceira é a solidariedade, representada nos cuidados oferecidos aos doentes e concentrada em Margarete, uma mulher barbuda capaz de sacrificar-se pelo grupo. Em sua quarta face, o amor concentra-se na figura do anjo que socorre Beatriz, quando ela dá à luz no meio de um campo dizimado. A providência divina assume aí a fisionomia cristã da Graça, dom gratuito que garante salvação.

Fazendo com que vários aspectos do sentimento amoroso convivam solidariamente num cenário agônico, o texto dramático relativiza oposições. Disposto a trocar a medicina pela arte, no início da peça, Frederico termina por ser médico e artista, cumprindo, então, os dois papeis. O grifo é posto num compromisso da arte com as dores do mundo. Os autores remetem principalmente à intolerância. Marcante na dramaturgia de Moreno, preocupada com a violência exercida contra os homossexuais, essa visão da intolerância surge a partir da violência exercida contra o palhaço e também contra Margarete, cuja imagem de mulher barbuda já aponta para androginia, ambivalência indicativa das várias diferenças que se tornam alvo de impulsos destrutivos. Encenada em 2014, a peça apresenta confiança na dimensão humana. Na trama, o amor toma a forma de um laço de simpatia que, voltado para as vítimas da violência, deve resistir à passagem do tempo e mesmo à morte. Esse aspecto torna-se particularmente nítido na cena em que os palhaços mortos voltam à vida, lembrando um compromisso. Cito a fala do Clown a Beatriz: "Nunca subiste neste picadeiro sem a minha companhia. Nem sem a companhia de todos os nossos, artistas de circo, mortos, que nos acompanham."[7] Em 2014, muitos eventos marcaram os 50 anos do golpe militar. Remetendo à intolerância cada vez mais visível na sociedade brasileira atual, os autores também remetem a um contexto que punha em discussão a necessidade de revisar a Lei da anistia e a urgência de não esquecer os que foram vitimados, durante o período da ditadura militar.

7 Dando base ao musical encenado com ampla repercussão no Rio de Janeiro e também em São Paulo, o texto de Moreno e Toller encontra-se disponível em gravações do espetáculo. Os artistas cederam gentilmente uma cópia em arquivo digital.

Em acordo com o projeto geral de "A túnica inconsútil", o poema "O grande circo místico" incorpora os fragmentos da história, mas aponta para uma unidade essencial. Os artistas envolvidos com a Produção do Ballet Teatro Guaíra, em 1983, popularizaram a família circense, discutindo o papel da arte em meio ao desconcerto da história. Em sua obra dramática de 2013, Moreno e Toller denunciam violência e preconizam o laço amoroso e solidário como modo de superá-la. Escrevendo numa época de intensa polarização ideológica, Jorge de Lima parece ter desencadeado no seio da cultura brasileira uma longa meditação que suscita várias linguagens para seguir em frente.[8]

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:


ARRIGUCCI JR, Davi. *Humildade, paixão e morte*: a poesia de Manuel Bandeira. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.

AUERBACH. *Dante, poeta do mundo secular***.** Rio de Janeiro, Topbooks, 1997.

BALLET TEATRO GUAÍRA. O grande circo místico. https://www.youtube.com/watch?v=5pB4k27_UpM.

BARROS E SILVA, *Chico Buarque*. São Paulo, Publifolha, 2004.

BOSI, Alfredo. (org.) *Essencial Padre Antônio Vieira*. São Paulo, Companhia das Letras, 2011.

GILSON, Étienne. A idade média e a história. In: ___. *O espírito da filosofia medieval.* São Paulo, Martins Fontes, 2006.

LIMA, Jorge de. *Obra completa*, v.1. Rio de Janeiro, José Aguilar, 1958.

LOBO, Edu e BUARQUE, Chico. *O grande circo místico*. Rio de Janeiro, Som Livre.(Versão em C. D.)

LONGO, Mirella Marcia. A mão e a luva: a respeito de um soneto escrito por Jorge de Lima. In: *Revista de Estudos Avançados, n. 85*.São Paulo, I. E. A., Dez.2015.p. 341-356.

MENEZES, Adélia B. de. *Desenho Mágico*: poesia e política em Chico Buarque. São Paulo, Ateliê, 2000.

MORENO, Newton e TOLLER, Alessandro, *O grande circo místico*. Versão em pdf. Abril/2014.


8 É preciso ao menos mencionar o filme "O grande circo místico" de Cacá Diegues, com roteiro de George Moura. Como não houve estreia em circuito comercial no Brasil, adiamos o comentário.

# MINHA FORMAÇÃO DE JOAQUIM NABUCO: OS USOS DA MEMÓRIA

Molina, Diego Alejandro

# JOAQUIM NABUCO E OS USOS DA MEMÓRIA. GÊNESE DE *MINHA FORMAÇÃO.*

## I. CONTEXTO

Joaquim Nabuco foi, sem dúvidas, um dos mais lúcidos intelectuais contraideológicos do segundo reinado. E o primeiro a perceber que a escravidão não era apenas um modo atrasado de produção, mas uma instituição nefanda que permeava a sociedade brasileira como um todo: do ponto de vista político, econômico, social, laboral, cultural etc. Ao longo de sua participação pública como abolicionista, isto é, do final da década de 1870, Nabuco tentou utilizar as instâncias institucionais para reformas graduais. Não era um arengador da participação dos escravos, é verdade, mas um orador extraordinário que escancarava a hipocrisia da falsa moral das elites ao defenderem a escravidão como um "mal necessário". Liberal reformista, uma das figuras destacadas do segundo liberalismo (BOSI: 2010, pp. 313-44), Nabuco entendia que a República só seria possível lenta e paulatinamente. Achava impostergável, primeiro, formar cidadãos, com educação e valores cívicos, antes de erigir qualquer forma de república. O fim da escravidão era um passo enorme, mas insuficiente. Sem a incorporação dessa mão de obra à vida pública, teríamos uma "república sem cidadãos", como realmente acabou acontecendo (CARVALHO: 2004, p. 13). E, portanto, foi também um do primeiro a antecipar que o fim da escravidão coincidiria com o fim da monarquia. Último país ocidental a aboli-la, a história do Brasil império está imbricada de forma inextricável com a história do cativeiro e a violência perpetuada pela escravidão. Nabuco exerceu uma das críticas mais eloquentes contra essa ignominiosa instituição que, apesar de todos os esforços, só acabou quando sua própria vigência se dessangrava na languidez tropical do final do século XIX.

Após a abrupta irrupção da república, no autoexílio, Nabuco começou a entretecer seu discurso em favor do Brasil que acabava de expirar, o que Angela Alonso chamou de "a década monarquista" (ALONSO: 2012, pp. 73-97). Durante esses anos, de 1889 até 1899, ano em que aceita ser o representante legal do Brasil no conflito de limites com a Inglaterra, pela Guiana inglesa, Nabuco se ocupou de reivindicar o legado monárquico e de recopilar as suas memórias: a paterna e a própria. Memórias que também participam do mesmo impulso monarquista.

Na primeira, Nabuco elabora um paralelismo entre a vida pública de seu pai, Tomás Nabuco de Araújo, e a vida política e social do Brasil do segundo reinado: *Um estadista no Império.* Ali estabelece um método: a *lateralidade,* isto é, um lugar de observação de privilégio no qual as coisas podem ser vistas de perto, e uma noção espacial que desarticula a verticalidade que estruturaria o poder:

> Escrevendo a vida do último senador Nabuco de Araújo, não dou senão uma espécie de vista lateral da sua época. A figura central do segundo reinado é o próprio Imperador, e só quem lhe escrevesse a Vida e a ilustrasse com os documentos que ele deve ter deixado, poderia pôr em foco, em seu ponto de convergência, a Grande Era Brasileira, a qual lhe pertence. (Nabuco: 1949, V. 1, p. VIII)

Eis o método: um centro, representado pelo imperador, do qual não irá a se ocupar, e figuras laterais, mas à mesma altura, que colocam o foco em outros aspectos da vida pública. O pai, primeiro, e ele mesmo, depois. A maneira em que Nabuco justifica o seu discurso é, justamente, a proximidade e a vivência: testemunha ocular e ator do processo.

O segundo, *Minha formação*, hoje lido como clássico, principalmente pelo capítulo "Massangana", tem uma gênese sempre comentada mas raramente abordada em toda a sua complexidade.

Dado este marco referencial, realizarei, a continuação, uma leitura dos modos em que Nabuco se utiliza da memória nas três instâncias de publicação das memórias de *minha formação*.

## II. TEXTO

A primeira versão de "Minha formação" apareceu em vinte artigos publicados ao longo do ano de 1896 *n'O Commercio de São Paulo*. Fundado em 17 de janeiro de 1893 pelo ferrenho monarquista Eduardo Prado, o jornal circulou regularmente até o dia 31 de dezembro de 1909.

Antes disso, é editada uma entrevista que lhe fizera Luiz de Castro sobre a situação política no dia 13 de julho de 1895 (saiu na edição do dia 16). Convidado a abraçar a República, Nabuco publicaria em outubro desse ano uma resposta a Jaceguey, um opúsculo conhecido como "O dever dos monarquistas" (1895), em que reafirmava sua vocação monárquica e recontava a quantidade de vezes, até o momento, em que declarara a República como erro, do seguinte modo:

> Em 1890, na *Resposta às Mensagens do Recife e Nazareth* e na carta ao *Diário do Comércio*: "Porque continuo monarquista"; em 1891 nos *Agradecimentos aos Pernambucanos*; em 1893, no discurso que pronunciei na Kermese da Cruz Vermelha; em 1895, em *Balmaceda* e na *Intervenção Estrangeira durante a Revolta*, sem recordar a nossa campanha de 1888 e 1889, quando a escravidão respondeu ao ato de 13 de Maio desfraldando a bandeira da República, manifestei do melhor modo que me era possível o meu pensamento sobre a adaptação da forma republicana ao nosso país (...) Como vê, encerrei-me politicamente, há seis anos, em uma espécie de arquivo, a recolher em livros, em documentos, em retratos, em tradições quase desconhecidas hoje, os traços da original, delicada e a alguns respeitos ideal civilização em que pode florescer a única monarquia da América. É no meio dessa poeira do passado que me vem encontrar sua apreciável carta falando-me do futuro da República. Tudo que eu posso dizer-lhe em resposta será apenas uma repetição daquelas folhas dispersas (...) é certo que não há razão em política para mudar de argumentos, como não há em geometria para procurar novas demonstrações de velhos teoremas. (NABUCO: 1895, pp 5-6)

No dia 11 de abril, aparece o primeiro artigo (sem assinar) de Nabuco "Notas Políticas", seguido de duas continuações. Resulta difícil reconhecer a pluma de Nabuco nessas primeiras notas políticas que falam da escassa e deficiente distribuição de água na capital paulista e da imigração. Nenhuma das três partes está assinada. Porém, no dia 11 de janeiro de 1896, Nabuco sim assina as "Notas Políticas II" em que ataca com virulência e não menos argumentos a ditadura de Floriano. As "Notas Políticas III" são de 15 de janeiro e também falam da violência do regime republicano. De 19 de janeiro são as "Notas Políticas IV", que continuam estabelecendo a dicotomia de regimes e a prevalência da monarquia acima da república. No total, são vinte notas ao longo de quase dois anos.

Se mencionamos as "Notas Políticas" aqui é porque seria impossível entender a gênese de "Minha formação monárquica" sem toda esta explanação do alcance e da postura monarquista de Nabuco. Nessas "Notas Políticas" lemos um Nabuco desaforado, que ataca com argumentos (às vezes com *argumentum ad hominem*) à República e os seus detentores. A mudança de estilo se dá no começo da série "Minha formação monárquica". Há uma atenuação no tom assertivo e, fundamentalmente, a colocação no primeiro plano de sua própria figura. De todo modo, as "Notas Políticas" e os fragmentos de "Minha formação"

publicados *n'O Commercio de São Paulo* são caras de uma mesma moeda que continuava a girar sobre o próprio eixo, mas já havia deixado de circular no dia 15 de novembro de 1889.

Há uma carta de Eduardo Prado convidando o Nabuco para ser o redator chefe d'*O Commercio de São Paulo,* de dezembro de 1895. A resposta de Nabuco é de 30 de janeiro de 1896 e diz:

> A sua proposta foi-me não só muito lisonjeira, mas por diversas razões até bem-vinda. É exato o que o Rodolfo talvez lhe tenha dito: eu desejaria experimentar São Paulo como residência. Parece-me mais tranquilo, mais retirado, mais saudável. O que me faltaria para aceitá-la era verificar se realmente São Paulo me convém, se a posição oferece alguma estabilidade, e se eu sou o *homem* para o lugar. " (NABUCO: 1949, Vol. 13, p. 263)

Vem uma explicação de Nabuco acerca de como poderia ser feito um jornal *monarquista.* Para ele são três os modos, e os dois primeiros não lhe interessam: um jornal *restaurador,* ao estilo do *Autorité* ou da *Libre Parole*, da França, mas "Esse jornal eu não o faria. Estou convencido de que não há segurança alguma para ele; que seria uma provocação seguida de uma fuga, se não o fosse de um massacre de tipógrafos e revisores" (*Ibidem,* p. 264). E, efetivamente, pouco mais de um ano depois dessa missiva, um grupo iracundo de republicanos, após a notícia do malogro da expedição do Coronel Moreira César em Canudos, empastelou três jornais monarquistas do Rio de Janeiro e executou o proprietário das publicações, Gentil de Castro, acusando-o de enviar armas aos homens do Conselheiro. Pouco depois, também *O Commercio de São Paulo* foi atacado. A segunda forma de fazer o jornal monarquista seria como "instrumento de demolição", como fez a *Gazeta da Tarde* com a monarquia. Nabuco também se recusa a esse tipo de jornal, e propõe:

> Há um terceiro modo: é um jornal que reconhecendo a força da atual tendência republicana a tratasse como uma doença da ignorância ou da razão, e cujo papel na imprensa possa ser comparado ao de um diretor-médico em um hospício de alienados (...) esse seria o meu jornal. (...) um jornal monárquico como eu o entendo teria que semear *primeiro* a tolerância. Só quando tivesse brotado nos *quarteis* e nas escolas militares (parece um sonho) e à sombra dela, é que ele pensaria em fazer agitação monárquica ou ajudar a que se fizesse em redor dele. " (*Ibidem* p. 264)

Nabuco não foi o redator chefe, mas deixou o seu programa estabelecido e, de certa forma, foi isso o que fez depois como colaborador d'*O Commercio de São Paulo* nas "Notas Políticas" que mencionamos e na primeira versão de "minha formação".

Agora, a primeira versão de sua biografia política, aparece como consequência e resposta de um outro artigo de Nabuco publicado no mesmo jornal, três dias antes. O artigo se intitula "Ideias imperfeitas" e é um longo texto em que Nabuco abusa da citação e da menção próprias, preparando o terreno da autobiografia. Começa assim: "As poucas palavras que escrevi no *Commercio de S. Paulo,* dizendo que a *vida política se estava insensivelmente retirando de mim* e que *há épocas em que o associar-se é um começo de traição ao ideal próprio que cada um tem em si,* soaram para amigos meus como uma verdadeira despedida. É que eles não atenderam ao *insensivelmente,* que me dá tempo, talvez até à morte. " (18/04/1896). Imediatamente, faz menção de outro artigo, de 1887, que publicara em *O País,* cujo título: "Pessimismo em política" afina com o mesmo diapasão o discurso atual. No fim desse artigo, anuncia-se a primeira entrega de "Minha formação monárquica":

> 'Eu não poderia formular um libelo contra uma nação inteira' dizia o grande Burke: eu também não quero formular libelos contra a minha raça. O isolamento a que eu me recolhesse outrora podia ser inspirado pelo espírito de orgulho; o de hoje, porém, é inspirado pelo espírito de humildade, de boa vontade para com todos [note-se o tom conciliador de

> um Nabuco, que conclui da seguinte maneira o artigo]. As minhas ideias têm todas agora uma notação imperfeita que não têm o mesmo sentido para cada dois leitores. As deste artigo, vejo bem, precisam de uma chave. Eu procurarei dar a concordância delas em outro.

Três dias depois, aparece o primeiro artigo que dará a chave para entender a postura política de Nabuco: "A minha formação monárquica", cujo começo elucida o projeto monárquico e memorialístico de Nabuco. O primeiro parágrafo aparece apenas no jornal:

> Eu disse no último artigo que daria em outro a chave de concordância das ideias aparentemente contraditórias que ele continha e que, de fato, contém tudo quanto tenho escrito nos últimos *dez* anos. Essa chave não pode ser senão a história das minhas ideias, da minha formação intelectual no que respeita à política. Como ela se prende e subordina aos acontecimentos, à mutação de cenas históricas de que fui contemporâneo, e como é pelo estudo de casos particulares que se pode melhor conhecer as tendências, afinidades e caráter moral de qualquer época, esta reconstrução da minha obscura individualidade pode ser uma contribuição para o estudo da geração a que pertenço, de sua orientação, aspirações e desfalecimentos, do que foi a sua herança e do que será, se já não é, a sua sucessão.

Nabuco fala com o público leitor do jornal, mas prepara o território de um velho projeto. Nessa altura já começara a escrever a biografia do pai, agora apela ao "estudo de casos particulares" (no caso, ele mesmo) como "contribuição para o estudo da geração a que pertenço". Da postura meramente combativa de "Notas Políticas", temos uma primeira atenuação discursiva de Nabuco, cujas memórias vão servir à causa monárquica, como exemplo geracional e, portanto, como sismógrafo de toda uma época de transição. No *Diário* pessoal que Nabuco levava, na edição cuidadosa de Evaldo Cabral de Mello, lemos no dia 13 de maio de 1884: "Livros em branco: biográfico, meu Pai. Autobiográfico." (NABUCO: 2006, p. 233). Em 1884, Nabuco estava no que podemos chamar de primeiro autoexílio ("exílio voluntário", segundo as suas palavras) após derrota na reeleição para Deputado em 1881. Exílio e memória surgem no uníssono em Nabuco, se pensarmos que o segundo autoexílio coincide com a publicação das memórias do pai e das próprias.

Os artigos avançam, sempre com o qualificativo de "monárquica" para a formação. Com algumas variações que atendem o público leitor de jornal e que, mais tarde, serão removidas, reformuladas ou rescritas. Por exemplo, no quarto artigo de "A minha formação monárquica, IV, Bagehot (continuação) " há um último parágrafo que não aparece no livro. Trata-se da ideia reforçada de por que Nabuco seria monarquista: "Posso dizer que foi essa revelação [a superioridade do tipo de governo inglês por sobre o americano], depois confirmada, como se verá pela minha residência na Inglaterra e nos Estados Unidos, que me fez, de razão e de imaginação, monarquista. Foi essa a simples ferramenta com que trabalhei todo o tempo em política". Monarquista de razão e de imaginação: há um equilíbrio entre essas duas forças que de outras óticas costumam mostrar um Nabuco orador (razão) e outro escritor (imaginação), e só o monarquismo reúne ambas vertentes. Essa polarização, sem solução dialética, está desenvolvida pelo próprio Nabuco no VI artigo de "Minha formação monárquica", de 7 de maio de 1896. No livro, esse trecho coincide com o capítulo que leva o sugestivo título de "Atração do mundo". No artigo, ao falar da atração da peça mundial que "se está representando em todos os teatros da humanidade" e compará-la com o Brasil chega à seguinte conclusão: "mas isto não se confunde com a emoção intelectual", no livro é idêntico só adiciona um "não se confunde com a pura emoção intelectual". Há uma condensação de coisas opostas, a emoção, ligada ao *pathos* e a intelectualidade ligada a o *ethos*. É nessa direção que Nabuco constrói o seu estilo impecável, mas contraditório. Dessas contradições é que Nabuco tenta dar conta; contradições já anunciadas no artigo "Ideias imperfeitas".

Na VI parte no jornal há um longo trecho que não passou à revista nem ao livro e é o mais chamativo pela dessemelhança discursiva. Após confirmar que a primeira viagem à Europa foi a passagem de crisálida a borboleta, Nabuco intercala umas observações sobre a escravidão muito diferentes de tudo o que ele deixou expresso no livro, e em outros escritos. Mostrando novamente como o jornal era veículo de elucubrações políticas, de defesa de posições tomadas e não de memórias e recordações como assume em 1900 ao publicar *Minha formação* sem nenhum outro rótulo. Contudo, este é o penúltimo artigo que leva o título de "A minha formação monárquica", o que demonstra que Nabuco foi mudando um pouco a mira, inclusive durante a publicação dos artigos. Diz o trecho, que aparece apenas no jornal:

> Não tomo nada do que vai antes escrito sobre a minha incapacidade para a política, como mérito meu, como superioridade de minha natureza; não o tomarei também como demérito; estou apenas procurando definir-me com sinceridade. Declamar contra a profissão política é desconhecer o mecanismo social; a política tem que ser uma profissão, assim como é uma vocação perfeitamente distinta das outras, e o interesse da sociedade está em que a classe política seja a de mais elevado carácter de todas. A verdade é que em muita coisa essencial levei anos, a vida inteira, para ver e compreender o que outros, o que todos, apanharam desde logo sem o menor esforço. **Como não aspiro mais a nada, posso fazer esta revelação sem nenhum sacrifício sobre a curteza da minha inteligência**. Alguma coisa eu vi e vejo ainda que outros passariam pelo mesmo caminho, ao lado dos mesmos fatos, sem descobrir; em compensação, muita coisa, muito mais importante, para cuja percepção bastam quase os sentidos, nunca penetrou em meu espírito senão tardiamente, fora do tempo. Isto me fez cometer na minha vida alguns erros. Com relação à questão dos escravos, por exemplo, levei anos para perceber que os homens que adiantam o progresso do país e lhe conservam o seu grau de civilização e prosperidade são homens, falando a paulistas, devo dizer, como os Prados, os Pinhaes, como os desbravadores do Oeste de S. Paulo, os criadores e conservadores de riqueza territorial. **Eu tomei os que *se serviam* da escravidão como se fossem eles os *criadores* da escravidão**. De certo, pondo-se à emancipação mesmo gradual, os fazendeiros opunham-se ao progresso e ao desenvolvimento do país; mas enquanto fazendeiros, trabalhando nas suas terras, mesmo com escravos, eles eram os primeiros servidores do país, os alimentadores da população, a classe útil por excelência. (...) A escolha estivera para eles entre não fazer nada, ficarem ociosos, gozar de sua riqueza, sem nada darem ao país, e trabalhar com a ferramenta imperfeita que tinham à mão; e não há dúvida que eles, escolhendo o trabalho, seguiram o melhor partido, o partido do ponto de vista coletivo, mais útil. Isto, só depois de acabar a escravidão, foi que compreendi, e dessa compreensão tardia resultou o não ter eu, a despeito de tudo, quaisquer que fossem as repulsas, envidado todos os meus esforços para que a emancipação fosse sustentada e efetuada, não com o pensamento só de justiça para os escravos, mas também com simpatia e interesse real, com atenção e respeito à complicada situação herdada dos proprietários. (...) desconfio que a grande propriedade não me teria ouvido, mas, se eu visse então o que vejo hoje, ter-me-ia obstinado em bater à sua porta, ou às suas porteiras, em bater em vão, quando fosse, e empregar todos os recursos da boa vontade, toda a solicitude do interesse sincero, para fazê-la tomar a frente do movimento, acompanhar e dirigir a sua própria Reforma. Seria uma utopia em qualquer outro país: podia não sê-lo no Brasil. Este desvio levou-me para muito longe da minha projetada primeira viagem à Europa, em 1873. **Estou vendo que o título destes artigos deveria ser antes *A minha formação política,* ou, melhor, somente *A minha formação,* porque tudo vai entrando neles**." (Assim termina o artigo, grifos nossos.)

A longa citação mostra o quanto Nabuco mudou o discurso no que tange à escravidão. Primeiro há uma espécie de *meu culpa,* de aceitação de um suposto erro em que incorreu, já que, segundo ele, os fazendeiros faziam o que podiam com a "ferramenta imperfeita" com que contavam na época (isto é, os escravos como ferramentas). Isso lhe resta força argumentativa ao autor do "Mandato da raça negra", aquela belíssima e justa

reivindicação do papel do negro na história do Brasil na *opera magna* intitulada *O Abolicionismo*. De pronto, um Nabuco conciliador, arrependido, muda o tom para falar num jornal paulista e toda a sua argumentação em favor da monarquia começa a declinar. Este é o ponto de inflexão, pois após mais dois artigos em que comenta a sua primeira viagem à Europa, artigos que praticamente não sofreram alterações ao passar para a *Revista Brasileira* e para a versão livro, Nabuco continua a publicação de seus artigos sob o título de "A minha formação política".

Essa mudança de qualificativo da formação, de "monárquica" para "política", é sintomática. Nabuco começa a preparar o terreno das memórias em detrimento de seus ideais monárquicos. É um luto que levou dez anos. No dia 21 de maio, Nabuco publica "A minha formação política IX: A França de 1873-74" com um asterisco que nos leva até o pé de página: "Esta série de artigos tem aparecido até aqui sob o título 'A minha formação monárquica'. O novo título que adoptei hoje me parece, à vista do desenvolvimento que o assunto foi insensivelmente tomando, abranger melhor a espécie de autobiografia política que estou fazendo". Há duas curiosidades nessa pequena nota. A primeira é novamente a ideia de "insensibilidade" que já aparecia no artigo "Ideias imperfeitas", a política se retira de forma *insensível*, isto é, sem ressentir Nabuco. Eis o perfeito conciliador. A segunda se deve ao modo de apresentar os artigos, pois pela primeira vez aparece a ideia de "autobiografia política". Na *Revista Brasileira,* onde Nabuco republicará os artigos, já polidos, sem as asperezas e as pujanças de seu monarquismo combativo, há também uma nota, logo na primeira página, que diz:

> Com o título *Minha formação política* escreveu o Sr. Joaquim Nabuco em 1896 uma série de artigos no *Commercio de S. Paulo* contando a marcha e as transformações de seu espírito, não só em política como em literatura, religião, vida social, etc. A ideia do autor era mais tarde fundir essas páginas em um livro, cortando largamente o que destinava aos leitores políticos da imprensa diária e dando maior desenvolvimento à impressão literária ou estética. É desse esboço de autobiografia que a *Revista* começa hoje a publicar alguns capítulos. N da R. (NABUCO: 1898, p. 160)

Se uma república deve prevalecer, essa será a república das Letras, suprapartidária, que rejeita o *pathos* político do momento. Há como que um pacto tácito de guardar silêncio sobre a tumultuada vida política, sobre a violência com a qual se instalou o regime republicano nas reuniões da Academia Brasileira de Letras.[1] A *Revista Brasileira,* seu órgão de divulgação até hoje, também abafa o contexto e se foca no texto. As contingências políticas não interessam agora. Ali, a formação de Nabuco perde tanto o qualificativo de "monárquica" como de "política", dando lugar a esse "esboço de autobiografia". Contudo, é de se esperar que, num país em que menos de 20% dos adultos estão alfabetizados, os leitores da *Revista Brasileira* e dos jornais sejam mais ou menos os mesmos.

Os textos autobiográficos dão lugar ao polimento de todo o elemento meramente político e partidário. Nabuco começa a se afastar da crítica aberta, as memórias da *Revista* têm

1 Na recopilação da correspondência entre Nabuco e Machado de Assis, Murilo de Carvalho nota, no prólogo, que existe um silêncio nessa longa troca epistolar: "As velhas cartas ocultam armadilhas. A intimidade tinha limites provenientes, sim, do temperamento dos missivistas mas também da consciência de que cartas constituíam instrumentos privados de comunicação só até certo ponto. A possível publicação póstuma, certamente admitida, se não contemplada, por todos, era um freio às confidências e inconfidências, além de ser um incentivo à busca da qualidade literária do texto. Machado e Nabuco mantêm grande discrição em relação a pessoas e acontecimentos. Tudo que escreveram podia suportar a luz da publicidade, pelo conteúdo e pela forma. Ao lado do que disseram, é preciso, portanto, avaliar o que não disseram, captar os silêncios. (...) [Mas] O grande silêncio da correspondência, silêncio ensurdecedor (...) diz respeito à política. Parece ter havido entre Machado e Nabuco um pacto não escrito: não se fala de política". (CARVALHO: 2003, pp. 12 e 14)

mais de impressões de sua época, de espectador / ator. Podemos dizer que o uso da memória agora é em prol do *literário* e do *estético* em consonância com os confrades.

Os artigos apresentados na *Revista Brasileira* ao longo de três números estão reunidos por blocos e vão perdendo o viés jornalístico. Todos eles estarão no livro. Nabuco apenas adiciona quatro que não estavam no jornal, todos eles ligados ao movimento abolicionista e a luta política de Nabuco como deputado, são: "Passagem pela política. A abolição", "Algumas figuras" (sobre outros abolicionistas), "Caráter do movimento. A parte da dinastia" e "Minha dívida". Além de começar a traçar a figura pública, esses capítulos permitem a Nabuco delinear o perfil intelectual que sempre oscila entre a literatura e a política.

Das mudanças mais significativas entre jornal e revista ou livro cabe destacar a seguinte. Lembrando os conselhos de Renan, Nabuco faz uma distinção entre as ferramentas do ofício de escritor, que seriam os estudos em Ciências Humanas, mas após a ferramenta o escritor deverá escolher o material: "O material em que trabalham os nossos homens de letras são as notícias, os fatos, a política, quando são jornalistas; os costumes, a sociedade, quando são romancistas ou dramaturgos; as leituras quando são críticos. " (p. 1), nessa repartição é difícil localizar o próprio autor do artigo; isto é, Nabuco ficaria apenas como um jornalista. Mas na revista e no livro essa passagem é reelaborada da seguinte forma: "O material em que trabalham os nossos homens de letras são os costumes, a sociedade, quando são romancistas ou dramaturgos; as leituras, quando são críticos; a própria vida ou impressões, quando são poetas. " (*MF,* p. 76). Desta forma, Nabuco passa de mero jornalista, nas páginas do jornal, do efêmero e *esquecível* dia a dia da imprensa, à categoria de poeta, no livro que é o melhor de sua vasta produção. Acaso não é sobre a sua vida e suas impressões que ele escreve?

O último trecho, com o número romano XXI, publicado na revista termina com um "continuará", mas a série se interrompe ali. Nabuco prepara já a edição definitiva enquanto acaba o luto monárquico e se aproxima, novamente, à vida pública. Em janeiro de 1899 recebe o convite de Campos Salles para participar da legação do Brasil junto ao Vaticano. Em março do mesmo ano, Nabuco aceita o convite do ministro das Relações Exteriores, Olinto de Magalhães, para ser o negociador por parte do Brasil na questão limítrofe das Guianas com a Inglaterra. O Nabuco monarquista fica apenas na memória.

Há apenas cinco capítulos que não constam nem no jornal nem na revista. Eles acabaram sendo centrais, ao menos três deles: "Meu pai", "Massangana" e "O barão de Tauphoues"; os outros dois são "No Vaticano" e "Os últimos dez anos". Em outubro de 1900 aparece a primeira edição de *Minha formação.* Toda efusão política ficou atrás. E a palavra formação, desnuda de atributos, destaca-se no título.

Chegamos assim ao cerne do trabalho memorialístico de Nabuco. Os traços meramente partidários foram apagados. A *Revista Brasileira* foi apresentando um Nabuco que trabalha com o arquivo, mas também com a memória recente, com as impressões, opiniões e até conselhos para as novas gerações. A palavra formação que apenas conserva o possessivo está no centro do relato de Nabuco e no centro da modernidade e do processo de secularização do qual foi espectador privilegiado. Há uma matéria informe que seria inata ao ser humano e um percurso a partir do qual a vida *se forma.* Até o século XVIII era difícil torcer o curso do destino que parecia atrelado ao berço, à estirpe e a linhagem. Foi a partir das grandes revoluções modernas que os sujeitos puderam escolher a forma que desejavam obter. Foi no século XIX também que se cristalizou o gênero literário que se consolida na Alemanha como *Bildungsroman,* ou seja, "romance de formação".

Em Nabuco, a formação terá uma dupla entrada: a política e a literária; isto é, a ética e a estética. Desta forma, podemos dizer que *Minha formação,* no sua versão definitiva, narra

em forma de memórias a passagem de um Nabuco criança, criado num engenho de açúcar no nordeste, rodeado de escravos, até a vida adulta, quando após a formação acadêmica, entre na vida pública para defender a causa da abolição. Nas entrelinhas, narra a formação do Estado-nação em seu processo incompleto de secularização, do autoexílio que a República oligárquica lhe exigia. Mas a formação de Nabuco não está narrada de forma cronológica, como é de se esperar num livro de memórias, mas ética e estilisticamente.

Dois dos capítulos que são intercalados no livro falam dos mestres, outro tópico do romance de formação. Um deles é o pai, de quem deixara já anotado quatro volumes contando a trajetória política. Escreve dele: "Não foi uma influência propriamente da infância nem do primeiro verdor da mocidade, mas do crescimento e amadurecimento do espírito, e destina a aumentar cada vez mais com o tempo e a não atingir todo o seu desenvolvimento senão quando póstuma. Essa influência foi a que exerceu meu pai" (p. 143). O outro, o mestre, humanista e enciclopédico, de quem deixou anotado: "Nenhuma influência singular atuou sobre mim mais do que a de meu mestre, o velho barão de Tauphoeus (...) Era um homem que sabia tudo. Sua conversação era inesgotável, e raro ele mesmo a dirigia (...) Era literalmente como um dicionário (...) ou como uma enciclopédia" (pp. 206-07). Por último, o terceiro adendo. O momento central, e ao mesmo tempo, iniciático de sua formação será aquele episódio de infância, narrado no capítulo "Massangana", originalmente escrito em francês como primeiro capítulo do livro *Foi Voulue* (traduzido muito depois como *A fé desejada*). É curioso como o capítulo que abre o livro sobre sua reconversão religiosa tenha a força de amarrar e, em certo sentido, dar um sentido e uma coerência a todo o percurso público de Nabuco. O episódio narra a irrupção da verdadeira face da escravidão que deixa o menino Joaquim de oito anos atordoado. Esse é um recurso formal do romance de formação: o ritual de passagem, a aproximação da personagem até uma verdade desvendada, que lhe abre os olhos: uma epifania. Machado de Assis, lembra do trecho nos seguintes termos: "Reli *Massangana.* Essa página da infância já narrada em nossa língua, e agora transposta à francesa, que V. cultiva também com amor, dá a imagem da vida e do engenho do norte, ainda para quem as conheça de outiva ou de leitura; deve ser verdadeira. " (MACHADO DE ASSIS: 1955, p. 293), essa última sentença "deve ser verdadeira" é uma *forma de leitura.* Alfredo Bosi (2010, p. 219) sugere que esse capítulo de fronteira de gêneros nos coloca, como leitores, na expectativa de saber mais sobre aquele escravo que implora ser comprado, que não nega a sua condição, apenas os maus tratos do dono. A expectativa, diz Bosi, encerra-se estratégica e estilisticamente no capítulo seguinte: "A abolição".

Pois é o abolicionismo o caminho ético, crítico e político que percorrer Nabuco para *se formar,* no mesmo sentido que é a abolição a que permite ao Brasil *formar-se* como nação moderna, ou, ao menos, começar a pensar nesses termos.

## III. CONCLUSÃO

Os três estágios de publicação das memórias de Nabuco passam por diferentes contingências. Na primeira versão, a política partidária permeia mais da metade dos artigos. Mas é já o jornal que a guinada para a autobiografia começa. Na *Revista Brasileira* apaga-se o tom declamativo e ameaçador, e um Nabuco conciliador surge. Por último, a formação fica livre de ornamentos e temos o melhor Nabuco.

O livro é claramente superior às duas instâncias prévias, mas o embrião do múltiplo já estava do começo. Nos *Pensamentos soltos* deixou escrito Nabuco que: "Outrora só existiam em literatura as cores básicas; hoje só se escreve com cores misturadas" (NABUCO: 2001, p. 22). Essas cores misturadas, na qual podemos ler gêneros, está sem dúvida a maior virtude de *Minha formação.* Há a escravidão, que tinge as próprias memórias. E também o exercício

de rememorar viagens da primeira juventude. Há, além disso, fragmentos de diário, cartas citadas, crítica literária, discurso laico, no estilo que José Enrique Rodó utilizou no *Ariel,* por sinal, também publicado em 1900. Esta multiplicidade de gêneros forma uma narrativa *sui generis*, como de fato são as memórias pessoais: retalhos, marcas, cicatrizes. Eis Nabuco em seu esplendor. As marcas e as cicatrizes referenciais são tanto de Nabuco como da história do Brasil do segundo reinado. O indivíduo e a nação. Alfredo Bosi chama *Minha formação* de "livro raro, fusão de biografia sentimental e intelectual e retrato de uma época" (BOSI: 2010, p. 324). Toda essa conglomeração de gêneros é *Minha formação.*

Com uma falsa modéstia, sempre atento ao estilo dos outros, seus contemporâneos, Nabuco nos dá a chave para entender o próprio estilo, numa passagem rescrita do capítulo "Crise poética", e saindo por completo do universo das memórias, já que pressupõe o inato e o fatídico, escreve Nabuco:

> Quando mesmo, porém, eu tivesse recebido o dom do verso teria naufragado, porque não nasci artista. Acredito ter recebido como escritor, tudo é relativo, um pouco de sentimento, um pouco de pensamento, um pouco de poesia, o que tudo junto pode dar, em quem não teve o verso, uma certa medida de prosa rítmica; mas da arte não recebi senão a aspiração por ela, a sensação do órgão incompleto e não formado, o pesar de que a natureza me esquecesse no seu coro, o vácuo da inspiração que me falta... *Ustedes me entienden.* (p. 74)

Uma "prosa rítmica". É essa a melhor definição do estilo de Nabuco. Embora o reconhecimento seja abrangente, Nabuco não foi um grande poeta, nem um dramaturgo de peso. Como jornalista, ensaísta e memorialista, contudo, desenvolveu um estilo próprio, de cedo, que aparece no livro póstumo, escrito com vinte anos, *A escravidão,* atravessa os discursos parlamentares, os textos ensaísticos e jornalísticos, até as suas memórias. Essa prosa poética que define o estilo de Nabuco, períodos curtos misturados com longos, imagens trabalhadas a partir das sensações, referências literárias e mitológicas misturadas com históricas e sociais, está como que condensada em *Minha formação.* É na sua autobiografia política que Nabuco consegue o melhor de sua prosa.

É muito frequente, ao falar de Joaquim Nabuco, estabelecer duas linhas que definem o traço espelhado de seu caráter. O escritor e intelectual, por um lado, e o político e orador, por outro. Claro que, em certa medida, essa dialética da personalidade tem a ver com o modo em que Nabuco se apresenta. Há uma chave para entender essas duas forças. A primeira está no capítulo VII do livro, intitulado "Ernest Renan" e diz: "Desde a Academia a literatura e a política alternaram uma com a outra, ocupando a minha curiosidade e governando as minhas ambições. Nos primeiros anos a política teve o predomínio; com a viagem à Europa em 1873 passou este para a literatura, e esse meu período literário, começado então, dura até 1879, quando entro para a Câmara..." (NABUCO: 2004, p. 65), os pontos suspensivos nos alertam para uma continuação dessa lógica da alternância. Por outro lado, o seguinte capítulo, "A crise poética" mostra o quanto esses dois universos não se comunicam: "Nada é mais contrário à poesia do que a ênfase, o lugar-comum e o patético da oratória. Onde começa o advogado ou o tribuno, acaba o poeta. " (p. 73)

As memórias de Nabuco configuram, então, um momento político e social do Brasil do segundo reinado, ao mesmo tempo em que entretecem as relações éticas, mas também e sobretudo estéticas que formaram o seu espírito e seu intelecto.

A primeira crítica canônica do livro é de José Veríssimo, que começa traçando um paralelismo entre Nabuco e o Dante, *nel mezzo del cammin,* depois com o Quixote, que o equipara ao cavaleiro das causas perdidas, no caso, a monarquia, para finalmente resumir ambas as vertentes de estilo de Nabuco numa frase que parece justa e precisa até hoje: "O seu livro [*Minha formação*] é, sem embargo das divergências em que possamos estar com o

autor e suas doutrinas, de **um pensador político**, e, o que mais é, do ponto de vista geral e mais alto da literatura, de um dos nossos mais **completos artistas literários**." (VERÍSSIMO: 2010, p. 224, grifo meu); eis o Nabuco em seu movimento perpétuo: o pensador político e o artista literário, como era chamado o escritor na época.

Com o decorrer dos anos, as memórias de Nabuco, reunidas hoje num livro que tem as características de um clássico nacional, isto é, um livro que ainda não tem se esgotado e cuja releitura nos convida à reinterpretação constante, podem ser, e muitas vezes são, vistas como históricas. No momento em que foram publicadas, como vimos, passaram por três estágios e por três tipos de leitura. Hoje a gênese dessas memórias está esquecida. Com o intuito de mostrar esse percurso é que avançamos até aqui. O certo seria concluir que essas memórias não consagram o Nabuco político e orador, ainda menos o historiador que, provavelmente, não pretendeu ser, embora o confirmem. Não. Essas memórias consagram o Nabuco escritor, cujo estilo é marca de autor. Nessa mistura de memória e recordação, na diferenciação que F. G. Jünger elaborou (*Gedächtnis und Erinnerung cfr.* ASSMANN: 2009)[2] É na mistura de memórias com críticas literárias, autobiografia, com observações históricas, anotações no *diário* pessoal com cartas, leitura política com conselhos aos jovens, é ali que está o mais autêntico e completo Nabuco: o intelectual abolicionista e o escritor.

## IV. BIBLIOGRAFIA

### *IV.1 Nabuco em Jornais e Revistas*

"Notas Políticas" de I a XX. *O Commercio de São Paulo,* 1895-96.

"Ideias imperfeitas". *O Commercio de São Paulo,* 1896.

"A minha formação monárquica / política" I a XX. *O Commercio de São Paulo,* 1896.

"A minha formação" Capítulos de I a XXI. *Revista Brasileira.* Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1898.

### *IV.2 Geral*

ALONSO, Angela. (2012). "A década monarquista de Joaquim Nabuco". In: Angela Alonso & Kenneth David Jackson (orgs.) *Joaquim Nabuco na República.* São Paulo: Huicitec Editora, pp. 73-95.

ASSMANN, Aleida (2009). *Espaços da recordação. Formas e transformações da memória cultural.* Campinas: Editora Unicamp.

BOSI, Alfredo (2010b). "Joaquim Nabuco memorialista". In: *Estudos Avanaçdos,* Vol. 24, Num. 69, São Paulo, pp. 87-104.

BOSI, Alfredo (2010). "Joaquim Nabuco: ícone do novo liberalismo". In: *Ideologia e contraideologia.* São Paulo: Companhia das Letras, pp. 313-344.

BOSI, Alfredo (2013). "As fronteiras da literatura". In: *Entre a Literatura e a História.* São Paulo: Editora 34, pp. 221-235.

CARVALHO, Murilo de. (2005). "Bordados". In: *Pontos e bordados.* Belo Horizonte: Editora UFMG.

2 Escreve Assmann: "F. G. Jünger, que fez uma das muitas propostas de diferenciação conceitual entre memória e recordação, por um lado, equiparou 'memória' com 'coisas pensadas' – ou seja, conhecimentos – e, por outro lado, associou 'recordação' com experiências pessoais" (p. 33).

CARVALHO, Murilo de. (2008). *A construção da ordem / Teatro de sombras.* Rio de Janeiro: Civilização brasileira.

CYRIL LYNCH, Christian Edward (2014). "O império é que era república: a monarquia republicana de Joaquim Nabuco. " In: *Da monarquia à oligarquia.* História institucional e pensamento político brasileiro (1822-1930). São Paulo: Alameda.

FREYRE, Gilberto. (2010). *Em torno de Joaquim Nabuco.* São Paulo: A Girafa.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria (1955). "Pensées détachées et Souvenirs" In: *Crítica Literária.* Obra Completa de Machado de Assis, Vol. 29. Rio de Janeiro: Jackson Inc.

NABUCO, Joaquim (1999). *Minha formação.* (Prefácio de Evaldo Cabral de Melo). Rio de Janeiro: Topbooks.

NABUCO, Joaquim (2006). *Diários.* Edição de texto, prefácio e notas de Evaldo Cabral de Mello. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi.

NABUCO, Joaquim (1886). *O erro do imperador.* Da Série: Propaganda Liberal. Séria para o povo. Primeiro Opúsculo. Rio de Janeiro: Typ. De G. Leuzinger & Filhos.

NABUCO, Joaquim (1895). *O dever dos monarquistas.* Rio de Janeiro: Typ. Leuzinger.

NABUCO, Joaquim (1949). *Um estadista no império.* 5 vol. São Paulo: Instituto Progresso Editorial.

NABUCO, Joaquim (1949). *Cartas a amigos.* Coligidas e anotadas por Carolina Nabuco. Vol. I e II. São Paulo: Instituo Progresso Editorial.

NABUCO, Joaquim (2002). *O Abolicionismo. In: Intérpretes do Brasil, Vol. 2.* (Coord., seleção e prefácio de Silviano Santiago). Rio de Janeiro: Nova Aguilar.

NABUCO, Joaquim (1999). *A escravidão.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

NABUCO, Joaquim (2001). *Pensamentos soltos.* Rio de Janeiro: Expressão e Cultura.

LE GOFF, Jacques. (2009). *História & Memória.* Campinas: Editora Unicamp.

RICOEUR, Paul. (2014). *A memória, a história, o esquecimento.* Campinas: Editora Unicamp.

SALLES, Ricardo. (2002). *Joaquim Nabuco: um pensador do Império.* Rio de Janeiro: Topbooks.

# UN CANTO MINERAL. PAISAJES Y MATERIALES EN LA OBRA DE GONZALO ROJAS Y BENITO ROJO

Ana M Díaz Pérez

# UN CANTO MINERAL. PAISAJES Y MATERIALES EN LA OBRA DE GONZALO ROJAS Y BENITO ROJO

El hombre tierra fue, vasija, párpado
del barro trémulo, forma de la arcilla,
fue cántaro caribe, piedra chibcha,
copa imperial o sílice araucana.
(Pablo Neruda, *Canto General*)

## I. PAISAJE COMO REFUNDACIÓN

La concepción del paisaje como "distintivamente antropocéntico" (Sauer 1925) se encarnó en la historia de la literatura hispanoamericana como una particularidad y con perspectivas múltiples desde sus orígenes, tanto en el extrañamiento ante la polaridad europea, o su reafirmación en el mito, como en la construcción de la identidad distintiva del sujeto que lo observa y lo vive. Es así como el encuadre realizado por el hombre de la realidad fragmentada que supone en sí misma el paisaje, desvela su índole cultural, no en tanto intervención humana sobre la naturaleza sino como integración de la misma en su imaginario hasta condicionar su reivindicación política, científica, o literaria. De esta última encontraremos una dilatada muestra desde las primeras crónicas hasta los vaivenes de la narrativa hispanoamericana en el siglo XX. En el caso concreto de Chile, cuya geografía, entre el océano y la cordillera, entre el desierto y la Región de Los Ríos ha remitido al canto de una naturaleza mística y también a la referencia irónica de su geometría, es imposible no hacer referencia a *La Araucana*. Tras la epopeya inaugural, Samuel Lillo rescata la geografía chilena en sus *Canciones de Arauco* (1908), pero sobre todo es con la poesía de Pablo Neruda, el canto al Elqui de Gabriela Mistral o la recuperación telúrica de los poetas mapuches en la segunda mitad del siglo XX donde se marca universalmente este paisaje. Consciente de la pesada herencia, añadida a la de la ruralidad de Pablo de Rokha, Gonzalo Rojas nutre su verso de la individualización del paisaje chileno, para construir una poesía como un eterno retorno al alumbramiento de lo germinal.

En el caso de las artes plásticas, el paisajismo ha contado con una larga tradición en la pintura en Chile desde el siglo XIX, en muchos casos en relación con la ruptura de lo mimético y el triunfo de otros valores como el color, la luz, o la línea, desde la propia subjetividad romántica, hasta el impresionismo, la expresión de los paisajes interiores en el surrealismo (los *Inscapes* de Roberto Matta), o la incorporación de las texturas y lo material como soporte visual en el Informalismo de la segunda mitad del siglo XX. Ana Helfant llegará a afirmar en relación al paisajismo que "hay que encontrar allí la expresión más auténtica de la pintura chilena" (1978: 10). Incluso más allá de las fronteras del país, la exhortación a la reproducción visual de lo andino se desarrolló gracias a Alexander von Humboldt (Fernández 2016: 108-109), cuya inestimable labor científica y humanística marcaría un antes y un después en la concepción tanto de la geografía americana como del paisaje como elemento cultural en su descripción literaria y pictórica. Lo cierto es que desde Antonio Smith como pionero de la ruptura académica y en la primacía del paisaje chileno en la tela, a la pintura de Onofre Jarpa (*Quebrada de Lebu*) se inicia una importante tendencia paisajística inherente a los artistas visuales chilenos, que halla su punto álgido en las derivas impresionistas de Juan Francisco González, Alfredo Helsby y Alberto Valenzuela Llanos (Helfant 1978). Posteriormente la proyección del paisaje atenderá a exploraciones de lo cromático como en Carlos Pedraza (*Roquerío, Paisaje otoñal*) o a un interés creciente por la materia y su dimensión espiritual en Ernesto Barreda, coetáneo a la Generación de 1940, ya con una gran pérdida de lo figurativo y naturalista. A pesar de su origen autodidacta, Benito

Rojo se sitúa en la actualidad tras la herencia del *Grupo de Estudiantes Plásticos* (1948) de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile que, aunque divididos en dos propuestas enfrentadas: la abstracción geométrica en "Espacio" y la vinculación con el Informalismo en el "Grupo Signo" (1962), marcarán el arte chileno de la década de los 60 en adelante a pesar del corte que supuso el Golpe de Estado de 1973 (Saul 1991: 31-32). Más cercano a la creación del segundo, con Nemesio Antúnez a la cabeza, Benito Rojo recuperará la exaltación al escenario chileno a través de esta incorporación de lo mineral al pigmento, el juego de texturas a través de la técnica mixta, y una preocupación general por la verdadera representación del espacio y el volumen.

## II. DEL DESIERTO A LA CORDILLERA

Si en el pintor chileno podemos observar una incorporación de las prácticas de un Informalismo[1] *sui generis* al servicio de una búsqueda existencial en el paisaje propio, Gonzalo Rojas trasciende en los textos su herencia vanguardista para conectar lo geográfico con un cierto panteísmo, con Gabriela Mistral como inspiración más significativa, pero también conocedor de la materia impura de Pablo Neruda. De este modo, ambos recuperan desde el desierto y la cordillera de Atacama a la marejada de Lebu una larga trayectoria que les precede: naturaleza no proyectada en una descripción mimética, ni tampoco como espejo del yo sino representada en un constate diálogo con el creador. Sin embargo, la alusión al paisaje chileno no será un mero ornato para caracterizar la identidad (personal o nacional) en cada una de sus poéticas, ni una referencia geográfica como soporte temático aislado sino que, al igual que el "paisaje" como término supone en sí mismo una delimitación, un "ser-para-sí" particular de un Todo como afirmaría Georg Simmel, ambos artistas lo rescatan como tótem de un absoluto esencial en su obra, ya que "cada trozo sólo puede ser un punto de tránsito para las fuerzas totales de la existencia" (Simmel 2001: 266). La fragmentación del paisaje vela, al igual que el lienzo o el poema, a una totalidad de la que en cierta medida forma parte y la cual reconstruye. Precisamente por ello, los dos artistas remitirán también al poder de lo fisiológico, el cuerpo [Fig. 1] hermanado a unos desechos naturales a los que pertenece y que, como ellos, rescata la imagen de lo divino.[2] Palabra-imagen, naturaleza y cuerpo se vinculan entonces en sus obras.

En primer lugar, distinguimos en el poeta cuatro etapas fundamentales en su proyección de la geografía chilena: 1) Las materias de la infancia (Lebu), 2) adolescencia y comienzo literario en Iquique, 3) la cordillera (El Orito), 4) "transtierro" y retorno a Chile. Estas, como los repliegues de la memoria, se repiten y elaboran a lo largo de su poética. Así, el *locus* de la niñez, materia germinal de lo humano, regresa como identidad nacional en el exilio, el hambre de la tierra abandonada. También la huida de la ortodoxia surrealista de la Mandrágora había permitido el descubrimiento de las cumbres andinas antes de su primer poemario y el encuentro con las verdaderas raíces de su canto.

Además de los poemas deliberadamente telúricos, Gonzalo Rojas mantiene las imágenes de lo natural, de la esencialidad matérica a lo largo de toda su obra: desde el árbol,

1 Surgido tras la Segunda Guerra Mundial, el Informalismo comienza a formularse en Europa en paralelo al Expresionismo Abstracto americano, primando la utilización de la materia (desecho, remanente, fragmento) en su incorporación como parte del pigmento y la textura del lienzo. Aunque cercano al existencialismo, mantiene valores de la vanguardia previa como el primitivismo o la apetencia de lo mágico. Comienza oficialmente como corriente en 1951, formulado por Michel Tapié (Martínez, 2000: 195).

2 En el caso de Gonzalo Rojas la importancia del cuerpo no solo es expresión del erotismo en su poética sino también presencia de lo trascendente y recordatorio de finitud, paralelamente a la propia representación de lo natural. Algunos poemas significativos al respecto son: "El alumbrado", "La viruta" o "Cuerpo". Por otra parte, lo fisiológico no solo se ha integrado en el dibujo de Benito Rojo como Materia de cuerpos en azul, Female o Materia de cuerpo, sino que participó también en el extenso proyecto "Cuerpos pintados" (1991), junto con artistas reconocidos como Roser Bru, Gracia Barros o Nemesio Antúnez.

la piedra o el mismo aire, al carbón, la rosa, la raíz, y, por supuesto, la gran carga simbólica del relámpago. Mientras para Benito Rojo el desierto de Atacama será el símbolo de la totalidad, de la quietud mística que invita a buscar en los procesos de la materia en coherencia con el desierto alegórico de José Ángel Valente, Gonzalo Rojas recurre más frecuentemente al icono del mar y del Sol (aquel "maduro sol americano", el Viracocha de Gabriela Mistral) como presencia de lo inefable desde los versos de su primer poemario al afirmar que "El sol es la única semilla". Como culminación a esta búsqueda, a esta transformación de lo natural en palabra poética, el aire es el rescate que aglutina todos los paisajes interiores, tanto en "ventolera" y "vuelo", como en "oxígeno" y "respiración" necesaria en la escritura**.** De hecho, el texto es en sí mismo un ejercicio respiratorio, una materia viva como el paisaje del que surge el poeta y cuya esencia remite siempre al conocido poema "La palabra":

> Un aire, un aire, un aire,
> un aire,
> un aire nuevo:
>
> no para respirarlo
> sino para vivirlo. (Rojas 2012: 212)

Finalmente, el encuentro con la obra del iquiqueño, tras una largo intercambio de Rojas con otros artistas plásticos, entre los que cabe destacar a Roberto Matta, conducirá a un redescubrimiento en el pintor de esas esencias de lo natural, de lo primigenio de su propia obra, hasta llegar a afirmar: "en las telas de Benito anda vivo el enigma del origen, el largo parentesco entre las cosas, el trauma del vagido del que siempre vendrá uno, viniendo desde el fondo, por hombre y hombre; en fin, fiel al trauma primario de lo natural."[3]

En coherencia con lo previo, y con exposiciones individuales desde 1971 en EE.UU., Japón, Polonia, Suiza o el propio Chile, Benito Rojo ofrece una lectura del desierto de Atacama (*Atacama II* [Fig. 2], *Mi desierto*) que, como los versos de *Purgatorio* de Raúl Zurita, revela las claves de su identificación existencial y metafísica con este espacio. Inserto entre las producciones más importantes en el arte chileno a partir de 1980 encaja, de acuerdo con la clasificación de Ernesto Saul (1991), en una tendencia general de regreso a lo biográfico y al lienzo como soporte tras el protagonismo del arte conceptual y las acciones de arte en las décadas previas. Con una obra armónica e inclasificable gracias a su formación autodidacta e internacional que lo lleva a inspirarse también en los expresionistas abstractos norteamericanos (Marinovic, Bravo 2001: 195), figura en la actualidad como miembro de número de la Academia de Bellas Artes del Instituto de Chile. Ciertamente lo gestual será una parte importante de su obra, así como el poder del azar (no exento de un filtro racional posterior), junto con el juego de planos, y una pigmentación cálida y matérica. No obstante, esta no le impedirá mantener la figuración en muchos de sus lienzos.

## III. BENITO ROJO Y GONZALO ROJAS: EXPRESIONES DEL ORIGEN.

El *interim* incansable, la exploración constante de los límites del lenguaje en Gonzalo Rojas habrá de integrar los embates de este paisaje en movimiento como claves de una visión del mundo y de la palabra. Entre el silencio genésico y el ritmo imparable de la esdrújula, la aliteración o el encabalgamiento, el verso rojiano es el campo de batalla de un texto condenado a la inevitable asfixia de su enunciación. Es este ahogo resultado de sus lecturas místicas (recuerdo del silencio, de la otredad en el cuerpo), del tartamudeo infantil, pero también materialización verbal del descenso a la mina Amalia de Lebu. Así afirmará entonces en "La materia es mi madre": "A esas ubres estériles hoy vive amamantando/ lo ilusorio de

[3] Presente en la página web Portal de Arte.

mi naturaleza/ que busca en el carbón la veta de su sangre" (Rojas 2012: 278). Desde la esencialidad de este descenso al légamo hasta la fuerza imparable del viento, o la corriente del río aglutinada en el verso ("Veo un río veloz brillar como un cuchillo, partir/ mi Lebu en dos mitades de fragancia" [Rojas 2012: 159]) Lebu se convertirá en un leitmotiv para el poeta, muchas veces implícito en el canto a lo sobrenatural en la materia. En consecuencia, como afirma Jorge Rodríguez Padrón "la imagen de Lebu antecede a toda recopilación textual" (1988: 396). Y como Gabriela canta al Elqui, el poeta rescata la naturaleza mágica de la corriente del río en un vasto escenario de fuerzas telúricas: "Lebu/ es un río-cuchillo que corta para abrir/ lo arcano" (Rojas 2012: 309). Entre algunos de los poemas más significativos al paisaje de la infancia se encuentran "Conjuro", "Paisaje con viento grande", "Alta, muy alta, vuela la gaviota", "Carbón", e incluso fragmentos de "Para Órgano" y "Nieve de Provo", donde, desde EE.UU., rescata la geografía chilena en relación con el acto sobrenatural de la creación:

> También es longevo el juego de hilar
> líneas sobre el papel y es el Ojo
> que vemos el que nos ve, Lebu por ejemplo
> en su oleaje blanco, fijo, con sus dragones de
> espuma (Rojas 2012: 460).

Al igual que la imagen de la ciudad le permitirá al poeta recuperar el universo mágico (y de cierta raigambre surrealista) de la infancia, la presencia del Iquique natal en Benito Rojo será una constante reflexión en torno a las profundidades de la memoria y la inspiración de la naturaleza elemental del desierto. Estos trabajos lo llevan a mostrar una base yerma, desgastada en el óxido, con pigmentos sienas y ocres (*Biojuego en tierra,* 2007; *Biojuego I,* 2008 [Fig. 3]), además de una textura de tierra erosionada que, en muchos casos, actúa como veladura de geometrías inesperadas. Las creaciones más representativas en esta línea son las de las colecciones *Geometría para una memoria frágil* (2015) y *Arqueología para una memoria oculta* (2017) [Fig. 4], donde el recuerdo y sus modulaciones comparten la búsqueda de artistas como Roser Bru. Mineral (la sal, los metales) e identidad (la infancia, la propia historia chilena) se unen entonces para buscar lo universal en sus telas. De hecho, el propio artista pone en relación estas geometrías poco frecuentes en unos lienzos de tendencia informalista con los restos de la presencia humana en el desierto y de los edificios abandonados de la industria salitrera en Humberstone. Es significativo recordar la vinculación también de Gonzalo Rojas con estos parajes, donde se producirían sus inicios literarios tanto como lector de Pablo Neruda, García Lorca o la *Antología de la poesía chilena nueva,* como con sus primeras publicaciones poéticas (Bradu 2016: 51-54). El trabajo en Humberstone en 1935 teñiría también su imaginario de la tierra lunar de Benito Rojo, reconociendo en ella parte de una presencia colectiva: "Aquí es salitre el rostro de mi pueblo" (Rojas 2012: 166). De hecho, su interés en torno a la memoria histórica de este lugar, donde también la familia Rojo se vinculó con la empresa salitrera durante varias generaciones, impulsó la instalación de la Bienal de Humberstone de 2007. Dirigida por Arturo Duclos tras la iniciativa de Benito Rojo, se propuso convertir la fábrica en una instalación artística y reivindicar su pasado.

Por otra parte, la aridez del espacio no se interpondrá a la hora de tratar también el tema del río, con la irrupción de tonos azules que se sobreponen a la calidez de la arena. En *Materia de ríos* [Fig. 5] vuelve a irrumpir lo geométrico como un trasfondo del pasado, de lo oculto, que Rojo invita a descubrir. La imagen de la corriente en su metáfora del devenir del tiempo ("Mortal, mortuorio río"; "el río que me llama: Lebu, Lebu/ muerto de mi muerte" [Rojas 2004, 125, 155], la herida vital que le producen el Bíobío y el Mapocho, o también en su poemario *Río turbio* de 1996) es solo una pequeña expresión de la importancia cronológica en ambos creadores. Sin embargo, en ambos esta corriente llevará consigo la propia acumulación de lo memorial. Tanto las menciones a la "arruga", "el espejo", "la llama", "el

leopardo", "el relámpago", "el zumbido", "la rotación y traslación" en la dialéctica inestable de Gonzalo Rojas como en la aparición del óxido, la arena, la pintura rascada en Benito Rojo, aspiran, en palabras del primero, a "dar testimonio de lo efímero".

La presencia de la Eternidad en la corrosión de la naturaleza y del cuerpo es una constante que cobra especial dimensión en la superficie bidimensional del lienzo, y en la propia abstracción en un intento de representar lo cronológico y lo potencial. La simbiosis espacio-tiempo había sido planteada desde inicios de siglo en unos cuadros que buscaron proyectar una mirada otra, atrapar el espacio del receptor, salir de sí y reproducir la contingencia. De este modo, si artistas como Lucio Fontana rasgaron literalmente la tela para transgredir los límites del soporte, Benito Rojo suma su memoria biográfica y cultural a la pintura de los procesos biológicos y geológicos que, en un paisaje que remite a la totalidad, transmiten la idea del cambio y el olvido. Lo hace, sin embargo, dentro de los planos tradicionales, conocedor de las limitaciones de la pintura frente a la diversidad de disciplinas emergentes como el *happening,* manteniendo la esencia de lo plástico:

> A veces los discursos son muy coherentes y de mucho ingenio, hay sentido de observación y muchas cosas; sin embargo, no existe esa marca de lo pleno, parece ser una cosa medio olvidada, como que el mundo está tan urgido por sus necesidades que ha perdido el sentido de lo numinoso. (Marinovic, Bravo 2001: 192)

La memoria en Rojo concuerda con la constante "metamorfosis de lo mismo" en el poeta quien se reencuentra también en lo biográfico: "me fui a morar para siempre en cada uno de sus párrafos geológicos y geográficos, de norte a sur. Pero no soy eso que dicen un poeta lárico o telúrico sino más bien un poeta genealógico de mundanidad" (Rojas 2004: 37). Resulta, por otra parte, significativo que para expresión de este movimiento la selección de las obras se haya decantado generalmente hacia lo natural en una cultura de creciente urbanización y de redes globales cada vez más dinámicas.

Sin embargo, ante el Edén del comienzo, ambos artistas se enfrentarán a la posibilidad de su pérdida. Benito Rojo abandona Iquique por Santiago, y tras estancias en EEUU y Europa regresa a Chile, donde su pintura es testigo del renacimiento de Atacama en su imaginario. En el caso de Gonzalo Rojas, se encuentra primero el corte de su mudanza a Concepción y posteriormente la verdadera herida del exilio. Será entonces desde 1973, todavía con la mayor parte de su obra por publicar, cuando cobre verdadera dimensión existencial el rescate de la naturaleza chilena como recuerdo del *beatus ille*. El poema más reconocido es "Transtierro", de la obra homónima, así como "En cuanto a la imaginación de las piedras" o "La piedra", ya en el "desexilio" en Chillán. Allí el reencuentro con el paisaje es el ancla necesaria de esos tiempos de miseria. Al igual que la "materia alucinada" de la poeta de Vicuña, bien en lo cotidiano o en el espacio geográfico conocido, la poesía de Gonzalo Rojas y la pintura de Benito Rojo transitan de lo particular a lo general, rescatando la idea platónica de su esencia y, en definitiva, universalizando el espacio al que se enfrentan.

Por ello, en el análisis de "La piedra" se observa, desde el brusco hipérbaton que es la segunda estrofa, una equiparación de lo matérico con lo sagrado, con el *numen* de la visión más allá: "habrá visto/ lo no visto con/ los otros ojos de la música" (Rojas 2012: 379). La imagen de la ceguera surrealista, como una verdadera revelación de la *res,* aparece con el mismo fin en "En cuanto a la imaginación de las piedras": "son ciegas de nacimiento y ven a Dios" (Rojas 2012: 519), así como la encarnación de lo sagrado en lo tangible: "su majestad es la única que comunica con la Figura, / pese a su fijeza no son andróginas", "coetáneas de las altísimas no vienen de las estrellas/ su naturaleza no es alquímica sino música", "viven del ocio sagrado" (Rojas 2012: 519). También las pinturas topográficas de Rojo buscan un alejamiento de la mirada hacia el paisaje, con el fin de redescubrir su sentido, como ocurre

en *Topografía aérea II* (Marinovic, Bravo 2001:194), [Fig. 6]. La personificación continúa en "La piedra" como una declamación que evidencia no solo la propia corrosión mineral sino también el proceso cíclico que las equipara, como el desierto de Benito Rojo, con la realidad del cosmos:

> Vacilado no habrá por esta decisión
> de la imperfección de su figura que por oscura no vio nunca nadie
> porque nadie las ve nunca a esas piedras que son de nadie
> en la excrecencia de una opacidad
> que más bien las enfría ahí al tacto como las nubes
> neutras, amorfas, sin lo airoso
> del mármol ni lo lujoso
> de la turquesa, ¡tan ambiguas
> si se quiere pero por eso mismo tan próximas! (Rojas 2012: 379)

La ausencia total de ornato en las rocas ("neutras, amorfas", o "no usan manto y su único vestido es el desollamiento", dirá en "En cuanto a la imaginación de las piedras", [Rojas 2012: 519]), el despojo de lo primario, da lugar a la elaboración del mito y su sacralización por parte del artista. De hecho, mientras Atacama para Benito Rojo es la imagen del cobre en lo ferruginoso, de los tonos dorados, el poeta del relámpago describe la escena de la piedra en clave ecfrástica, equiparando el entorno con la visión de una pintura de Fra Angelico ("parecían los cielos de Fiésole, o más lindos todavía" [Rojas 2012: 380]). No obstante, la declamación del poeta adquiere el tono trágico de un regreso del exilio, identificando el paisaje americano con el ser sufriente de la realidad chilena ("Por culpa de nadie habrá llorado esta piedra" [Rojas 2012: 380]). Esta es la conexión más inmediata de los materiales con el hombre que los observa.

La necesidad de mostrar lo oculto tras la opacidad de la mirada y de la propia escoria es también una búsqueda presente en la mayor parte de la obra de Benito Rojo en torno al desierto de Atacama como *Arqueología para una memoria oculta* [Fig 4] o *Paisaje del desierto*. La presencia de estructuras salitreras asoma entre el desgaste de la tierra para acusar la fragilidad de la memoria, la debilidad del propio ser humano ante la infinitud de la corriente heraclitiana del tiempo. En muchos casos esta representación de las arquitecturas remanentes asoma a través de fotografías superpuestas al fondo terroso (*Atacama II* [Fig. 2]), "sellos de lacre", atisbos figurativos de pozos y restos arquitectónicos, así como la inesperada aparición de geometrías que cuestionan la relación entre fondo y forma. Estas construcciones, como en *Arqueología para una memoria oculta* [Fig. 4], o *Mi desierto*, muestran colores saturados a toda vista artificiales frente al paisaje que les rodea. La veladura de tonos, que fue interpretada en clave mística por algunos expresionistas abstractos como Mark Rothko, se puede asimilar también a la propia naturaleza que representa: las rocas de una sal ("más mar que el mar" [Rojas 2012: 519]) oculta tras la manta de detritos y que debe ser literalmente limpiada para descubrir el antiguo escenario de lo marino.

En consecuencia, Gonzalo Rojas verá en la pintura de su compatriota[4] la misma identificación con la esencia, el zoom hacia lo mínimo que él mismo bebió de Gabriela Mistral y que no supondrá una recuperación del yo romántico en lo sublime del paisaje, el pathos de la naturaleza desatada, sino la conquista de una larga búsqueda hacia la significación del sujeto y de la palabra redescubierta. Como en *Desolación, Tala* continuará el camino de

[4] "Algo no menor si pensamos en la frase que el poeta Gonzalo Rojas hace algunos años le dedicó a su pintura al señalar: "parco de oficio e inconcluso de visión, disperso y riguroso de rigor verdadero, pertenece a la mejor dinastía de la patria. De ahí su diálogo con Gabriela." (Navarrete 2008)

depuración de un individuo que se encuentra constantemente en la intimidad de la tierra y, en este caso, también en una sal inherente a la historia de Chile:

> Ambas éramos de las olas
> y sus espejos de salmuera,
> y del mar libre nos trajeron
> a una casa profunda y quieta;
> y el puñado de sal y yo,
> en beguinas o en prisioneras,
> las dos llorando, las dos cautivas,
> atravesamos por la puerta… (Mistral 2005: 140)

Gonzalo Rojas había reflejado estas lecturas desde sus primeros poemas ("Sonetos de la vida" en 1935), así como una construcción similar a su homenaje a la cordillera de los Andes, que llegará a titular como uno de los versos de la Mistral: "Madre yacente, Madre que anda". El propio Rojas comparará su poema de "La piedra" con la prosa mistraliana en "Elogio de las piedras" (Rojas 1985). La carencia de lo maternal o la propia tragedia de lo personal se proyecta de nuevo en el texto de Gabriela (Millares 2007: 88) y aparece también como símbolo de la fecundidad en los versos del poeta de Lebu: "Habrá dormido en lo aciago/ de su madre esta piedra/ precipicia por/ unimiento cerebral/ al ritmo"; "de lejos sin discusión su preñez animal es otra" (Rojas 2012: 379, 519). La presencia del número nueve o del parto es frecuente en Gonzalo Rojas y tampoco estará ausente la alusión a la fecundidad en el pintor, en constante tensión con lo yermo de sus desiertos y la regeneración cíclica de lo natural.

En definitiva, la representación de la "loca geografía chilena" en los distintos soportes ha superado a la mera descripción de un motivo para integrar en ambos casos la columna vertebral de su creación. A pesar de que en ninguno de ellos se da un tono realista o criollista como resultado inevitable de la tradición creadora en la que se insertan, sí que se deja entrever la historia del hombre chileno marcado por su espacio, bien en el mar y la minería del carbón, bien en la explotación salitrera. Las geografías interiores de sus obras son entonces el resultado de la reelaboración de esta simbiosis tamizada por la necesidad de exploración formal para universalizar la naturaleza representada.

## IV. BIBLIOGRAFÍA


Bradu, Fabienne (2016), *El volcán y el sosiego. Una biografía de Gonzalo Rojas,* México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Carvacho Herrera, Víctor (1978), *Veinte pintores contemporáneos en Chile,* Santiago de Chile: Departamento de Extensión Cultural del Ministerio de Educación.

Fernández Rodríguez, Teodosio (2016), "Paisajes para el romanticismo hispanoamericano". En Olcina Jorge/ Valero Eva (eds.), *Geografía y paisaje en la literatura hispanoamericana y española,* Alicante: Instituto Interuniversitario de Geografía/Centro de Estudios Iberoamericanos Mario Benedetti, pp. 99-114.

Helfant, Ana (1978), *Los pintores de medio siglo en Chile,* Santiago de Chile: Departamento de Extensión Cultural del Ministerio de Educación.

Marinovic, Mimí; Bravo, Úrsula (2001), "Sueño y vigilia en la pintura de Benito Rojo. Una aproximación psicoestética". En: *Aisthesis,* 34, pp. 185-205.

Millares, Selena (2007), "Gabriela Mistral: La materia alucinada". En: *Anales de Literatura Chilena,* 8, pp. 81-89.

Mistral, Gabriela (2005), *Tala. Lagar,* ed. de Nuria Girona, Madrid: Cátedra.

Museo Nacional Bellas Artes, Generación del 40.

En: http://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-45592.html (Fecha de consulta 03/05/2018).

Navarrete, Carlos (2008), "Origen y enigma en la pintura de Benito Rojo". En Rojo Benito, *Biojuegos,* Santiago de Chile: Folleto para la exposición en la Galería Animal.

Rodríguez Padrón, Jorge (1987-88), "La poesía de Gonzalo Rojas". En: *Revista de Filología,* Universidad de La Laguna, 6-7, pp. 395-406.

Rojas, Gonzalo (1985), "Relectura de la Mistral". En: *Cuadernos Hispanoamericanos,* 417, pp. 77-83.

---------- (2004), *Concierto. Antología Poética (1935-2003),* Selección y prólogo de Nicanor Vélez, Barcelona: Galaxia Gutenberg.

---------- (2012), *Íntegra,* ed. de Fabienne Bradu, México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Rojas Behm, Ricardo (2017), "Benito Rojo/ Arqueólogo de quimeras". En: https://www.arteallimite.com/2017/03/20/benito-rojo-arqueologo-quimeras/ (Fecha de consulta 03/05/2018).

Rojo, Benito (2003), "Pinturas y dibujos, de Benito Rojo".

En: http://www.portaldearte.cl/agenda/mixta/2003/pintura_dibujos.htm (Fecha de consulta 06/05/2018).

---------- (2017), "Creado en Chile".

En: https://creadoenchile.cl/blogs/news/benito-rojo-en-artespacio (Fecha de consulta 06/05/2018).

---------- Galería Cecilia Palma

En: http://www.galeriaceciliapalma.cl/producto/benito-rojo-materia-de-cuerpos-en-azul/ (Fecha de consulta 07/05/2018).

Sauer, Carl O. (2006), [1925], "La morfología del paisaje". En *Polis, Revista de la Universidad Bolivariana,* Chile: Universidad de Los Lagos, vol 5, 15.

Saul, Ernesto (1991), *Artes visuales. 20 años, 1970-1990,* Chile: Ograma, Ministerio de Educación Departamento Planes y Programas Culturales.

Simmel, Georg (2001), "Filosofía del paisaje". En: Simmel, Georg, *El individuo y la libertad,* Barcelona: Península, pp. 265-282.

Valero Juan, Eva (2016), "El paisaje en la literatura hispanoamericana: 'Las sierras y las montañas y las vegas y las campiñas y las tierras…'". En Olcina, Jorge/ Valero Eva (eds.), *Geografía y paisaje en la literatura hispanoamericana y española,* Alicante: Instituto Interuniversitario de Geografía/Centro de Estudios Iberoamericanos Mario Benedetti, pp. 79-98.

## V. ANEXOS

FIG. 1. MATERIA DE CUERPOS EN AZUL

FIG. 2 ATACAMA II

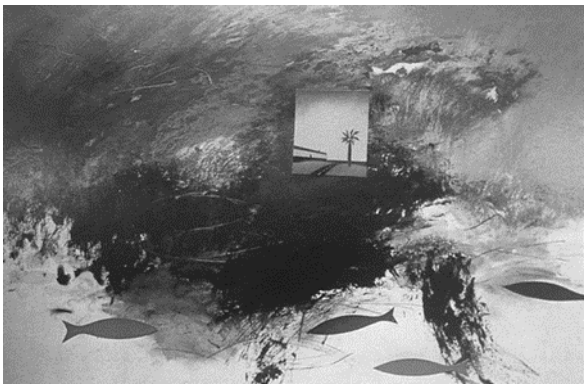


FIG. 3 BIOJUEGO I

FIG. 4 ARQUEOLOGÍA PARA UNA MEMORIA OCULTA

FIG. 5 MATERIA DE RÍOS

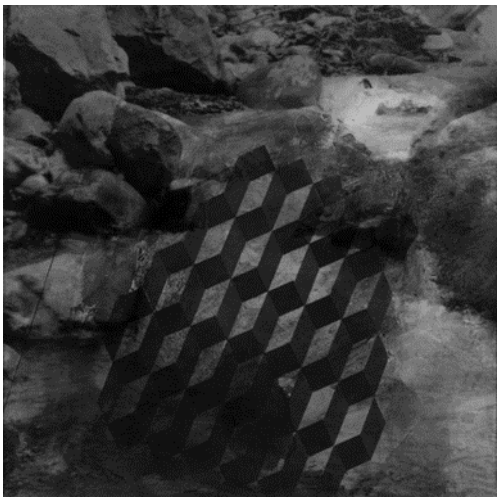


FIG. 6 TOPOGRAFÍA AÉREA II

# LITERÁRIO EM QUESTÃO: NOVOS SUPORTES, ESCOLHAS ESTRATÉGICAS

Machado, Madalena

# LITERÁRIO EM QUESTÃO: NOVOS SUPORTES, ESCOLHAS ESTRATÉGICAS

"Não há literatura sem livros"
Júlio Cortázar

"A literatura começa com a escrita"
Maurice Blanchot

## I. DAS ORIGENS ÀS TELAS *TOUCHSCREEN*

No Brasil a literatura ganha espaço de circulação no século XIX nos jornais, especificamente com crônicas, contos publicados por anônimos e mesmo por nomes que hoje tem relevância inquestionável. Textos literários que posteriormente ganharam o formato de livro, na atualidade, circulam em sites oficiais de escritores consagrados e aqueles que aspiram serem lidos, em blogs, e-books, geek, aplicativos especializados de literatura que fomentam discussão sobre o valor estético do material literário. Nossa proposta neste artigo é argumentar a respeito do cuidado estético com o texto literário, muitas vezes criado inicialmente pensando no formato livro físico e, quando criado diretamente nas plataformas digitais ou transplantado para novos suportes tecnológicos. A questão basilar nesta investigação crítica é, até que ponto a linguagem específica do literário é mantida? Como isto interfere nos sentidos possíveis do texto literário? Pensando estas e outras questões relativas, partindo do livro desde o *Códex parisinus* enquanto primordial para a circulação da obra, tomando-o, ainda, como uma estrutura permutacional, nesta pesquisa serve, sobretudo, a indagação estética. Nosso percurso teórico engloba os pressupostos de Italo Calvino em *Seis propostas para o próximo milênio* (2002) especificamente sobre a publicação em outros formatos, como uma das condições para as obras circularem no novo milênio. Umberto Eco, resistente a enxergar o livro pelo ângulo da indigência técnica, ao lado de Jean-Claude Carrière em *Não contem com o fim do livro* (2010), meditam acerca das novas ferramentas de leitura convulsionarem nossos modos de pensar e nos afastar daquilo que o livro induziu. Pierre Bourdieu (2010) ao ponderar a respeito dos limites, potencialidades do campo literário, auxilia nossa discussão a respeito da liberdade intelectual nas produções literárias sob nova formatação no *ciber* espaço.

À história do livro cabe mencionar que sua origem está ligada ao fato de ter sido feito pensando na durabilidade, no repositório da memória, assim como o mármore é para a estátua. Ao que costumeiramente chamamos de livro, conforme o uso da tradição ocidental, juntam-se o movimento da compreensão com a repetição de um vai-e-vem linear.

Algo que nos interessa mais de perto é o suporte material usado para o envoltório da linguagem literária. Nisto, é salutar a defesa de seu desenvolvimento técnico já que "o Livro, objeto de arte, substitui o Livro, diário de uma consciência. (Cortázar 1998: 32).

Caso retornemos ao passado, aos seus primórdios, observamos que a bibliofilia vai dos diferentes suportes, rolos de papiro, pergaminho feito de pele de animal curtida e resistente, acondicionados em capsas (estojos de madeira); do incunábulo [origem do livro impresso até o sec. XV]; após a invenção da tipografia passando pelos *volumina*, códice, livros escritos, livros surgidos do trabalho dos copistas na Idade Média; impressos, livro de bolso, e-book, geek. Ainda, de objeto sagrado à demonstração de poder, só para ricos, banqueiros,

príncipes, membros do clero, o livro passou a ser um veículo de comunicação do mundo até chegar no texto em tela. Ernst Robert Curtius auxilia compreender

> O livro na época do helenismo caracteriza uma educação cosmopolita. [...] o livro vive nas cortes, em bibliotecas e escolas. De variada maneira se associa às ciências. [...] A cultura torna-se livresca. Vive na e da tradição. Por isso o livro adquire, novo e elevado valor, mantendo-se assim na época imperial e no período bizantino. (Curtius 1996: 378)

Tomando o livro literário como expressão de uma consciência, tendo um fim estético, passamos a indagar, como o livro de literatura passa a circular entre os diferentes suportes e como é responsável pela popularização da escrita artística? Nessa mesma linha de raciocínio, temos:

> O emprego da escritura e do livro na linguagem figurada ocorre em todas as épocas da literatura universal, mas com diferenças características, condicionadas pela marcha da cultura geral. Nem todos os domínios do conhecimento podem ser empregados pela linguagem figurada, mas somente o de acentuado valor; (Curtius 1996: 377) [...] A arte de imprimir livros parecia proteger definitivamente a literatura. (idem, 480).

A literatura ao fazer uso estético da língua, procura conter o universal no particular. Curtius já denotava o cuidado estético que o livro de literatura requer. Em tempos de alta circulação da informação, o filtro seletivo a que a literatura nos conduz, revela o elemento facilitador, mas não ingênuo. No mundo tecnológico também é de se ressaltar a plataforma mantida pelo governo brasileiro com o site www.dominiopublico.gov.br com livre acesso ao material sem direito autoral; outra iniciativa relevante é o *Project Gutenberg* encontrado no site: www.gutenberg.org/wiki/PT oferece mais de 56.914 livros eletrônicos gratuitos distribuídos entre formato e-pub ou kindle. Outro projeto relevante encontra-se no sítio https://openlibrary.org um dos projetos mais ambiciosos da internet porque pretende catalogar e digitalizar todos os livros já publicados, em todas as línguas.

Fora isto, existe em ritmo de expansão o comércio e-bay uma vez que o custo é significativamente mais barato que o livro físico. Neste particular, a agilidade, as comodidades na leitura são facilitadoras a que Calvino alude diante da especulação sobre o destino do livro na era tecnológica.

## II. LITERATURA CANÔNICA E DIGITAL

Neste artigo, meditamos a respeito da literatura em circulação no *ciber* espaço, a escrita artística publicada em sites, blogs, revistas eletrônicas, quando há uma reprodução do texto impresso, até que ponto há a manutenção do cuidado formal? No caso de poesias, frequentemente é possível detectar erros de pontuação, ortografia, estrofes não identificadas, os quais sem dúvida denunciam a baixa qualidade da publicação.

Pensando nesta condição, Eco (2010) já diagnosticava que para ler é preciso um suporte. Em se tratando da rapidez, agilidade que o objeto livro literário pode ser lido, este desenvolvido em formato e-pub, pode ser adaptado a telas de todos os tamanhos, de notebooks, tablets, smartphones, kobo e demais aparelhos leitores, quando tratado com o devido cuidado profissional, tem proteção antipirataria assim como o diferenciador no item qualidade técnica e apuro estético do produto final. Então, podemos afirmar que a tecnologia quando bem adaptada às exigências da leitura, é além de importante, sintonizada com o mundo atual, não podendo ser ignorada. Embora haja todo o aprimoramento de novos suportes, o leitor deve ficar atento ao formato do arquivo (EPUB, EPUB3, PDF, MOBI,

JPEG, GIF, PNG, BMP, TIFF, TXT, HTML, RTF, CBZ, CBR, Plain text, DAISY e DjVu.), a fim de se certificar que o livro abrirá no dispositivo que tem. Não esqueçamos que o livro físico também era considerado a maior evolução da época, porque poderia ser transportado para todo lugar, como é até hoje com os livros em versão de bolso. Agora, na era tecnológica, basta interrupção no fornecimento de energia para toda a evolução estagnar.

Quanto à qualidade estética, pensamos no arranjo poético ou prosaico dos textos e questionamos até que ponto manteve-se em plataforma digital os textos literários canônicos? Guimarães Rosa é um caso *sui generis*. O livro *Primeiras estórias* (2001) tem o conto "Nada e a nossa condição". O que o leitor pode mensurar de qualidade na edição de papel, não corresponde no digital. Na Revista eletrônica *Prosa verso e arte*, sítio: https://www.revistaprosaversoearte.com/nada-e-nossa-condicao-joao-guimaraes-rosa/

temos a ressalvar o valor do texto na íntegra, mas existe um desleixo quanto a separação em parágrafos, não existe nem o inicial. Aparece apenas a linha interrompida e a continuação na seguinte. Mesmo que se trate da diagramação, o conto não foi escrito naquele formato originalmente. Também não houve cuidado no destaque em itálico utilizado pelo autor em algumas falas das personagens; nome de personagem escrito errado; acentos onde não há, quando necessários, por vezes, ausentes; troca de tempos verbais; palavras escritas em maiúsculo que no digital não aparecem. São detalhes desprezados pelo formato digital que, sem dúvida, interferem nos sentidos possíveis do literário.

Tomemos um poema. Carlos Drummond escreveu "O caso de vestido", físico n'*A rosa do povo* [1945] (2003). São na escrita do poeta mineiro, setenta e cinco estrofes de dois versos (dísticos) cada, totalizando cento e cinquenta versos heptassílabos. Nos sites http://www.releituras.com/drummond_vestido.asp há um apuro na escrita com respeito integral na forma e conteúdo, com indicação da referência bibliográfica. O que gera confiabilidade por parte do leitor. Já em http://www.letras.mus.br/carlos-drummond-de-andrade/836633; https://www.letras.com.br/carlos-drummond-de-andrade/caso-do-vestido manteve-se a forma das estrofes mas não menciona a fonte bibliográfica. O mais curioso e causador de perplexidade foi http://vozversoeprosa.blogspot.com.br/2013/04/caso-do-vestido-carlos-drummond-de.html no qual além de não manter a forma original, o poema se transforma em treze estrofes, destas, doze tem seis versos (sextilha) e uma de quatro versos (quarteto).

Se o texto não mantém a forma a qual foi escrita originalmente, quando visto em novas ferramentas de leitura eletrônica, além da problemática em si, potencializa uma reflexão acerca do estético. Quanto à forma, é preciso considerá-la "produto direto do emprego estético da linguagem, achado casual da adequação entre as intenções expressivas e sua manifestação verbal," (Cortázar 1998: 30). A exemplo do "Caso do vestido", se as estrofes são dísticos no texto físico, faz pensar na constância do ser poético que "narra" aquele caso, dos inúmeros sofrimentos, a que se vê exposta pela fidelidade ao amado, expressa naquela forma de escrita poética. O poema no último sítio ao não manter a construção das estrofes, faz o leitor perder na interpretação, reduzido à exposição do conteúdo bruto.

Ora, se a condição plena do literário requer uma situação a exprimir junto a uma linguagem que a exprima, temos então em Drummond, uma conjunção entre a forma e o conteúdo. Senhor de seu ofício à maneira de Flaubert e Mallarmé, sua carreira literária em plenitude é, "toda carreira literária plenamente concluída supõe a síntese em que a dicotomia inicial dá lugar a uma bem-sucedida verbalização de um valor *na* forma em que melhor consegue expressá-lo, e daí a renúncia à verbalização de todo valor que não pareça redutível a uma forma estética do verbo. " (Cortázar 1998: 39). Não é simplesmente o relato de uma traição o que acompanhamos em sua leitura; a maneira de "contar" isso corrobora na

interpretação. Tal constatação também serve de alerta ao leitor quando se depara com o mesmo teor literário físico, transplantado para a plataforma digital, a forma foi preservada? Houve alteração? Em quais aspectos?

## III. CRIAÇÃO LITERÁRIA DIGITAL

Na outra vertente da questão, temos o livro criado diretamente no meio digital. Há inúmeros sites, blogs, redes sociais direcionados a esta função, principalmente dirigidos aos inúmeros "poetas". Antes de tudo saber o que eles elegem como sendo literatura é um primeiro desafio ao intérprete. Entendemos que os valores em pauta não são mais literários, quando não se restringem à expressão de uma individualidade para ganhar o *status* de universalidade. Então, o domínio do verbo ou o uso apropriado da linguagem estética é o primeiro parâmetro com que "medimos" o teor literário. Assumindo a literatura como este manuseio do modo verbal típico de quem se aventura no mundo das letras cuja linguagem figurada é a expressão incondicional do homem, expressar também esta condição, requer uma liberdade advinda da forma, romper com o tradicional pressupõe conhecimento da ordem verbal encontrada no cânone literário.

Portanto, se Cortázar é contra o fetichismo do livro, apregoando que "é preciso contravir a tendência centrípeta, solipsista e formalista do livro como objeto de arte." (1998: 13), não prega a simples rebeldia formal mas preza na literatura, a atividade estética do homem, compreendendo-a como uma liberdade oriunda da forma. Vejamos o tratamento dado à forma em sites de criação literária. Buscamos o sítio https://sitedepoesias.com/poetas/Zezinho selecionamos o poeta com maior número de poesias publicadas, em 30/04/2018, Jose Aparecido Botacini tinha 1030 poesias, das quais a mais recente de 26/04/2018

Insônia

..."Eu não espero meu sono chegar
nem tão pouco corro atrás dele.
A insônia me da (sic) mais tempo para
refletir sobre meu passado, a insônia
é o meu divisor de águas que vai fluindo
e determinando os caminhos que devo
seguir para conquistar o meu futuro"...

Com a data mais antiga de 27/07/2007

IV. Como esta(sic) o tempo lá fora?.

"Como esta(sic) o tempo lá fora?.
Veja se não demora,
Pra voltar.
Se ficar sozinha,
Vê se não chora,
Não vá embora,
Sem me falar.
O frio me amola,
Ninguém me consola,
Não deixe a saudade,
Vim (sic) antes da hora."

Ambos os poemas perfazem uma estrofe. Numa leitura inicial, o leitor percebe a pobreza vocabular, a falta de domínio técnico, sequer pode ser considerada literatura pela presença da estrofe. A mais antiga também persegue uma convenção do poema, as rimas. Nem mesmo há o domínio do esquema rítmico (AABCAABAADA), além de serem todas externas, pobres, porque a maioria das rimas pertence à classes gramaticais idênticas, não se pode dizer que o autor escolheu fazer uso de rimas misturadas porque fica nítido o despreparo para tanto. Aprofundando a leitura do poema em comparação ao mais recente, "Insônia", neste há o abandono das rimas, com versos brancos, pontuação mais desenvolta algo que no mais antigo prejudica o sentido a ser desperto, inclusive pela ausência de *enjambement* ocasionando efeito contrário ao jorrar das ideias propostas. Também fica evidente que o autor descuidou da ortografia, palavras grafadas erradas de acordo com a norma culta, é evidente que isto não é questão de estilo, é desconhecimento. A forma sincopada da preposição para, "pra" não é apenas escolha, assim como a conjugação dos verbos, "dar", "estar" e "vir" em ambas os poemas, demonstra ignorância e não estilo a provocar determinado efeito na poesia.

Além da evidente falta de vocabulário, temos uma simples expansão de sentimentos pessoais, angústias, incompreensões, abandono, servem de mote ao "poeta" para escrever de si visando angariar leitores, mas não é literatura. Tanto que a matéria verbal extraída do sítio revela uma pobreza de imagens e, indagando a respeito de como se forma o imaginário nos citados poemas, não temos nem a referência a uma tradição literária, muito menos uma novidade, originalidade ou invenção na escrita que possamos referendar como própria da linguagem figurada.

Na forma de contos, temos http://alfredo-braga.pro.br/contos/ cuja página inicial se intitula, "contos inéditos de autores inéditos" para discutir o critério estético que nos direciona. Vejamos:

Passa pela cabeça

Giovana de Salles

O jogador emparedado, aguardando olhava — Cores sonâmbulas — observou.

Por seu olhar capturado por um amarelo movediço em — Van Gogh — pensou.

Anjos-borboleta... — sugerindo-se espirituais — e sorriu.

Uns retratos toscos genealógicos, e.… um braço de homem — referindo mutilação. Talvez uma metáfora do desmembramento — tranqüilizou-se (sic). Segurando assim raciocínios relativos a esquartejamentos. Não precisava imediatamente carregar tudo com representações.

Ou recados — ecoou-lhe.

— Pensar no braço somente, com sua única mão apenas. Sem narrativas. Afrouxar as idéias (sic) como a gravata em uma roleta sem imã. E sem dinheiro — concluiu endividado quando a chave girou na fechadura e sentiu o cheiro da pólvora.

Esta narrativa de Giovana de Salles, chama atenção por ser bastante enxuta, algo previsto pela forma do conto. As imagens também são bem construídas graças às figuras de linguagem utilizadas: "cores sonâmbulas", "Anjos-borboleta" (metáforas); as metonímias:

"Pensar no braço somente, com sua única mão apenas", esta frase com a seguinte: "Sem narrativas", perfazem outra figura de linguagem, anacoluto. Também há a comparação entre "ideias" e "gravata", fazendo pensar em aperto, confusão, todas estas figuras, recursos de linguagem utilizados, corroboram para a atmosfera de morte exalada no conto. Neste, o personagem jogador se sente pressionado por dívidas e sem alternativa, vistas textualmente nas palavras escolhidas: "emparedado", "capturado", "mutilação", "desmembramento", "esquartejamentos", "gravata", "roleta", "sem dinheiro", "endividado", "pólvora". Palavras de campos semânticos distintos mas em conjunto, levam a pensar na finitude de quem está sozinho e presa das próprias ações. Ortograficamente a narrativa é bem cuidada, a exceção cabe apenas a duas palavras redigidas fora do acordo ortográfico da língua portuguesa em vigor desde 2009, "tranqüilizou-se" e "idéias". O título é condizente com o conteúdo, a escrita respeita parágrafos, travessões, verbos que oscilam entre pretérito perfeito e imperfeito com o presente da narrativa, concitam a pensar sobre dívidas de jogo, cobranças, ameaças e o espaço construído na imaginação do leitor, geram uma sensação de algo iminente, tais como: "cores sonâmbulas", "amarelo movediço", "roleta sem imã", "chave girou na fechadura" e "cheiro da pólvora". Pensamos de modo geral que a escrita poderia ser melhorada substituindo algumas palavras repetidas e quanto à pontuação, não evidenciar tanto o suspense com o uso de duas reticências e colocar duas vírgulas na penúltima frase do conto para, assim, alcançar com maior eficácia o efeito estético preparado. Com estas ressalvas, podemos afirmar que Giovana de Salles maneja bem as palavras, sabe da importância da concisão para a forma conto, não se perde em detalhes supérfluos, constrói a narrativa em tensão e, principalmente, trabalha com a imaginação do leitor.

Outro exemplo:

A mulher

de umas certas metáforas de Borges

Alfredo Braga

Por uma porta espreita uma mulher.

Está ali há muito tempo; os homens e as mulheres a olham; uma vez eu a vi.

Os que a vêem (sic) têm de se aproximar; percebe-se que há muito a buscavam; a mão se apressa em roçar a carne que a espera sem remorso; a boca macia e poderosa ri com precisão no rosto sério.

A mulher outra coisa quer.

É mais que um gesto feito de olhares; os homens a pensaram e são pensados por ela e ardem para um fim muito preciso; é, de algum modo, eterna, a mulher que ontem à noite deixou cheio de assombro aquele homem na rua, e a mulher que nesta noite sorriu para outros homens. Tem sede, quer estragar, abater urgentes quimeras.

Do outro lado de umas portas, entre cheiros e espelhos, infatigavelmente sonha a mulher o seu singelo sonho de salamandra belíssima, e a mão se anima quando a percebe porque a carne se anima, a carne que em cada contato pressente a solidão dos inumeráveis homens e de outras mulheres que a modelaram e se deformaram.

Às vezes, dá-me pena; às vezes, tenho medo. Tanta fé, tanta certeza, tanta impassível ou rígida soberba, e os anos passam, iguais.

Alfredo Braga neste conto desbarata os sentimentos, dela que sabe manipular o desejo alheio, mas não tem consciência do fascínio que exerce nas outras pessoas, dele em se sentir atraído por ela desde a rua. No espaço em que está sozinho com a mulher, "entre cheiros e espelhos", ele sucumbe à ânsia da carne e a trata igualmente aos demais como um objeto a ser comprado. Tudo isto escrito numa linguagem densa, cuidadosa com a ortografia, parágrafos bem distribuídos, com emoção, boa dose de sensualismo aflorando o imaginário do leitor, sem resvalar numa linguagem vulgar. Lembrando a definição precisa de Calvino: "o conto é para mim a unificação de uma lógica espontânea das imagens e de um desígnio levado a efeito segundo uma intenção racional. " (2001: 106). Então, vemos nesse conto um trabalho artesanal com a linguagem, chegando a uma realização estética, conforme vimos teoricamente para o que entendemos como literatura.

O livro na forma do romance, publicado diretamente na plataforma digital no sítio de autores inéditos, https://www.livrosdigitais.org.br nele, destacamos *No olhar do pai* (2018) de Cléia Mariza Gubiani e *O delegado defunto* (s/d) de F. L. S. Lima. Chama atenção é que a publicação no gênero romance é classificada por faixas etárias, que vão dos 10 aos 16 anos, classificação livre e adultos. Aqueles são adultos. Todas as capas e categorias são padronizados com duas cores, o título e o nome do(a) autor(a), o formato do livro é em PDF e todos podem ser baixados gratuitamente. É literalmente uma autopublicação, não há qualquer cuidado editorial, sem diagramação, sem corpo editorial, sem ficha catalográfica nem ISBN (International Standard Book Number).

Tanto *No olhar do pai* quanto *O delegado defunto* é latente o desconhecimento da língua portuguesa, o desleixo com a linguagem, há um amontoado de relatos sem que haja uma compreensão do literário por parte dos "autores". Tomemos como ilustração o trecho inicial do primeiro romance:

> Quando surgiu em minha vida eu não sabia o que
> fazer não tinha ideias, plano, nada, às vezes me
> perguntava pra mim mesmo como ser um pai, o que
> ele faz, ou tem que fazer alguma coisa, não sei se,
> serei brabo ou bonzinho de, mas não quero me
> arrepender há filho você é o único motivo que
> aprenderei a conhecer com a sua companhia. Lembro
> no dia em que nasceu quando levarão (sic) no berçário
> pela primeira vez vi seu rostinho, sua mãozinha e
> também seu pesinho (sic) peço desculpa se por você fui
> ficando sem chão e o meu rosto molhado de lagrimas (sic)
> a rolar, quando olhava pra você enchiam-se, mas que
> podia não acreditar que não é de tristeza, mas sim de
> felicidade, ao ouvir teu choro me impressionava a
> emoção de angustia (sic) e de medo, mas tive mais medo
> quando peguei no colo e dizendo com poucas palavras, quase
> chorando. Si... (Gubiani 2018: 01)

Um trecho no segundo romance:

> Vaguei pelo asfalto por um longo tempo. Todos
> os que me viam ao passar pela (sic) caminha (sic) nem
> me (sic) notavam. Afinal sou eu um morto vivo ou
> um fantasma. (sic) Deixemos essa (sic) duvida (sic) para outra
> oportunidade. Ainda andei mais um pouco
> enfim me (sic) deparei-me com uma entrada que
> me (sic) chamou atenção, ela estava em minha
> memória esfumaçada. Então, adentrei. Logo no
> seu final iria eu achar alguma resposta. (Lima s/d: 07)

Como é notório, o manejo da língua por parte dos referidos autores, comprova o quanto desconhecem da linguagem literária. Indo na contramão do que previa Calvino para a literatura do próximo milênio; na proposta da Exatidão, ele pontuava: "uma linguagem que seja a mais precisa possível como léxico e em sua capacidade de traduzir as nuanças do pensamento e da imaginação. " (Calvino 2001: 72). Aqueles textos que se pretendem romance, na prática, sequer demonstram soltura literária, o algo a expressar numa determinada forma que não é obrigatoriamente a tradicional, canônica, esboroa-se, sequer há rebeldia formal porque inexiste forma.

Neste quesito, *No olhar do pai* sugere uma escrita autobiográfica, uma vez que a objetivação em si do tema não se sustenta, conforme prevê a estética literária. Gubiani, apesar de criar um personagem masculino para encarnar a história, dele não se desvincula, não suscita o imaginário. Sua delicadeza em olhar para o filho, ao invés de inspirar afeto, exala pieguice, justamente pela inabilidade em criar um narrador convincente. O pouco trato com a linguagem por parte da autora, revela sua postura contrária quanto ao entendimento de que "a escrita abole as determinações, as sujeições e os limites [...]" (Bourdieu 2010: 42), muito pelo contrário, ela se prende à impressionismos, exposições de sentimentos e superfluidade. Longe de desmerecer o tema selecionado para o romance, o que percebemos em sua leitura é que o conteúdo não se sustenta numa forma. Não é da grandiosidade do tema que extraímos o valor literário e, sim, como expressar algo por vezes banal e mesmo corriqueiro, e, ainda assim, fazer pensar sobre o sentido disso colocado em questão. As relações humanas expostas no romance *No olhar do pai*, por vezes harmoniosas ou conflituosas, não são exploradas, perdem o vigor da objetivação reflexiva.

*O delegado defunto* se assemelha na medida em que não considera uma das premissas mais caras à teoria literária: a verossimilhança. Se apontarmos o fantástico como opção literária do autor, ainda assim, o possível por ele adotado não convence. Seu defunto narrador está longe da perspectiva adotada por Machado de Assis. O modo artístico de se expressar ou pelo menos o arremedo de Machado, como o de simular uma conversa com o leitor, não atrai à leitura. Ao protelar as explicações para os acontecimentos, vemos apenas promessas e nenhuma coerência no relato. Numa linguagem presa ao falar cotidiano, entendemos não haver um trabalho artístico no romance. Percebemos, ainda, uma interrupção no relato, um inacabamento das ideias prejudicial ao conjunto do texto. Sim, há um elemento surpresa quando o narrador se anuncia morto, mas o desdobrar da narrativa fica empobrecido, com vocabulário e sintaxe duvidosos, arma-se a trama que perde fôlego narrativo.

Em ambos os romances falta o elemento enigmático, embora saibamos da situação humana necessária a um romance, o primeiro atende razoavelmente a este princípio ao expor uma inquietação no nível das relações entre pai e filho; o segundo, perde em probabilidade ao não amarrar os nós narrativos. A emoção que o leitor poderia sentir ao ter acesso ao próprio acontecimento (da relação entre pai e filho e as implicações do delegado que conta a história de seu assassinato) perde espaço pelo contar o fato. Ou seja, não vivemos os acontecimentos, apenas somos informados deles.

## V. O LIVRO LITERÁRIO NOS SEUS PRIMÓRDIOS DIGITAIS

Muito do que vimos na literatura da era digital, tomamos como ponto de reflexão o cânone literário e, em seguida, a literatura de criação digital. Percebemos que no *ciber* espaço reina a liberdade de publicação, sem preocupação com a escrita literária, algo que inquietava um escritor do século XIX e mesmo do XX, como os usos da linguagem, imagens suscitadas, emblemas formais, no século XXI, cedem terreno a uma linguagem que pouco se diferencia da oralidade. Com raras exceções, a pretensa "criação literária" não produz questionamento ao omitir o uso literário do que poderia originar existências possíveis seja em poesia ou prosa.

No intuito de averiguação teórica a respeito da estética dos romances digitais em questão, lançamos mão do pensamento de Maurice Blanchot o qual aborda a temática do que considera literatura n'*O livro por vir* (2005). Textualmente temos: "[...] a literatura é a maneira de dizer que diz pela maneira, assim como vê que existe um sentido, uma verdade e algo como um conteúdo da forma, no qual se comunica, apesar das palavras, tudo aquilo que dissimula sua enganosa significação. " (p. 65). Justamente o que tratávamos antes nos citados romances. A ausência de segredo, o sentido já estipulado, sem margem ao imaginário. O livro sem o qual não existe literatura nas palavras de Blanchot, recolhe as inquietações, instaura um mundo à parte para no silêncio provocar a dispersão nos modos de ser e sentir. Fugindo a isto, vem a ânsia em publicar, a busca pela notoriedade que resvala na simples objetivação de uma experiência de foro íntimo, sem deslocamento. As exceções tanto em poesia quanto em prosa, demonstram um cuidado na organização do pensamento em que o ato de escrever segue alinhado com a maneira reflexiva. Por outro tanto, devemos considerar que "na literatura, todas as coisas se dizem, se mostram e se revelam em sua verdadeira face e sua secreta medida, assim que elas se afastam, se espaçam, se atenuam e finalmente se expandem no vazio incircunscrito e indeterminado de que a imaginação é uma das chaves, [...]" (Blanchot 2005: 81). Então, se todas as coisas podem ser ditas, Blanchot adverte que é preciso um modo de dizê-las, sob pena de qualquer escrito ser apontado como literatura. Portanto, os literatos digitais, incipientes em sua exposição, manifestam indiscriminadamente segredos e fórmulas da felicidade ao buscarem a forma do livro. É certo que

> A literatura começa com a escrita. A escrita é o conjunto de ritos, o cerimonial evidente ou discreto pelo qual, independentemente do que se quer exprimir, e da maneira como o exprimimos, anuncia-se um acontecimento: que aquilo que é escrito pertence à literatura, que aquele que o lê está lendo literatura. (Blanchot 2005: 301-302)

Como salientamos, não se pode generalizar que os livros literários digitais são todos incipientes, mas teoricamente somos alertados da necessidade de atenção à escrita literária. Ter noções vagas da língua não significa manejar bem o instrumento literário. Assim como "não lhe basta tornar suspeitos o cerimonial literário, as formas consagradas, as imagens rituais a bela linguagem e as convenções da rima, do número e da narrativa. (Blanchot 2005: 306) ". O mais preocupante na seara da literatura digital é o despreparo da grande maioria dos escritores. É perceptível que não se trata de o simples esnobar do "cerimonial literário", porque falta domínio. Nisso, Blanchot (2005: 335) é enfático, "O livro é livro quando não remete a alguém que o tenha feito, tão puro de seu nome e livre de sua existência quanto do sentido próprio daquele que o lê. "

Ora, se a literatura requer a organização do conjunto da obra, a exposição de uma experiência numa forma específica, além disso, abrigar no mundo à parte o ideal e essencial do homem, a literatura digital ainda precisa aprender a se colocar a questão, colocar-se sob questão.

## VI. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS


ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia completa.* Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir.* Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte.* Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2010

CORTÁZAR, Julio. "A crise do culto do livro". In: *Obra crítica I.* Tradução de Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998

CURTIUS, Ernst Robert. "O livro como símbolo". In: *Literatura europeia e Idade Média latina*. Tradução de Teodoro Cabral e Paulo Rónai. São Paulo: Hucitec: Edusp, 1996

ECO, Umberto. CARRIÈRE, Jean-Claude. *Não contem com o fim do livro*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2010

GUBIANI, Cléia Mariza. *No olhar do pai*. (2018). Disponível em: https://www.livrosdigitais.org.br Acesso em: 09/04/2018

LIMA, F. L. S. *O delegado defunto*. (s/d). Disponível em: https://www.livrosdigitais.org.br Acesso em: 09/04/2018

ITALO, Calvino. *Seis propostas para o próximo milênio*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2001

ROSA, João Guimarães. "Nada e a nossa condição". In: *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001

# HACER CINE/HACER LITERATURA/HACER MEMORIA A PRINCIPIOS DEL SIGLO XXI. EL PREMIO (2011) DE PAULA MARKOVITCH

Bocchino, Adriana Albina

# HACER CINE/HACER LITERATURA/HACER MEMORIA A PRINCIPIOS DEL SIGLO XXI. EL PREMIO (2011) DE PAULA MARKOVITCH

> No hay testimonio que no implique estructuralmente en sí mismo la posibilidad de la ficción, del simulacro, de la disimulación, de la mentira y del perjurio -es decir también de la literatura, de la inocente o perversa literatura que juega con inocencia a pervertir todas estas distinciones. Jacques Derrida. Demure, Maurice Blanchot (1998: 31)

Entre 2014 y 2015, llevé adelante un proyecto de investigación, "Huellas, rastros, vestigios a principios del siglo XXI…" en el que me preguntaba por la existencia o no de una "nueva "estructura de sentimiento" (1961 y 1977) precisamente a principios del siglo. Ese proyecto se inició bajo una especie de cita/consigna de Walter Benjamin -"Importa poco no saber orientarse en una ciudad. Perderse, en cambio, […] como quien se pierde en un bosque, requiere aprendizaje." (Infancia en Berlín hacia 1900. [1932-1938 (1990: 15])-, para llegar (la investigación continúa en una segunda etapa) a una nueva cita/consigna de las Tesis de la filosofía de la historia (1989 [1940]) del mismo Benjamin, la VII, reescrita en más de una oportunidad por la teoría y la crítica a lo largo de los siglos XX y lo que va del XXI, siempre actualizable, como ahora.

> Los respectivos dominadores son los herederos de todos los que han vencido una vez. La empatía con el vencedor resulta siempre ventajosa para los dominadores de cada momento. […] Como suele ser costumbre, en el cortejo triunfal llevan consigo el botín. Se le designa como bienes de cultura. […] tienen todos y cada uno un origen que no podrá considerar[se] sin horror. Deben su existencia no sólo al esfuerzo de los grandes genios que los han creado, sino también a la servidumbre anónima de sus contemporáneos. Jamás se da un documento de cultura sin que lo sea a la vez de la barbarie. […] no está libre de barbarie, tampoco lo está el proceso de transmisión. (1989 [1940]: 181-182)]

En este sentido, observé la constancia de ciertos fenómenos culturales entrevistos en un trabajo previo sobre trayectorias de autor/a a finales del siglo XX, y entonces las nuevas figuraciones de autor/a que atendían a una particular conformación del "paisaje transcultural" (Lopes, 2012). Dada esa constancia, marcada por el cruce de fronteras, pensé si no era allí donde se estaba definiendo una nueva "estructura de sentimiento", por lo demás superadora del marco de la Posmodernidad y visible, en especial, en las experiencias artísticas que revisitan sintomáticamente viejas experiencias, en especial sobre las décadas del '60 y '70. El recorte en esa oportunidad atendió a un grupo de escritoras y/o realizadoras que de manera indistinta prefiero llamar productoras artísticas, entre ellas Paula Markovicht.

La pregunta por "lo nuevo" me retrotrajo una y otra vez, ya en el siglo XXI, a las "figuraciones de autor" diseñadas durante la segunda mitad del siglo XX en literatura argentina y latinoamericana, como a las producciones de los/las autores, atravesadas por la historia política y social de los '60 y '70. Llegué así a concebir una nueva noción de autor en el sentido de "excéntrico/a", "errante", "fuera de campo", "exiliado/a", "de frontera", "marginal" o "periférico/a". Estos/as autores habrían construido su figura desde estas perspectivas, convirtiendo la excentricidad en valor consagratorio y representando así una trayectoria, con entidad desde este lugar. Sin embargo la diferencia que empecé a observar en el siglo XXI se sobrepuso a la cuestión de la definición identitaria (que resulta exigencia en la producción de escritura abierta por los productores en situación de exilio, viaje, migración y/o transterramiento). Ahora las situaciones personales se reconvierten en condición de identidad de las producciones artísticas, constituyéndose como tales en tanto lugar de figuración autoral y, entonces, en un estilo y una manera de ser escritor. Esa nueva forma de identidad, y entonces figuración de autor, deviene

de aquellas situaciones personales reconvertidas en condiciones de producción y caracterizadas por lo que denominé "un cruce de fronteras" (geográficas, políticas, estéticas, genéricas y también disciplinarias y artísticas).

En esta oportunidad aludo a la obra de una productora artística argentina (de literatura y cine) que ocurre legítimo emergente de las trayectorias y tendencias artísticas observadas a principios de este siglo. Me refiero a Paula Markovich con su película El Premio (2011). En este caso, como en otros que he trabajado, se trata de una mujer, hija de artistas que durante la dictadura militar debieron "insilarse" hasta que ella misma se "exilia" para vivir y producir marcada por lo que llamo "el cruce de fronteras".

Markovitch nace en 1968 en Buenos Aires y es llevada por sus padres en 1976 a San Clemente del Tuyú, donde vive hasta los doce años. Hacia 1980 su familia vuelve a mudarse, a Córdoba, donde ella empieza a escribir (poesía, cuento y teatro) y estudia cine y literatura. En 1990, a los 22 años, emigra a México y allí se afianza como guionista de cine y televisión. Con su colaboración se escriben los guiones de Sin Remitente (1995) de Carlos Carrera, Elisa antes del fin del mundo (1997), Temporada de patos (2004) y Lake Tahoe (2008) de Fernando Eimbcke, y Dos abrazos (2007) de Enrique Begnes, entre otras películas que han tenido cierto reconocimiento internacional. Como realizadora hace su primer cortometraje en 1999, Periférico, y un segundo en el 2009, Música de ambulancia, para llegar con guión propio a su primer largo El Premio, en 2011. Se trata de una historia semiautobiográfica, de una nena, hija de perseguidos políticos, que vive junto a su madre el "insilio" durante la dictadura del '76. Markovitch sigue viviendo en México hoy y trabaja como dramaturga y docente. A pesar de haber obtenido una cantidad de premios muy importantes, en Argentina resulta casi una desconocida[1].

Veámos cómo se presenta ella misma:

https://www.youtube.com/watch?v=DiqU3rKQgwA [2]

Cecilia, la niña protagonista de El Premio, de siete años, refugiada con su madre en un desolado pueblo junto al mar, aprende que no debe decir quién es, nunca, que no debe revelar su verdadera identidad, ni siquiera en la escuela. No entiende muy bien pero no pregunta. Se acostumbra a fingir recitando lo que su madre le ha dicho que tiene que decir: "Mi papá vende cortinas y mi mamá es ama de casa". La sinopsis para el Catálogo del Festival de Bourdeaux alude a un "secreto muy grande" que debe ser guardado pero del que la niña poco sabe al tiempo que entiende que su vida y la de su familia dependen de ello (Dosier de acompañamiento, 2011). Un día, el colegio al que asiste organiza un concurso de composiciones a instancias del Ejército. Ceci cree que puede soltarse, escribe lo que siente. Una madre desesperada y una maestra que comprende lo que está pasando la obligan a escribir otra composición, según las requerimientos militares y, paradojalmente, recibe un premio de manos de quienes podrían ser los asesinos de su padre. No obstante, a Ceci le gusta, mucho, recibir este premio.

Markovitch basó este primer largometraje en una historia, como dije, casi autobiográfica. Con un registro íntimo y áspero, la película se filmó íntegra en San Clemente del Tuyú, una ciudad balnearia al borde del Atlántico, donde el viento y los médanos siempre en movimiento y el imponente mar gris y gélido del invierno son la locación elegida para contar la violencia de la

1 En 2012, 4 Premios Ariel, incluyendo Mejor Película, entre 10 nominaciones de la Academia Mexicana de Ciencias Cinematográficas; 2011, 2 Oso de Plata del Festival de Berlín, por Mejor fotografía (Wojciech Staron) y Mejor diseño de producción (Bárbara Enríquez); 2011, Selección oficial de largometrajes a concurso para el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata; 2011, Mejor película en el Festival de Morelia, México.

2 Para seguir viendo esta entrevista, partes 2 y 3: https://www.youtube.com/watch?v=DmlSgTuh9-g

y https://www.youtube.com/watch?v=bJtWhyFcxrY

dictadura de una manera sutil y a la vez siniestra. La película resultó la más premiada del cine mexicano en 2011: dos Osos de Plata en Berlín, Mejor Película en los festivales de Morelia en México, Yerevan en Armenia, Jerusalén en Israel y Nürenberg en Alemania. La protagonista, por su parte, fue galardonada en Guadalajara, La Habana, Punta del Este y Biarritz.

Veámos un tráiler:

https://www.youtube.com/watch?v=o-wVMEaCdBA [3]

Su directora la resume de la siguiente manera: "Es la historia de una niña que no sabe cómo ser en un mundo contradictorio y cruel como el que representaba la dictadura argentina y como suelen ser tantos mundos contradictorios y crueles", para agregar "Hay una sabiduría en los niños que consiste en no entender el mundo adulto y está bien que no lo entiendan, porque no hay nada que entender"[4] refiriéndose, sin duda, a su experiencia personal.

Lo que me interesa señalar aquí, como en otros casos trabajados, es nuevamente la cuestión del desarraigo, la memoria como un castigo, el juego del olvido, las pérdidas y las ausencias y, en las formas, la sucesión de imágenes y escenas que no se explican, que no pueden explicarse. Otra vez la infancia puesta a discutir con los padres (se estudió en la producción cinematográfica de Albertina Carri, en las novelas/crónicas de Talita Lugones, en las novelas traducidas de Laura Alcoba), otra vez la pulsión de escritura como apuesta a la reconstrucción del archivo en la reconstrucción de imágenes. Markovitch, cuando obtiene uno de los premios más importantes, dice: "la historia que cuento (y que me ocurrió) me hizo pensar en las contradicciones de la infancia y la crueldad del mundo. Esta es una historia que quería contar desde hace tiempo." A su vez, se define como escritora antes que realizadora cinematográfica y no consiente en la división de los géneros o las disciplinas artísticas.

> Soy escritora, no específicamente guionista. Escribo narrativa, teatro, poesía, radio y cine. Mis obras más conocidas son las que dieron base a películas, pero tengo muchas otras obras en otros géneros. […] Heredé de mis padres una vocación artística muy fuerte, y hago obras, a veces en papel, a veces en dirección. Esta vez quise hacerlo también en la pantalla. Son simplemente diferentes manifestaciones de una misma búsqueda. No siento un paso "de una cosa a la otra". Son simplemente diferentes actividades igual de hermosas, escribir y filmar". (DW. 2-3-11; http://www.dw.com/es/paula-markovitch-ni%C3%B1ez-en-dictadura/a-14886214).

En 2013 inicia la filmación de un nuevo proyecto cinematográfico, Cuadros en la oscuridad, estrenado en 2017, en el que recupera momentos de la vida de sus padres Armando Markovitch y Genoveva Edelstein, ambos pintores. Según dice es muy importante que el narrador sea una especie de testigo "no solamente de la historia de los artistas, sino de sus obras, saber lo que pasa con las obras una vez que están terminadas." Porque, como declara, "Es la vida de las obras lo que me preocupa." (Ulises Castañeda. "Paula Markovitch llevará la vida de sus padres al cine". Crónica, 30 de mayo de 2013, México. http://www.cronica.com.mx/notas/2013/757110.html). El tráiler de la película se anuncia como "un collage cinematográfico sobre el insilio argentino": https://www.youtube.com/watch?v=LDakoarQCgw

En la presentación de esta película, en el 15° Festival Internacional de Cine de Morelia, México, entre el 20 y el 29 de octubre de 2017, dijo: "En la manera de narrar quise hacer un ola de momentos, de instantes, no tanto una secuencia de causa y efecto, por eso trabajamos con un color,

3 Película completa: https://www.youtube.com/watch?v=vmpywJGZ9Pc

4 En entrevista de Mónica Maristain "Película El Premio o la valentía de Paula Markovitch para narrar el horror de la dictadura argentina, llega a México". (Sin embargo, 6 de febrero de 2013. México)

una temperatura y un sonido distinto como propuesta formal narrativa. Con los sonidos trabajamos distintas texturas, fue una búsqueda que se realizó con toda la delicadeza para generar la belleza del ruido, que la película fuera un poco aturdidora, algo real". https://moreliafilmfest.com/cuadros-en-la-oscuridad-de-paula-markovitch-se-presento-en-el-15-ficm/. Actualmente estaría trabajando en la posproducción de otra película, El actor principal, donde aborda el entorno profesional

La estética de Marcovitch empalma con aquello que dice Georges Didi-Huberman en diversos lugares de su obra cuando explica que un archivo se constituye precisamente ahí donde una serie de objetos –sobre todo imágenes- es retirada de su contexto original para ser esparcida, reordenada y vuelta a exponer para convertirse en testimonio. La argumentación sirve para poner en valor el procedimiento de la autobiografía ficcionada respecto de las imágenes a la hora de producir sus propias obras en el caso de Paula Marcovitch pero también de lo que llamo la estética del archivo o de los recuerdos.

Así como Didi-Huberman dice que lo propio de un archivo es su "ser horadado", las censuras y destrucciones operadas en forma inconsciente o deliberada (2007), yo hablaba hace tiempo de una mala película, con fotogramas mal montados, a veces directamente faltantes, para referirme al archivo en torno a mi investigación, los '70 en Argentina, exilios y escrituras (2000, 2001). Y también decía, como insiste Didi-Huberman, que el trabajo de lectura deberá estar atravesado necesariamente por esas faltas, esos silencios. Él se pregunta, como lo haría Benjamin con respecto a la ciudad, cómo orientarse en medio de los fragmentos, cuál es el sentido del archivo que se monta y cómo, a su vez, lo aborda cada espectador, cada vez que hace su propio montaje según otros recorridos. Yo hablaba de la particularidad de esas ausencias, del punto ciego que en definitiva daba razón de ser a la investigación pero también al/del género, las formas, en el que esa investigación quería ser expuesta. No hay posibilidad de armar series sino tan solo abrir paso a la muestra de la colección, de los materiales recuperados hasta el momento, haciendo lugar especialmente a lo discontinuo, lo clandestino, lo tabicado, lo silenciado…

Marcovitch hace uso de la elipsis y el silencio, así como constituye archivo en los términos de Didi-Huberman. Estas formas pueden verse, en mayor o menor medida, en su cine. Hay una continuidad estética en sus producciones que no puedo pensar sino indisociables de lo que al principio llamé con Lopes una particular conformación del "paisaje trasncultural" en el que el cruce de fronteras (geográficas, de género, políticas, sociales), en un desplazamiento permanente, podría resultar la marca de lo "nuevo", sobre la que se monta paradojalmente la vuelta atrás irreversible que tiene a las décadas del '60 y '70 como espacio tiempo a desentrañar, por lo menos entre los productores/as argentinos/as.

Si bien cada una de las escritoras y realizadoras estudiadas responde a particularidades y diferencias estéticas que nos remitirían a análisis específicos, me interesa hacer hincapié en esta constancia observada. Por un lado, el estallido de fragmentos, los recuerdos y la investigación como materia del trabajo artístico, una desembozada vuelta al yo más desgarrado que aúna teoría, política, sociedad y construcción de la subjetividad, y por el otro el retorno al pasado una y otra vez, en una y otra producción, para exponerlo sobre la mesa o la pantalla e intentar su explicación, para las autoras y para los lectores y/o los espectadores. Los/las artistas, trashumantes, hacen casi documentales, casi autobiografías, casi biografías, casi novelas, casi películas, atravesando países, nacionalidades y géneros. Esta nueva rara especie sin nombre ni distinción de artes o disciplinas es archivo y es, sin duda, una nueva forma de archivar y hacer arte.

BIBLIOGRAFÍA

Berger, J. (2005 [1972]). Modos de ver. México: Gustavo Gilli.

Benajmin, Walter (1990 [1932-1935]). Infancia en Berlín hacia 1900. Trad. de Klaus Wagner. Buenos Aires: Alfaguara.

---------- (1989 [1940]) Discursos Interrumpidos I. Bs.As.: Taurus.

Bocchino, A. (2000) "Década del '70: replanteo de una metodología de trabajo. De la serie a la colección". Revista CeLeHis. MdP: Celehis-UNMdP. Vol. n°12. 215-232.

---------- (2001) "Sobre los ´70: el género de una investigación. (colección, corte y

montaje)". En Lisa Bradford y ots. La cultura de los Géneros. Rosario: Beatriz Viterbo. (pp. 49-78)

--------- (2008) "Acerca de Escrituras y Exilios", en Bocchino, A. y ots. Escrituras y Exilios

en América Latina. Mar del Plata: Estanislao Balder. 2008. 11-34.

---------- (2012) "La diferencia en las maneras: recuerdo y memoria como ope¬ración de

deslinde". V Seminario Internacional Políticas de la Memoria "Arte y Memoria: miradas sobre el pasado reciente". Bs. As.: CCMHC. Octubre de 2012. En CD y en http://www.derehuman.jus.gob.ar/conti

Buck-Morss, S. (1995). Dialéctica de la mirada. Walter Benajmin y el proyecto de los Pasajes. Madrid: Visor.

Derrida, Jacques (1998). Demeure., Maurice Blanchot. Paris: Galilée.

Didi-Huberman, George. (2006 [2000]). Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

---------- (2007). "Das Archiv brennt", en Georges Did-Huberman y Knut Ebeling (eds.).

Das Archiv brennt, Berlin: Kadmos, pp. 7-32. Traducción de Juan A. Ennis. La Plata: Cátedra de Filología Hispánica, UNLP.

Lopes, Denilson (2012). No coração do mundo. Paisagens transculturais. Río de Janeiro: Rocco.

Marcovitch, Paula y ots. (2011). Dossier D'Acompagnemet El Premio, Un film de Paula Marcovitch.

Bourdeaux: Niveaux: college, lycèe. https://www.scribd.com/.../el-premio-dossier-d-accompagnement

Williams, Raymond (2003 [1961]). La larga revolución. Bs. As.: Nueva Visión.

---------- (1980 [1977]). Marxismo y Literatura. Barcelona: Península.

# RELATO DO INCERTO BRASIL DE MILTON HATOUM

Persice Nogueira, Luciana

# RELATO DO INCERTO BRASIL DE MILTON HATOUM

Escritor ficcional,[1] ensaísta,[2] jornalista cultural,[3] professor[4] e tradutor[5], Milton Hatoum (1952) é um dos maiores expoentes da literatura nacional contemporânea, reconhecido como tal no Brasil e no exterior.[6] Desde o primeiro romance, *Relato de um certo Oriente* (1989), arquiteta com minúcia, esmero, cálculo e simetria narrativas plenas de poesia e introspecção, que evoluem em digressões metarreflexivas e entre considerações que enovelam memória, ideologia e cultura.

A primeira incursão literária de Hatoum tendo sido pela poesia,[7] esta perdura na obra e se espraia pela prosa – que se quer, propositalmente, oblíqua, enviesada, metafórica, carregada de um imperativo marcadamente subjetivo, conotativo, e, por vezes, simbólico, em detrimento de uma literatura mais evidentemente representativa, ou de tipo engajado: "o romance, se for explicitamente ideológico ou explicativo, perde sua razão de ser", diz ele numa entrevista. "Romance não pode ter mensagem. Tem que trabalhar com conflitos, com indagações, com dúvidas" (Hatoum 2008a: 1). E cumpre exemplarmente seu desígnio: neste seu primeiro romance, Hatoum confunde narrativa e narração, embaralha as vozes narrativas, não data com precisão a trama, insinua tragédias silenciadas, esboça dramas velados, e alude, nos interstícios da superposição das várias testemunhas das micro- histórias encaixadas, a questões não formuladas pela narradadora – a qual, aliás, sequer nomeia.

## I. QUE ORIENTE É ESTE?

Hatoum gosta de se definir como "paulistano de Manaus" (Hatoum 2010b: 6, por exemplo), e, nessa jocosa autorreferência, realiza, justamente, um jogo de complexa simultaneidade e superposição de espaços e relações entre espaço e realidades socioeconômicas e culturais distintas, que também reproduz em seus livros.

Hatoum fala, no título, do Oriente. De que Oriente fala? Como Edward Said bem mostrou (e Hatoum bem traduziu[8]), o Oriente é uma construção discursiva do Ocidente, uma projeção imaginária sobre o Oriente e o mundo islâmico. O Oriente, em verdade, são vários. O "certo Oriente" do título alude, especificamente, ao universo cultural dos imigrantes sírio-libaneses e

---

1 Escreveu Amazonas, palavras e imagens de um rio entre ruínas (poesia, 1979), Relato de um certo Oriente (romance, 1989), Dois Irmãos (romance, 2000), Cinzas do Norte (romance, 2005), Órfãos do Eldorado (novela, 2008), e A cidade ilhada (contos, 2014); em literatura infanto-junevil: "Nas asas do condor" (conto de O livro dos medos, 1998) e "As varandas de Eva" (conto de De primeira viagem, 2004).

2 Um solitário à Espreita (coletânea de crônicas, 2013).

3 Contribui regularmente, entre outros, para O Estado de S. Paulo e Terra Magazine.

4 Lecionou história da arquitetura na Universidade de Taubaté, língua e literatura francesas na Universidade Federal do Amazonas, e literatura brasileira na Universidade da Califórnia (como professor visitante).

5 A Cruzada das crianças, de Marcel Schwob (1988), "Um coração simples", de Gustave Flaubert (in Três contos, 2004), "Espiridião", de George Sand (in Contos de Horror do século XIX, 2005) e Representações do intelectual, de Edward Said (2005).

6 Entre outros prêmios e láureas, Hatoum recebeu: Prêmio Jabuti de melhor romance por Relato de um certo Oriente, por Dois Irmãos, e por Cinzas do Norte ; Prêmio Portugal Telecom de Literatura, Prêmio Bravo! de Literatura, Troféu da APCA, e Prêmio Livro do Ano, todos também por Cinzas do Norte ; e a Ordem do Mérito Cultural de 2008 (do Ministério da Cultura)

7 Aos 16 anos de idade (1968), Hatoum venceu um concurso de poesia do Correio Braziliense.

8 Embora tenha traduzido outro título de Said, foi Hatoum quem sugeriu ao editor a tradução de O Orientalismo (Hatoum 2010a: 2), em que o autor trata dessa questão de maneira privilegiada.

marroquinos judeus sefaraditas, que coabitam nesta história manauara, juntamente com outros estrangeiros vindos de Espanha, Portugal, Alemanha, e alhures. Terra de acolhimento, como o são, por excelência, as ex-colônias em geral, a cidade de Manaus é uma reprodução em miniatura de um Brasil que incorpora imigrantes (de diversas partes do mundo) e migrantes (de outras partes do país) às populações autóctones mais antigas: os povos indígenas e a estrutura social brasileira de raízes lusitanas herdeira de um passado colonial e escravocrata.

Um primeiro aspecto desse "Oriente mediterrâneo" e predominantemente levantino, portanto, é colocado em destaque pelo próprio autor em entrevista: "os libaneses têm várias origens étnicas, e nisso se parecem com os brasileiros. São povos híbridos" (Hatoum 2006: s/p). E esta parece ser a premissa que perpassa sua obra: reunir diferenças, convocar disparidades e conciliá-las num amplo hibridismo cultural, em que incorporam-se miscigenações étnicas, diversidades religiosas (o casal Emilie-esposo não nomeado é católico-muçulmano, por exemplo), entre outras. O livro de Milton Hatoum, assim, pode ser entendido como o relato de um certo Oriente híbrido, espelho ou duplo de um Brasil multicultural.

O entorno mediterrâneo foi (e continua sendo) um espaço estratégico de passagem, cobiça, conquistas e invasões. O Líbano (terra de origem da família do autor assim como da personagem Emilie), especificamente, tem forte presença da cultura e da língua francesa (decorrência do Mandato francês no Líbano e na Síria), e não é por acaso que a matriarca Emilie, pivô que motiva as ações e reflexões da narradora, que federa as micro-narrativas que se sucedem no romance, tem nome francês. Emilie traz à trama não apenas elementos lexicais como culturais dessa França que irrompe nas lembranças do trajeto migratório da família (que, inclusive, passa por Nice e Marselha, antes de embarcar para o Brasil), como no próprio nome do estabelecimento comercial que vai sustentar a famíla: a loja Parisiense.

Esse é um segundo aspecto do "Oriente" deste livro: a própria atividade comercial característica dos imigrantes sírio-libaneses no país. O "Oriente" é, além de certo espaço geográfico, todo um ambiente cultural marcado pela atividade econônica que caracterizou grande parte do contingente destes imigrantes.

O texto, porém, não é mero "relato" de uma trajetória banal de uma família de imigrantes. O romance que se desenvolve por metáforas e metonímias, tece um denso emaranhado de testemunhas e retratos que visam recompor a imagem de Emilie, mãe morrente que a narradora pretende encontrar e redescobrir. Ao voltar a Manaus, depois de vinte anos de ausência, a narradora reúne impressões, diálogos, cartas, fotografias que, em seu conjunto, refazem, numa superposição de camadas, a imagem e a vida de Emilie e da família que criou em Manaus.

Nesse sentido, este romance polimorfo e polifônico serve de prisma tanto à observação da personagem central quanto da própria composição palimpsestuosa da personagem – observação como exercício paciente e artístico de composição paulatina, realizada em parte pelo autor, que a desmembra cuidadosamente em seus múltiplos capítulos e sub-capítulos, e em parte pelo leitor, que deve aceitar o princípio lúdico e literário do quebra-cabeça a ser (re)montado ao longo da leitura. Leitura como acolhimento da regra do jogo. E literatura como decomposição da história, refração de um prisma da(s) imagem(ns) e da(s) voz(es) narradora(s) e narrativa(s), e não representação literal e inequívoca. É Hatoum quem defende essa ideia:

> A literatura é um dos modos de se ver o mundo. É também uma forma de conhecimento do Outro, num sentido amplo: outra cultura, outros espaços, outras sensibilidades. Nossas fronteiras culturais não são mais rígidas, nem tão seguras. A ideia de representar uma nação, de produzir uma obra que "represente" uma entidade geográfica e social específica também está sendo questionada. É possível falar do Brasil de forma oblíqua, que resista a um mimetismo ou a uma cópia da realidade e de nossas mazelas. (Hatoum 2005: 11)

Cidade e país ficcionais, mas não fictícios, a Manaus e o Brasil do romance de Hatoum são retratados predominantemente como espaço híbrido e plural, multicultural, resultado inevitável de movimentos migratórios que conformaram e configuram nosso país. Hatoum parece privilegiar esse aspecto de nossa identidade nacional, dentro de uma perspectiva não convencionalmente nacionalista: "Geografias e identidades são hoje coisas difusas, plurais. A noção de pátria é tediosa quando não se torna assustadora, associada a ufanismos e ideologias nacionalistas" (Hatoum 1995: 1). Evitando representações fixas, clichês estigmatizantes do nacional, o autor enfoca o processo e a dinâmica da imigração enquanto herança cultural e estrutural no Brasil – que, aliás, permanecem sendo um traço atual, e não apenas lastro de um passado colonial ou imediatamente pós-colonial e pós- escravocrata.

Finalmente, o "Oriente" a que se refere o título pode ser esse passado, essa espécie de paraíso perdido, que se deixa para trás no processo da imigração: a terra natal dos antepassados é um caldo cultural de perdas e extravios; é um cadinho de emoções, sentimentos e impressões que se confundem e camuflam em nostalgia e esquecimento. O trajeto para os admiráveis novos mundos é uma travessia de abandono e renúncia, percalços e desafios, perplexidades e sonhos – independentemente das motivações iniciais. Julia Kristeva diz que "uma ferida secreta, não raro desconhecida do próprio estrangeiro, propulsa-o à errância" (Kristeva 1988: 13; tradução livre minha). Pode ser, mas uma vez desencadeado o movimento de deambulação, entre a partida e a chegada, dois mundos se separam, e um entre-dois, entre ferida e cicatriz, passa a reger a vida do estrangeiro. E a existência do estrangeiro é uma forma constante de alienação, de estraneidade e de estranheza; é a materialização da encarnação do Outro, a possibilidade de evidenciação da alteridade e da diferença, gerando relações por vezes de conflito, atrito ou incompreensão. A terra de acolhimento pode ser – mas nem sempre é – um porto seguro. Manaus o foi, para a família de Emilie.

Sem ceder ao estofo trágico que pode imperar no desterro e no exílio, esta família, como tantas outras que decidiram migrar, se implantou no Brasil segundo o que Nietzsche chamou de "força plástica": a força "do indivíduo, do povo (...) que permite que alguém se desenvolva de maneira original e independente, se transforme e assimile as coisas passadas ou estrangeiras, cure as feridas, compense as perdas, reconstitua por si próprio as formas rompidas" (Nietzsche 1990: 97; tradução livre minha). Emilie e os seus deixam para trás o Líbano, mas trazem consigo e transplantam em novo solo lembranças, costumes, objetos e estéticas, fazem-nos reencarnar, às vezes refigurados, numa reinterpretação do Oriente em latitudes equatoriais.

## II. QUE NARRADORA É ESTA?

A narradora inominada de Hatoum retraça o passado e o percurso de sua família, assim como o seu próprio, pois ela se afastou de Manaus e dos seus, "exilou-se" em São Paulo, e esteve internada numa casa de repouso para recuperar-se de uma doença nervosa (ou alienação de si); ao remontar o tempo da história de Emilie, recupera a própria identidade dentro e fora desta família estrangeira. Narradora, ao menos inicialmente, que é, também ela, estrangeira – nesta família –, pois foi adotada; narradora, portanto, duplamente estrangeira. Na busca das lembranças e da memória da matriarca, da família e de si própria, precisa recosturar os fios – de sentidos e identidades – que se romperam com os anos. Para tal, escreve a história em *patchwork* da mãe adotiva que, como tantos outros, viveu entre dois mundos, o de antes e o de depois da grande travessia, da estarrecedora travessura que é abandonar a terra natal e aventurar-se em novo solo, desconhecido, realizando, no desespero dos despossuídos ou na inquietação dos descontentes, a passagem mítica do velho ao novo mundo, em busca, se não de glória, ao menos de pouso, abrigo e trabalho. Este é, em essência, o mesmo gesto da narradora, que deixou Manaus em busca de algum sonho (pouso,

abrigo, trabalho, estudo ou amor – não é dito), mas perdeu o fio da meada, recolheu-se, para, enfim, retornar ao princípio e descobrir um sentido perdido.

Ora, "a escolha do narrador tem implicações ideológicas" (Hatoum 2010b: 6), afirma o autor em entrevista. Uma narradora adotada por uma família de estrangeiros indica uma dupla alienação, uma dupla estraneidade, uma *mise en abyme* de sentimentos de não-pertencimento, o que faz de seu olhar sobre os seres e as coisas – e a maneira de os agenciar em seu texto – uma perspectiva grande-angular sobre diferentes modos de ver e de narrar; perspectiva de quem vê, constata, aceita e acolhe.

Nova expressão do "Oriente", a narradora sem nome retraça e entremeia histórias pessoais – dos interlocutores a quem ela dá vez e voz em sua narrativa –, reconstrói a memória de uma família, reencontra conhecidos d'antanho, refaz percursos pelos meandros da cidade, recupera o tempo e se assenhora do espaço, e apenas deixa entrever, pois não revela, segredos e tragédias do passado do pequeno núcleo de personagens. Ao abrir espaço e dar tempo aos personagens secundários e à pluralidade de suas histórias e versões, a narradora age como a contadora oriental por excelência, Sherazade, mulher que deve tecer e tramar enredos para não morrer. A narradora do *Relato* também deve urdir essa tecitura para recuperar o sentido perdido de uma vida: da vida de Emilie, para não deixar que ela se perca no esquecimento; e da sua própria, a reboque da rememoração de Emilie, para recuperar seu próprio Norte, seu senso de orientação, seu próprio Oriente.

Essa Sherazade revisitada deve, primeiro, reorganizar as ideias e os registros coletados antes de os enviar em forma de relato ao irmão (também ele adotado por Emilie):

> Quantas vezes recomecei a ordenação de episódios, e quantas vezes me surpreendi ao esbarrar no mesmo início, ou no vaivém vertiginoso de capítulos entrelaçados, formados de páginas e páginas numeradas de forma caótica. Hatoum 2008: 147)

Aqui, ao explicar ao irmão a aventura da escritura do relato, talvez a narradora expresse a dificuldade de desmembramento realizada pelo autor, em sua intenção confessa de desorientar seu leitor (pois não explicita quem está tomando a palavra nos sucessivos capítulos; Hatoum 2010a, por exemplo).

> Logo em seguida, ela atenta para o problema da narração dentro de uma narrativa: Também me deparei com um outro problema: como transcrever a fala engrolada de uns e o sotaque de outros? Tantas confidencias de várias pessoas em tão poucos dias ressoavam como um coral de vozes dispersas. Restava então recorrer à minha própria voz, que planaria como um pássaro gigantesco e frágil sobre as outras vozes. Assim, os depoimentos gravados, os incidentes, e tudo o que era audível e visível passou a ser norteado por uma única voz, que se debatia entre a hesitação e os murmúrios do passado. E o passado era como um perseguidor invisível, uma mão transparente acenando para mim, gravitando em torno de épocas e lugares situados muito longe da minha breve permanência na cidade. Para te revelar (numa carta que seria a compilação abreviada de uma vida) que Emilie se foi para sempre, comecei a imaginar com os olhos da memória as passagens da infância, as cantigas, os convívios, a fala dos outros, a nossa gargalhada ao escutar o idioma híbrido que Emilie inventava todos os dias.
>
> Era como se eu tentasse *sussurrar* no teu ouvido a *melodia* de uma *canção* seqüestrada, e que, pouco a pouco, *notas esparsas e frases sincopadas moldavam e modulavam a melodia perdida*. (Hatoum 2008: 147-148; destaques meus)

Seu problema: reproduzir os tons, sotaques e reverberações de seus interlocutores. Sua definição desse conjunto de interlocutores: "coral de vozes dispersas". A narradora toma para si, então, a tarefa de um maestro, que deve reger a complementaridade de elementos distintos, conferindo um tom próprio que sirva de padrão, ou fundo musical, ao conjunto dos relatos. Todas

essas remissões ao universo sonoro (fala engrolada, sotaque, coral de vozes, vozes, gravações, sons audíveis, murmúrios, cantigas, fala, gargalhada, canção, notas sincopadas, ressoar, sussurrar, modular melodias perdidas) reforçam o apelo à oralidade e ao conto oral, à tradição, se não necessariamente oriental, ao menos marcadamente feminina (e ainda forte entre populações iletradas) de contar e recontar histórias no ambiente doméstico e protegido do interior das casas e das famílias.

O relato da narradora inominada começa com uma referência misteriosa à oralidade, e que vai permanecer nas sombras de tudo o que ela calou (pois seu irmão, diferentemente do leitor, conhece – ao menos em grande parte – a história passada)

> A mulher já sabia que éramos irmãos e que Emilie nos havia adotado. Talvez já soubesse da existência dos quatro filhos de Emilie: Hakim e Samara Délia, que passaram a ser nossos tios, e os outros dois, inomináveis, filhos ferozes de Emilie, que tinham o demônio tatuado no corpo e uma língua de fogo (Hatoum 2008: 9)

Nessa rápida e eficaz descrição da família mais próxima, entende-se que a narradora e o irmão ausente são muito mais jovens do que os demais filhos de Emilie, e que há outros personagens sem nome nessa história cheia de lacunas: além do marido de Emilie (ao qual não há menção neste trecho), há os "filhos ferozes", de "língua de fogo" – mas não lhes é dada a palavra no romance, e sua sonoridade demoníaca parece ser deliberadamente apagada do coral de vozes dispersas, talvez por eles serem dissonantes.

> Em um estudo sobre a literatura francófona magrebina, oriunda da imigração, a crítica Nora-Alexandra Kazi-Tani explica que o personagem do contador [num romance], tomado de empréstimo como significante à literatura oral e integrado à escritura romanesca como símbolo ou agente semiótico, é sempre sentido como uma "*étrangeté*" [estranheza] e como uma transgressão dos cânones clássicos do gênero, pois ele contribui para criar na narrativa o espaço tradicional da "escuta" e participa, assim, da "oralidade fingida". (Kazi-Tani 1995: 138; tradução livre minha)

A narradora de Hatoum parece plenamente consciente do efeito artificial de uma voz soberana, mas, antecipando qualquer crítica, justifica sua decisão e termina por recuperar, da cacofonia das "notas sincopadas", a "melodia perdida" que buscara – exercício fundamentalmente proustiano desta personagem de um professor de literatura francesa.

## III. QUE PAÍS É ESTE? UM BRASIL CHAMADO EMILIE

Os vários relatos amealhados pela narradora compõem, à maneira cubista, a imagem da matriarca Emilie. Pinta-se, assim, em camadas sucessivas, o quadro da memória de Emilie. Mulher-palimpsesto, Emilie abarca e expressa a complexidade do mundo em que se insere e que, talvez, representa.

Hatoum fala do Brasil por metonímia e metáfora. Ele mesmo o explica:

> No *Relato de um certo Oriente* há um tom de confissão, é um texto de memória sem ser memorialístico, sem ser autobiográfico; há, como é natural, elementos de minha vida e da vida familiar. Porque minha intenção, do ponto de vista da escritura, é ligar a história pessoal à história familiar: este é o meu projeto. Num certo momento de nossa vida, nossa história é também a história de nossa família e a de nosso país (com todas as limitações e delimitações que essa história suscite).(Hatoum 2001, s/p)

Sem reduzir a história pessoal à do país, ou vice-versa, há um espelhamento entre ambas – espelhamento cujos reflexos são laboriosamente arquitetados enquanto "projeto" de escritura. Admitindo-se que um certo Brasil se reflita na personagem Emilie, é preciso destacar que esta mulher que veio de fora, não sem sofrimento, se implantou no isolamento de Manaus (enquanto

cidade ilhada em meio à floresta), no cosmopolitismo de Manaus (cuja riqueza trouxera e concentrara, em tempos passados, ricos comerciantes e empresários e trabalhadores das mais diversas origens e nacionalidades), floresceu e frutificou – aqui tornou-se adulta e casou-se com outro imigrante, teve e adotou filhos, ergueu e manteve uma grande casa aonde afluíam amigos, conhecidos, agregados e empregados. Grande mãe acolhedora e federadora, como o são as nações que mantêm políticas pós-coloniais de recepção de imigrantes, como o Brasil.

Nesse admirável país plural, porém, onde se misturam raças, etnias e nacionalidades de origem, existe e permanece uma divisão primordial entre "a casa grande e a senzala". Esse lado menos pitoresco e acolhedor do Brasil-Emilie é descrito por seu filho Hakim e transcrito pela narradora:

> Alguns [moradores pobres da Cidade Flutuante] passaram a frequentar o sobrado para pedir conselhos a Emilie e, eventualmente, esmolas e favores. Muito antes de eu viajar (...) ela já distribuía alimentos aos filhos da lavadeira Anastácia Socorro. Eu procurava ver nesse gesto uma atitude generosa e espontânea da parte de Emilie; talvez existisse alguma espontaneidade, mas quanto à generosidade... devo dizer que as lavadeiras e empregadas da casa não recebiam um tostão para trabalhar, procedimento corriqueiro aqui no norte. Mas a generosidade revela-se ou se esconde no trato com o Outro, na aceitação ou recusa do Outro. Emilie sempre resmungava porque Anastácia "comia como uma anta" e abusava da paciência dela nos fins de semana em que a lavadeira chegava acompanhada por um séquito de afilhados e sobrinhos. Aos mais encorpados, com mais de seis anos, Emilie arranjava uma ocupação qualquer: limpar as janelas, os lustres e espelhos venezianos, dar de comer aos animais, tosquiar e escovar os pelos dos carneiros e catar as folhas que cobriam o quintal. Eu presenciava tudo calado, moído de dor na consciência, ao perceber que os fâmulos não comiam a mesma comida da família, e escondiam-se nas edículas ao lado dos galinheiros, nas horas da refeição. A humilhação os transtornava até quando levavam a colher de latão à boca. Além disso, meus irmãos abusavam como podiam das empregadas, que às vezes entravam num dia e saiam no outro, marcadas pela violência física e moral. A única que durou foi Anastácia Socorro, porque suportava tudo e fisicamente era pouco atraente. Quantas vezes ela ouvia, resignada, as agressões de uns e de outros, só pelo fato de reclamar, entre murmúrios, que não tinha paciência para preparar o café da manhã cada vez que alguém acordava, já no meio do dia. Vozes ríspidas, injúrias e bofetadas também participavam deste teatro cruel no interior do sobrado. Lembro de uma cena que me deixou constrangido e apressou a minha decisão de partir, e assim venerar Emilie de longe. (Hatoum 2008: 76)

Esse filho crítico de Emilie continuará descrevendo cenas de violência no interior da casa, contra crianças e mulheres, sob a batuta de uma poderosa matriarca, protetora dos "filhos ferozes" e adaptada aos costumes locais de servidão. A aparente generosidade da matriarca revela-se *trompel l'oeil* diante dos olhos do filho, que escrutina em seus gestos a parte de "aceitação" e a parte de "recusa do Outro", assim como a parte de exploração desse Outro – que pode ser até de ordem sexual. A descrição do "teatro cruel do sobrado" encontra eco e reflexo em dramas vividos, geralmente tomados como banais e aceitáveis, em muitas casas, ainda hoje, por todo o país.

É o fotógrafo alemão Dorner, amigo da família e, sobretudo, de Hakim, quem observa com um olhar sociológico (em diálogo encaixado no relato de Hakim, que também é, por sua vez, outro relato encaixado): "Aqui reina uma forma estranha de escravidão (...) A humilhação e a ameaça são o açoite; a comida e a integração ilusória à família do senhor são as correntes e golilhas" (Hatoum 2008: 78). Este outro estrangeiro, de olhar "exótico", diferente, isento dos preconceitos aceitos localmente, detecta essa herança colonial do maltrato, do acolhimento em troca de serviços, subserviência e silêncio, numa ilusória ou falsa adoção ou integração: adoção condicionada à servitude, integração que implica em coadunar-se a formas e modos arcaicos de convívio social (muitas vezes, sinônimo de exploração do Outro).

Pode-se, a partir dessas reflexões, questionar a qualidade do acolhimento dos imigrantes, das condições em que eles se integraram à nação brasileira, das relações de força entre os poderes locais e os diversos grupos ou indivíduos implicados. Mas essa é uma outra – e longa – história.

Algumas mulheres que habitam o rico sobrado de Emilie são como que párias sociais: a filha Samara Delia, que lhe dera uma neta bastarda e surda-muda (revolvendo, com isso, raivas e medos arcaicos nessa família profundamente religiosa), esta neta, Soraya Ângela (cuja morte trágica é um dos raros eventos datados do romance), e a já mencionada Anastácia Socorro, que fora agregada à casa ainda criança, "uma negra órfã que Emilie escolhera entre a enxurrada de meninas abandonadas nas salas da Legião Brasileira de Assistência" (Hatoum 2008: 23) e tornada empregada – o que cria certa dúvida quanto à generosidade de Emilie ao adotar a narradora e seu irmão (mas esse é um dos assuntos apenas suscitados e deixados em aberto na trama). Emilie, mulher cheia de força, arrogância, certezas e incertezas, e mistério, como pode ser um país multifacetado.

Em guisa de conclusão, pode-se dizer que *Relato de um certo Oriente* é um romance sobre um mundo, sobre o fim de um mundo, sobre o retorno (ao menos provisório) a um fim-de-mundo encravado no coração da uma floresta, sobre a busca de entendimento de uma memória a um só tempo pessoal, familiar e nacional, que possui muitos ângulos, perspectivas, vieses, reveses, nuances e sutilezas, os quais são expostos sem ordem aparente ao leitor. Cabe a este, então, elucidar, à sua maneira, mistérios, silêncios e reticências deixados entre os vãos e desvãos dos vários relatos, ou, ao contrário, cultivá-los e ampliá- los, e, de qualquer forma, acrescentar-se ao "coral de vozes dispersas" que se integram ao sem-fim da narração de uma história.

## IV. BIBLIOGRAFIA:


ANDREEVA, Yana. A Manaus dos imigrantes na ficção de Milton Hatoum, *Etudes Romanes de BRNO*, n°37, p.59-67, 2016, https://digilib.phil.muni.cz/handle/11222.digilib/135633. Acesso em 03/05/2017.

HATOUM, Milton. Entrevista a Aida Ramezá Hanania, http://www.hottopos.com/collat6/milton1.htm, 2001. Acesso em 07/07/2017.

------. Estou falando do Brasil, entrevista a Miguel Conde, *O Globo, Segundo Caderno*, 28/02/2008a, p.1.

------. Manaus, a personagem, entrevista a Luciano Trigo, *O Globo, Segundo Caderno*, 05/05/2001, p.6-7.

------. Memórias compõem o meu chão literário, entrevista a Ubiratan Brasil, *O Estado de S. Paulo*, 09/08/2008b, p.17.

------. Milton Hatoum, entrevista a Carlos Marcelo, *Correio Braziliense*, 02/07/2005, p.11.

------. Milton Hatoum, entrevista a Julio Daio Borges, *Digestivo Cultural*, 01/05/2006, http://www.digestivocultural.com/entrevistas/entrevista.asp?codigo=1&titulo=Milton Hatoum

------. Milton Hatoum cria pátria entre dois mundos, entrevista a Carlos Graieb, *O Estado de S. Paulo, Caderno 2*, 08/03/1995, p.1.

------. Não há tantos tradutores de literaturas de língua portuguesa, entrevista a Maged El Gebaly, *Revista Crioula*, n°7, 2010a, p.1-19.

------. Quando o mito vira história e a história vira literatura, entrevista a Livia Almendary,

*Brasil de Fato*, 07/01/2010b, p.6-7.

------. *Relato de um certo Oriente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008 (1989).

------. Um escritor na biblioteca, entrevista, *Cândido – Jornal da Biblioteca do Paraná*, n°74, set.2017, s/p. candido.bpp.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=142. Acesso em 03/05/2017.

KAZI-TANI, Nora-Alexandra. *Roman africain de langue française au carrefour de l'écrit et de l'oral (Afrique noire et Maghreb*). Paris: L'Harmattan, 1995.

KRISTEVA, Julia. *Etrangers à nous-mêmes*. Paris: Fayard, 1988.

Nietzsche, Friedrich. Considérations inactuelles II. *In*: ------. *Oeuvres philosophiques complètes*.

T.II, vol.I. Paris: Gallimard: 1990, p.91-169.

# LITERATURA INFANTIL E JUVENIL: POLÊMICA EM TORNO DA NARCO-LITERATURA E A INGENUIDADE INFANTIL EM FIESTA EN LA MADRIGUERA (FESTA NO COVIL), DE JUAN PABLO VILLALOBOS

Danglei de Castro Pereira

# LITERATURA INFANTIL E JUVENIL: POLÊMICA EM TORNO DA NARCO-LITERATURA E A INGENUIDADE INFANTIL EM *FIESTA EN LA MADRIGUERA (FESTA NO COVIL)*, DE JUAN PABLO VILLALOBOS

## I. INTRODUÇÃO

O trabalho discute o caráter fantástico maravilhoso na obra *Fiesta en la madriguera*, de Juan Pablo Villalobos (2014) . Apoiados na classificação feita por Todorov (2003) para o gênero fantástico refletiremos, por um lado, sobre a presença de aspectos fantásticos no interior da narrativa e, por outro, a importância do imaginário infantil na construção da narrativa destinada a leitores infanto-juvenis. A presença do imaginário e de uma flexibilização da violência é vista como uma das fontes do elemento fantástico na obra.

O percurso analítico abordado discute a ambientação da narrativa ao fantástico e, na medida do possível, delimita em que medida a violência e a mobilização do imaginário infantil na construção do personagem Tochtli na composição de Fiesta en la madriguera, de Juan Pablo Villalobos (2014) .

Cabe ressaltar, ainda, que centraremos nossas colocações na obra Fiesta en la madriguera, de Juan Pablo Villalobos (2014) , porém, quando necessário, faremos referência a violência presente em narrativas denominadas como pertencentes a Narco- literatura.

## II. O FANTÁSTICO, A NARCOLITERATURA E O IMAGINÁRIO INFANTIL: PRELIMINARES

Antes de focalizarmos a importância do imaginário infantil na narrativa *Fiesta en la madriguera*, de Juan Pablo Villalobos (2014) entendemos como pertinente tecer alguns comentários sobre o gênero fantástico e o que se convenciona denominar nos últimos anos por narcoliteratura ou literatura do narcotráfico.

Para Todorov (2003)[1], a delimitação do gênero fantástico está relacionada aos conceitos de real (natural) em uma tensão que aproxima e distancia o texto face ao imaginário (sobrenatural). Segundo o autor (2003), os acontecimentos relatados em um texto fantástico provocam no leitor uma tênue hesitação entre o natural (tido como real socialmente aceito como natural e aceitável) e o sobrenatural (algo que se apresenta fora do universo natural e que gera uma tensão face ao real natural). Em outros termos, o texto fantástico se confronta com a realidade tida como "normal", na medida em que apresenta uma nova realidade, fragmentando, nesse processo, a unidade empírica aceita como natural por uma cultura em um dado contexto social.

Por meio desse confronto, natural e sobrenatural, Todorov (2003) propõe uma classificação para os textos fantásticos. Para o crítico, pode-se pensar no fantástico em três níveis: o fantástico puro, o maravilhoso e o estranho. O texto fantástico puro seria um tipo de texto, no qual o leitor hesita entre o sobrenatural e o natural. No fantástico puro os acontecimentos narrados ampliam os limites do universo natural, implementando uma nova possibilidade de compreensão da realidade.

[1] Adotaremos como ponto de discussão teórica para este estudo as considerações de Todorov (2003) no que se refere ao âmbito do fantástico. Em decorrência dafortuna crítica que envolve o tema, indicamos ao nosso leitor a diversidade teórica que envolve o delineamento do gênero fantástico e, por isso, sugerimos a leitura de nossas referências bibliográficas, sobretudo, os estudos de Garcia, Roas e Cortazar autores que ampliam a discussão deste estudo

O leitor não consegue desvincular o conceito de sobrenatural do conceito de realidade e oscila entre o real e o ilusório. Nesse tipo de texto se enquadrariam, por exemplo, os relatos demoníacos em essência, pois esses relatos tratam de um tema fora do ambiente natural, mas com força sugestiva suficiente para confundir o leitor quanto à possibilidade de se apresentarem como naturais.

Situado no pólo dialético oposto estaria o fantástico estranho. Para Todorov (2003), na medida em que a consciência natural concebe as cenas narradas como parte integrante do real natural o elemento sobrenatural puro é questionado, fato que situa os acontecimentos descritos na narrativa como parte integrante da realidade; uma realidade diferente, porém natural. Os textos estranhos, nesse sentido, são representações de realidades complexas, mas que não apresentam dados suficientes para provocar a hesitação do leitor diante da real natural.

Um enredo que traz como personagem central um homem de duas cabeças pode figurar como exemplo de um texto fantástico estranho. Nesse caso, o enredo, mesmo possuindo algo sobrenatural (não existem homens de duas cabeças), é ordenado por um viés racional, pois não se descarta racionalmente a possibilidade da existência desse personagem. As explicações, nesse caso, tenderiam a racionalizar o evento, buscando, por exemplo, possíveis origens biológicas para a anormalidade física do personagem.

A configuração do grotesco, na concepção cunhada por Victor Hugo (1992), ou seja, como algo que choca o leitor e questiona o conceito clássico de belo, podemos vislumbrar a presença de elementos grotescos como instrumentos de implementação do caráter estranho e, por correlação, do fantástico.

Como salienta Hugo (1992)

> a musa moderna verá as coisas com um olhar mais elevado e mais amplo. Sentirá que na criação nem tudo é humanamente belo, que o feio existe lado a lado com o belo, o disforme junto do gracioso, o grotesco a par do sublime, o mal simultaneamente com o bem e a sombra com a luz." ( HUGO, p. 115)

O olhar grotesco apresenta uma realidade fora dos padrões normais e, por vezes, tende a chocar-se com o esperado, gerando, nesse processo, uma reorganização da própria à realidade aparente. Na configuração do fantástico, o artista pode valer-se do elemento grotesco como forma de intencionalmente questionar a realidade natural. A presença do predomínio racional, dessa forma, indica a existência de um olhar consciente que, de certa forma, ordena a apreciação diegética por parte do leitor.

O leitor compreende no fantástico estranho um prolongamento natural da realidade e, por isso, amplia a própria consciência face o mundo empírico ao admitir novos arranjos reais. Existe, assim, um princípio reflexivo de cunho silogístico que norteia a construção do fantástico estranho. O texto em um primeiro momento se apresenta como puramente sobrenatual, para posteriormente implicar, por meio da interação com o leitor, na gradativa incorporação desse traço sobrenatural ao elemento natural, para, por fim, se processar uma síntese, na qual o natural suplanta o sobrenatural e se configurar como estranho.

No âmbito do fantástico maravilhoso, aspecto do fantástico que utiliza uma maior flexibilidade face à realidade imediata, o acordo tácito com o sobrenatural ocupa aspecto central e a presença de elementos do imaginário e de uma maior fluência entre o real imediato e a visão simbólica do mundo ocupam destaque. No fantástico maravilhoso a consciência racional acabaria por compreender as cenas narradas como elementos basicamente sobrenaturais.

A realidade diegética seria, então, tomada como uma abstração face ao traço natural, prevalecendo o sentido de insólito e, por vezes, o grotesco assume importância vital. Um exemplo de textos maravilhosos está nos Contos de Fadas e nas Fábulas. Nesses textos, a diegese suplantada pelo pacto narrativo a fidelidade com o real imediato em direção ao imaginário, ou seja, o sobrenatural, o que, por sua vez, implementa aos relatos a predominância do elemento ilusório e sobrenatural.

No caso de *Fiesta en la madriguera*, de Juan Pablo Villalobos (2014) entendemos que a ambientação a Narcoliteratura, ou literatura que tem como tema central o narcotráfico provoca uma inquietação diante do relato em monologo de Tochtli, personagem de seis anos de idade inquieta o leitor da narcoliteratura. Ambientado na literatura produzida sob a égide temática do narcotráfico, o texto de Villalobos (2014) cria um espaço de investigação que toma os limites do imaginário como traço constitutivo de uma narrativa violenta, mas moldada no que se compreende como imaginário infantil.

Elementos como a violência e a presença do tráfico internacional de drogas é um dos traços delineadores desta modalidade narrativa que vem ganhando força nos últimos anos na América, sobretudo, na América Latina e no México. Segundo Rodrigues (2016, P. 5) "La narconovela ya cuenta con sus elementos básicos: amor, poder, violencia.".

Estudos como o de Orlando Ortiz (2015) indicam a ampliação territorial dos limites fixos da literatura ligada ao narcotráfico. Para o autor:

> Estos "narcorrelatos" en su mayoría los escriben autores del norte, pero ni todos los escritores de allá escriben narcoliteratura ni toda ella es escrita por autores de allá. Los hay oriundos del Distrito Federal, de Guanajuato, de Jalisco y de Hidalgo, y en todos los casos no desmerecen frente a los norteños en cuanto a manejo de ambientes, vocabulario y personajes. (ORTIZ, 2015, p. 25.)

Com a ampliação dos limites temáticos da narcoliteratura surge uma diversidade de personagens que tensionam a objetividade realista própria a narcoliteratura. *Fiesta en la madriguera*, de Juan Pablo Villalobos (2014) traz como centro da narrativa um personagem de seis anos de idade que tem como principal foco o relato de sua breve vida e de seus chapéus, tigres, leões e os dois hipopótamos da Libéria; ambientados em meio a um espaço de encastelamento, no qual o pai, Yolcaut mantém um império de violência e tráfico de drogas no meio do "deserto".

O imaginário infantil ocupa, paradoxalmente, espaço central na narrativa. Em *Fiesta en la madriguera*, Tochtli apresenta uma imagem distorcida da realidade que o circunda e, sobretudo, da violência que cerca a vida de seu pai Yolcaut. A presença do jogo na narrativa de Villalobos (2014) lembra as palavras de Hizinga (2004) para quem, após uma longa discussão sobre a acepção o conceito de lúdico, encontra no jogo inerente ao humano a compreensão de que

> o valor conceitual de uma palavra é sempre condiconado pela palavra que designa seu oposto. Para nós (*o autor*), a antítese de jogo é a seriedade, e também num sentido muito especial, o de trabalho, ao passo que à seriedade podem também opor-se a piada e a brincadeira. Todavia, a mais importante é a parelha complementar de opostos *jogo-seriedade*. (HUIZINGA, 2004, 50) (grifo do autor)

Pensar o jogo como oposição, embora apresentado como primeiro paradigma, conforme o excerto de Huizinga (2004), implica na ideia de síntese de opostos, aspecto que dá dimensão ontológica e induz a presença do lúdico como imante ao pensamento humano, síntese do conceito de lúdico que pensamos, concordando com o autor (2004), para a mobilização do imaginário infantil como traço composicional do fantástico maravilhoso em em *Fiesta en la madriguera*.

A questão que nos motiva é perceber na narrativa de Villalobos (2014) em que medida a violência do narcotráfico é filtrada pelo olhar ingênuo de um narrador inexperiente como Tochtli que embora absorto pela violência do espaço em que convive a compreende como natural e a

modula pelo âmbito do imaginário infantil. Pensar o maravilhoso em *Fiesta en la madriguera* passa, nos limites deste estudo, pela compreensão de como o pureza infantil contribui para a materialização e naturalização da violência aos olhos de Tochtli.

O imaginário infantil, neste sentido, é parte importante da construção diegética da narrativa, objeto de discussão nas próximas páginas deste estudo.

## III. *FIESTA EN LA MADRIGUERA:* ENTRE O IMAGINÁRIO INFANTIL E O NARCOTRÁFICO

Thirlwell (2014) comenta no posfácio da publicação em português de *Fiesta en la madriguera* (Festa no covil) que a narrativa não pode ser entendida nos limites da narcoliteratura, mas sim como uma vertente experimentalista ligada a nova produção literária no México e nas Américas. Sem discordar da apresentação do traço ingênuo como principal característica do personagem Tochtli na composição global do enredo, verificamos na obra a presença da violência e de temas comuns a narcoliteratura.

Thirlwell (2014):

> (...) este romance é narrado por um menino[*de sei anos*] chamado Tochtli, filho de um chefão do tráfico. E, em uma era dominada por narcotraficantes, seria de esperar que fosse uma história sobre drogas, policiais e quadrilhas. Mas como é uma história narrada por uma criança, não tem como ser uma contribuição ao gênero narcoliteratura. Em vez disso, este romance conta a história de como Tochtli conseguiu um casal de hipopótamos anões da Libéria. Pelo menos é essa a história que Tochtli imagina estar contando. Mas no fim das contas, nenhuma história de Tochtli é capaz de evitar interferências da realidade que o rodeia". (THIRLWELL, 2014, p. 84). (Grifo nosso).

Nas palavras de Thirlwell (2014, p. 84) parece pairar sobre o enredo a presença da violência em detrimento da visão ingênua que percorre a construção do personagem central do relato: "nenhuma história de Tochtli é capaz de evitar interferências da realidade que o rodeia".

Lembramos, que a morte, a violência e a traição são aspectos imperiosos no conjunto narrativo, o que, para nós, a despeito das palavras de Thirlwell (2014), indica que a ingenuidade de Tochtli é incapaz de limpar o texto do contato com narcotráfico e,por isso, leva o relato a um nível de inferências que não pode ser compreendido para além do universo violento do narcotráfico, naturalmente, filtrado pela imaginação de um menino de seis anos de idade que, ainda, não compreende os temas enigmáticos da narcotráfico. Metaforicamente, portanto, a pureza do narrador cria uma tangente para a violência, aludida na incompreensão de Tochtli face à expressão "noventa-sessenta- arrebenta". O eufemismo para o ato sexual, constantemente aludido nas palavras de Miztli, espécie de jagunço que se ocupa de proteger o castelo e assassinar os inimigos de Yolcaut, reforça a ideia de pureza do personagem que, por isso, mobiliza o imaginário e a ingenuidade infantil.

Lembremos que os hipopótamos anões da Libéria, espécie de motivo narrativo para o texto, morrem de fora cruel em virtude de uma doença aparentemente inexplicável. A espécie de diarréia que também assola de tempos em tempos Tochtli é uma metonímia da violência incontida na narrativa e que parece incompreendida pelos olhos da criança que narra. Yolcaut, pai do narrador, é um exemplo da violência, sobretudo pelo assassinato de Mazatzin e, mesmo, na indicação de que Yolcaut será morto pelo filho no futuro, inferência ao comentário final do romance quando Tochtli comenta o fim do filme de samurai, no qual um samurai e decaptado para preservar a honra e, Yolcaut, profere uma de suas frases enigmáticas: " um dia você vai ter que fazer o mesmo por mim." (VILLALOBOS, 2014, p. 81.).

A ingenuidade do personagem Tochtli é, portanto, um índice de pertencimento da narrativa a violência das obras vistas dentro da égide da narcoliteratura e, ao mesmo tempo, índice da presença do fantástico maravilhoso no enredo. As mortes e as constantes referências aos jogos como, por exemplo, a descrição do jogo de perguntas e respostas "que faz cadáveres" são índices de que narrador autodiégetico ainda não tem maturidade para perceber a violência que o cerca e, por isso, não compreende as inúmeras mentiras de Yolcaut, incluindo, também, metonimicamente, o quarto das armas.

A pureza infantil e a percepção de um imaginário infantil fazem com que Tochtli permaneça puro na ambiência violenta de seu relato, mesmo ao matar o pássaro. Este relato, no entanto, por seu traço lacônico indica a crueldade de Yolcaut e seu universo de "machos", mortes e mimos ao menino. Tochtli propenso rei em construção irá substituir o pai no futuro em um processo metonímico e eufêmico no qual a morte e a violência são elementos centrais. Essa passagem da ingenuidade à violência que inferida, inclusive, na alusão ao inevitável assassinato do pai é traço importante na narrativa enigmática de Villalobos, mas ocupa o campo da inferência na narrativa.

Pensada como expressão da pureza infantil, a ingenuidade de Tochtli é um refúgio momentâneo para Yolcaut. O silêncio dos personagens centrais da narrativa, a presença das prostitutas e a violência das ações das dezesseis personagens "conhecidas" pelo narrador indicam que seu refugio é o imaginário e, por isso, a confusão semântica que assola o personagem incapaz de distinguir, por exemplo, a diferença entre "patético" e "pulcro", bem como a busca pelos hipopótamos anões e pelos inúmeros chapéus, índices da imanência ingênua que acompanha o personagem.

Esta dinâmica pueril contribui para a presença de sínteses inesperadas de Tochtli. A narrativa, dividida estruturalmente em três grandes momentos, em um monologo encontra no imaginário infantil um caminho para a exposição da pureza da criança absorta em um universo amplamente violento. As brincadeiras em *Fiesta en la madriguera* envolve a participação em torturas e o contato com armas, levando a uma ritualização da violência expressada na avaliação da criança em face de cenas cotidianas que envolvem a alimentação dos dois tigres e do leão com partes dos cadáveres comumente produzidos dentro do castelo, espécie de refúgio, onde vivem os personagens.

Este refúgio, o castelo, não é o mais importante para Tochtli, antes sua imaginação. É ela que permite a descrição da violência com algo natural e inofensivo. O imaginário infantil é, portanto, importante para a preservação da ingenuidade na narrativa, fazendo com que o relato encontre no espaço do maravilhoso um ponto de permanência, sobretudo, pela opção de relatar pela perspectiva de uma criança que vê a violência como produto de sua imaginação.

A representação do castelo é aspecto importante para a percepção de que no relato o imaginário e a pureza infantil é o principal refúgio do personagem. A morte inevitável dos personagens é metonimicamente sugerida em todo momento, razão da doença gástrica de Tochtli e da cena caótica que envolve a morte dos dois hipopótamos anões da Libéria, transformados em troféus empalhados na parede de deu quarto ao final da narrativa.

De certa forma, é preponderante pensar a violência e as cenas da narrativa na perspectiva da narcoliteratura, mas, sobretudo, perceber que via imaginário infantile *Fiesta en la madriguera* dialoga com o maravilhoso ao impedir que aos olhos do narrador a violência se apresente como recorte objetivo da realidade. O fantástico na narrativa é, portanto, produzido pelo recorte narrativo de um personagem de seis anos de idade que convive cotidianamente com a morte, as drogas e a violência; mas que precisa produzir um espaço paralelo, no qual a realidade é interiorizada pela imaginação e o lúdico, novamente recorrendo a Hizinga (2004), criando um jogo no qual a ingenuidade é preservada.

## IV. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao finalizar nossa reflexão compreendemos o imaginário infantil como traço maravilhoso na narrativa de Villalobos (2014). O autor utiliza o elemento sobrenatural e o grotesco das descrições violentas que perpassam a narrativa para, por meio da gradativa racionalização do real imediato, apontar para a transcendência ao real via vivência infantil.

Dessa forma, *Fiesta en la madriguera* pode ser compreendida como um texto ligado metonimicamente a narcoliteratura, mas que a focaliza pelos olhos de um menino de seis anos e, por isso, o elemento grotesco contribui para um processo contínuo de descaracterização do traço referencial imediato, elemento próprio ao gênero realístico que perpassa a narcoliteratura. Os relatos vão aos poucos caracterizando uma realidade complexa, na qual prevalece uma visão subjetiva do mundo do narcotráfico, mas o faz via imaginário infantil estabelecendo na pureza infantil uma saída para preservar a ingenuidade do narrador, incapaz de perceber a violência inata ao espaço que o rodeia.

Entendemos, então, que a narrativa de Villalobos é um exemplo da complexidade do gênero fantástico pensado aqui pelas considerações de Todorov (1979). Essa observação ganha força se interpretarmos o último momento da narrativa, no qual os hipopótamos são emoldurados e colocados em destaque no quarto de Tochtli e na inferência da coroação de um novo rei: "no dia da coroação, meu pai e eu vamos dar uma festa", espécie de índice da pureza do personagem que olha o mundo sob a ótica de uma criança de seis anos, elemento do fantástico maravilhoso em Tochtli em *Fiesta en la madriguera* .

## V. BIBLIOGRAFIA


Bachelard, Gaston. *A água e os sonhos*: ensaios sobre a imaginação da matéria. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

Carvalho, C. de. *A lua vem da Ásia.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1956. Cortazar, J. *La menasadel fantástico.* Buenos Aires: EPA, 1976.

Esteves, Antonio R.; FIGUEIREDO, Eurídice. O realismo mágico e o realismo maravilhoso. In: FIGUEIREDO, Eurídice (Org.). *Conceitos de literatura e cultura*. Juiz de Fora, EdUFJF, 2010. p. 393-414.

García, F.; SANTOS, R. de M.; BATISTA, A. M. S. O insólito na narrativa ficcional: questões de gênero literário – o maravilhoso e o fantástico. Apresentado no III Congresso de Letras da UERJ – São Gonçalo, São Gonçalo/RJ, 2006. Disponível em: . Acesso em: 24/04/2017.

García, Flavio. "Marcas da banalização do insólito na narrativa curta de Mário de Carvalho: Casos do Beco das Sardinheiras como paradigma de um novo gênero literário." In: NITRINI, Sandra et al. Anais do XI Encontro Regional da Associação Brasileira de Literatura Comparada – Literatura, Artes, Saberes. Paulo: ABRALIC, 2007. e-book.

Helena, L. *Modernismo* brasileiro e Vanguarda. 3 ed. São Paulo: Ática, 1996.

Hugo, Victor. Prefácio de Cromwell. In.: GOMES, Álvaro Cardoso; VECHI, Carlos Alberto. *A estética romântica:* textos doutrinários comentados. Tradução Maria Antônia Simoes Nunes e Decílio Golombini. São Paulo: Atlas, 1992.

Huizinga, J. *Homo ludens*. 5 ed. Tradução João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2004.

Krieger, Heidrun. "Insólito: um termo relacional". In: GARCIA, Flavio; BATALHA, Maria Cristina (Orgs). *Vertentes teóricas do insólito*. Rio de Janeiro: Caetés, 2012. p. 39-46.

Ortiz, O. *La literatura del narcotráfico*. São Paulo: Cotez, 2015.

Reis, C.; LOPES, M. C. A.*Dicionário de teoria da narrativa***.** São Paulo: Ática, 1988. Roas, D. *A ameaça do fantástico*: aproximações teóricas. Tradução Julián Fuks. São

Paulo: Editora da UNESP, 2014.

Rodrigues, H. I. *Narco ? Literatura*? Tradução Julián Fuks. São Paulo: Editora da UNESP, 2016. .

Rosenfeld, A. *Reflexões sobre o romance moderno*. In.____. Texto/Contexto I. São Paulo: Perspectiva, 1993. P. 75-98.

Thirlwell, A. Posfácio. In. VILLALOBOS, *Festa no covil.* Tradução de Andréia Moroni e Alexandre Boide. São Paulo: Cia das Letras, 2014, 83-88.

Todorov, T. *Introdução à literatura fantástica.* 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1993. Todorov, T. *Introdução ao verossímil*: em poética da prosa. Tradução de Maria de Santa

Cruz. Lisboa: Edições 70, 1979.

Villalobos, *Festa no covil.* Tradução de Andréia Moroni e Alexandre Boide. São Paulo: Cia das Letras, 2014.

# LA MIRADA SENSIBLE. PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA EN LOS ESTADOS UNIDOS

Sozzi, Martín

# LA MIRADA SENSIBLE. PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA EN LOS ESTADOS UNIDOS

En enero de 1901, Pedro Henríquez Ureña viaja hacia los Estados Unidos desde su Santo Domingo natal, rumbo a un territorio sobre el que otros intelectuales latinoamericanos habían escrito previamente: Sarmiento, en los textos epistolares de la década de 1840; José Martí, en las crónicas que, agrupadas luego bajo el rótulo de *Escenas norteamericanas*, publica a partir de los años 80; Rubén Darío, fundamentalmente en la crónica sobre Edgar Allan Poe, publicada originalmente en 1894, y en "El triunfo de Calibán", de 1898; José Enrique Rodó en el *Ariel*, libro que causo gran impacto en el dominicano, y que apenas había salido de imprenta en 1900, un año antes de que el dominicano arribara a la ciudad de Nueva York.

Los Estados Unidos encarnan en un primer momento, un enigma. ¿Qué es ese país que había impactado a Sarmiento, fascinado y preocupado a Martí y Darío, del que había escrito y abjurado Rodó? ¿Es el reino del capital que desdeña el espíritu, el territorio de un Calibán triunfante sobre el etéreo Ariel? En todo caso, las representaciones de los Estados Unidos son complejas y -salvo en las simplificaciones, en las pobres teorizaciones, en la mala literatura- se presentan las contradicciones, matices, tonalidades, que su caracterización engendra.

## I. EL PERIPLO NORTEAMERICANO DE PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA

Las relaciones de Pedro Henríquez Ureña con los Estados Unidos son fluidas y recurrentes.[1] En tres etapas diferentes de su vida, se instala en ese país con objetivos que se van transformando. La primera de esas etapas, a la que nos dedicaremos en particular, comienza en enero de 1901 y finaliza en marzo de 1904. A fines de 1900, su padre, Francisco de Henríquez y Carvajal, Ministro de Relaciones Exteriores del presidente Juan Isidro Jiménez, debe ir a negociar la deuda extranjera de Santo Domingo a Estados Unidos y Europa.[2] La ocasión resulta favorable para que llevara consigo a dos de sus hijos: Fran, el mayor, y Pedro, el menor, a quien luego se sumaría Max. Como el dominicano señala en sus *Memorias* al referirse a su padre y al motivo del viaje:

> Pensó entonces en aprovechar la ocasión para llevarnos a Nueva York á que permaneciéramos allí algún tiempo estudiando y recibiendo influencia de una civilización superior. (2000: 64)

Esta idea de vincular al país del norte con una "civilización superior contrasta claramente con lo que poco tiempo antes habían señalado, entre otros, Rubén Darío y José Enrique Rodó, cuyo *Ariel* había estado tan presente -como señalamos- en las consideraciones del dominicano.

El segundo viaje, la segunda estadía, lo encuentra en distintas ciudades norteamericanas entre los años 1914 y 1921. A mediados de noviembre de 1914 es nombrado

1 Pese a que Enrique Zuleta Álvarez (1987) señala que "Apenas se ha indagado en sus relaciones con los Estados Unidos", varios libros -que el mismo Zuleta menciona- cubren en parte ese bache: el más importante, el de Alfredo Roggiano (1961).

2 Juan Isidro Jiménez había asumido el cargo en noviembre de 1899 en reemplazo del tirano Ulises Heureaux, asesinado en julio del mismo año.

por el *Heraldo de Cuba*, diario para el que trabajaba en La Habana, como corresponsal en Washington. Esa corresponsalía apenas ocuparía unos meses, hasta marzo de 2015.[3] Luego de haber trabajado como redactor del semanario *Las novedades* de Nueva York, entre mayo de 1915 y agosto de 1916, ingresa como estudiante y profesor de la Universidad de Minnesota, en la que obtendría el título de Doctor en Filosofía en el Departamento de Lenguas Romances, con su conocida tesis -publicada en Madrid en 1920- *La Versificación Irregular en la Poesía Castellana*.[4] Luego de estudiar y de dictar cursos diversos, además de publicar notas y artículos en numerosos medios periodísticos, Henríquez Ureña emprende la partida en 1921 convocado a México por José Vasconcelos -secretario de educación del presidente Obregón- como colaborador para la reorganización del sistema educativo mexicano.

Finalmente, la última etapa, comprende el período alcanzado entre 1940-41, momento en el cual dicta en la Universidad de Harvard, en el marco de la cátedra Charles Elliot Norton, una serie de conferencias, *In a search of expression: literary and artistic currents in Hispanic America*, ocho encuentros destinados fundamentalmente a historiar la literatura de la América hispánica. Cuatro años más tarde, en 1945, se editarían agrupadas en la versión inglesa del libro: las *Literary Currents in Hispanic America*, que fueron traducidas al español por Joaquín Díez-Canedo, y publicadas en 1949 -es decir, póstumamente- como las *Corrientes literarias en la América hispánica*. Constituyen, seguramente, su obra más importante. Aprovecha la oportunidad, además, para dictar otras conferencias en Harvard, Boston y en la Columbia University de Nueva York.

Estos tres períodos representan tres circunstancias diferentes en la vida del dominicano: el período de formación inicial; su labor universitaria como docente y como estudiante universitario de posgrado; su momento de consagración: el primer latinoamericano en ser invitado a esas conferencias.[5]

A los efectos de este trabajo nos detendremos solo en el primero de los momentos, su llegada a los Estados Unidos tal como aparece relatada, fundamentalmente, en sus *Memorias*: el ingreso a Nueva York, su vida en ese espacio paradigmático de la modernidad, su formación estética inicial, lo que relata y lo que decide omitir, todas decisiones que -consideramos- lo diferencian notablemente de las concepciones que hasta ese momento habían exhibido otros latinoamericanos respecto de la vida, la cultura, las costumbres norteamericanas.

## II. LA LLEGADA A NUEVA YORK

Dos escenas de ingreso a Nueva York nos permitirán contraponer dos formas de percibir la ciudad, dos formas de mirar, de focalizar, de narrar y de crear ese territorio tan marcado ideológicamente por sucesivas constelaciones de viajeros.[6] En primer lugar, la de

3 Las crónicas que Henríquez Ureña para el Heraldo de Cuba fueron compiladas por Minerva Salado (2004).

4 Ese ingreso se produce gracias a las gestiones del profesor J.D.M. Ford, el mismo que luego gestionaría su participación en las conferencias Charles Eliot Norton en los años 40.

5 Instauradas en 1927, las Charles Eliot Norton Lectures formaron parte famosos intelectuales de todo el mundo. Para tener una exacta dimensión de la importancia de estas conferencias, baste mencionar a la figura que precedió y a la que continuó al dominicano en las conferencias Norton: la anterior fue dictada por Igor Stravinsky; la posterior, por Erwin Panofsky. En cuanto a los latinoamericanos, solo tres fueron accedieron a ese sitial: Pedro Henríquez Ureña (1940-1941) con las ya mencionadas, Jorge Luis Borges (1967-1968) presentó "The Craft of Verse" y Octavio Paz (1971-1972), "Los hijos del limo".

6 Esas dos formas de percibir la ciudad podrían vincularse con los rasgos que -según Raymond Williams-se han atribuido tradicionalmente a las ciudades: la ciudad fue concebida "como un centro de progreso: de erudición, de comunicación, de luces. También prosperaron las asociaciones hostiles; se vinculó a la ciudad con un lugar de ruido, de vida mundana y de ambición." (2001: 25)

Rubén Darío tal como es narrada en "Edgar Allan Poe", la crónica que luego formaría parte de *Los raros*. La recepción que aguarda al nicaragüense es percibida como hostil, áspera, desapacible: le dan la bienvenida "el ladrante *slang* yankee", un barco de sanidad y la metafórica falta de luz. Un idioma incomprensible y la duda respecto de quienes llegaban, como si fueran los portadores de una enfermedad que pudiera contaminar a ese reino del dinero, recibe a los viajantes. Y luego de saludar a la imagen de la Libertad como si de una divinidad se tratara, aparece la real cara de la ciudad:

> Aquella tierra coronada de torres, aquella región de donde casi sentís que viene un soplo subyugador y terrible: Manhattan, la isla de hierro, New York, la sanguínea, la ciclópea, la monstruosa, la tormentosa, la irresistible capital del cheque. (Darío, 2013: 45)

Esta imagen cumple con cierta visión cristalizada de los Estados Unidos que Darío llevaría aún más allá en las páginas de "El triunfo de Calibán", de 1898. El nicaragüense contrapone dos voces: la de Nueva York –"el eco de un vasto soliloquio de cifras", que constituye la voz del monstruo-, de la de una París utópica e ideal -"que era antaño un refugio de artistas y literatos", como señala en "París nocturno" (1911)- para establecer con toda claridad las diferencias entre esos dos mundos tan distintos y que provienen de tradiciones diversas: la sajona, la latina. Ya Martí había establecido desde el "Prólogo" al *Poema del Niágara* de Juan Antonio Pérez Bonalde, ese manifiesto del modernismo cuya primera publicación data de 1882, la llegada de los "Ruines tiempos, en que no priva más arte que el de llenar bien los graneros de la casa." Y señala que la voz de los nuevos tiempos, la voz de esa modernidad a la que accede precisamente en los Estados Unidos es, en realidad, o al menos en una faceta nada desdeñable, un ruido. "Se come el ruido, como un corcel la yerba, la poesía", diría también Martí, recurriendo con un hipérbaton exacerbado a la idea de fractura y fragmentación de ese mundo y temiendo por el lugar que cabría al arte en la modernidad, en su poema "Académica", de los modernos *Versos libres*. Pero volviendo a Darío y a Nueva York:

> En su fabulosa Babel gritan, mugen, resuenan, braman, conmueven, la Bolsa, la locomotora, la fragua, el banco, la imprenta, el dock y la urna electoral. (2013: 46)

Esa es una imagen que se repite: la velocidad, el ruido, las muchedumbres, el movimiento incesante, el mundo del trabajo, la proliferación de elementos que se yuxtaponen, conviven y fenecen.

> El ruido es mareador y se siente en el aire una trepidación incesante; el repiqueteo de los cascos, el vuelo sonoro de las ruedas, parece que a cada instante aumentase. Temeríase a cada momento un choque, un fracaso, si no se conociese que este inmenso río que corre con una fuerza de alud lleva en sus ondas la exactitud de una máquina. (Darío, 2013: 46-47)

Darío no percibe la ciudad como totalidad (o como una sumatoria de pequeñas totalidades), porque lo que se puede apreciar son sensaciones, muchas de ellas vinculadas con los sonoro: "gritan", "mugen", "resuenan", "braman"; la "trepidación", el "repiqueteo", el "vuelo sonoro" … En otra crónica martiana, "Ferrocarriles elevados", de 1888, también se representa el ruido, el hierro, la fealdad, las multitudes. Todos esos campos semánticos, en conjunto, propios de la modernidad mercantil neoyorquina. Martí condena el "bufido de la máquina que pasa" (2010: 201), para señalar que "La cultura quiere cierto reposo y limpieza, así como la vida doméstica" (2010: 201). El ferrocarril (que opera como síntesis de toda una serie de elementos: la máquina, el hierro, el ruido, el humo, las vibraciones de las

estructuras, la suciedad) atenta contra la vida apacible necesaria para que el mundo del arte logre desarrollarse.

Como señala Beatriz Colombi (2012) -citada por Caresani (2013):

> En la visión urbana de New York priman las sensaciones de acumulación y de vértigo, plagadas de imágenes sonoras intimidatorias para el paseante, como la trepidación, el repiqueteo, el sonido de las ruedas, el choque, ese show de la ciudad que pocos años más tarde George Simmel describiría en *La metrópolis y la vida mental*. (Caresani, 2013: 47)

Las primeras impresiones que recibe Henríquez Ureña de la ciudad de Nueva York distan en gran medida de esas representaciones presentadas por los modernistas. El viaje del dominicano a la ciudad norteamericana es un viaje en el espacio, pero también una inserción matizada en ese mundo moderno: de la colonial Santo Domingo, la primera parada en el viaje la constituye la ciudad de San Juan, en Puerto Rico: "la primera ciudad de carácter algo moderno", como señala Henríquez Ureña. Sin embargo, esa modernidad no reaparece, al menos en sus aspectos arquetípicos: muchedumbres, ruido, fragmentación, velocidad. Al arribo a la ciudad, el 30 de enero de 1901, el dominicano señala que "mi primera impresión fue curiosa". También se trataba de una fría mañana, pero a diferencia de lo que sucede a Darío, la llegada no es hostil. Lo primero que observa lo constituye un "conjunto enigmático" (2000: 65). Pedro Henríquez Ureña no arriba a la ciudad de Nueva York con las certezas de otros viajeros, sino que la ciudad se presenta como un conjunto a descifrar para el viajante recién llegado, quien decide olvidar las certidumbres de discursos previos e indagar en la propia realidad:

> Fuimos a dar al Hotel Martin, que era famoso por su comida francesa. Ese mismo día salimos á la calle y durante todos los siguientes visitamos los lugares importantes de la ciudad. Mis impresiones se atropellaban un poco, y yo las veía todas á través del prejuicio anti-yankee, que el *Ariel* de Rodó había reforzado en mí, gracias á su prestigio literario; no fue sino mucho después, al cabo de un año, cuando comencé a penetrar la verdadera vida americana, y a estimarla en su valer. (2000: 66)

Varias facetas se presentan en este fragmento que es necesario deslindar. En primer término, el lugar de hospedaje, un espacio dedicado a los turistas de las clases acomodadas, quienes encuentran en ese lugar una especie de oasis parisino. Por otra parte, la vida que realizan en esos primeros tiempos está vinculada con la del turista que recorre los lugares concebidos para tales viajeros: el turismo conserva ciertos circuitos imaginados como "lo que es necesario recorrer y apreciar", los circuitos prefijados y, consecuentemente, ciertas formas del exotismo. Esos circuitos, sin embargo, aparecen mediados a través del *Ariel* de Rodó y su denuncia de la nordomanía hispanoamericana. Vale decir, que la mirada del viajero no se constituye -al menos en ese primer momento- como una mirada fenomenológica, que puede captar de algún modo, cual, si fuera una utopía realista, lo real (si es que tal cosa existe), sino que esa mirada, como la de los primeros conquistadores, aparece transida por los imaginarios pasados, por la propia configuración mental a partir de las lecturas previas, de las opiniones ajenas. La distinción entre un mundo ariélico, espacio etéreo del espíritu, y otro calibánico, reino de la materia y el dinero, juega su rol en esas primeras visiones de muchos visitantes que no alcanzan a percibir un universo más allá de lo que tenían esperado ver y encontrar. Son escasas las posibilidades de escapar de esa estructura mental adquirida, en este caso, en el gran libro del 1900, que Henríquez Ureña había leído con detenimiento y a cuyo autor admiraba. En este sentido, esa impresión inicial se vincula a la figura del turista, tal como aparece caracterizada por Tzvetan Todorov (2000):

> El turista es un visitante apresurado que prefiere los monumentos a los seres humanos. Anda apresurado, no solamente porque el hombre moderno así anda, en general, sino también porque la visita forma parte de sus vacaciones, y no de su vida profesional; sus desplazamientos al exterior están encerrados en sus asuetos pagados. La rapidez del viaje es ya una razón de su preferencia por lo inanimado con respecto a lo animado; el conocimiento de las costumbres humanas, decía Chateaubriand, requiere de tiempo. (2000: 388)

Pero el fragmento de las *Memorias* presenta una metamorfosis. El turista puede convertirse en residente, y esa transformación producto del paso del tiempo y del arraigo en un espacio determinado, permite un cambio en la mirada. "Al cabo de un año", señala el dominicano. Precisamente un año después, y como producto de la familiaridad con esa geografía, con las diversas facetas de la vida neoyorquina, el turista con su mirada filtrada por prejuicios y juicios apresurados, deja paso al residente, quien comienza a internarse por los caminos de la "verdadera vida americana". Es decir, lo apreciado hasta ese momento estaba teñido de falsedad, la mirada turística no permite ingresar en los vericuetos de vida, costumbres, realidades que solo la permanencia en un sitio y la familiaridad con sus instituciones y sus habitantes permite alcanzar. El residente no puede vivir en un hotel internacional en el que se sirve comida francesa, por lo que -pasado ese momento inicial- el destino siguiente de los hermanos Henríquez Ureña será una -sucesivas- casa de huéspedes donde los ubicó su padre con la finalidad de que aprendieran inglés y se contactaran con la "verdadera" vida norteamericana.

Podría pensarse que los días neoyorquinos de Henríquez Ureña estarían teñidos de ruido, velocidad, impresiones de la ciudad, postales de un mundo moderno contrastante en casi todo con su Santo Domingo natal. Pero en las *Memorias* no aparece esa multiplicidad de fragmentos, de sensaciones quebradas; ni tampoco las muchedumbres, ni el hormigueo de los paseantes; tampoco hay puentes de Brooklyn, ni lugares emblemáticos, ni grandes figuras políticas, como sí aparecen en las *Escenas norteamericanas*, por ejemplo. No obstante, sí es posible percibir una suerte de multiplicidad, pero es generada por diferentes formas del espectáculo, del arte, de la literatura. "En aquellos primeros días me dediqué con ahínco a los teatros" (2000: 67), señala el dominicano. A pesar de su todavía escaso dominio del inglés, asiste a representaciones en ese idioma. Obras, autores, actores, aparecen multiplicados y repetidos, ya que en muchas ocasiones una misma obra es vista y vuelta a ver en una puesta diferente preparada por otra compañía teatral.

El *Metropolitan Opera House* se transforma en uno de los lugares privilegiados de los recorridos del dominicano, donde va a escuchar a los grandes cantantes de la época. Circulan por el texto nombres de tenores, bajos, contraltos: Jean de Reszke, La Nórdica, La Ternina, La Melba, La Schumann-Heink, Plancon; las sopranos Gadski y Lucienne Bréval… y la lista continúa. Se vuelve extensa, abrumadora. Aparecen y reaparecen cantantes, óperas, músicos. El cosmopolitismo que aquí puede apreciarse está dado por las compañías de países diversos que visitan Nueva York, con lo que la ciudad, su sonido, se transforma: del "eco de un vasto soliloquio de cifras" -al que aludirá Darío-, a la voz de los cantantes, a la impostación de los actores. Y las recorridas continúan de forma ininterrumpida, porque cuando finaliza la temporada del *Metropolitan*, Henríquez Ureña decide concurrir a las "temporadas de ópera barata que se ofrecen siempre en Nueva York" (2000: 69). Y reaparecen las compañías, las óperas famosas, los cantantes destacados. Valga como ejemplo, una de esas tantas enumeraciones, algo caóticas, en las que campea lo mejor de lo mejor de la música occidental, los más destacados compositores, ejecutantes, intérpretes:

> Las óperas que oí fueron Las bodas de Fígaro y La flauta mágica de Mozart, cantadas por la Sembrich y la Eames, Romeo y Julieta, Carmen, Los Hugonotes, La hija del regimiento de Donizetti, La Traviata, Aida, Otello, Lohengrin, El oro del Rhin de Wagner, y los dos

> estrenos del año: Messaline de Isidore de Lara, y Manru de Paderewski, que estuvo allí presente. También Cavalleria rusticana, con la Calvé. En la función de despedida cantó la Ternina el Liebestod de Tristán, la Sembrich el segundo acto de La hija del regimiento, la Calvé el primer acto de Carmen y la Eames los actos finales de Otello y Fausto. (2000: 77-78)

Otra faceta de la vida neoyorquina de Henríquez Ureña está constituida por su acercamiento a la literatura. "Leí mucho por entonces (puedo decir que leía diariamente un drama ó la mitad de una novela ó de otro libro)" (2000: 69). Literatura italiana, escandinava, danesa, rusa, francesa; los clásicos griegos y latinos; obras de crítica y filosofía. Pocas páginas antes, Henríquez Ureña anunciaba que "1900 -vale decir, un año antes de su arribo a los EEUU- no fue para mí año de producción; fue en realidad año de grande lectura literaria. Puedo decir que este fue el año decisivo de mi gusto" (2000: 60-61). Esa consolidación del gusto, del juicio estético, que luego sería clave en su labor crítica, seguramente se consolida con la multiplicidad de lecturas neoyorquinas.

Otros espacios que el dominicano recorre en Nueva York también están vinculados con el mundo del arte y la literatura: el Museo Metropolitano, la Biblioteca de la Universidad de Columbia, la Biblioteca Astor, la Sociedad Filarmónica de Nueva York. Y en la temporada siguiente nuevamente el *Metropolitan* y los teatros baratos: *Murray Hill*, *American* y otros de Brooklyn. Y la apreciación de teatro en alemán pese al desconocimiento de esa lengua. Luego del dominio del inglés, llega la literatura inglesa y la lectura de una serie de autores canónicos.

Es decir, hasta ese momento y en gran medida, la ciudad de Nueva York representa para Henríquez Ureña una serie de puntos culturales: el Metropolitan, la Filarmónicas, las bibliotecas, los diferentes teatros y, fuera de la ciudad, la Exposición Pan-Americana de Búfalo. Ese es el circuito por el que transcurre la vida neoyorquina del dominicano, adolescente todavía, y que aparece como el recinto de su formación estética. Es en este sentido que invierte muchas de las concepciones previas que aparecen en las crónicas ya mencionadas de Darío y que cobran la fuerza de un ideologema a partir de la constitución de una serie de rasgos que tornan a los Estados Unidos como un reino del capital alejado de cualquier posibilidad de desarrollo artístico: como señala Beatriz Colombi (2013), el ideologema del monstruo.

Sin embargo, y más allá de esta Nueva York cultural que retrata Henríquez Ureña, aparece también otra faceta, la del drama del trabajo, la de la vida laboral de tantos explotados, la del inmigrante menospreciado. Al decaer la situación económica de su padre, debe buscarse formas de manutención:

> Logré un empleo de seis dólares semanales en la Nicholls Tubing Company […] Vi entonces de cerca la explotación del obrero; la mayoría de los allí empelados eran mujeres y niños; los pocos hombres que había eran casi todos italianos que acudían a mí para hacerse entender […] Hube de salir de allí, en Julio de 1903, molido de cuerpo y fatigado de espíritu. (2000: 82)

Al igual que antes en José Martí, la vida norteamericana no presenta una sola cara. A la fascinación por determinados aspectos, opone circunstancias indeseables.

Henríquez Ureña escribe sus *Memorias* a partir de 1909, luego de finalizada su primera etapa norteamericana y antes de que se iniciara la segunda. Es en esa circunstancia que menciona, como ya señalamos, que "comencé a penetrar la verdadera vida americana, y a estimarla en su valer". Y destaca -como señalamos también- manifestaciones de una vida cultural de la que participa con fruición. Sin embargo, en carta que envía a Alfonso Reyes

desde México el 13 de marzo de 1908, y frente a la perspectiva de un nuevo viaje a la Gran Manzana, la mirada se transforma:

> No tengo nada nuevo que aprenderle a Nueva York. Desde luego, podría aprender mucho en bibliotecas, conferencias, teatros, etc., *lo que no es precisamente neoyorquino*; y lo que, trabajando allí, aprovecharía muy poco. Ya le dije a Max: todavía fuera Europa, por conocer sacrificaría algo, pero Nueva York! Volver a aquel trabajo duro de diez horas y a los pequeños golpes de antipatía contra quienes, como yo, llevan en su tipo físico la declaración de pertenecer a pueblos y raza extraños e "inferiores"! […] Lo podía soportar yo antes, cuando tenía más empeño o más necesidad de resistir y cuando la vida neoyorkina, por lo mucho que todavía me ofrecía de nuevo, me seducía completamente; no ahora, cuando ya mi "modo de ser" comienza a petrificarse y cuando prefiero "la pequeña dicha" […] a la "vida intensa". (1983: 74)[7]

## III. CIERRE

En estos últimos textos separados por unos meses, un año quizás, el dominicano presenta dos imágenes de la ciudad. Casi de forma simultánea aparece una cara y su contracara. Lo que en un momento parecía un reconocimiento cultural del país del norte, pasa a ser cuestionado: lo valorable, esos vestigios de alta cultura que saturan las salas neoyorquinas no son, en realidad, y pese a producirse en la propia ciudad, un rasgo auténtico de lo neoyorquino. Qué es lo que lleva a Henríquez Ureña a abjurar de la vida cultural neoyorquina, a desdeñar ese "paisaje de cultura" -para recurrir a la terminología acuñada por Pedro Salinas (1948)- y a quitarle, precisamente, su faceta cultural. Quizás haya pesado más la propia vivencia de la "explotación del obrero", el desdén por su extranjería -que no solo lo acompañaría en los Estados Unidos. Quizás también su cercanía recurrente con el *Ariel*, y con el propio Rodó y la denuncia de nordomanía. Quizás las concepciones antiimperialistas que Martí comenzaba a delinear a comienzos de los 80 y que habían puesto en guardia a buena parte de la intelectualidad latinoamericana. Quizás todos esos factores unidos.

No obstante, esas percepciones contrapuestas de Henríquez Ureña en relación con los Estados Unidos manifiestan, una vez más y como sucedía con Darío y Martí, la dificultad de situarse frente a ese país que, de forma sucesiva, generó tanto adhesiones como tomas de distancia, tantas simpatías como temores, tanto la posibilidad de verlo como una fuente de cultura como un espacio transido por el poder monstruoso de Calibán.

## IV. BIBLIOGRAFÍA


Caresani, Rodrigo (2013): "Prologo". En: Darío, Rubén (2013): *Crónicas viajeras. Derroteros de una poética*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras.

Colombi, Beatriz (2013): "Edgar Allan Poe, de Rubén Darío a Andrés Caicedo". En Biscayart, Hernán (coord.). *Lecturas de travesía. Literatura latinoamericana*. Buenos Aires: NJ

Darío, Rubén (2013): *Crónicas viajeras. Derroteros de una poética*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras.

Henríquez Ureña, Pedro (2000): *Memorias. Diario. Notas de viaje*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.

Henríquez Ureña, Pedro / Reyes, Alfonso (1983): *Epistolario íntimo (1906-1946)*. Santo Domingo: Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña.


7 El subrayado es nuestro.

Martí, José (2010): *Escenas norteamericanas y otros textos*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor.

Roggiano, Alfredo (1961): *Pedro Henríquez Ureña en los Estados Unidos*. México: State University of Iowa.

Salado, Minerva (2004): *Desde Washington*. México: Fondo de Cultura Económica.

Salinas, Pedro (1948): *La poesía de Rubén Darío*. Buenos Aires: Losada.

Todorov, Tzvetan (2000): *Nosotros y los otros. Reflexiones sobre la diversidad humana*. México: Siglo XXI.

Williams, Raymond (2001): *El campo y la ciudad*. Buenos Aires: Paidós.

Zuleta Álvarez, Enrique (1987): "Pedro Henríquez Ureña y los Estados Unidos". En: *Cuadernos Hispanoamericanos*. N° 442, pp. 93-108.

# LAS CUENTAS EN QUIPUS Y LA DIVERSIDAD DE TESTIMONIOS INDÍGENAS EN EL JUICIO DE RESIDENCIA DEL DOCTOR GABRIEL DE LOARTE, JAUJA, 1575

Medelius Olcese, Yole Monica

# LAS CUENTAS EN QUIPUS Y LA DIVERSIDAD DE TESTIMONIOS INDÍGENAS EN EL JUICIO DE RESIDENCIA DEL DOCTOR GABRIEL DE LOARTE, JAUJA, 1575

En 1575 en el valle de Jauja, virreinato del Perú, el doctor Gabriel de Loarte, alcalde del crimen, visitador y justicia real, quien ejerció su autoridad durante el mandato del virrey don Francisco de Toledo, fue llamado a un juicio de residencia. Se le acusaba de abusar de su poder al maltratar a algunos indios de la región al obligarlos a trabajar en condiciones infrahumanas en las minas de azogue (mercurio) de Huancavelica que estaban en poder de la Corona desde unos años atrás. Fueron llamados a dar testimonio los caciques, principales, curas de las parroquias, vecinos, entre otros. Los caciques afirmaron tener la información en sus cuerdas anudadas, o quipus.

El propósito de esta presentación es exponer cómo, en el contexto del juicio de residencia, los caciques que contaban con información relevante en sus quipus debieron acudir al apoyo de otras fuentes de información de la administración española y de los párrocos de sus comunidades ya que no era posible responder al interrogatorio sobre los nombres de las personas que murieron o enfermaron sin el apoyo de los hispanos y del intercambio de información entre las dos fuentes utilizadas para el registro: los quipus de un lado, y de otro, los libros de las iglesias y el censo realizado años atrás por el visitador Jerónimo de Silva, por orden del Virrey Toledo. Una vez contaran con información complementaria, podrían actualizar la de sus quipus y memorias.

De manera introductoria me referiré al uso de los quipus por parte de los caciques y principales en la época incaica para el registro de censos de población: y, en 1570, en Jauja con ocasión de la visita del Virrey Toledo, para "dar cuenta" de gastos incurridos en los pleitos ocasionados por la toma abusiva de bienes de parte del visitador Jerónimo de Silva. Estos antecedentes me servirán para demostrar la vigencia del uso de los quipus en manos de los caciques en 1575, en el contexto del juicio del doctor Loarte, y la necesidad que tuvieron dichas autoridades indígenas de desplegar una estrategia que facilitara la actualización de información, mediante una interrelación de su sistema propio de registro con la escritura en papel.

## I. EL REGISTRO DEL CENSO EN QUIPUS EN LA ÉPOCA INCAICA

http://codigooculto.com/2017/12/quipus-estudiante-de-harvard-descifra-misterioso-codigo-inca/

Los quipus, conjunto de cuerdas de diversos materiales, colores y tamaños, fueron empleados por los incas desde la época prehispánica para planificar, registrar y controlar la población local y sus actividades económicas y productivas. De su cuerda principal penden otras que contienen nudos, que significaron números; los colores de las cuerdas y el material

utilizado para su fabricación, significaron cosas. Su confección continuó en manos de los expertos, llamados quipucamayos, hasta entrado el periodo colonial, e incluso en casos aislados, hasta la actualidad. El especialista podría registrar la información en quipus y luego de un tiempo podría "leerla" para extraer aquello plasmado previamente. Esta información podría referirse a un censo poblacional, detallando edades, o actividades económico-productivas, lugar de procedencia, ayllu o grupo al cual pertenecía una persona. También podría registrarse cantidades de bienes, tales como coca o maíz cosechado, ganado de la tierra o camélidos, tejidos cumbi o de abasca, y más adelante, productos de origen hispánico.

### *I.1 Dos casos puntuales, ilustran lo anterior:*

El inca Topa inga Yupanqui--según los cronistas fray Cristóbal de Castro y Diego de Ortega Morejón-- "dividió para saber la gente que había y de qué edad era cada uno en 12 edades"[1]. La tercera edad, correspondiente a la población, que en términos hispanos, era la que tenía entre veinticinco y cuarenta años, se registraría en un quipu llamado "aucapora", es decir de quienes estaban facultados para ir a la guerra, y también de quienes podrían labrar la tierra, ejercer como "oficiales de todos los oficios" o trabajar en las minas.[2] Así, este grupo englobaba a los casados que estaban en edad de formar una familia y realizar una actividad económico-productiva y, por ende, en condiciones de tributar[3]. Los grupos etarios próximos a este corresponderían a los mayores de 40-50 años que no estaban en condiciones de realizar labores (grupo 2) o a los solteros que no habían llegado a la edad para ser considerados económicamente activos, aquellos menores de 25 años (grupo 4)[4].

En 1570, a su paso por el Valle de Jauja, el virrey Toledo mandó a su visitador Jerónimo de Silva a que efectuara un censo poblacional para establecer la tasa de tributos del repartimiento de Luringuanca[5]. El resultado arrojó un número de personas que fueron clasificadas dentro los mismos grupos etarios prehispánicos, ampliando el rango de edad para el grupo intermedio. Así, se hizo énfasis en el grupo de 18 a 50 años como tributarios, y los mayores de 50 y los menores jóvenes como no tributarios.

## II. EL REGISTRO DE BIENES Y GASTOS EN QUIPUS EN LA ÉPOCA COLONIAL

En la dicha visita del virrey Toledo, los caciques de los repartimientos del valle expusieron, posiblemente con sus quipus, los daños sufridos y los gastos incurridos un corto tiempo atrás en los pleitos ocasionados por el abusivo proceder del visitador Silva al tomarles

---

[1] Castro, Cristóbal de, y Diego de Ortega y Morejon, Relación de Chincha

[2] Poma de Ayala. Huamán. *Nueva crónica y buen gobierno*. Tomo III. Versión modernizada y notas de Carlos Araníbar. Lima: Biblioteca Nacional del Perú, 2005 p. 78. Poma de Ayala da el nombre de aucacamayoc a este grupo etario.

[3] Ibid., p. 78-79.

[4] Guaman Poma se referirá a los mismos grupos, pero cambia el rango de las edades. Es decir, el grupo de tributarios iba de 18 a 50 años; el grupo de "viejos" arrancaba a los 50; el grupo de los jóvenes solteros no tributarios iba hasta los 18 años.

[5] Cook, Noble David. *Tasa de la visita general de Francisco de Toledo*. Introducción y versión paleográfica de Noble David Cook y los estudios de Alejandro Málaga Medina y Thérese Bouysse Cassagne. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1975, p. 258-260.

una gran cantidad de bienes de comunidad[6]. Los caciques y principales dieron la cuenta de lo entregado por pueblos, y cada pueblo qué bienes entregó y en cuántas partidas lo hizo. No era menester individualizar las entregas, pero si era importante detallarlas como grupo o como pueblo.

## III. EL JUICIO RESIDENCIA DEL DOCTOR GABRIEL DE LOARTE

### *III.1 Quipus, testimonios religiosos y memorias indígenas*

En agosto de 1575, en la plaza pública del pueblo de La Concepción del valle de Jauja, se pregonó el edicto de residencia del doctor Gabriel de Loarte[7] para que aquellas personas que quisieran demandar alguna cosa civil o criminalmente parezcan ante el juez de la causa. Las preguntas del interrogatorio versaban, entre otras, sobre los "oficios y comisiones" que tuvo el doctor Loarte en las minas de azogue de Huancavelica[8]. El cacique principal del repartimiento de Hananguanca declaró que entre él y su par, el cacique de Luringuanca, debían enviar 600 indios mitayos a las minas, y 600 indios adicionales, a la fuerza y contra su voluntad, por el acuerdo que hizo el doctor Loarte con los mineros[9]. Esto no solo suponía disponer arbitrariamente del doble de mano de obra, sino que, por las exigencias sin tregua en la explotación de la mina, los indios debían llevar igual número de personas de su comunidad para que "les guisen y aderecen sus comidas", entre ellos sus mujeres y sus hijos. Asimismo, para cumplir con las exigencias del doctor Loarte, las personas echadas a las minas incluyeron forzosamente mozos y viejos, personas no-tributarias, de sus caciques, principales, segundas personas, sacristanes y alguaciles para que supliesen la mano de obra de los tantos muertos por el azogue. Además de los fallecidos, las condiciones inhumanas a las cuales se vieron expuestos, redundaron en gran número de indios enfermos azogados, tullidos, mancos, sordos, cojos, y algunos huidos que buscaban evitar el trabajo en las minas. ¿Cómo reclamaron los caciques por la devastación y daño infligido? ¿Cómo habrían de ser convincentes para expresar la desestructuración de sus pueblos y dar a conocer uno a uno los nombres de los muertos, tullidos y azogados?

---

[6] Archivo General de Indias (en adelante A.G.I.). Audiencia de Lima 28ª, 63Q. "Información hecha por mandado de Su Excelencia sobre los daños que se han recrescido a los indios del Valle de Jauja en los pleitos que han tinido…", folio 10r.

[7] A.G.I. 463, f. 126r-v. Juicio de residencia del doctor Gabriel de Loarte.

[8] Ibid. 126 r-v

[9] Mita: Llamada así a la mano de obra obligatoria empleada para la realización de diversas labores a favor del Estado. Este trabajo forzoso, surgido antes de la llegada de los españoles a tierras americanas, continuó empleándose en la colonia. Mitayos, sería quien hacía la mita. Murra, J. *Formaciones económicas y políticas del mundo andino*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1975.

Fray Gregorio Tapia, de la orden de Santo Domingo, residente en el valle de Jauja, atestiguó haber enterrado a muchos indios, pero aunque no los puso en la memoria escrita, "le han dado quipos los caciques significándole el daño que de echar por fuerza a los indios a las minas ha venido y viene"[10]. Además, expresó que "se les debe a los indios de los jornales de las minas mucha cantidad de pesos que parecerá por los libros y por los quipus de los indios". Sin embargo, Fray Fabián de San Román, vicario del monasterio de La Concepción del señor San Francisco, aseveró que sí tenía la memoria de los muertos y haberla dado al cacique don Carlos Apo Alaya y reafirmó que la deuda de los jornales estaría registrada en quipus[11].

Como se observa, mientras un fraile tenía el quipu con información acerca de los daños incurridos en los pueblos y comunidades, el otro tenía la memoria escrita con los muertos; pero ambos coincidieron en decir que en quipus y en los libros constaría la deuda de los jornales. Algo que no estuvo ni en libros ni en quipus habría sido el listado de los tullidos, con hinchazón de barriga, cojos, ciegos y azogados, ya que estarían presentes y "a vista de ojos", llevados por sus caciques y principales a mostrar ante el juez "las enfermedades que tenían cobradas en las dichas minas[12]". Para esta exposición dejaré de lado el asunto del pago de los jornales y me referiré al registro de las personas ausentes a causa de los daños por ir a las minas de azogue.

## IV. LA AVERIGUACIÓN

La dramática situación ameritaba una averiguación in situ, por tanto, se llevaron a cabo visitas itinerantes por Chupaca, La Concepción, Oropesa, Julcamarca y pueblos de Huamanga y Huancavelica donde además de presentarse los indios enfermos, los caciques o principales leerían al juez de residencia la memoria conteniendo los nombres de los muertos. Los caciques coincidieron en afirmar que todos los nombres de las personas que fueron a las minas estaban en las ordenanzas dadas después de la visita de Jerónimo de Silva[13], por lo cual al lado de todos estos nombres señalarían los que estaban enfermos. En los libros de las iglesias solo estarían asentados los nombres de los muertos.

---

[10] Ibid., f. 147v

[11] Ibid., f. 177r

[12] F. 176v; f. 181v

[13] Jerónimo de Silva, proveniente de Extremadura, España, formó parte de la administración colonial desde la década de 1550. Ejerció funciones como alcalde, regidor, juez de aguas, y en ocasiones, fue llamado como testigo en algunos pleitos entre españoles. En 1570 se desempeñó como visitador de Guamanga por encargo del virrey Toledo. Espinoza Soriano, W. "Historia del departamento de Junín". En: Chipoco Tovar, Enrique (Ed.). *Enciclopedia departamental de Junín*. Tomo I. Huancayo: Editorial San Fernando, 1973, p. 200.

En Huancavelica, el 10 de setiembre de 1575, Antonio Hernández de Ávila manifestó que los caciques habían rogado saque "por los nombres del libro de los muertos y los demás por la ordenanza y van en la misma ordenanza señalados para que no haya fraude"[14]. Es decir, los caciques sabían que Antonio Hernández tenía la información actualizada y nombres de individuos y ellos, los caciques, no. Los caciques podrían tener la información númerica de sus poblaciones, por grupos etarios, tributarios, o casados o solteros, pero el grueso de los nombres de todos aquellos echados a las minas estaría en la ordenanza.

Fray Gregorio expresó días antes que él tuvo a la vista los quipus que trajeron los caciques con los daños infligidos por la labor en las minas. ¿Por qué ameritaría a los caciques rogar que les sacasen los nombres de los enfermos de las ordenanzas y los nombres de los muertos de los libros de la iglesia si podían rendir su testimonio con la información que tenían en sus quipus?

## V. LAS MEMORIAS DE LOS CACIQUES

Durante el interrogatorio, los caciques dieron cuenta de su población afectada clasificándola en grupos según distintos criterios. No se les constreñía a seguir una secuencia determinada, pero en todos los casos debían dar los nombres de las personas enfermas o muertas tal como figuraron en las ordenanzas. Además, como mencionaron los frailes Gregorio y Fabián, los caciques tuvieron también en los quipus y memorias registradas las deudas de jornales y las personas afectadas por ir a trabajar a las minas.

## VI. LOS GRUPOS Y LAS MEMORIAS

A diferencia de la escritura alfabética, la organización de la información en los quipus permitía su lectura siguiendo una secuencia de izquierda a derecha, de derecha a izquierda o extrayendo información de cuerdas intercaladas. Así, la memoria podría haber sido confeccionada por los caciques combinando los nombres en el orden en que estuvieron listados los indios en la ordenanza de Gerónimo de Silva, y el grupo clasificatorio extraído del quipu: casado/soltero, enfermo/muerto, mozo/tributario/viejo. Se señalaba al lado de cada nombre en la ordenanza, el grupo clasificatorio al cual se le adscribía.

| **Criterios de clasificación** | **Grupos en memoriales de caciques** |
|---|---|
| Por condición para tributar | Indios muertos casados<br>Indios muertos solteros<br>Indios enfermos del azogue |
| Motivo de ausencia | Muertos<br>Enfermos a causa de haber servido en Guancavelica<br>Huidos o cimarrones<br>Enfermos que no son de la enfermedad del azogue<br>Huidos dejando a sus mujeres e hijos |
| Por ayllu de procedencia<br>Por grupo etario | Indios viejos mayores de 50 años enfermos ciegos y de enfermedad larga<br>Indios casados, casados tributarios, solteros, solteros tributarios |

14 F. 189v

| | |
|---|---|
| Lugar donde murieron | En minas<br>En trajín de Chincha<br>En el pueblo de Huancavelica<br>En el pueblo de Cuenca |

## VII. EN OTRAS PALABRAS…

Si los caciques registraban en sus quipus y/o memorias, las personas por grupos etarios --mozos, tributarios o viejos--, o por ayllu de procedencia o por actividad económica, en el contexto del juicio de residencia los nombres de las personas que componen esos grupos estuvieron inscritos, no en los quipus, sino en las ordenanzas y en un segundo momento, cuando hubo novedad de muertes, en los libros de los muertos de la iglesia.

Sobre un listado general, con alguna marca se hizo notar los enfermos y azogados, garantizando que "van aquí puestos los nombres y señalados en la ordenanza porque no haya algun fraude". Cabe resaltar que no hubo orden en cuanto a enfermos y muertos, o casados y solteros, todos los nombres siguen, al parecer, la secuencia de la ordenanza en general.

a. existieron los nombres de los indios en la ordenanza de la visita de Silva.

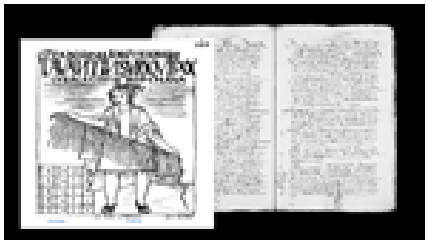
b. se marcaron en la ordenanza los enfermos, muertos y huidos según la novedad registrada en quipus.

c. los nombres de los muertos se sacaron de los libros de los muertos de las iglesias.

d. Los enfermos se vieron "por vista de ojos ante testigos".

Se entrelazaban los dos sistemas, tanto quipus como escritura alfabética para crear una única relación que evidenciaba el estado de las personas en cada pueblo. Los caciques y quipucamayos que confeccionaron los quipus necesitaron de los libros de los muertos de las iglesias para extraer de allí los nombres de los muertos. En la ordenanza quedaron marcadas los enfermos.

## VIII. REFLEXIONES FINALES



Las autoridades indígenas pedían a ruego a sus curas que le diesen los nombres de los muertos, pues si cada uno cumplía con distintos oficios en la comunidad, se habrían visto en la necesidad de recomponerla con base en los datos actualizados y sobre ello dar información atendiendo sus propios intereses: los tributos y la mano de obra debía reflejarse nombre por nombre, persona por persona, y no solo por grupos etarios o por categorías

económico-productivas. Se hizo manifiesto, a su vez, el problema que significó tener más gente en las minas de la que la comunidad podía disponer, según el porcentaje ideal para tener siempre gente que podría cumplir con otras obligaciones derivadas de la tasa de tributos impuesta años atrás.

Al entrelazarse ambos sistemas, los quipus y los documentos coloniales en manos de caciques y de autoridades coloniales, de intérpretes y de frailes, se logró plasmar con bastante éxito, la realidad de determinados espacios y contextos en la consolidación de la administración colonial. En esta etapa de cambios y continuidades, no tendríamos una imagen tan clara de lo ocurrido si nos faltara uno de los dos medios de registro. Más que decir que los sistemas coexisten, al estado de avance de las investigaciones podríamos afirmar que los quipus y la literacidad occidental interactuaron en manos de especialistas y de autoridades que recurrieron a estos medios para nutrirse de sus contenidos. Se alimentaron uno de otro porque se buscaron, se necesitaron y se complementaron.

*VIII.1 ¿Cuál fue la importancia de continuar con el uso de los quipus si ya estaba el registro en papel y escritura alfabética?*

Los quipus registraron la organización política y económica de una comunidad o grupo o pueblo o ayllu. Desde la época prehispánica y en la etapa colonial temprana, la población de una comunidad se distribuía en grupos económico-productivo, para realizar diversas actividades y cumplir con lo que se le daba al inca o con la tasa impuesta desde 1550[15] según porcentajes previamente acordados. Existía un balance entre las personas económicamente activa de cada población; excederse en un número de personas en un grupo significaría desbalancear el orden y generar falta de mano de obra en otro grupo. El doctor Gabriel de Loarte no respetó este orden; obligó a las personas tributarias a trabajar en las minas, al margen de su actividad específica – alfarero, tejedor, labrador, coquero, --, y no se respetó el tiempo que debían dedicar a ella y a sus labores de supervivencia. Se sumó el elevado número de muertos que hubo por circunstancias como el trabajo en minas en condiciones deplorables y/o a las enfermedades arribadas de ultramar, exóticas en ese entonces para los habitantes andinos. Y esto quedó registrado en quipus y memorias.

15 El pacificador Pedro de la Gasca se encargó de elaborar en 1550 las primeras tasas oficiales. Estas comprendían leva de mitayos y entrega de productos. Wachtel, N. Los vencidos, los indios del Perú frente a la conquista española (1530-1570). Madrid: Alianza Editorial, 1976, p. 180.

# POEMAS DE BRINQUEDO, DE ÁLVARO ANDRADE GARCIA: PERSPECTIVAS DA LEITURA LITERÁRIA MULTIMODAL

Daniela Maria Segabinazi
Rothier Duarte, Cristina
Alves Macêdo, Jhennefer
Viana de Oliveira, Valnikson

# POEMAS DE BRINQUEDO, DE ÁLVARO ANDRADE GARCIA: PERSPECTIVAS DA LEITURA LITERÁRIA MULTIMODAL

## I. INTRODUÇÃO

Em sua obra *Como e por que ler a literatura brasileira*, Regina Zilberman (2005) traz algumas experiências leitoras de escritores brasileiros consagrados, ilustrando bem a importância da Literatura no universo infantil. Segundo a autora, por exemplo, Manuel Bandeira "[...] recorda ter sido apresentado à poesia por intermédio dos contos de fadas, guardando profunda saudade de seus primeiros livros de imagens [...]" (Regina Zilberman 2005: 10). Ela demonstra, por meio desse relato, a influência das primeiras leituras literárias na mais tenra idade como elemento inspirador para a construção daquele que mais tarde seria um grande poeta brasileiro.

Com efeito, a leitura literária desde os anos iniciais revela-se necessária não somente para os artistas em formação, mas para a população em geral, pois, além de promover o desenvolvimento da criticidade e da criatividade, por meio da leitura de mundo que a obra apresenta, estimula o estreitamento do vínculo com a arte da palavra. Dessa forma, Antonio Candido (2011), que se dedica a apontar o caráter existencial inerente à leitura literária, compreende-a como um elemento libertador, pois, ao expressar-se artisticamente, o escritor o faz sem obrigatoriamente se submeter à estrutura da linguagem cotidiana, podendo romper, ao seu bel prazer, com normas gramaticais e convenções sociais, escapando do óbvio, permitindo, assim, que o leitor veja o mundo com outros olhos, mobilizando novos pensamentos que questionam concepções rígidas, viabilizando outros modos de perceber, quiçá de ser. A literatura constitui-se, portanto, como um elemento que participa do processo emancipatório do indivíduo. Todavia, a leitura literária ainda parece ter espaço indefinido na escola, não raramente sendo negligenciada ou usada como meio ou pretexto para o ensino da língua, despida de metodologias pensadas para a formação leitora dos alunos, especialmente daqueles que se encontram em fase de alfabetização.

Com o advento tecnológico, o contato com *smartphones*, *tablets* e computadores tem se dado cada vez mais cedo, de modo que, hoje, as crianças, antes de serem alfabetizadas, já revelam considerável intimidade com esses equipamentos, manuseando suas funcionalidades com tal destreza que podemos afirmar que o letramento digital está se antecipando ao letramento tradicional – aquele que apresenta como suporte o livro físico. O panorama geral da produção literária na contemporaneidade abarca tanto o suporte impresso como a plataforma virtual, propondo diferentes maneiras de apresentação e interação com o pequeno leitor. As atuais publicações demonstram, assim, acompanhar as transformações culturais, históricas, sociais e tecnológicas do meio editorial, absorvendo diversos recursos e possibilidades. Com isso, surgem formatos mais dinâmicos e novas experiências de leitura, sem perder de vista a herança temática e o encanto dos gêneros tradicionais.

Diante desse contexto, o presente trabalho, ancorado em uma pesquisa de caráter bibliográfico e analítico, tenta refletir sobre a renovação da literatura, evidenciando sua transposição do papel impresso para o plano digital, eletrônico ou hipermidiático, interferindo diretamente nas significações do texto junto aos leitores iniciantes.Nesse sentido, nosso objetivo principal é apresentar um estudo comparativo entre a edição publicada em formato físico e a versão veiculada digitalmente da obra *Poemas de brinquedo* (2016), do poeta Álvaro Andrade Garcia. Para isso, propomos realizar uma revisão bibliográfica acerca dos conhecimentos teóricos produzidos na esfera da literatura no suporte digital para a promoção da leitura literária, trazendo uma proposta de trabalho em sala de

aula tendo como ponto de partida as duas versões da obra, *corpus* deste estudo, tendo como enfoque o público dos anos iniciais do Ensino Fundamental, vislumbrando as vantagens e os complicadores de cada uma dessas modalidades de arte literária para a formação leitora infantil e juvenil.

## II. A LITERATURA NOS SUPORTES DIGITAIS: NOVAS PERSPECTIVAS PARA A EDUCAÇÃO

Podemos inferir que a leitura está presente em nossa vida antes mesmo de adentramos no universo escolar. Esse contato pode ocorrer, inicialmente, por meio de diversas formas de comunicação, a exemplo da representação de gestos, símbolos, cores e imagens, elementos esses que nos permitem desenvolver uma leitura não verbal do mundo, expandindo sentidos de modo particular. A própria história da literatura infantil nos revela que esse contato da criança com o mundo acontecia antes mesmo que os códigos convencionais de escritas fossem existentes, em épocas em que os ouvintes mirins navegavam nos mares das histórias mágicas narradas durante as noites.

No entanto, após a transitividade dos hábitos orais para os códigos escritos, essas especificidades de conhecimentos foram desconsideradas pelas instituições legitimadoras do saber, a exemplo da escola, pois o processo de alfabetização passou a ser compreendido apenas por um viés de decodificação, desconsiderando, dessa maneira, o letramento literário prévio, o qual também acontece no meio social em que a criança está inserido, independente do seu nível de instrução escolar. Todavia, muito embora, essa concepção tenha passado por algumas transformações no decorrer dos últimos anos, as experiências de leituras das crianças, que são adquiridas antes mesmo que elas cheguem ao universo escolar, ou até mesmo que aconteçam paralelo as paredes das salas de aula, muitas vezes, são consideradas como improdutivas, pois fogem dos padrões "estabelecidos" de narrativa, também conhecidos como os livros clássicos. Porém, considerando as diversas práticas sociais e culturais que abarcam o universo do leitor infantil, torna-se quase improvável delimitar um perfil ideal de leitor, pois cada um possui a sua identidade leitora particular, a qual é influenciada pelas vivências e leituras prévias, assim como pelas experiências que o leitor estabelece com o livro durante o processo de leitura, bem como após esse período.

Além disso, é preciso considerar que passados os períodos históricos em que a oralidade e a escrita foram legitimadas, cada forma em seu tempo, como transmissão do ensino, na sociedade contemporânea, as bases do saber foram reformulas pela era digital,através de um acesso informatizado que transcende as palavras ditas e escritas, proporcionando novas formas de conhecimento. Essa expansão das tecnologias exige habilidades que vão além da mera decodificação, pois os hipertextos, caracterizados pela sua não linearidade, exigem a utilização de estratégias particulares para compreendê-los e alcançar o nível de letramento digital. Por tanto, para que um leitor possa alcançar esse letramento são necessárias transformações nos modelos de leitura e escrita, pois é preciso compreender a linguagem digital, a qual dialoga com o seu leitor por meio de códigos e sinais verbais e não verbais dispostos na tela do computador. Além disso, é preciso desenvolver competências para usar os equipamentos digitais com proficiência e, ao mesmo tempo, compreender que as atividades de leitura e escrita se revestem de diferentes abordagens pedagógicas que exigem dos envolvidos no processo ensino/aprendizagem diferentes formas de atuação. No entanto, é válido ressaltar que para que isso seja alcançado é preciso discutir sobre as questões referentes à leitura e à escrita, pois se os textos e seus suportes mudaram, logo, as práticas de letramento já não podem permanecer iguais.

Essas alterações também influenciam, diretamente, o universo literário. Sendo assim, visando atingir esse novo público informatizado, principalmente, em uma era de

interatividade, os autores de literatura infantil apresentam novos suportes literários. Edgar Roberto Kirchof(2014) esclarece que:

> Para fins didáticos, contudo, é possível dividir as principais produções em dois grandes grupos: narrativas digitais infantis e poemas digitais infantis. A maioria das narrativas digitais infantis são produções realizadas para os assim chamados enhanced books (livros expandidos com recursos de hipermídia) e estão disponibilizadas para compra em livrarias virtuais. Muitas delas são adaptações de clássicos da literatura infantil ou adaptações de livros de imagens. Embora menos numerosos, também existem poemas digitais para crianças em livros expandidos e na rede mundial de computadores. Alguns experimentos de poesia digital possuem suas raízes na poesia visual e na poesia concreta. Outros se caracterizam como adaptações de poemas infantis originalmente impressos. (Edgar Roberto Kirchof 2014: *online*)

Algumas dessas produções convidam os seus leitores a participarem das histórias, permitindo que os mesmos, de alguma forma, também se tornem autores das narrativas, assumindo o papel de condutores do enredo, podendo escolher, por exemplo, paisagens, personagens, além de selecionar diferentes resultados, tendo permissão para alterar, até mesmo, o seu final. Essa migração dos códigos presentes nos livros convencionais para outros suportes assume características de uma estrutura hipertextual, extravasando os códigos verbais e estabelecendo um pensamento de hipermídia generalizado. (Peter Hunt 2010).

Inicialmente, convém destacar que essa transição pode ocorrer de diferentes formas, assim como explicam Edgar Roberto Kirchof e Simone Assumpção (2011), os quais acreditam que há diferentes maneiras de manifestação do texto literário no ciberespaço. A primeira refere-se à *literatura digitalizada*,caracterizando-se por textos que foram escritos, inicialmente, em suportes escritos e depois passaram a ser disponibilizados em plataformas digitais. A segunda manifestação pode acontecer a partir dos *textos colaborativos*, originados de blogs, salas de bate papos, entre outras plataformas. Contudo, embora essas duas manifestações literárias estejam presentes nos espaços digitais, suas versões permanecem se aproximando das impressas, pois predomina a estrutura linear das narrativas, não fazendo uso das linguagens criativas característicos de uma literatura digital, tais como os recursos semióticos, a exemplo da hipertextualidade e a hipermidialidade.

Somado a isso, conforme Kirchof e Assumpção (2011), essa expansão dos meios digitais que se iniciaram a partir da década de 90, não alteraram apenas o valor cultural atribuído ao objeto livro em seu suporte impresso, mas, sobretudo, passaram a atuar diretamente na constituição da identidade dos editores, livreiros, críticos e, principalmente, dos autores e leitores. No que corresponde aos editores, a complexidade de sua atuação acontece na medida em que esses novos tempos de literatura eletrônica levantam incertezas quanto ao futuro de sua utilidade, pois as recentes tecnologias abrem espaço que qualquer indivíduo possa se tornar um autor reconhecido, uma ascensão que apenas depende dos números de acessos e comentários que seu texto alcance na rede, desvinculando-se também da necessidade de passar pelo crivo dos críticos literários, avaliadores dos aspectos estéticos do texto.

Destarte, esse universo do ciberespaço também descentraliza a ideia culturalmente enraizada que os autores eram detentores do saber e de que seus leitores eram meros aprendizes e expectadores que apenas recebiam um produto pronto para consumo. Desse modo, nos dizerem de Kirchof e Assumpção (2011), esses deslocamentos de identidades, principalmente dos leitores, estabelecem uma nova categoria: o ciberleitor. Em complemento, Chartier(1998) assinala que os novos suportes tecnológicos, a exemplo do computador, permitem usos, manuseios e intervenções do leitor mais numerosos e mais

livres do que o suporte impresso. Por meio desses recursos, a escrita e a leitura interagem, mesclam-se e se interpenetram a partir do advento das várias tecnologias.

Em completo, conforme as concepções de Hunt (2010), esse processo de transição altera também o conceito de narrativa, pois tudo que anteriormente era considerado itens externos do texto, como os brinquedos, sons, imagens e as adaptações que costumavam acontecer tão somente na mente dos leitores, agora tornaram-se parte da narrativa. Sendo assim, "as mídias eletrônicas não estão alterando apenas o modo como contamos histórias: estão alterando a própria natureza da história, do que entendemos (ou não) por narrativa." (Peter Hunt 2010: 275). Essa transformação ocorre não apenas nos diferentes suportes, mas não própria mudança de linguagem que isso implica. Assim como aconteceu na transferência, a exemplo dos contos populares, do oral para o escrito, na era moderna, os novos suportes interativos representam uma mudança intelectual, exigindo, assim, uma mediação entre as novas mídias e as formas textuais estabelecidas.

Vale ressaltar que essa mediação, assim como ocorre no suporte impresso, só será possível, se o mediador torna-se um construtor do sentido literário, de modo a conduzir os leitores mirins a realizarem essa experiência de passar do real para o ficcional, possibilitando um aprendizado literário. Para Miguel Rettenmaier (2009: 78), "[...] a literatura não está unicamente nos livros, mas se encontra nas telas dos computadores á disposição desses leitores multimídias, desses (hiper) leitores", para que seu ensino seja desafiador, a escola e os/as educadores/as têm que estar preparados para atender esse/a novo/a estudante que convive com tecnologias digitais cada vez mais avançadas, ou seja, os chamados "nativos digitais", que são caracterizados por terem nascidos e crescidos com as TDICs.

Essa mediação, no campo educacional, especialmente no ambiente escolar, recai sobre o professor, sujeito fundamental na apresentação inicial entre os alunos e os livros e na condução da leitura durante o processo de letramento. No entanto, sabendo que há uma considerável distância entre o tempo de formação desse educador e o atual cenário digital em que seus alunos estão inseridos, qual o caminho que poderá ser encontrado para romper essas barreiras?

Sabemos da existência de muitos desafios para o ensino da literatura digital. Dentre eles, assim como ressalta Kirchof (2014), os que talvez sejam mais importantes corresponderiam à necessidade, por parte do professor, de ter acesso a um maior repertório de obras literárias, assim como à necessidade de obter conhecimento quanto às especificidades dos recursos empregados nas narrativas digitais, permitindo-o elaborar atividades que consigam explorá-las. Todavia, ainda é escassa a presença de disciplinas e projetos nas universidades que abram espaço para o estudo dessas literaturas digitais no processo de formação dos profissionais da educação. Além disso, outra problemática para o ensino de literatura digital nas escolas está relacionada ao lugar que a própria arte literária como um todo ocupa nas instituições de ensino básico, pois a carga conteudista estabelecida pelos currículos educacionais, muitas vezes, exclui os trabalhos com as obras literárias, priorizando atividades que direcionem o aluno para uma alfabetização em curto prazo. Outro grande desafio está relacionado com a abertura de diferentes experiências de leitura que as obras digitais promovem, no sentido de que cada aluno tem a liberdade de conduzir sua própria narrativa, algo que poderá dificultar a avaliação realizada pelo professor, no tocante à efetividade das atividades desenvolvidas. Além desses, ainda haveria o desafio de promover o letramento de modo a estabelecer diálogo entre o livro impresso e seu suporte digital.

## III. BRINCANDO COM A POESIA: O LIVRO MULTIMODAL DE ÁLVARO ANDRADE GARCIA

As tendências contemporâneas vistas a partir do ingresso do livro digital e dos livros-aplicativos no mercado editorial apontam algumas considerações que são mais questionadoras do que conclusivas. Para além da evanescência ou da instabilidade dos materiais, suportes e objetos da cibercultura (que muitas vezes desaparecem ou ficam desatualizados rapidamente), sua acessibilidade depende de sistemas operacionais muito restritos que, ao serem atualizados, podem demonstrar problemas de incompatibilidade. Outro fator de indagação seria a qualidade estético-literária das obras, comparando a importância que oferecem a recursos lúdicos semelhantes a jogos e brincadeiras em detrimento da real expressão artística, que deveria ser o seu fator principal. Por fim, ainda é preciso observar os níveis de interação desses dispositivos, que podem recorrer mais ao leitor, necessitando que ele participe efetivamente da leitura, ou apresentar ilustrações estáticas e narrativas tradicionais que apenas convertem publicações impressas para o meio digital, fazendo com que o leitor torne-se um mero espectador.

Em *Poemas de brinquedo* (2016), Álvaro Andrade Garcia convida os seus leitores para uma brincadeira com as palavras, por meio de um jogo de sons, sentidos e formas. A obra se integra a uma coleção de títulos da editora Peirópolis que tratam da cultura infantil, mas não se destina apenas ao leitor criança. Ela recolhe algumas composições presentes em outras publicações do autor, como *O verão dentro do peito* (1998) e *Álvaro* (2004), além de criações inéditas, todas aparentemente selecionadas pela aptidão visual e/ou sonora para publicação no meio digital. A partir da versão em aplicativo, foi pensada a modalidade impressa em forma de cartões soltos, acondicionados em uma embalagem envelopada. A conexão entre as duas é direcionada já na contracapa, através de um QR-code que leva ao download do material digital.

O formato do livro impresso já insere o leitor em um universo de brincadeira, com um projeto gráfico que ganha forma de baralho bastante colorido e ilustrado. Os leitores podem ordenar as composições da forma que quiserem, encontrando em cada cartão-página um poema-jogo onde as palavras se misturam em formas, cores e fontes diferentes que, juntas, constroem o sentido do texto. O designe tipográfico dos textos aliado aos desenhos na frente ou no verso de cada cartão estimulam uma leitura criativa àqueles que os manuseiam.Os poemas inventam palavras por sufixação ou composição, misturam imagens e palavras, brincam de dicionário com termos difíceis, contam histórias, além de apresentarem variedades orais do português brasileiro. Já a versão digital, realizada pela editora Managana em parceria com o Ateliê Ciclope, reúne os poemas concretos de Andrade Garcia reinterpretados pelo próprio autor com base em trabalhos audiovisuais produzidos por ele, apresentando vocalizações de Ricardo Aleixo, que abrem possibilidades para a exploração sonora e lúdica dos textos, além de ilustrações criadas e animadas pelo designer gráfico Márcio Koprowski. O formato foi disponibilizado gratuitamente para *smartphones*, *tablets* ou computadores que detenham o sistema operacional *Android*ou *IOS*.

A interface do livro digital utiliza o mesmo designe de capa do impresso, com as letras coloridas do título se transformando em ícones que traçam *links* aos poemas animados, ora em versão individual, ora agrupados tematicamente, como os "poemas nordestinos" e "os poemas mineiros". Aqui, a conexão entre o verbal e o visual é reelaborada através de vídeos que se relacionam direta ou indiretamente aos versos que, animados e vocalizados, interagem com as imagens, movimentando-se, criando vida. Para cada versão dos poemas há alterações substanciais de apresentação, refletindo também uma busca de efeitos estéticos distintos. As variações e efeitos sonoros contribuem para o caráter lúdico da leitura, reforçando, além da musicalidade, a construção de trava-línguas e combinações neologísticas.

A presença de diversas variações linguísticas, unindo vocabulário culto e gírias ou expressões regionais, é ressaltada pela leitura em sotaque de Aleixo. O livro-aplicativo ainda traz alguns extras, alocados no canto inferior direito da página inicial sob os nomes de Brincadeiras, Músicas e Histórias, como o poema-canção interpretado por Valéria Braga ou vídeos que narram pequenas narrativas em verso. Os animais e a natureza dominam a maioria das composições, também aparecendo na obra digital em filmagens do próprio autor, expressando a poesia espontânea existente em todos os lugares. Na reprodução de alguns poemas, aparecem ícones de interação ou intervenção que, ao serem clicados pelos leitores, revelam outros os sons e imagens escondidos, aumentando o caráter lúdico do aplicativo. Por exemplo, na apresentação do "poema visual com sons", cada ícone que aparece na tela durante a animação e vocalização dos versos corresponde a uma sílaba diferente que é sonorizada a cada clique, formando um novo e abrangente painel sonoro que ultrapassa o texto verbal.

Avaliando-se a funcionalidade, a versão digital de *Poemas de brinquedo* (2016), assim como a modalidade impressa, permite o diálogo entre linguagens diversas, estimulando o campo criativo para os leitores. Tal trabalho experimental explora inventivamente toda a potencialidade do gênero poético, abrangendo o caráter fônico, a configuração espacial, as quebras morfológicas e as repetições dos versos desde o papel, com a disposição do escrito e das ilustrações ganhando movimento e efeitos sonoros no aplicativo, também sendo acompanhados por outras imagens em vídeo. As duas versões preveem a não linearidade dos poemas, organizados em livre combinação no impresso e livres a toques aleatórios no digital. Entretanto, para um leitor que ainda não conhece a dinâmica da plataforma, pode demorar um pouco até que descubra como interagir com as composições, visto que não há nenhuma instrução, podendo ser necessário algum auxílio ou mediação. Outro problema, além do travamento em cliques rápidos, refere-se ao funcionamento automático do aplicativo em determinados momentos, excluindo a participação ativa de quem o maneja.

## IV. A POESIA INFANTIL EM SALA DE AULA: UMA PROPOSTA PARA OS ANOS INICIAIS DO ENSINO FUNDAMENTAL

Falar em leitura literária nos anos iniciais do Ensino Fundamental I, antes da década de 1980, poderia provocar o estranhamento de educadores infantis brasileiros. Naquela época, a relação entre de alfabetização e leitura literária era de afastamento, no sentido de que somente se dava a ler literatura à criança após ela ter aprendido a decodificar: "Embora pareça uma afirmação contraditória, acreditava-se que a criança não podia *ler* antes que *soubesse ler*: não podia "ler de verdade" antes que fosse capaz de "decodificar" a língua escrita, aprendida em "textos" construídos não *para ler*, mas para *ensinar a ler*." (Magda Soares 2010: 14, grifos da autora). Esse panorama, entretanto, foi modificado em razão da expansão da teoria sociocognitiva e sociocultural da aprendizagem (Magda Soares 2010) que, alcançando o campo da alfabetização, inseriu a compreensão de que esse processo não poderia ser dissociado da leitura, enquanto uso social da língua escrita, fazendo surgir, aliado a outros fatores como a ampliação do conceito de alfabetização, o que se passou a compreender como "letramento". O conceito foi delineado como o uso competente da leitura e da escrita, em práticas sociais, mediante o desenvolvimento de comportamentos e habilidades promotoras de tal uso (Magda Soares 2004).

A literatura, pensada como uma importante prática social, sobretudo quando tratamos do ambiente escolar, revela-se imprescindível para o processo de letramento, mesmo antes ou durante a etapa de alfabetização, tendo em vista o atendimento aos interesses da criança, ao proporcionar o lazer e o prazer, bem como ao contribuir para a sua formação humana (Magda Soares, 2010), ajudando-a a construir e a reconstruir o mundo que a cerca. Nesse sentido, Rildo Cosson (2014) compreende a arte literária como meio de

transpor os limites do tempo e do espaço para vivermos como outros, ao mesmo tempo em que podemos ser nós mesmos. Maria Bordini e Vera Aguiar (1993: 15), reforçando essa concepção, afirmam que:

> [a] riqueza polissêmica da literatura é um campo de plena liberdade para o leitor, o que não ocorre em outros textos. Daí provém o próprio prazer da leitura, uma vez que ela mobiliza mais intensa e inteiramente a consciência do leitor, sem obriga-lo a manter-se nas amarras do cotidiano. Paradoxalmente, por apresentar um mundo esquemático e pouco determinado, a obra literária acaba por fornecer ao leitor um universo muito mais carregado de informações, porque o leva a participar ativamente da construção dessas, com isso forçando-o a reexaminar a sua própria visão da realidade concreta. (Maria Bordini e Vera Aguiar 1993: 15)

A leitura literária, assim, revela-se imprescindível, desde os anos iniciais da educação básica, tendo em vista que a inserção de práticas leitoras, nessa fase, com planejamento e metodologia adequados,oportuniza, à criança, a construção de laços afetivos com o texto literário, além de inseri-la na cultura escrita, fazendo conhecer variados gêneros e edificando as bases de um repertório de leitura que será robustecido e diversificado no decorrer do seu percurso como leitor. Antes o exposto, a criança, ao passo que é alfabetizada, deverá ter iniciado o seu processo de letramento, mantendo contato constante com variados gêneros textuais, gêneros literários em seus mais diversos suportes, inclusive, os digitais, tendo em vista o grande espaço que vêm ocupando em nossa sociedade atualmente. Voltando-se especialmente ao suporte digital da literatura, Kirchof (2016) levanta alguns questionamentos:

> Quais as implicações e as consequências dessas transformações desencadeadas pela tecnologia digital para a leitura dos textos literários? Em que medida um leitor formado pela cultura do livro impresso será capaz de ler e fruir obras disponíveis em um ambiente que parece interpelar o leitor para acessar inúmeros outros tipos de textos e textualidades ao mesmo tempo? Em suma, existem estratégias específicas para se ler um texto literário em ambiente digital? (Edgar Roberto Kirchof 2016: 215)

Visando contemplar tais indagações, elaboramos uma proposta de trabalho em sala de aula com a versão impressa e digital da obra *Poemas de brinquedo* (2016), de Álvaro Andrade Garcia, tendo como enfoque o público dos anos iniciais do Ensino Fundamental. Nessa perspectiva, apresentamos estratégias para antes, durante e depois da leitura, objetivando estabelecer diálogo entre os dois suportes de leitura, de modo a explorar suas dimensões literárias.

### *IV.1 Antes da leitura*

1º atividade: Antes dos alunos chegarem, o professor deverá colar embaixo de suas mesas as cartas-páginas do livro *Poemas de brinquedo* (2016), deAndrade Garcia;

2º atividade: Iniciar um diálogo com os alunos sobre os seus brinquedos favoritos e quais os sons que eles expressam;

3º atividade: Apresentar apenas a versão sonorizada dos poemas escolhidos: "depois do trovão", "o rio", "arara" e"colibri com bem-te-vi";

4º atividade: Pedir para que os alunos identifiquem os sons conhecidos e falem sobre as experiências vividas em que esses sons estiveram presentes;

5º atividade: Entregar um cartão, na mesma medida dos que estão no livro, para que os alunos desenhem a expressão dos sons conforme eles imaginaram e escrevam, atrás do cartão, sua experiência vivenciada com aquele som.

Obs.: Concluída essa atividade, os alunos deverão expor suas criações em um varal poético na sala de aula.

### *IV.2 Durante a leitura*

1º atividade: Os alunos deverão pegar os cartões que ficaram colados em suas mesas durante a primeira atividade e colocá-los em outro varal poético que estará disponível;

2º atividade: O professor selecionará quatro alunos para que escolham, apenas visualizando a imagem dos poemas, aqueles que eles ouviram os sons;

3º atividade: Pedir para que os alunos realizem a leitura das imagens, de modo a perceberem que as ilustrações também falam;

4º atividade: O professor cotejará a versão animada com a versão impressa dos poemas, utilizando, se possível, alguma das plataformas compatíveis com o livro-aplicativo, como um *tablet* ou um computador conectado a um aparelho projetor. Ele deverá incentivar alguns alunos a interagirem com os poemas, procurando e clicando, um de cada vez, nos ícones de intervenção que aparecerem na tela, revelando aos outros os sons e imagens escondidos nas animações.

### *IV.3 Depois da leitura*

1º atividade: Os alunos serão convidados para apresentarem seus desenhos e ler o que escreveram sobre eles;

2º atividade: Nesse momento os alunos deverão ouvir o poema vocalizado para que conheçam a versão do autor.

### *IV.4 Atividade final*

Para que fiquem armazenadas as múltiplas interpretações das ilustrações e sons, o professor deverá registrar, por meio de fotografia e gravação de áudio, as etapas em que os alunos estarão apresentando os seus desenhos e escrita, bem como quando estiverem fazendo a leitura das imagens do poema.

## V. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A leitura literária desperta e desenvolve a criatividade. Para Candido (2011: 182), ela é "o sonho acordado das civilizações" e, em essência, um direito, pois "[...] confirma no homem aqueles traços que reputamos essenciais, como o exercício da reflexão, a aquisição do saber, a boa disposição para com o próximo, o afinamento das emoções [...]". Colomer (2007: 27), corroborando com a noção de que o afastamento humano da leitura literária corresponde a impedir que o indivíduo se autorreconheça, entende que "[o] texto literário ostenta a capacidade de reconfigurar a atividade humana e oferece instrumentos para compreendê-la, posto que, ao verbalizá-la, cria um espaço específico no qual se constroem e negociam os valores e o sistema estético de uma cultura".

Nesse sentido, a literatura contribui para que o leitor, além de compreender o seu lugar no mundo, favorecendo sua criticidade e emancipação, também se divirta através da experiência estética. A leitura literária, dessa maneira, consiste em "[...] desenvolver uma capacidade interpretativa, que permita tanto uma socialização mais rica e lúcida dos

indivíduos como a experimentação de um prazer literário que se constrói ao longo do processo. O aprendizado, então, se concebe centrado na leitura de obras" (Teresa Colomer 2007: 29).

Nosso estudo procurou esclarecer que, mesmo que os livros impressos ainda carreguem toda uma magia especial que envolve o contato físico com toda a materialidade do texto, algo a nosso ver insubstituível, os livros digitais também envolvem alternativas de diálogo ou intervenção com os leitores, possibilitando a exploração do texto através de ferramentas multimidiáticas como sons, imagens e movimentos. No caso específico da poesia, vimos que a utilização de recursos visuais, animados e sonoros pode contribuir para o caráter lúdico do primeiro contato com um gênero ainda tido por muitos como de difícil compreensão. A obra multimodal *Poemas de brinquedo* (2016), abrangendo a versão impressa e a em aplicativo, apesar de suas limitações técnicas, constitui uma interessante alternativa para a sala de aula, como demonstrado em nossa proposta para o Ensino Fundamental I, apresentando um projeto gráfico arrojado que aguça a ludicidade e incentiva a brincadeira com a linguagem. Além disso, fazendo uso de vocabulário cotidiano, mas não por isso mesmo lírico, o autor Álvaro Andrade Garcia demonstra que a arte da palavra está próxima das crianças e de suas leituras de mundo.

## VI. REFERÊNCIAS


Aguiar, Vera Teixeira de/Bordini, Maria da Glória (1993): Literatura: a formação do leitor, alternativas metodológicas. Porto Alegre: Mercado Aberto.

Candido, Antonio (2011): Vários escritos. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul.

Chartier, Roger (1998): A aventura do livro: do leitor ao navegador. São Paulo: EDUNESP.

Colomer, Teresa (2007): Andar entre livros: a leitura literária na escola. São Paulo: Global.

Cosson, Rildo. (2014): Letramento literário: teoria e prática. São Paulo: Editora Contexto.

Garcia, Álvaro Andrade (2016): Poemas de brinquedo. São Paulo: Peirópolis.

Kirchof, Edgar Roberto. (2016): "Como ler os textos literários na era da cultura digital? ". En: Revista Estudos de literatura brasileira contemporânea, [47], pp. 203-228.

Kirchof, Edgar Roberto. (2014): "Literatura digital para crianças". En: Frade, Isabel Cristina Alves da Silva/Val, Maria da Graça Costa/ Bregunci, Maria das Graças de Castro (eds.) Glossário Ceale: termos de alfabetização, leitura e escrita para educadores. Belo Horizonte: FaE/UFMG. En [http://www.ceale.fae.ufmg.br/app/webroot/glossarioceale/verbetes/literatura-digital-para-criancas] (31 de maio de 2018).

Kirchof, Edgar Roberto/Assumpção, Simone (2011): "O ciberleitor infanto-juvenil: identidade e literatura digital". En: Revista Signo, 36 [60], pp. 176-194.

Rettenmaier, Miguel (2009): "(Hiper)mediação leitora: do blog ao livro". En: Santos, Fabiano dos/Marques Neto, José Castilho /Rosing, Tânia M. K. (eds.). Mediação de leitura: discussões e alternativas para a formação de leitores. São Paulo: Global.pp. 71-94

Soares, Magda (2004). "Alfabetização e letramento: caminhos e descaminhos". En: Revista Pátio, [29], pp. 19-22.

Soares, Magda (2010): "Alfabetização e literatura". En: Revista Educação. Guia da Alfabetização, [2], pp. 12-29.

Zilberman, Regina (2005): Como e por que ler a literatura brasileira. Rio de Janeiro: Objetiva.

# O REALISMO MARAVILHOSO COMO INSTÂNCIA DE FICCIONALIZAÇÃO DA MEMÓRIA, EM OS MALAQUIAS, DE ANDREA DEL FUEGO

Balsini, Priscila

# O REALISMO MARAVILHOSO COMO INSTÂNCIA DE FICCIONALIZAÇÃO DA MEMÓRIA, EM *OS MALAQUIAS*, DE ANDREA DEL FUEGO

> A vida cotidiana na América Latina nos demonstra que a realidade está cheia de coisas extraordinárias. Gabriel García Márquez
>
> (MENDOZA 1982: 39)

Um incauto do velho mundo, que chegue à América Latina desprovido de bússola, pode crer ter adentrado em uma dimensão paralela, um mundo "quase" do avesso, em que, aos moldes do que disse García Márquez, grassam as experiências extraordinárias. O efeito de estranhamento para o tal viajante desavisado viria do fato de que a cultura latino-americana pesa na mesma balança o insólito e o real. Santos, anjos caídos, almas penadas, totens e mulas sem cabeça convivem harmonicamente com os afazeres cotidianos, sem sequer se ruborizar com as demandas de um mundo globalizado.

Essa naturalização do sobrenatural foi aludida por Carpentier, no prefácio de *O reino deste mundo* (1985), ao pensar a diferença do tratamento dado ao insólito na América Latina em relação ao modelo europeu. Em sua incursão pelo Haiti, o escritor viria a perceber que o arcabouço cultural, que chamava a atenção no país, se estendia a toda a América. "Pensava também que essa presença e vigência da Realidade Maravilhosa não era privilégio único do Haiti, senão um patrimônio de toda a América, onde ainda não se concluiu, por exemplo, um inventário de cosmogonias" (CARPENTIER 1985). E completaria: "Mas o que é a História da América senão toda uma crônica da Realidade Maravilhosa? ", "antes de tudo, para sentir o maravilhoso é necessário ter fé" (CARPENTIER 1985).

Neste estudo, revisitamos o conceito de realismo maravilhoso, à luz da linha teórica desenvolvida pela Professora Irlemar Chiampi, que parte das noções de discurso narrativo e de uma linguagem hispano-americana, segundo o crítico Emir Rodríguez Monegal, que assina a apresentação do livro *Realismo Maravilhoso*.

> À Professora Irlemar não interessa definir o realismo maravilhoso apenas como um movimento, ou escola de um dado momento das letras hispano-americanas, mas como um tipo de discurso que permite determinar as coordenadas de uma cultura, de uma sociedade, de uma linguagem hispano-americanas. Visto assim, sua análise configura uma tipologia do discurso narrativo do nosso universo cultural que pode ser aplicado a outros discursos de outras épocas dentro da nossa história literária. (CHIAMPI 2015: 13-14)

Nossa intenção é perscrutar o romance *Os Malaquias*, de Andréa del Fuego, em busca de vestígios da adoção do realismo maravilhoso como instância de ficcionalização da memória familiar da autora, que serviu de ponto de partida para a construção da narrativa. Nesse sentido, nosso primeiro desafio foi localizar o romance na esfera do realismo maravilhoso, o qual solucionamos observando os elementos do texto que dialogam com o conceito, e recorrendo ao artigo da Professora Ana Lúcia Trevisan, que ilumina a questão.

> Partindo de uma ideia de que existe uma contiguidade entre o real e o irreal, o realismo maravilhoso propõe um "reconhecimento do insólito", pois as mitologias, as crenças religiosas, a magia e as tradições culturais tornam-se capazes de redimensionar uma reflexão identitária, reconduzindo ao "familiar coletivo". É possível pensar a obra de Andréa del Fuego a partir desta perspectiva, uma

> vez que a causalidade interna do realismo maravilhoso está relacionada com as tradições populares de diferentes regiões brasileiras. (TREVISAN 2016: 213)

Ainda segundo Trevisan**,** "a autora constrói um enredo pautado por contornos claramente realistas. No entanto, em meio ao fluxo da narrativa, surgem acontecimentos insólitos, que são incorporados naturalmente e não provocam efeitos de suspense ou medo" (TREVISAN 2016:205-206). O que, a nosso ver, eliminaria a dúvida quanto a uma possível natureza fantástica.

Partimos, então, da ideia de que o romance de Andréa del Fuego inscreve-se na tradição latino-americana de histórias que naturalizam o insólito, o extraordinário, amalgamando elementos como a cultura, o cotidiano, o coletivo e a memória.

Esta última, configura o mote de diversos romances da vertente do realismo maravilhoso, seja como recurso de construção da narrativa, o caso de *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, ou como fonte primária para a criação do enredo, o que podemos divisar em *Cem anos de solidão*, de Gabriel García Márquez. Para o escritor colombiano, o real – ainda que sob o filtro da memória – seria a base para a criação literária. "Acho que a imaginação é apenas um instrumento de elaboração da realidade. Mas a fonte de criação, afinal de contas, é sempre a realidade", (MENDOZA 1982: 34).

Quando, em entrevista ao amigo Plinio Apuleyo Mendoza, García Márquez é questionado sobre como chegou ao "tratamento mítico da realidade" em *Cem anos de solidão*, o escritor não titubeia.

> Talvez, a pista me tenha sido dada pelos relatos da minha avó. Para ela, os mitos, as lendas, as crenças das pessoas faziam parte, e de maneira muito natural, da sua vida cotidiana. Pensando nela, percebi de repente que não estava inventando nada, mas simplesmente captando e me referindo a um mundo de presságios, de terapias, de premonições, de superstições, se você quiser, que era muito nosso, muito latino-americano. (MENDOZA 1982: 66)

Andrea del Fuego também vai beber na fonte da memória. Em diversas entrevistas[1] a veículos especializados, a autora revela ter ficcionalizado sua história familiar. O estopim para a reminiscência, que daria origem ao enredo de *Os Malaquias*, foi a morte da avó e o retorno à Serra Morena, em Minas Gerais, terra natal de seus parentes, que serviu de palco à trama.

Com a definição de que o enredo teria como matéria-prima basilar a memória, à escritora coube o desafio de lidar com assuntos familiares, emocionalmente muito próximos. A ficcionalização entraria, justamente, como uma licença para a criação poética, que desvincularia o real, permitindo a plena vivência do imaginário.

Ao rememorar e, em alguns casos, ao deduzir e preencher as lacunas do passado, o autor molda, transforma os fatos, de forma a lhes conceder uma nova possibilidade de existência. Essa revivificação se mostra viável a partir da articulação do passado pela literatura. Ao adentrar o campo do poético, a memória se desconecta de sua imagem primeva e ganha energia nova e independente. Ainda assim, cabe lembrar que a memória habita um terreno movediço, de atmosfera nebulosa, em que não se difere com muita clareza o real do irreal.

> E se o ponto cego do eu, o lugar em que a realidade se abisma e se aniquila, fosse também o lugar em que tudo é resgatado da dispersão, da insignificância, do nada? Em *O tempo redescoberto*, conclusão de *Em busca do tempo perdido*, Proust mostra que aprofundando em si mesmo, e apenas se aprofundando em si mesmo, o eu salva aquilo que, de outra maneira, estaria irremediavelmene perdido. (GIVONE 2009: 472)

---

1 Utilizamos como base a entrevista concedida por Andréa del Fuego ao podcast Ex Libris, hospedado no endereço digital: http://www.central3.com.br/ex-libris-009-a-nada-mole-vida-de-escritor/

Andréa del Fuego parece querer lembrar ao leitor essa relação entre real e irreal, memória e ficção, logo no início do livro, com a dedicatória "aos personagens desta história". Ao leitor que não conheça o relato biográfico que deu origem ao enredo, o paratexto dá pistas sobre o grau diferenciado de intimidade da escritora com as personagens, e sugere que algo da ordem do extraordinário está por vir.

## I. UMA HISTÓRIA FAMILIAR

A narrativa já começa marcada pelo trágico. Um raio cai na casa dos Malaquias, atingindo o casal fatalmente. Embora o acontecido não tenha nada de sobrenatural, recebendo, inclusive, uma explicação científica da autora acerca do fluxo sanguíneo e dos movimentos cardíacos (sístole e diástole), dá início a uma sequência de situações inerentes ao universo do realismo maravilhoso.

> O coração do casal fazia a sístole, momento em que a aorta se fecha. Com a via contraída, a descarga não pôde atravessá-los e aterrar-se. Na passagem do raio, pai e mãe inspiraram, o músculo cardíaco recebeu o abalo sem escoamento. O clarão aqueceu o sangue em níveis solares e pôs-se a queimar toda a árvore circulatória. Um incêndio interno que fez o coração, cavalo que corre por si, terminar a corrida em Donana e Adolfo.
>
> Nas crianças, nos três, o coração fazia a diástole, a via expressa estava aberta. O vaso dilatado não pertubou o curso da eletricidade e o raio seguiu pelo funil da aorta. Sem afetar o órgão, os três tiveram queimaduras ínfimas, imperceptíveis. (DEL FUEGO 2010: 19-20)

As primeiras cenas, narradas em tom poético, de forma sincopada e com imagens concentradas, determinam os destinos das personagens, que terão suas vidas permeadas por "cargas invisíveis", e se moverão, ao longo da história, em busca de um retorno à origem, ao ponto do vir a ser, ao aconchego do que lhes era familiar e foi subtraído.

A morte dos pais coloca em marcha a história dos órfãos Malaquias, que crescerão separados e entregues à própria sorte. As vidas de Nico, Antônio e Júlia serão atadas naturalmente ao sobrenatural. Nesse ponto, relembramos as palavras de Carpentier, em entrevista a Miguel F. Roa (CHIAMPI 2015: 47): "*Las realidades ocultas detrás de las cosas visibles, las entrañas de lo invisible, las fuerzas que mueven nuestro solo, nuestro mundo telúrico*".

A autora recria o universo familiar, eternizando não só as memórias dos Malaquias, aglutinadas a lendas e causos, como também as memórias de brasileiros sem nome, imersos na luta diária pela sobrevivência, no contexto de um Brasil interiorano. Nas palavras de Ricouer, a memória assume o papel de depositária da "passeidade do passado".

> A memória continua sendo a guardiã da última dialética constitutiva da passeidade do passado, a saber, a relação entre o 'não mais' que assinala seu caráter acabado, abolido, superado, e o 'tendo sido' que designa seu caráter originário e, neste sentido, indestrutível. (RICOUER 2000: 648)

Nessa perspectiva, destacamos a opção pelo uso dos nomes reais dos familiares da escritora, no romance, como um certo recurso para ancorar a narrativa à memória dos antepassados, como uma homenagem. O que não invalida o efeito de real, nos termos barthesianos, produzidos na esfera da recepção.

> […] a memória vive essa tensão entre a presença e a ausência, presença do presente que se lembra do passado desaparecido, mas também presença do passado desaparecido que faz a irrupção em um presente evanescente. Riqueza da memória, certamente, mas também *fragilidade* da memória e do rastro. Podemos também observar que o conceito de rastro rege igualmente todo o campo metafórico e semântico da escrita, de Platão a Derrida. Se as "Palavras" só remetem às coisas na medida em que assinalam igualmente sua ausência, tanto mais os signos escritos, essas cópias de cópias como diz Platão, são, poderíamos dizer deste modo, o rastro de uma ausência dupla: da

palavra pronunciada (do fonema) e da presença do "objeto real" que ele significa. (GAGNEBIN 2006: 44)

Del Fuego inscreve a memória no próprio romance, concedendo às personagens a faculdade, ou o fardo, da rememoração dos fatos do passado. Observamos esse comportamento, por exemplo, na cena em que Júlia recebe o recado sobre o casamento do irmão, Nico, dali a dez dias.

> Nem a morte de Dolfina mexeu tanto. Veio tudo: Antônio, o suor da mãe, o cheiro agridoce do pai, a casa, o terreiro, o trovão. Saiu correndo para o quarto dos fundos, a febre galopava, cavalo sem rumo. A lembrança era uma cortina, a agonia um sofá, mobiliaria uma casa com aquela pilha de perturbações. (DEL FUEGO 2010: 71)

Nessa passagem, a autora marca a reminiscência de Júlia com o uso de uma metáfora, "a febre galopava, **cavalo sem rumo**[2]", que remete à imagem utilizada no início do livro para determinar a morte dos pais, "um incêndio interno que fez o coração, **cavalo que corre por si**[3], terminar a corrida em Donana e Adolfo". A narrativa parece retornar a si mesma, de forma cíclica, em diversos momentos-chave da trama.

Metamorfoseadas, as memórias consolidam a estrutura de um universo ficcional coerente, coalhado de metáforas "ordenadoras", ou ainda, "naturalizadoras" dos acontecimentos insólitos. De forma geral, a linguagem empregada no livro parece mimetizar a própria vida das personagens do romance, áspera, seca e, ao mesmo tempo, melancólica.

## II. DA MEMÓRIA À FICÇÃO

Como vimos anteriormente, em *Os Malaquias*, a memória serve de insumo, ponto de partida para a criação do imaginário. Segundo essa lógica, o real – ou o que convencionamos como realidade passada – é submetido a uma espécie de filtro ficcional, que destila sua dureza, sua historicidade, e o transforma sob o signo da poeticidade.

> […] a veracidade é um pressuposto que impregna o fluxo da narrativa. No entanto, a forma de contar tal evento, marcado pelo improvável, é elaborada por meio da poeticidade: o retrato trágico do casal que morre dormindo ganha a força da verossimilhança, na medida em que a metáfora invade a cena. Observa-se que a memória se uniu aos ecos das vozes anônimas da cultura popular das superstições subjacentes na oralidade, e a um imaginário coletivo que reinterpreta o mundo por uma lógica própria. (TREVISAN 2016: 206)

Nesse sentido, observamos o uso constante de metáforas[4] – também presentes em outros textos de Andréa del Fuego, talvez uma marca autoral –, como um dos recursos do que chamamos de filtro ficcional, capaz de auxiliar o narrador nos momentos mais delicados ou de maior tensão, substituindo a crueza e o interdito pela poeticidade, em gradações diversas, conforme a situação. Verificamos essa hipótese em vários trechos do romance, como no momento em que Nico,

2 Grifo do autor do artigo.

3 Idem.

4 Trabalhamos com o valor do vocábulo metáfora, em consonância com o Dicionário etimológico da língua portuguesa, de Antônio Geraldo da Cunha, que define: "Metáfora: sf. 'tropo em que a significação natural de uma palavra é substituída por outra, em virtude de relação de semelhança subentendida' | Do lat. metáfora, deriv. Do gr. metáfora, de metaphéro 'eu transporto'" (2010: 423).

Antônio e Maria precisam deixar a casa em que vivem, por conta da transformação do vale em represa, uma reviravolta na vida das famílias da região, que precisam remanejar o seu cotidiano e deixar para trás as memórias e cultura de seus antepassados. Este seria o preço cobrado pelo progresso.

> Antônio botou as mãos debaixo do corpo, Geraldina embaixo do armário, o vale dormia. A água vinha caudalosa, força de motor, varrendo o chão, os ninhos de capim, arbustos secos, alguns **cavalos corriam**[5] dela.
>
> Nico acordou com o galo fora de hora. Saiu iluminando a noite com vela, a Lua estava encoberta. Aquele molusco, polvo com todos os tentáculos em direção às casas, a represa vinha para o vale. (DEL FUEGO 2010:114)

Ainda em relação ao mesmo episódio, vemos uma incursão no maravilhoso, quando a alma penada de Dona Geraldina, mãe de Geraldo, mostra seu pesar diante do anúncio do filho ao povoado.

> Dia seguinte, Geraldo voltou e chamou o povoado à capela. Confirmou tudo, o vale se transformaria numa represa funda para funcionar hidrelétrica, a cidade ia se iluminar até o alto da Serra. Quem fosse para o alto não ia ter problema com a água, teria boa vista para descansar. Ninguém seria lesado pelo homem. Ele mesmo, Geraldo, ia vender e pegar o dinheiro das casas. Que ele tinha se acertado com o rapaz, e no final o progresso não chega sem bagunça, palavras do homem.
>
> Geraldina se encolheu com medo do afogamento, não pelos pulmões, que não tinha, mas pelo hospedeiro Antônio. (DEL FUEGO 2010: 103)

No capítulo 34, o maravilhoso surge mais uma vez. Com os filhos ainda pequenos e o consequente aumento de trabalho e de fadiga, Nico desaparece, vai "embora no coador".

> Nico derramou a água fervente, o perfume subiu. Antônio interrompeu o biscoito para ver a fumaça se erguer. Nico apoiou a caneca de água na pia, Antônio fechou os olhos para fortalecer o aroma. Abriu-os e não viu mais o irmão, ele não estava mais na cozinha. Antônio se espichou para ver a água dentro do coador, ela desapareceu deixando uma pasta pelas beiradas, a caneca apoiada na pia, Maria fechando o armário lá dentro.
>
> _Maria? Vem ver, o nico caiu no bule.
>
> Maria demorou a vir, pela impossibilidade do fato e nenhuma urgência naquela idiotia. Vendo Antônio olhar pela janela, foi até a despensa procurar Nico, no terreiro, chiqueiro, paiol, milharal.
>
> _ Nico sair desse jeito? Sem falar nada?
>
> _Saiu não, Maria. Ele foi embora no coador.
>
> _Fala direito, Antônio.
>
> _Ele tava passando o pó, hora que botou a água, sumiu.
>
> _Daqui a pouco ele chega.
>
> _Não mexe no bule, deixa do jeito que tá pra ele saber voltar.
>
> (DEL FUEGO 2010:131)

5 Grifo do autor do artigo. Aqui, verificamos mais uma imagem utilizada pela autora que remete a cavalos em movimento.

A volta de Nico, meses depois, no capítulo 37, será envolta na mesma névoa de seu sumiço, mais uma vez sob o testemunho de seu irmão, Antônio. No entanto, ele aparecerá transformado pela experiência de "queda" no bule.

> Antônio foi ao paiol pegar sabugo para o fogão. Subiu uma escadinha, destravou a tramela, abriu a porta larga de madeira. E eis ali Nico sobre as palhas, cochilante, as pernas soltas, abertas. O chapéu sobre o rosto.
>
> _Maria? Nico voltou, tá no paiol.
>
> Ela deixou as crianças entre travesseiros e foi andando na frente de Antônio, ligeira, ofegante.
>
> _Onde cê tava?
>
> _Dormindo – respondeu Nico, sentando-se, saindo aos poucos do paiol, botando o rosto debaixo da claridade.
>
> _O que foi no teu olho?
>
> _O que que tem?
>
> _Escureceu.
>
> […] Antônio se apoiava na enxada, o cotovelo no cabo.
>
> _Teu olho, Nico, teu olho tá preto, os dois.
>
> Os olhos de Nico, azuis como os da mãe, estavam de um ébano macio, pretos a perder o contorno do miolo, o túnel da íris. Antônio ficou na ponta dos pés, focando o rosto de Nico, e botou a enxada em cima do ombro.
>
> _O café manchou o olho dele.
>
> Os três na cozinha, Antônio peguo o coador para lavar.
>
> _Toma um banho, Nico, para tirar o pó.
>
> (DEL FUEGO 2010: 141-142)

A sequência da mudança de cor dos olhos de Nico nos remete diretamente ao significado do vocábulo maravilhoso, no que concerne tanto ao sentido de olhar quanto aos aspectos de milagre e de miragem.

> Maravilhoso é o que contém a *maravilha*, do latim *mirabilia* ou seja "coisas admiráveis" (belas ou execráveis, boas ou horríveis), contrapostas à *naturalia*. Em *mirabilia* está presente o "mirar": olhar com intensidade, ver com atenção ou ainda *ver através*. O verbo *mirare* se encontra também na etimologia de milagre – portento contra a ordem natural – e de miragem – efeito óptico, engano dos sentidos. (CHIAMPI 2015: 48)

Nessa perspectiva, verificamos que uma certa ambiguidade inerente ao episódio, com a dúvida sobre a causa do sumiço de Nico – uma miragem? Engano dos sentidos? –, é esfacelada a partir da evidência da transformação, constatada por Maria ("O que foi no teu olho", "Escureceu"), até então cética com relação ao destino do marido. E o veredicto naturaliza o sobrenatural: "Os olhos de Nico, azuis como os da mãe, estavam de um ébano macio, pretos a perder o contorno do miolo, o túnel da íris".

No capítulo 49, o maravilhoso aparece com a evaporação de Geraldina, marcando o momento de tensão em que seu filho, Geraldo, anuncia que vai comprar a casa de Nico, sem consultá-lo previamente sobre o seu desejo de vender a propriedade.

> _Depois, agora vou comprar essa casa, Nico.

> A voz do filho, o ar quente do corpo, botou para aquecer a pocinha a ponto de evaporá-la. Enquanto Geraldo ficou na casa, Geraldina perdeu a fórmula definida, não era um sistema fechado em presença consanguínea.
>
> _Não vendo pela memória de meus pais.
>
> (DEL FUEGO 2010: 180)

A história de Geraldina se apresenta em uma segunda camada da narrativa, costurando diversas situações e personagens, e dando visibilidade ao invisível. A mãe de Geraldo era descendente dos últimos índios que viveram na Serra Morena, os Cataguases.

> A tribo vivia em beira de rio e lagoa, acreditava em assombração e se protegia dela com a reza dos curandeiros. A mãe de Geraldina soube por um guerreiro velho que ela guardava água turva no ventre, e a descendente seria outra fêmea com água velha dentro da barriga. Aquela cepa da tribo havia sido lancetada por um veneno antigo, vindo de inimigo que dormia durante o dia. E ainda, se a praga estava nelas, não estaria em mais ninguém. Alguém do organismo tribal seria o filtro da aldeia, Geraldina e sua água eram o sacrifício e a menstruação da Serra Morena. (DEL FUEGO 2010: 53)

Com a morte da mãe em um ataque à aldeia, Geraldina foi adotada por uma viúva, "que se amigou com um bandeirante", integrante do grupo que exterminou a tribo. Criada como filha de brancos, donos de fazenda, Geraldina cumpre o sacrifício, sendo a última de sua estirpe.

> Uma vez morta, Geraldina pôde circular onde bem quisesse. Caso fosse aumentada milhares de vezes, se veria a composição da matriarca: uma cadeia molecular, bolinhas capazes de se mover com certa autonomia e poder de decisão.
>
> [...] Geraldo tem medo dela até hoje, do charco que era a mãe, lugar onde botas não marcam pegada, o alagadiço prende o movimento. Geraldina, num instinto separatista, se faria pertubadora ao se aproximar de Geraldo, para que ele saltasse do charco materno, feito pilga expulsa pela pata do animal. (DEL FUEGO 2010: 54-55)

Os trechos, acima, desvendam uma outra camada do texto, que mescla as memórias de variados agentes da história e da cultura latino-americana. Essa mistura, formatada por diversas metáforas ao longo da trama, denota um dos aspectos do realismo maravilhoso, a representação de possíveis elementos identitários.

> É inútil reivindicar qualquer valor referencial para o real maravilhoso americano. Seu valor metafórico, contudo, oferece um teor cognitivo que bem pode ser tomado como ponto de referência para indagar sobre o modo como a linguagem narrativa tenta sustentar essa suposta identidade da América no contexto ocidental. (CHIAMPI 2015: 39)

Em *O arco e a lira*, Octavio Paz insere a própria metáfora no universo do extraordinário, como um "instrumento mágico", na medida que aporta às palavras o poder da "transmutação".

> Linguagem e mito são vastas metáforas da realidade. A essência da linguagem é simbólica porque consiste em representar um elemento da realidade por outro, como ocorre com as metáforas. A ciência verifica uma crença comum a todos os poetas de todos os tempos: a linguagem é poesia em estado natural. Cada palavra ou grupo de palavras é uma metáfora. E desse modo é um instrumento mágico, ou seja, algo suscetível de tornar-se outra coisa e de transmutar aquilo em que toca: palavra *pão*, tocada pela palavra *sol*, se torna efetivamente um astro; e o sol, por sua vez, se torna um alimento luminoso. A palavra é um símbolo que emite símbolos. (PAZ 2012: p.42)

## III. CONSIDERAÇÕES FINAIS

> Quando narramos nossa vida ou algum acontecimento dela, alimentamos autoficções. São elas que garantem nossa estabilidade como sujeitos individuais, que nos permitem dar um sentido a nosso passado e planejar nosso futuro. Entretanto, esse sujeito individual e esses sentidos, passados ou futuros, são sempre provisórios, sempre imaginários, no sentido psicanalítico. E quando essa narrativa pretende ser literária, a distância entre o discurso e a realidade é ainda maior. (PERRONE-MOISÉS 2016: 209)

Andrea del Fuego parte dos vestígios da memória familiar, que são sublimados, subjetivados no processo de construção narrativa, transformando-se em matéria poética, desprendida dos traços de realidade – ainda que de alguma forma contenha seus germes, não visíveis a olho nu pelo leitor. Nesse sentido, não temos uma realidade desdobrada, mas uma realidade ficcional, intrínseca ao romance, com coerência e estatuto próprios.

> A todo ello contribuye la labor del narrador: los recursos que emplea van encaminados a integrar lo ordinario y lo extraordinario en una única representación del mundo. No solo no muestra asombro alguno ni opina sobre los fenómenos que narra, sino que los presenta al lector como si fuera algo corriente. (ROAS 2011: 61)

Remetendo-nos ao pensamento de Roas, acreditamos que a construção de uma narrativa ancorada no real maravilhoso exige um trabalho de ourives, capaz de tornar invisível a fusão entre o ordinário e o extraordinário, de tal forma, que o leitor acredite que esta mescla é, naturalmente, o que assegura a harmonia, o equilíbrio do universo; e, ainda além, sequer perceba ou cogite a existência dessa solda.

Em *Os Malaquias*, o trabalho de ourives parece servir ao propósito da ficcionalização da memória, uma vez que conduz os substratos do "real" em sua transmutação para a matéria literária, retirando-os de sua imobilidade.

Em relação ao registro memorialístico, imaginamos que as almas dos que partiram são libertadas pela potência da representação ficcional, que permite o despojamento, a relativização do peso do real. Mas a nova história, ensejada por elas, despertará a recordação de um outro, o leitor, livre para adentrar e se apropriar da narrativa, enxergando nela a trajetória de seus próprios antepassados. É nesse ponto que todas as histórias parecem se entrecruzar, esquecidas de sua origem, tempo, lugar ou autoria, sintonizadas e diluídas em um plasma uno, desdobradas infinitamente, como na Biblioteca idealizada por Borges. Em *Os Malaquias*, a autora conecta as gerações, não só de sua própria família, como as de leitores latino-americanos que podem estabelecer diálogos atemporais com suas origens.

## IV. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS


Carpentier, Alejo (1985): *O reino deste mundo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Chiampi, Irlemar (2015): *O realismo maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva.

Cunha, Antônio Geraldo da (2010): *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Lexicon.

Deleuze, Gilles (1987): *Proust e os Signos*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária.

Del fuego, Andréa (2010): *Os Malaquias*. Rio de Janeiro: Língua Geral.

Gagnebin, Jeanne Marie (2006): *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed. 34.

Givone, Sérgio (2009): "Dizer as emoções". Em: Moretti, Franco (org): *A cultura do romance*. São Paulo: Cosac Naify, pág. 472.

Mendoza, Plínio Apuleyo (1982): *O cheiro da goiaba*. Rio de Janeiro: Record.

Paz, Octavio (2012): *O arco e a lira*. São Paulo: Cosac Naify.

Perrone-moisés, Leyla (2016): *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras.

Ricouer, Paul (2000): *La memoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Éditioons du Seuil.

Roas, David (2001): *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco Libros.

Roas, David (2011): *Tras los limites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Madrid: Editorial Páginas de Espuma.

Trevisan, Ana Lúcia (2016): "Os Malaquias, de Andréa del Fuego: Imagens do insólito e ecos do realismo maravilhoso". Em: Pereira, Helena Bonito (org): *Ficção brasileira no século XXI: História, memória e identidade*. São Paulo: Editora Mackenzie, pág. 205-306.

# O ENSINO DA LEITURA LITERÁRIA POR MEIO DE ESTRATÉGIAS DE LEITURA

Ribeiro Machado da Silva, Joice
Esteves Bortolanza, Ana Maria

# O ENSINO DA LEITURA LITERÁRIA POR MEIO DE ESTRATÉGIAS DE LEITURA

## I. INTRODUÇÃO

O presente artigo objetiva apresentar e discutir sobre o ensino das estratégias de leitura com crianças em fase de alfabetização. Esse tema tem feito parte dos nossos recentes estudos sobre estratégia de leitura e a formação do leitor literário.

Abordagem recente no Brasil, essa proposta metodológica sobre o ensino das estratégias de leitura foi trazida pela professora e pesquisadora Renata Junqueira de Souza em torno de 2008-09. Pautada nos estudos de Harvey e Goudvis (2007), nos apropriamos dessa proposta e temos utilizado como uma ferramenta viável na expectativa de contribuir com a formação do leitor na escola. Inicialmente, com crianças no final do primeiro ciclo do ensino fundamental e recentemente com crianças em fase de alfabetização.

É importante ressaltar que para viabilização dessa proposta recorremos a utilização da literatura infantil. Considerando a especificidade das crianças em fase de alfabetização, não podemos negar a importância que tem o papel da literatura na formação dos pequenos leitores. Candido (2002), Lajolo e Zilbermam (1991) e Coelho (2000), afirmam que sendo arte, a literatura infantil, contribui com a formação humana a medida que transforma a consciência do leitor, humanizando-o.

## II. A FORMAÇÃO DO LEITOR LITERÁRIO

Arena (2009) afirma que é importante um trabalho do ensino da leitura de literatura infantil, por dois motivos:

> [...] a leitura medeia a relação da criança com a cultura de sua época, mas transcende a ela, tanto para o passado, quanto para o futuro [...] e porque a criança, imersa em um contexto cultural necessita, desse contexto para se apropriar da cultura que encharca o gênero literário que a ele tem acesso (p. 15).

Desta forma, a criança considerada como leitora necessita do gênero literário, pois é nesse processo de relação – gênero literário e leitor – que ela fará a atribuição de sentidos no ato de ler.

Coelho (2000) afirma que a criação literária, por ser criação humana, será sempre "complexa, fascinante, misteriosa e essencial como a própria condição humana" (p. 29); portanto, filosófica. Ao abordar a literatura infantil, podemos defini-la da seguinte forma:

> [...] literatura infantil é, antes de tudo, literatura; ou melhor, é arte: fenômeno de criatividade que representa o mundo, o homem, a vida, através das palavras. Funde os sonhos e a vida prática, o imaginário e o real, os ideais e sua possível/impossível realização (COELHO, 2000, p. 27).

Com mais de cem anos de existência, a literatura infantil brasileira tem muito a contribuir com inúmeras boas obras produzidas porque oferece à criança melhor conhecimento de si mesma e do mundo ao redor. Zilberman (2005) analisa os avanços e mudanças das histórias produzidas ao longo de cem anos. A colaboração de autores que se consagraram como Ruth Rocha, Lygia Bojunga, Fernanda Lopes de Almeida é inegável, pois

as narrativas foram assumindo características até então não presentes nas obras, como o aparecimento de seres humanos como protagonistas e também o de personagens femininos que eram até então considerados como seres fragilizados e simbolizados pela magia. Dessa forma, a literatura atendeu a uma demanda histórico-social da época. Tal período tentava projetar a posição feminina na sociedade e sua produção literária foi coerente com esse desejo. Outros pontos importantes na definição de literatura infantil referem-se à mudança nas narrativas infantis produzidas no Brasil.

Nelas foram incorporados personagens do folclore brasileiro (Monteiro Lobato), temas do cotidiano, tais como a violência, o trabalho e a exploração infantil (Sergio Caparelli) e temas policiais (Pedro Bandeira). Houve também aportes das produções poéticas e de teatro para crianças a partir da década de 80, destacando-se a participação de autores consagrados como Ricardo Azevedo, José Paulo Paes, Maria Clara Machado, Sylvia Orthof, entre outros. A literatura é fortemente marcada pela valorização do lúdico e garante assim sua expansão.

Zilberman (2005) destaca ainda a importância da ilustração nos livros infantis, entendida como uma "linguagem autossuficiente". Neste caso, as imagens substituem "a linguagem verbal, o texto, mas não os elementos próprios à literatura, como a narrativa, a opção por personagens humanos ou humanizados, a adoção de um ponto de vista" (p. 156). A boa ilustração deve ser, como sugere Faria (2004), de complementaridade e de revelação, pois complementa na medida em que um dos elementos diz o que o outro faculta, revela possíveis lacunas e dissipa a ambiguidade de imagens. Nesse sentido, há um esforço intelectual do discente em articular os elementos escritos e as ilustrações e é fundamental que o professor tenha um conhecimento teórico sobre criação literária para poder optar pelas melhores obras e um conhecimento da obra em si, pois é ele quem direciona e ajuda a criança a ler as ilustrações presentes nos livros.

Muitas obras com imagens surgiram nas últimas décadas, com autores consagrados como Ricardo Azevedo, Roger Mello, Nelson Cruz e Eva Furnari. Tendo em vista o exposto, consideramos inegável a função da literatura na formação do homem, inclusive da criança. E nesse sentido cabe nos perguntarmos: por que a literatura interfere na formação humana e nos humaniza?

Para Coelho (2000), a literatura infantil é definida "como objeto que provoca emoções, dá prazer ou diverte, e acima de tudo modifica a consciência de mundo de seu leitor, [...] é arte. Sob outro aspecto, como instrumento manipulado por uma intenção educativa, ela se inscreve na área da pedagogia" (p. 46). Assim, ela assume características na sua função formadora, desde que não seja utilizada como mera ação moralizante ou pedagogizante, como já afirmado anteriormente.

No entanto, é dentro da escola que a literatura infantil será utilizada pelos professores em suas ações didáticas. Cabe, portanto, a eles assumir a função que será enfatizada ao utilizá-la. Acreditamos que a falta de fundamentação teórica do professor acerca da temática impede que ela seja usada de forma apropriada.

Cosson (2007) afirma que para que a literatura cumpra seu papel humanizador é necessário mudar os rumos da escolarização, promover o letramento literário. Apesar de a literatura estar na escola, segundo o autor, por tradição, desde o século XIX, impregnou-se a ideia da sua utilização apenas para ensinar a ler e escrever, mas há outro pressuposto pautado: a formação cultural do indivíduo

> [...] a literatura nos diz quem somos e nos incentiva a desejar e a expressar o mundo por nós mesmos. Isso se dá porque a literatura é uma experiência a ser realizada [...] é a incorporação do outro em mim sem a renúncia da minha própria identidade" (COSSON, 2007, p. 17).

Desde as origens, a literatura aparece ligada a essa função essencial:

> [...] atuar sobre as mentes, nas quais se decidem as vontades ou as ações; e sobre os espíritos, nos quais se expandem as emoções, paixões, desejos, sentimentos de toda ordem... No encontro com a literatura (ou com a arte em geral) os homens têm a oportunidade de ampliar, transformar ou enriquecer sua própria experiência de vida, em um grau de intensidade não igualada por nenhuma outra atividade" (COELHO, 2000, p. 29, grifos no original).

Sendo assim, o papel do professor não pode ser apenas o de despertar o gosto pela literatura, mas o de instrumentalizar os pequenos leitores a experimentá-la, a compreendê-la. É perceptível nas escolas em que atuamos como ainda há, para a maioria dos professores, dificuldades na formação do leitor e na garantia da sua formação literária.

A escolha do livro de literatura infantil é fundamental. Não podemos nos impressionar com capas estonteantes e figuras que saltam das páginas, pois no mundo consumista em que nós estamos qualquer tipo de livro tem sido produzido e vendido. Há certos cuidados que devemos ter e para isso o professor deve saber o que de fato define a literatura infantil dos demais livros.

Cabe à escola ensinar os gêneros secundários que são "altamente elaborados, próprios dos ambientes acadêmicos, jurídicos, jornalísticos e literários [...] de construção laboriosa e artística" (ARENA, 2009, p. 6). Podemos também abordar, os gêneros primários, mas estes não apresentam uma estrutura elaborada, como os gêneros secundários.

Segundo Dalvi (2013), o que mais se enfatiza no ambiente escolar, é apenas a manipulação de livros e realização de leituras ora feita pelo professor, ora pelo aluno, ao longo do ano. O que se espera com essa prática é que o gosto pela literatura seja despertado, porém, para autora, esse é mais um equívoco que precisa ser superado se adotado acriticamente. A expectativa é que com esse tratamento com a literatura as crianças aprendam a ler livros literários e as demais leituras, mas ao avançarem nas séries seguintes, elas perdem a vontade de ler e apresentam muita dificuldade na interpretação de textos.

E é essa realidade que nossa pesquisa de doutorado (SILVA, 2014), contribuiu para mostrar que é possível alterar. Atualmente em uma nova pesquisa, ainda processo, com crianças em fase de alfabetização, realizamos um trabalho ao longo de dois anos letivos com as estratégias de leitura utilizando preferencialmente a literatura, pois coadunamos com os debates apresentados por Rouxel (2013) e Dalvi (2013), acerca da necessidade de sistematizar a literatura nos espaços escolares. E isto não significa descaracterizá-la, mas encontrar maneiras adequadas de permitir que o estudante seja incentivado a entrar em contato com "formas, textos, estéticas mais sofisticadas" (DALVI, 2013, 74), de modo que a literatura na escola "seja recolocada no lugar em que nunca esteve (a centralidade no ensino da língua), mas de onde nunca deveria ter saído" (p.76, parênteses no original).

Para Dalvi (2013), a literatura "nunca esteve no centro da educação escolar" (p. 77) e dar-lhe essa dimensão torna-se urgente, pois sua contribuição para a formação do sujeito leitor é determinante, segundo os autores nos quais apoiamos, tais como Bajard (2002), Coelho (2000), Candido (2002).

## III. ESTRATÉGIAS DE LEITURA

Pensar sobre o ensino da leitura na escola é um tema que nos inquieta, pois não podemos negar que recentes avaliações aplicadas aos estudantes que terminam o ensino médio, por exemplo, deflagram que eles não compreendem o que leem. Porém, uma das

funções da escola é ensinar a ler e essa tarefa não tem se efetivado. Precisamos, portanto, revisitar essa temática a fim de compreendê-la e mudá-la.

Pesquisadores como Chiappini (1997), Cosson (2007), apontam que as práticas voltadas para o ensino da leitura na escola estão equivocadas. As atividades comumente oferecidas aos estudantes são em sua maioria descontextualizadas, fragmentadas, mostram uma língua desconfigurada de sentido e significado. Atividades focadas nas letras, seus sons e sílabas, seus grafemas e fonemas focam a decodificação do código alfabético. Porém, decodificar não é ler.

Ler, segundo Bajard (2002) é um processo silencioso, mas que pode e deve ser compartilhado. Trata-se de um processo que inclui uma relação dialógica entre leitor, texto e contexto, de compreensão (SILVA, 2014).

Nesse sentido, encontramos nas estratégias de leitura, uma forma de viabilizar o ensino da leitura com as crianças rompendo com a ideia de que para ler preciso apenas decodificar. Acreditamos que para ler precisamos fazer inferências, fazer conexões, ativar nosso conhecimento prévio, fazer visualizações, fazer questões ao texto, sumarizar e sintetizar, ou seja, utilizar as estratégias de leitura.

É necessário o quanto antes mostrar para as crianças o que é ler. E para isso, precisamos evidenciar atos de leitura, ou seja, como um leitor se relaciona com o texto enquanto lê: o que pensamos, o que sentimos, como dialogamos, o que imaginamos. As crianças podem e devem aprender essas ações antes do seu processo de alfabetização se consolidar. Em outras palavras, mostrar o que são as estratégias de leitura e como elas funcionam no exato momento em que atuamos com livro, ou seja, quando estamos lemos.

Ao desenvolvermos as estratégias com as crianças de 1º ano, em primeiro lugar, as planejamos e as definimos, tornando-as cada vez mais complexas. Seguimos a sequência didática proposta pelos norte-americanos e utilizamos os gráficos organizadores, ou seja, mapas conceituais que auxiliaram no processo de aplicação da metodologia.

Essa proposta metodológica parte da ideia de organizar o trabalho pedagógico de uma forma que primeiro a criança observa o que o professor faz, diz e pensa ao ler um livro de literatura infantil, no sentido de moldar (modelar) aquilo que esperávamos que a criança fizesse futuramente sozinha ao realizar as atividades propostas. Depois, as propostas das atividades são realizadas com a turma toda, geralmente com outro livro de literatura, denominada de prática guiada. Em seguida, a proposta é repetir a prática guiada em pequenos grupos ou duplas. Por fim, a criança realizava determinada estratégia individualmente e este momento é denominado de prática individual que contempla inclusive uma breve avaliação das aprendizagens. No entanto, fazemos aqui uma adaptação, visto que para se chegar a prática individual, há a necessidade da escrita. Nesse caso, realizamos essa fase, porém em conjunto com as crianças, pois elas estão em processo de alfabetização e ainda não escrevem sozinhas.

Outra adaptação necessária acontece em relação as próprias estratégias: conhecimento prévio, conexão, visualização, inferência, questões ao texto, sumarização e síntese. Consideramos as duas últimas — sumarização e síntese — como as mais difíceis e requerem o domínio da escrita. Assim, não realizaremos essas estratégias, considerando a idade e o período em que as crianças estão. As definições das estratégias em que nos apoiamos são:

1. Conhecimento prévio: saber ativar o conhecimento prévio é fundamental em qualquer leitura, pois é ele quem dá um parâmetro se sua leitura está dentro das suas possibilidades de compreensão ou não. É chamada de estratégia guarda-chuva (GIROTTO; SOUZA, 2010), pois agrega todas as demais. Definida por Harvey e

Goudvis (2007) como base do nosso pensar, pois recorremos a ele para inferir, questionar, conectar, pois quando ativamos nosso conhecimento quando estamos lendo, maiores são as chances de se compreender o texto.

2. Conexões: parte do pressuposto que as crianças devem conectar suas experiências pessoais e seu conhecimento de mundo com as novas leituras, a fim de que ocorra uma ligação mais profunda entre o que sabem e sua leitura. Elas são dividias em três: conexão texto-texto, quando uma palavra me remete a outro texto, outro livro; conexão texto-leitor, quando remete há algo pessoal, vivido pelo leitor; e a conexão texto-mundo, quando estabelece conexão com a sociedade, o vivido no mundo.
3. Visualização: definida como aquela estratégia de criar imagens mentais nas nossas leituras, bem como perceber os sons, cheiros e sabores presentes no texto. Visualizar também é inferir significado. Ao visualizar não perdemos o foco no texto e isso amplia significamente nosso interesse pelo livro.
4. Inferência: capacidade de ler nas entrelinhas, de ler o não dito captando as pistas deixadas pelo autor no próprio texto. O professor deve ajudar a criança a aprender a relacionar seu saber com a sua leitura;

> [...] com a intenção de que os alunos infiram, os professores devem ensiná-los a como agir durante a leitura. Devem mostrar a eles as dicas que cada texto possui e ensiná-los a como combiná-las com seu conhecimento prévio para fazer inferências adequadas (GIROTTO; SOUZA 2010, p. 76).

5. Questões ao texto: estratégia que permite constante diálogo com o texto. Quando elaboramos questões ficamos mais atentos na busca de respostas que o texto pode dar. Esse movimento, auxilia o processo de compreensão. É possível ainda analisar o tipo de questão elabora. Quanto mais densa forem as perguntas, mais inferencial será a resposta e maior a compreensão do texto.
6. Sumarização: capacidade de identificar o que é essencial no texto, separando do é detalhe. Quanto mais o leitor sumarizar, maiores as chances de se chegar a essência do texto.
7. Síntese: relacionada com a capacidade de resumir e, com isso, fazer o pensamento do leitor evoluir ao acrescentar-lhe novas informações ao final da leitura. Quando isso ocorre, a compreensão do que foi lido também é maior.

Os gráficos organizadores mencionados acima, chamados também de mapas conceituais, são ferramentas importantes, pois permite que o professor tenha em mãos o que as crianças pensaram enquanto liam, pelo menos de modo parcial, visto que se trata de um ato complexo de difícil registro e análise.

## IV. COMPREENDENDO O TEXTO: PARA ALÉM DA DECODIFICAÇÃO

Após a apresentação do referencial teórico que utilizamos e a definição do que significa aplicar a proposta com as estratégias de leitura, vamos refletir sobre alguns exemplos das atividades realizadas com as crianças. No ano de 2107 utilizamos 24 títulos de literatura infantil para o trabalho com as estratégias de leitura. Dentre os diversos livros, destacamos a Coleção de Contos Latino Americana. Foram 5 histórias retiradas dessa coleção das quais realizamos as estratégias de conexão texto-leitor e texto-texto, visualização e inferência.

Selecionamos três histórias trabalhadas com as estratégias das quais achamos significativas: 'Como nasceu a primeira mandioca' para conexão texto-leitor; 'O tesouro enterrado' para a visualização; e 'João Bobo' para inferência

A prática guiada da estratégia de conexão texto-leitor, realizada com a história 'Como nasceu a primeira mandioca' de Joel Rufino dos Santos, foi escolhida por trata-se de uma lenda bem conhecida entre as crianças brasileiras. O quadro abaixo, mostra como as crianças realizaram suas conexões:

QUADRO 1: CONEXÃO TEXTO-LEITOR

| **Criança** | **Palavra/Texto** | **Conexão** |
|---|---|---|
| J | Frutinhas no chão | Lembrei do pátio ontem cheio de frutinhas |
| J | Menininha | Lembrei da irmã da Ágatha que nasceu |
| E | Menininha | Lembrei que a filha da minha prima nasceu ontem |
| M | Menininha | Lembrei da minha prima |
| J | Teiu | Fui com o meu filho no zoológico e vi um bem grande |
| J | Rio e água | Lembrei do dia que eu fui em Caldas Novas |
| Ág, A, E, R, D, M, A, Je, I | Rio e água | Lembrei que fui em Caldas Novas |
| L | Frio | Lembrei que no resort que fui era frio |
| B | Serra | Quando viajei vi uma serra bem linda |
| I | Menininho | Lembrei quando minha priminha nasceu |
| L | Nascer | Nasceu a irmãzinha do meu primo |

Fonte: criação do próprio autor

A turma é composta por 18 crianças e nessa estratégia e houve a participação de 11 crianças. Ressalto para o fato de que nem todas as crianças dominam a leitura e a escrita. Nesse caso, 4 crianças participantes ainda não completaram esse processo. Como professora da turma e ao mesmo tempo pesquisadora, esse fato é significativo, pois o trabalho com as estratégias tem nos mostrado a tranquilidade com que as crianças vão adquirindo em dialogar com o texto, de se expressarem. Esse ato, nem sempre ocorre, visto que a escola acaba por "ensinar" que a aula é um local para respostas corretas. A metodologia utilizada rompe com a lógica tradicional de que quem tem a resposta correta é o professor, abrindo espaço para que as vozes das crianças se destaquem. A leitura ocorre numa roda e no final, conversamos a respeito das conexões que realizaram, sobre a história em si e as crianças podem relatar suas opiniões acerca do texto.

Relacionar uma obra com fatos reais de nossa vida, permite uma identificação profunda com o livro, evitando ainda, segundo Harvey e Goudvis (2007), que abandonemos a leitura. Desse modo, o quadro acima mostra como as crianças realizaram conexões com suas vidas, transformando a leitura em algo muito prazerosa à elas.

A metodologia usada com as estratégias de leitura tem a premissa de propor uma relação dialógica entre os pares junto a mediação do professor, mostrando para as crianças como é importante dialogar com texto e como ouvir o outro me ajuda também a compreender aquilo que ainda não sei.

Pôr uma estratégia em uso é permitir-se ir ao encontro do texto de uma maneira única e profunda, de modo que causa uma sensação de conquista nas crianças que estão sendo incentivadas a aprenderem a ler. Acreditamos que o papel da literatura aqui tem um peso

importante ao despertar nas crianças o desejo de querer dominar essa prática humana que tanto nos modifica: a de saber ler.

O segundo exemplo, também muito significativo, foi com a história 'O tesouro enterrado' de Rosa Cerna Guardia. Essa história foi escolhida para a realização da estratégia de visualização. O conto relata a história de uma costureira que muda-se com sua ajudante para uma casa em que vivia um fantasma. O enredo já nos diz muito sobre a história e para a realização da visualização de algumas cenas mais arrepiantes da história, preparamos a sala em que ocorreria a leitura com um cenário específico: velas, luzes apagadas, candelabro e um fantasma escondido feito com bexiga e tecido. No auge da história quando o fantasma se manifesta, nosso fantasma é solto por um barbante e as crianças vão a delírio. Umas com medo, outras vibrando com a emoção do terror propiciado pelo momento.

A visualização ocorreu no momento em que entraram no ambiente preparado, pois ao observarem a sala começaram a relatar: 'acho que será uma história de suspense, estou com medo'; 'é de assustar? '; 'tenho medo de história de terror'; 'eu adoro história de terror'. E no decorrer da história a capacidade de visualizar foi vivenciada a cada cena. No final, o tesouro é descoberto, fazendo com que o medo transforma-se em alívio, pois tudo acaba bem e as crianças percebem que o fantasma estava lá para ajudar.

No terceiro exemplo, com o livro 'João Bobo' de Lenice Bueno da Silva (Org.), mostramos como se deu a estratégia de inferência. Trata-se da história de um menino que tinha esse nome por fazer sempre tudo errado. A cada ordem que sua mãe dava, ele entendia tudo errado e só arrumava confusão. Porém, para entender tais questões, é necessário usar a inferência em muitos momentos do texto. Segue o quadro com as inferências das crianças.

QUADRO 2: ESTRATÉGIA DE INFERÊNCIA

| **Criança** | **Palavra ou parte do texto** | **Inferência** |
|---|---|---|
| JH | Brincando com a ferramenta, rodando-a no ar | Quase se matou |
| Ág | Cuidado para não perder as agulhas no caminho | Ele vai se espetar ou perder as agulhas |
| JH | A mãe pediu para que ele fosse à feira comprar manteiga | Ele vai colocar no chapéu |
| Ág | A mãe decidiu dar uma última chance | Vai fazer tudo errado de novo |
| Ág | Te ofereço 5 moedas pelo carneiro | Ele vai vender |
| Ág | A mãe nunca mais pediu que o menino saísse, nem para comprar, nem para vender | Ele aprendeu a lição |

Fonte: elaboração do próprio autor.

Sendo a inferência uma estratégia mais difícil que requer a leitura cuidadosa e só ocorre quando a compreensão do texto é mais profunda, podemos notar que nesse momento houve a participação de duas crianças da turma. Ambos já alfabetizados a mais tempo que os demais. Mesmo que a leitura tenha sido realizada por mim enquanto professora, nos chama a atenção o fato de que a compreensão vinda pela escuta nem sempre é completa.

No entanto, vale destacar também, que a participação deles permitiu que a compreensão do texto ocorresse para as demais crianças da turma, pois a atenção delas no momento da atividade demonstrou interesse pelo desenrolar do enredo. No final da leitura e no momento de debater sobre a história, ficou mais latente que a ajuda do outro foi necessária para a compreensão dos demais.

Esses exemplos, mostram possibilidades de um trabalho significativo que rompe totalmente com as antigas práticas de ensino da leitura nas quais as atividades eram voltadas para a leitura oral tomada pelo professor (para saber se a criança aprendeu a ler), as questões dadas pelo professor ou pelo livro didático para a criança responder, e a exercícios gramaticais após o texto. Essas tradicionais atividades tem um peso ainda grande nas atividades escolares, porém, pouco auxiliam o aprendizado da leitura.

A proposta com as estratégias por sua vez, permite que a criança entenda como deve ser a relação entre livro x leitor. Esta por sua vez está muito além da simples decodificação.

## V. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O trabalho com as estratégias de leitura com crianças em fase de alfabetização tem sido desafiador. Pensar alternativas para romper com práticas equivocadas para se ensinar a ler se faz urgente. Assim, essa proposta metodológica tem possibilitado vivenciar um trabalho focado na busca da compreensão do texto.

Ainda que não tenhamos terminado a pesquisa proposta, podemos considerar algumas prévias conclusões. O primeiro destaque que fazemos se trata da necessidade de sistematizar esse trabalho ao longo da escolaridade das crianças. Iniciar esse trabalho no 1º ano é importante, mas a sua não continuidade nos demais anos de escolaridade não é positivo para que as crianças incorporem e utilizem todas as estratégias. Até o momento, as crianças incorporaram com tranquilidade as estratégias de conexões e de ativar o conhecimento prévio. Outras estratégias, aparecem durante as diversas leituras realizadas, mas de maneira espontânea por algumas crianças, como é o caso da estratégia de questões ao texto. Mas não se trata aqui de algo espontâneo. Saber que usa as estratégias é se tornar um leitor estratégico e esse por sua aprende a controlar e monitorar seu processo de compreensão.

O segundo ponto a ser destacado é a importância de ensinar para as crianças pequenas do que se trata ler. Principalmente o de mostrar a elas que ler está muito além da decodificação como apontamos acima. Atualmente é possível ver durante uma leitura que ao se depararem com uma palavra da qual não sabem o significado, por exemplo, as crianças pararam e questionam o que aquela palavra significa, ou seja, eles já perceberam que não basta decodificá-la para compreender o texto. É preciso mais. E nesse sentido, as estratégias propiciam auxílio ao leitor inexperiente à medida em que os ajudam na busca da compreensão quando inferem, visualizam, fazem conexões, quando questionam. Ou seja, formas de adentrar o texto, na busca de compreendê-lo.

Como terceiro ponto, apontamos o encontro com obras literárias que auxiliam a criar a necessidade do desejo de ler. Para realizar o trabalho com as estratégias, há uma seleção das obras escolhidas para serem lidas. Procuramos evidenciar a boa literatura infantil juntamente com uma história que seja possível vislumbrar determinada estratégia.

Junto a questão da literatura, vinculamos o quarto ponto que se refere ao envolvimento das crianças durante as atividades propostas e a possibilidade de posicionar-se mediante a leitura. Deixa de existir um trabalho focado apenas na palavra do professor. As crianças participam ativamente e suas vozes são consideradas, uma relação baseada no diálogo.

E por fim, destacamos as possibilidades avaliativas que fogem as tradicionais provas, inclusive as chamadas leituras orais. Dentro da proposta metodológica apresentada, os gráficos organizadores oferecem um apoio avaliativo importante à medida que traduz as formas de pensar das crianças nos momentos de suas leituras. Esse material permite um acompanhamento da incorporação ou não das estratégias por parte das crianças, tornam-se ainda um rico material para análises posteriores.

## VI. REFERENCIAS


ARENA, D. B. Letramento e Letramento Literário, 2009, mimeo.

BAJARD, É. Caminhos da escrita: espaços de aprendizagem. São Paulo: Cortez, 2002.

CANDIDO, A. Textos de intervenção. Seleção e apresentação e notas de Vinícius Dantas. São Paulo: Duas Cidades. Ed. 34, 2002.

CHIAPPINI, L. (org.). Aprender e ensinar com textos didáticos e paradidáticos. São Paulo: Cortez, 1997.

COELHO, N. N. Literatura infantil: teoria, análise, didática. 7.ed. rev. atua. São Paulo: Moderna, 2000.

COSSON, R. Letramento literário: teoria e prática. São Paulo: Contexto, 2007.

DALVI, M. A. Literatura na escola: propostas didático-metodológica. In: DALVI, M. A; REZENDE, N. L. de; JOVER-FALEIROS, R. (Orgs.). Leitura de literatura na escola. São Paulo: Parábola, 2013.

FARIA, M. A. Como usar a literatura infantil na sala de aula. São Paulo: Contexto, 2004.

GUARDIA, R. C. O tesouro enterrado. Contos de assombração. São Paulo: Ed Ática, 1988.

GIROTTO, C. G. G. S; SOUZA, R. J. Estratégia de leitura: para ensinar alunos a compreender o que leem. In: SOUZA, R. J. de. [et al]. Ler e compreender: estratégias de leitura. Campinas – SP, Mercado das Letras, 2010.

HARVEY, S.; GOUDVIS, A. Strategies that work. Teaching comprehension for understanding and engagement. USA: Stenhouse Publishers & Pembroke Publishers, 2007.

LAJOLO, M.; ZILBERMAN, R. Literatura Infantil Brasileira: histórias e histórias. 5 ed. São Paulo: Ática, 1991.

ROUXEL, A. Aspectos metodológicos do ensino da literatura. In: DALVI, M. A; REZENDE, N. L. de; JOVER-FALEIROS, R. (Orgs.). Leitura de literatura na escola. São Paulo: Parábola, 2013.

SANTOS, J. R. dos. Como nasceu a primeira mandioca. Coleção Contos, mitos e lendas para crianças da América Latica. São Paulo: Ed. Ática, 1986

SILVA, J. R. M. O ensino das estratégias de compreensão leitora: uma proposta com livros de literatura infantil. 2014. 224 f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Ciências e Tecnologia, Universidade Estadual Paulista, Presidente Prudente.

SILVA, L. B. João Bobo. Coleção Histórias da Carochinha. São Paulo: Ed Ática, 1986.

ZILBERMAN, R. Como e por que ler a literatura infantil brasileira. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

# COMEDIA DE LOS REYES O LAS ETAPAS DE UNA TRANSCULTURACIÓN: DEL HIPOTEXTO BÍBLICO AL TEATRO EVANGELIZADOR

Dumont, Dra. Raphaèle
Del Vecchio, Gilles

# *COMEDIA DE LOS REYES* O LAS ETAPAS DE UNA TRANSCULTURACIÓN: DEL HIPOTEXTO BÍBLICO AL TEATRO EVANGELIZADOR

El Colegio de Tlatelolco fue el crisol en el cual la tradición medieval, importada por los religiosos, se refundía y se adaptaba a un nuevo público. En ese proceso desempeñaron un papel relevante no sólo los franciscanos involucrados en el proyecto de educar a los hijos de la nobleza mexicana sino los mismísimos alumnos del Colegio.

En el seno del Colegio se escribieron y se pusieron en escena piezas de teatro procedentes de la Europa medieval. El manuscrito original de la obra que nos interesa lleva por título completo: *Comedia de los reyes, conpoesto a noetro padre fray Ioan Vauhtista/guardia de santa Teología de Santiago Tlatelulco México/del y sietecientos años*. Aunque persisten dudas acerca de la autoría de la pieza y de la fecha (que Horcasitas interpreta como siendo del año 1607) nos atrevemos a pensar que, aunque el manuscrito pudo ser una copia de la obra original, es muy probable que se fuera gestando en el ámbito del Colegio en la época primitiva de la evangelización novohispana.

El intertexto bíblico figura entre los más solicitados a lo largo de la producción medieval y aurisecular. El capítulo 2 del *Evangelio* de San Mateo presenta una serie de 18 versículos que constituyen la base intertextual de los textos dramáticos que vamos a analizar a lo largo de esta ponencia: *Auto de los Reyes Magos* (Pérez Priego 2009) y *Comedia de los Reyes* (Horcasitas, 2004).

En un primer movimiento, destacaremos la materia textual común que permite federar el conjunto de las obras e insistiremos particularmente en el proceso de dramatización. Luego pondremos de realce el paulatino deslizamiento desde el ámbito religioso hasta la dimensión política que se observa a lo largo del tiempo. Acabaremos considerando el fenómeno de transculturación de la fe en un tercer movimiento.

## I. LA REESCRITURA DEL HIPOTEXTO BÍBLICO

### *I.1 La materia unificadora*

El episodio del *Evangelio* según San Mateo, aunque se limita a 18 versículos, propone una trama narrativa que va más allá de lo que ofrece el texto del *Auto*. Da cuenta de la inquietud que se apodera de Herodes con insistencia. Gran parte del capítulo 2 se organiza en torno a la figura política de Herodes: sus preocupaciones (versículo 3), su solicitación de los sabios del reino (4), la entrevista con los reyes (7), la misión que les encarga (8). Incluso cuando se alejan los reyes, guiados por la estrella, el personaje de Herodes sigue orientando la acción. En sueño, los reyes comprenden que volver hacia Herodes y transmitirle la información reclamada constituye un peligro (12). La huida a Egipto no provoca la desaparición del personaje del Emperador que ordena masacrar a los recién nacidos (16).

El *Auto* descarta prácticamente todo lo posterior al advenimiento del hijo de Dios. Los sueños premonitorios, la huida a Egipto, la muerte de los niños, el viaje a Galilea y el establecimiento en Nazaret ni se mencionan en el auto. Nos encontramos ante un caso de simplificación selectiva destinada a hacer hincapié en un episodio único con el objetivo de evitar la dispersión del público. Las motivaciones de semejante reducción (Genette 1982) pueden explicarse también por la complejidad teatral que implicaría la multiplicación de los marcos espaciales: reino de Herodes, Belén, Egipto, Israel, Galilea, Nazaret.

*Comedia*, por su parte, presenta un caso de reescritura más complejo y elaborado en la medida en que combina el proceso de la reducción y el de la amplificación. Si el texto no insiste en

el episodio de la huida a Egipto, ni en el establecimiento del niño en Nazaret, sí amplifica considerablemente el motivo de la inquietud de Herodes.

La materia intertextual que une a los tres textos procede de la aparición de una estrella, la interpretación del fenómeno, el desplazamiento de los reyes y la inquietud de Herodes que goza de un desigual desarrollo según la versión dramática considerada.

### *I.2 El proceso de dramatización*

El *Auto* ofrece, dramáticamente hablando, un caso de distribución de la palabra que coloca de antemano al lector/espectador en el universo dramático. En efecto, los reyes, tras una observación muy atenta del cielo, descubren la estrella tan esperada y esbozan una primera interpretación del fenómeno. Proceden de la misma manera, contemplan la misma estrella, llegan a la misma interpretación. Todo esto lo hacen simultáneamente, pero en la representación esta simultaneidad se representa mediante la yuxtaposición de tres escenas parecidas. Este efecto dramático cobra todo su sentido si nos situamos desde la perspectiva de la demostración científica que se pretende llevar a cabo. En primer lugar, quienes hacen esta observación son unos sabios. Por otra parte, no se precipitan interpretando la aparición celeste, sino que aplazan su dictamen con la intención de efectuar una comprobación suplementaria: Caspar "Otra nocte me lo cataré; / si es verdad, biene lo sabré." (p. 122, v. 9-10); Baltasar: "Por tres noches me lo veré / y más de vero lo sabré." (p. 123, v. 27-28); Melchior: "Veer lo é otra vegada / si es verdad o si es nada." (p. 124, v. 46-47).

*Comedia* coloca, desde el principio de la obra, a los tres sabios en contacto con otros personajes, lo cual privilegia el recurso al diálogo dramático y ofrece un mayor número de combinaciones en cuanto a diálogo. Básicamente se establecen los siguientes grupos: 1 Emperador/Capitán/Vasallos; 2 Reyes/Herodes/Judíos; 3 Sacerdotes; 4 Virgen/Ángel. Al contrario, en el *Auto*, el diálogo se limita a los dos esquemas que siguen: Reyes/ Herodes y Herodes/Sabios. Al multiplicar las combinaciones dialogadas en *Comedia*, se hace hincapié en el interés primordial de la noticia y se subraya la rapidez de la divulgación asimilable a una fuerza imposible de contener.

Globalmente la modalidad dialogística vinculada con la dimensión dramática del texto dinamiza el conjunto de la acción, multiplica las interferencias entre los personajes, favorece la solicitación, así como la petición de datos.

En este proceso surgen elementos propios de la tradición indígena, tales como la referencia al calendario mexica, el accesorio de la estrella y la integración en el decorado del motivo de la montaña como espacio ritual.

Brutalmente desposeídos de sus dioses, de sus creencias y de sus rituales, los indios se encontraron repentinamente abandonados y sumidos en el caos más absoluto. Para despertar en ellos el interés por un nuevo dios y una nueva fe que se les imponía desde arriba, los franciscanos recurrieron a sutiles procesos de sustitución que permitían envolver lo desconocido en elementos más familiares para los indígenas y así conseguir la adhesión de un público a veces reticente.

Así, en *Comedia*, la alusión al "mes de Tititl" remite directamente al calendario azteca y reemplaza la mención del mes de diciembre que aparece en el *Auto* (Pérez Priego 2009: 122). Tal mención, que insertaba la escena en una temporalidad muy concreta para los indígenas, hacía más palpable y conmovedor el episodio del nacimiento de Cristo. Este mes correspondía, en el calendario de los antiguos *mexicas*, al período que transcurría del 19 de diciembre al 7 de enero. Dos divinidades (Ilamatecuhtli y Tona – Nuestra Madre) estaban asociadas a este período (Sahagún 1956: 129-130). Ahora bien, los festejos asociados a esas divinidades se relacionaban con el tema del envejecimiento y, por lo tanto, de la regeneración que seguía, en la tradición azteca, la celebración del fin de un proceso. Para los antiguos nahuas en efecto, la muerte "no representa el

fin último de las cosas sino una transición hacia otro estado, u otra fase de un ciclo" (Johansson 2002: 59). Con la aparición de la estrella, un ciclo se estaba terminando, dejando lugar a otro: el penúltimo mes del calendario azteca *Tititl* era, de hecho "el último del desplazamiento periférico del tiempo antes de su regreso al centro y su subsecuente renacer" (Johansson 2002: 71).

El nacimiento de Dios y, por lo tanto, de una nueva era, viene realzado, en el texto dramático, por el motivo de la estrella cuya presencia hace hincapié en la dialéctica luz/tinieblas. Así, Baltasar, en la obra, alude al recién nacido mediante esa dicotomía que permitía sugerir la ruptura tajante entre un antes y un después de la Revelación y sugerir el error que suponía para los antiguos mexicas la adoración de sus falsos dioses. En la obra, uno de los vasallos del Emperador pone especial énfasis en el carácter particularmente reluciente del cuerpo celeste (p. 366). En el plano simbólico, esa estrella que brilla más que cualquier otra ocupa, de manera muy oportuna, el lugar dejado por el dios del sol, situado en la cumbre de un panteón azteca entonces derrotado. Jaime Lara afirma que, de manera deliberada, "los misioneros […] trataron de rehabilitar la imaginería solar para el proceso de evangelización, refiriéndola al Dios cristiano, a Jesucristo y a su presencia eucarística" (Lara 1999: 30).

Otro motivo muy propio de la tradición indígena parece haberse colado entre las líneas de la comedia novohispana: la primera didascalia del cuadro primero precisa que el Emperador manda al Capitán de los Reyes y a dos vasallos a "hacer guardia en la montaña" (p. 364). El motivo reaparece dos veces en este cuadro, en boca del Emperador y en una réplica del Capitán de los Reyes. El cuadro segundo se abre sobre esa didascalia: *Se irán a vigilar en la cima de la montaña. Ofrecerán incienso y rezarán* (p. 365). Centrémonos en la conjunción de esos dos motivos: la montaña y el incienso. El incienso o copal era un elemento esencial de las ofrendas hechas a los dioses (Sahagún 1956: 242-243). Harto es conocido, por lo demás, el gusto de los indígenas por los cultos al aire libre: los cerros, en particular, eran los lugares idóneos para realizar ciertos rituales. Sahagún describió "las idolatrías principales, antiguas, que se hacían y aún se hacen en las aguas y montes" ((Sahagún 1956: 351). Portadores de una fuerte carga sagrada, los cerros, que fueron a veces elegidos por los religiosos para la construcción de sus Iglesias pudieron servir de puente entre las antiguas y las nuevas tradiciones. En fechas tempranas sin embargo, el propio Sahagún advertía a sus lectores sobre ese peligro: "Bien creo que hay muchos lugares en estas Indias, donde paliadamente se hace reverencia y ofrenda a los ídolos, con disimulación de las fiestas que la Iglesia celebra a Dios y a sus santos" (Sahagún 1956: 354).

## II. EL PAULATINO DESPLAZAMIENTO DESDE EL ÁMBITO RELIGIOSO HACIA LA DIMENSIÓN POLÍTICA

### *II.1 El necesario reconocimiento de Dios*

En el *Auto*, el aislamiento inicial de los tres sabios presenta el interés de amplificar la divulgación de la noticia tan esperada. Se puede leer este primer movimiento como una forma de reescritura de la Anunciación, sólo que, a partir de un esquema diferente, más amplio, que garantiza la difusión de la información. El intercambio entre el Arcángel y la Virgen no rebasaba el marco reducido de la intimidad. En el caso del Auto, el soliloquio amplificado por la triple repetición desemboca sobre una convergencia y una difusión que abarca hasta a los representantes del poder político más elevado. La constatación adquiere, después de una comprobación complementaria, el valor de una declaración afirmativa que no tolera ningún matiz: "Nacido es Dios, por ver, de fembra,/in aquest mes de december" (v. 15-16); "Certas nacido es en tierra/aquel qui en pace y en guerra/señor à a seer [...]" (v. 23-25). Dentro de este contexto preciso, la repetición ternaria adquiere una clara dimensión religiosa. No carece de interés tampoco la reacción de los tres protagonistas una vez considerada como auténtica la noticia transmitida por la estrella. Su decisión, también tres veces afirmada, de ir a adorar al recién nacido refleja la determinación de los magos, así como su humildad frente al Redentor. El desplazamiento programado y anunciado desde el

principio desemboca en un encuentro anhelado que les brinda a los reyes la oportunidad de afirmar su reconocimiento y su fe mediante la oración: "Sálvete el Criador, Dios te curie de mal" (v. 74); "Dios te dé longa vida y te curie de mal" (v. 76). La referencia a las profecías (v. 140) y a Jeremías (v. 141) aportan un grado de autoridad considerable al remitir a la tradición escrita.

*Comedia*, evidentemente, no puede descartar este contenido religioso pero lo explota de forma diferente. La obra no se abre con la aparición en el escenario de los reyes magos. La religiosidad la transmiten otros actores del drama como el capitán ("¡Te saludamos, oh Dios, Dios padre!", p. 365) o uno de los vasallos: ("¡Arrodillémonos y oremos a Dios padre [...]", p. 366; "[...] ha nacido el glorioso rey del mundo", p. 367). Notemos de momento cómo el poder divino comparte el espacio escénico y el espacio textual con el poder temporal. La superioridad divina sólo se deja percibir en algunos detalles simbólicos perceptibles a través de los accesorios imprescindibles en una representación dramática: "Brilla más que cualquier otra estrella" (p. 366). De hecho, la estrella coexiste en las acotaciones escénicas con el estandarte para sugerir que el reconocimiento del poder divino no puede excluir la presencia del poder político (Horcasitas 2004: 370).

El clímax de la religiosidad se desplaza, en el caso de *Comedia*, de la reescritura de la Anunciación hacia una dramatización de la Adoración. El cuadro XXIII (p. 381-384) se estructura exclusivamente en torno a este episodio. Esta iniciativa está estrechamente relacionada con el objetivo didáctico del conjunto. El *Auto* se propone consolidar la fe de un público que ya ha asimilado la doctrina cristiana. *Comedia* se dirige a un público recién convertido. De ahí una marcada preferencia por la Adoración, un episodio más concreto y por tanto más fácil de representar dramáticamente hablando.

La paradoja estriba en que la fe no exige pruebas ni se adquiere a base de demostración. De ahí la importancia de primer plano de la palabra divina, inmaterial y fugaz. El ángel, mensajero de Dios padre, avisa a los reyes del peligro que supondría volver al palacio de Herodes (p. 384-385). Predomina ampliamente el léxico de la transmisión oral: "deciros", "habéis oído", "el aliento", "la palabra", "hemos escuchado", "se nos ha predicado la palabra de Dios". La búsqueda incesante de lo concreto implica la presencia de la palabra escrita como contrapeso de la autoridad oral y divina. El texto es el soporte de la empresa evangelizadora. Por eso Herodes convoca a sus sacerdotes, detentores de una autoridad, para interpretar los textos. Se les encomienda encontrar la huella textual de los acontecimientos en el Libro Divino. El cuadro XVI (p. 376-377) dramatiza esta indagación con detalles de un pragmatismo primario: "*Pondrán el Libro Divino sobre la mesa y cada uno lo irá leyendo*" (p. 376). El léxico subraya este aspecto: "letras", "Libro Divino", "nombre", "leed", "escudriñemos", "escrito" (p. 377). Si se hace hincapié con tanta insistencia sobre la palabra escrita, es porque el texto constituye un denominador común entre el poder divino (Libro Divino) y el poder político a través de la promulgación de leyes. El libro divino, invocado como elemento indispensable a la hora de conocer la verdad sobre la aparición de la estrella se menciona una docena de veces entre el Cuadro XIV y el siguiente. El énfasis puesto en una tradición escrita ajena a la cultura de los antiguos indígenas sugiere el principio de una nueva era para los antiguos adoradores de Quetzalcoatl, la preeminencia de una tradición y, por lo tanto, de una religión, sobre otra. Los antiguos *mexicas*, persuadidos de que sus dioses les habían abandonado en el momento del derrumbe de su imperio, no podían tener ya la menor duda sobre la supremacía de la palabra cristiana sobre la de sus antiguos códices. Basta con observar las réplicas de los diferentes protagonistas para averiguarlo: "¡Buscad bien en las letras!" ordena un sacerdote, "!Venid y leed […]! Veamos en qué parte está escrito lo que quiere saber!" añade otro mientras un tercero replica: "Escudriñemos todo el Libro Divino a ver qué aparece, a ver qué está escrito allí" (p. 377). Por si fuera poco, el cuadro se cierra sobre esas palabras: "Es cierto, real y verdadero lo que está escrito, oh rey, oh señor, lo que está inscrito con tinta en la escritura del Libro Divino" (p. 377).

### *II.2 La aceptación del poder temporal*

La manifestación del poder temporal se vuelve palpable en el *Auto* gracias a la presencia del personaje de Herodes. No por nada las intervenciones verbales de dicho protagonista sistemáticamente connotan la autoridad. Es él quien solicita a los personajes para dejar patente su superioridad política: "Pues catad,/dezidme la verdad/si es aquel omne nacido,/que estos tres rees m'an dicho" (v. 131-134). Los imperativos abundan en las réplicas del rey, representante supremo del poder temporal: "Pues andad y buscad,/y a él adorad/y por aquí tornad" (v. 103-105). El estilo acumulativo pone de realce sus órdenes así como el carácter implacable de su autoridad: "Idme por mios abades/y por mis podestades/y por mios escrivanos/y por meos gramatgos/y por mios estrelleros/y por mios retóricos" (v. 119-124). Al entrar en contacto con los tres reyes estrelleros, su reacción es abrumar a los sabios con un interrogatorio que por su estructura cumulativa adquiere un matiz inquisitivo: "¿Qué decides? ¿Ó ides? ¿A quién ides buscar?/¿De quál tierra venides? ¿Ó queredes andar?/Decidme vostros nombres, no'm los querades celar" (v. 79-81). Herodes percibe en el nacimiento del hijo de Dios una competencia intolerable que amenaza el poder político por él asumido (Pérez Priego 2009: v. 108-116).

Sin embargo, *Comedia* opta por una puesta en escena más significativa del poder temporal. Si el objetivo espiritual es comparable en ambos textos, la comedia se propone alcanzar un doble objetivo. La instrucción religiosa vinculada por la obra no debe revelar cualquier atisbo de incompatibilidad con el poder temporal. Se le invita al público tanto a adquirir un sólido conocimiento de la cultura evangélica, como a aceptar la dominación del poder político.

El poder político impone sus principios y estructura la integralidad de la comunidad humana, como lo sugiere la perfecta y no menos rígida jerarquía varias veces escenificada en *Comedia*. En efecto, las órdenes las formula el Emperador y éste se las transmite al Capitán que, a su vez, informa a los vasallos (p. 365). La dramatización de la jerarquía social, cuya cumbre es el detentor del poder temporal, alcanza un grado casi caricaturesco mediante la reformulación de preguntas. El proceso consiste en afirmar que el poder político ejerce su superioridad sobre la sociedad regida por dicho poder (p. 371-373).

## III. LOS SÍNTOMAS DE LA TRANSCULTURACIÓN

### *III.1 Las interferencias culturales*

Algunos aspectos lexicales merecen nuestra atención. A pesar de trabajar sobre un texto escrito en náhuatl y traducido al español, algunos vocablos que remiten a una realidad propiamente prehispánica, se transcribieron tal cual en la versión castellana. Más que en otras piezas del teatro evangelizador, aparecen aquí huellas de una cultura que no había desaparecido del todo y a la que apelaban los misioneros para despertar el interés de sus fieles por la nueva religión. Así, por ejemplo, en el cuadro XXIII surgen tres ocurrencias de la palabra *cacaxtli* (en boca de Gaspar, Baltasar y Melchor) para evocar la carga simbólica llevada por el niño Jesús como futuro redentor de los hombres. El *cacaxtli* que era un objeto utilizado por los antiguos indígenas ("una escalerilla de tablas para llevar algo", según consta en el *Gran Diccionario Náhuatl*), se emplea aquí en un sentido metafórico para sugerir el peso que carga el niño Jesús en sus hombros nada más nacer, una manera, tal vez, de conmover con más facilidad al público indígena. En el mismo cuadro, Gaspar, para aludir a la choza de paja en la cual acaba de nacer el niño utiliza la palabra "jacalito", derivado del náhuatl *xacalli*. Es de notar que en el texto original aparece la forma *xacaltzinco* de *xacal*: choza y –*tzinco*, un sufijo que denota pequeñez con reverencia y/o afecto (Sullivan 1998: 172). El empleo de ese término permitía insistir a la vez en la humildad del Dios cristiano y en el respeto que debía infundir a los recién convertidos. Más adelante, Baltasar en su discurso al niño, explica: "He aquí un poco de ungüento precioso que vas a necesitar cuando te pongan en tu tumba de tepetate. Y he aquí un sarape blanco y fino para que cubran tu cuerpo amado" (p. 382). Otra vez, resurge aquí

una realidad prehispánica: la palabra *tepetate* que proviene del náhuatl *tepetatl* significa piedra volcánica. Ahora bien, en la lengua de los antiguos *mexicas*, el vocablo *tepetlacalco* que aparece en el texto náhuatl significa literalmente caja de piedra. Por lo demás, para evocar la mortaja o el santo suero de Cristo, los autores de la pieza utilizaron la palabra náhuatl *tilmatli* (manta o pieza de tejido rectangular llevada tradicionalmente por los hombres) que Horcasitas tradujo por *sarape*. Por fin, el mismo Baltasar le regala al niño Jesús un "ungüento precioso", expresión utilizada para referirse a la mirra, una gomorresina utilizada para embalsamar a los muertos. Ahora bien, en el texto náhuatl aparece la palabra *tlazopaatl* (de *paatl* "agua rosada, ungüento suave, o cosa semejante para recrear el cuerpo" (*Gran Diccionario Náhuatl*): sin duda, los franciscanos no eligieron aquí la palabra "mirra" (que aparecerá sin embargo más adelante) por miedo a suscitar la incomprensión de los indígenas.

La búsqueda de equivalentes en náhuatl para evocar aspectos propios de la religión cristiana encuentra probablemente su mayor ilustración en el *Tloque Nahuaque Ipalnemohuani*, calificativo que encontramos dos veces en la comedia donde designa a Dios Padre. Tal expresión viene seguida, según el caso, por las perífrasis "El Que Está Cerca y Junto", "El que Nos Da la Vida" o bien "Por Quien Vivimos". Tales calificativos remitían, en la cosmogonía azteca, a Tezcatlipoca (De Durand-Forest 1993: 162) que, en el momento de la llegada de los españoles, era uno de los dioses más importantes del panteón azteca. Es de notar también que en todo el repertorio teatral franciscano, sólo las dos piezas que cuentan el episodio de la Epifanía utilizan tales calificativos, lo cual no puede ser una mera casualidad: podemos imaginar que los franciscanos, aprovechando el episodio de la revelación de Cristo a los gentiles, intentaron construir una pasarela entre la antigua y la nueva religión. De hecho, quizás esta idea la habían tomado prestada de los mismísimos indígenas: los *Coloquios de Sahagún* nos dejaron una huella del encuentro clave que tuvo lugar en los primeros años de la evangelización novohispana entre los sabios indígenas y los doce franciscanos. A lo largo de este encuentro, se debatieron asuntos religiosos, cada una de las dos partes tratando de convencer a la otra de la superioridad de su fe. El capítulo VII retuvo nuestra atención en la medida en que en él los sabios indígenas designan al Dios cristiano de la misma manera que lo harían, más adelante, los actores de la comedia, evocando el "Dueño del Cerca y del Junto", "Dador de la Vida" (Sahagún 1986: 147).

A nivel estilístico, la pieza toma prestados muchos elementos retóricos propios de la tradición indígena. Pensemos, por ejemplo, en los difrasismos, las metáforas, las exclamaciones e interrogaciones que jalonan el texto o, también, en el ritmo muy singular de las réplicas que remiten a la antigua poesía náhuatl y a toda una tradición oral que precisaba de las repeticiones y de los paralelismos para ser memorizada con más facilidad. *Comedia* es interesante, en particular, por el uso que hace de las metáforas. Éstas son muy numerosas, en particular las que se refieren a las piedras preciosas, a las flores o las plumas, una serie de materiales nobles utilizados desde tiempos remotos por los artesanos indígenas. Gaspar adora al niño exclamando: "Amado niño, jade que brilla más que todas las cosas […] ¡Eres un collar, eres una pluma de quetzal" (p. 381). Cuando Baltasar se dirige al niño Jesús, lo hace en esos términos: "¡tú eres una piedra de jade, tú eres una pulsera, tú eres una obsidiana emplumada!" (p. 182). Esas metáforas, además de ser reveladoras de la presencia de la antigua cultura en una obra catequística, cobraban una significación particular para un público indígena. El niño Jesús adquiría, a través de esas palabras, las cualidades asociadas a esos materiales. Así las piedras de color verde poseían, por ejemplo, "un sentido místico entre los antiguos, ya que representan tanto el corazón humano como la esencia divina que da la vida" (Ferrer 2000: 216).

Una tradición oral, la de los *huehuetlatolli* o "discursos de los ancianos" condensa muchos de las modalidades estilísticas que acabamos de mencionar. Ahora bien, esa tradición parece revivir en algunos momentos de la comedia. Procedentes de una larga tradición oral, esos discursos se solían utilizar para la formación de los jóvenes o también en momentos precisos de la vida de los individuos. El nacimiento de una criatura, por ejemplo, era una de esas ocasiones: los padres o familiares del recién nacido se dirigían a éste y a la madre que acababa de parir con la intención de

transmitirles una serie de consejos. La semejanza entre los ejemplos de esos discursos proporcionados por Sahagún y la adoración de los Reyes en la pieza es abrumadora. En un capítulo que evoca "la plática que los viejos hacían a la criatura y a la madre", Sahagún cuenta lo siguiente: "Al niño le decían: "Nieto mío, has venido al mundo donde has de padecer muchos trabajos y fatigas, porque estas cosas hay en el mundo […]" y luego comenzaban a saludar a la madre, diciendo de esta manera: "Hija mía, o señora mía, habéis sufrido trabajo en parir a vuestro hijo que es amable como una pluma rica o piedra preciosa" (Sahagún 1956: 362) ¿Cómo no ver aquí un parentesco con esa réplica de Gaspar?: "Amado hijo, jade que brilla más que todas las cosas, has padecido y sufrido trabajos aquí en medio del llano […]. ¡Eres un collar; eres una pluma de quetzal!" (Horcasitas 2004: 381).

### *III.2 Del seudo cientificismo a la dimensión profética*

El *Auto* privilegia el alcance religioso de la trama dramática. *Comedia* lo restituye también, pero lo compagina con otra forma de poder para afirmar que la instrucción religiosa no supone el abandono de las normas sociales impuestas por el poder temporal. En realidad, las dos modalidades fusionan perfectamente desde el punto de vista semántico. El poder religioso exige la fe más absoluta, mientras que el poder político necesita garantizar la lealtad del conjunto social jerarquizado para mantenerse. Fe y lealtad son pues los términos claves sobre los que se apoyan las dos concepciones del poder y ambas remiten a una noción común: la verdad. La fe hace creer en lo que se considera como verdadero, y la lealtad implica que sólo y siempre se diga la verdad. De ahí la especial insistencia sobre esta noción primordial. La única preocupación de los magos en el *Auto* es proceder a un examen estricto del fenómeno para descartar cualquier posibilidad de error. Por eso son ellos, los estrelleros, los que primero se manifiestan en el texto. Por eso se otorgan un tiempo de reflexión antes de difundir la noticia y de emprender el viaje. Por eso se muestran deseosos de aplazar las conclusiones y de repetir la experiencia varias veces. Este rigor científico es lo que les permite no poner en tela de juicio el resultado de la observación atenta y detenida. De hecho, nadie en la obra, ni siquiera el mismo Herodes, contradice la afirmación de los reyes. Esta manera de proceder es la que permite pasar de una fase de duda ("Non es verdad, non sé qué digo; todo esto non vale un figo", v. 7-8; ¿Biene es verdat lo que yo digo?, v. 11) a la afirmación más rotunda: "Aquesto es y non es ál" (v. 14); "biene lo veo que es verdad" (v. 50).

*Comedia* invierte la tendencia en la medida en que la demostración seudocientífica no se lleva a cabo, sino que el trabajo de investigación consiste, en este caso, en buscar las huellas de una profecía que pueda confirmar los hechos (p. 378). La profecía se ha cumplido ("lo habían predicho los profetas") y esto es lo que garantiza la autenticidad del hecho ("hemos descubierto la verdad"). El sacerdote confirma de paso la sinceridad de su propio discurso ("Es tal como lo escuchas") porque el poder político no tolera la más mínima alteración y mucho menos cualquier intento de manipulación: Emperador: "[...] no quiero escuchar ninguna falsedad" (p. 367); "Tal vez no estéis mintiendo, pero es posible que estéis exagerando. En mi presencia no habéis de decir falsedades; decidme la verdad, señores" (p. 367).

## IV. CONCLUSIÓN

El *Auto* así como *Comedia* integran la materia bíblica de los *Evangelios*. Pero lo hacen en contextos diferentes y siguiendo unos objetivos peculiares. Diálogos y monólogos transmiten las reflexiones, las motivaciones o incluso las inquietudes de los protagonistas que comparten el espacio escénico. El decorado (trono, montaña) y la música (flautas, tambores) subrayan los momentos claves de la trama y magnifican a los protagonistas más emblemáticos. La afirmación del reconocimiento del acontecer divino es otro aspecto que une a los dos textos más allá de sus especificidades.

*Comedia* innova considerablemente en la medida en que va mucho más allá que el *Auto*, al concederle al poder temporal y político una importancia comparable a la que el espectador asocia al poder divino. La fe no puede erigirse en obstáculo frente a la lealtad necesaria para la preservación del poder temporal. De ahí la búsqueda constante de la verdad: la verdad de la palabra, la verdad de las profecías, la verdad del Libro Divino y la verdad de la ley promulgada. Si la verdad religiosa no tiene otra opción que la de ser única, debe insertarse en el marco del poder político para asegurar la harmonía de una sociedad que no debe contar con el poder divino para sacudir el yugo de la autoridad política.

*Colección de documentos para la historia de México*, ed. de Joaquín García Icazbalceta, México, Porrúa, 1971.

De Durand-Forest, Jacqueline, « Evangélisation et náhuatl ou *del único modo de atraer a la gente educada* en Nouvelle-Espagne », *Langues et cultures en Amérique espagnole coloniale*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1993, p. 159-169.

Ferrer, Eulalio, "El color entre los pueblos nahuas", *Estudios de Cultura Náhuatl,* Vol. 31, México, UNAM, 2000, p. 214-230.

Genette, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

Horcasitas, Fernando, *Teatro náhuatl. Épocas novohispana y moderna*, México, UNAM, 2004.

Johansson, Patrick, «La redención sacrificial del envejecimiento en la fiesta de Tititl", *Estudios de Cultura Náhuatl*, Núm. 33, México, UNAM, 2002, p. 57-90.

Kristeva, Julia, *Sémiotiké. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.

Lara, Jaime, «Cristo-Helios americano: la inculturación del culto al sol en el arte y arquitectura de los virreinatos de la Nueva España y del Perú", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Núms. 74-75, México, UNAM, 1999, p. 29-49.

Ruiz Medrano Ethelia, "En el cerro y la Iglesia. La figura cosmológica *atl-tepetl-ozotl*", *Relaciones*, Núm. 86, Vol XXII, Zamora, El Colegio de Michoacán, Primavera 2001, p. 142-183.

Sahagún, Fray Bernardino de, *Coloquios y doctrina cristiana con que los doce frailes de san Francisco, enviados por el papa Adriano VI y por el emperador Carlos V convirtieron a los Indios de la Nueva España* (1564), ed. de Miguel León Portilla, México, UNAM, 1986.

Sahagún, Fray Bernardino de, *Historia general de las cosas de la Nueva España* (1829), ed. de Ángel María Garibay K. México, Porrúa, 1956.

Sullivan, Thelma D., *Compendio de la gramática náhuatl*, México, UNAM, 1998.

*Teatro medieval*, edición de Miguel Ángel Pérez Priego, Madrid, Cátedra, 2009.

# A CONSTRUÇÃO DA SUBJETIVIDADE FEMININA EM AS MENINAS DE LYGIA FAGUNDES TELLES

Filgueiras Andrade, Lizandra

# A CONSTRUÇÃO DA SUBJETIVIDADE FEMININA EM "AS MENINAS" DE LYGIA FAGUNDES TELLES

## I. INTRODUÇÃO

Lygia Fagundes Telles em suas obras, demonstra sensibilidade e comprometimento com as questões referentes a condição feminina na sociedade. Em As *meninas*, acompanhamos o drama cotidiano das protagonistas, Lorena Vaz Leme, Lia de Mello Schultz e Ana Clara Conceição, dentro do contexto do autoritarismo e da violência características da ditadura militar no Brasil.

O enredo de *As meninas* avança a partir da perspectiva de suas quatro narradoras, uma narradora onisciente e as três narradoras personagens. Essas vozes vão se intercalando ao longo da obra e se desenvolvendo no fluxo de consciência e no monólogo interior das personagens. A partir das narrativas em primeira pessoa e das memórias, divagações e reflexões de cada personagem, conhecemos cada uma das meninas e suas impressões sobre as outras.

As personagens trazem diversas vezes para a narrativa lembranças do passado. A presença das múltiplas vozes narrativas intercaladas e os diálogos inseridos sem indicação funcionam como relances de memórias. As protagonistas refazem, repensam e reconstroem essas memórias, muitas vezes por meio da invenção. Lygia Fagundes Telles em entrevista afirma que

> "[...] Sempre esteve a serviço da invenção e a invenção a serviço dela [da memória]. Quando eu vou contar um fato, de repente estou inventando, acabo mentindo, mas não, não é bem mentira. Na verdade, eu floreio, estou dando ênfase àquilo que eu quero. (TELLES, 2001, p.6)"

Assim como a autora, suas personagens aliam a memória à imaginação, como forma de esconder ou esquecer uma lembrança ruim, ou para projetar uma realidade ilusória, sem nunca ficar claro para o leitor o limite do real e do imaginário.

Assim a obra traz a memória individual de mulheres e suas vivências cotidianas e a memória histórica do período conflituoso onde se desenvolve a narrativa. Os dramas das personagens, embora não girem em torno disso, são contornados pela violência da ditadura militar, o que nos permite refletir acerca do papel da mulher frente à repressão e à censura durante a ditadura militar, a resistência diante de violências específicas motivadas pela própria história de opressão feminina na sociedade brasileira e as implicações dessa vivência na realidade cotidiana das mulheres.

Os anos setenta foram um período onde o movimento feminista brasileiro se posicionava pela redemocratização do país e melhores condições de vida. Alguns grupos de mulheres também se organizavam para reivindicar direito ao próprio corpo. Controle de natalidade, aborto e sexualidade eram alguns dos assuntos discutidos na época. Publicado em 1973 *As meninas* está posicionado historicamente dentro do contexto de sua própria narrativa, dessa forma é possível relacionar a obra com o contexto histórico do Brasil na época em que foi escrito.

## II. MÉTODO DIALÉTICO

Dialética é um conceito que surgiu na Grécia antiga com o significado de " a arte do diálogo". É um método de pensamento que propõe a investigação da verdade a partir da apresentação de ideias a serem debatidas e contraditas. Para Leandro Konder (1981) a dialética na acepção moderna é o modo de compreendermos a realidade como essencialmente contraditória e em permanente transformação.

O estudo da dialética está relacionado a filósofos como Zénon, Sócrates, Platão e Aristóteles, sendo Heráclito o pensador dialético mais radical da Grécia antiga (KONDER, 1981). Nos fragmentos de seus estudos, pode-se ler que tudo existe em constante mudança, que o conflito é o pai e o rei de todas as coisas.

O interesse pela dialética na modernidade retoma seu lugar como preocupação filosófica com o estudo do filósofo alemão Georg Wilhelm Friedrich Hegel. Hegel tratou da dialética como método, preconizando o princípio da contraditoriedade. De acordo com ele, a dialética é concebida como um processo que se articula em três momentos: tese (uma ideia pretensamente verdadeira), a antítese (a contradição ou negação dessa essa tese) e a síntese (o resultado da confrontação de ambas as ideias.

Os estudos de Hegel abriram caminho para o pensador alemão Karl Marx, que propõe a utilização do materialismo dialético. Ou seja, do pensamento dialético como método de análise da realidade. De acordo com o método de Marx, a história avança por meio das contradições, sendo a principal contradição a que existe entre as forças produtivas e as relações sociais de produção.

## III. CRITICA LITERÁRIA DIALÉTICA

A literatura possui intrinsecamente descompromisso com o registro histórico e com o pragmatismo da linguagem, o qual é submetido à função estética. Segundo Hermenegildo Bastos (2011), se as obras fossem apenas registros cronológicos e factuais, elas perderiam seu valor quando os fatos caducassem. O autor afirma que a obra literária é uma forma específica de representação ou mimese, dessa forma a literatura não representa o evento factual, mas pode o tomar como pretexto para dar-lhe outra dimensão, se deslocando da referência para a ela retornar.

Segundo Bastos (2011), colocamo-nos frente a uma obra literária da mesma forma que nos posicionamos frente ao mundo, lemos a obra e o mundo a partir de valores, sendo assim o ato de ler uma obra literária é, ao mesmo tempo, prático e crítico. Entendida a dialética como a relação entre as contradições, está posta a contradição entre a obra literária e o mundo. O autor define a literatura como crítica por si mesma, uma vez que questiona seu lugar na divisão dos saberes e na vida social como um todo, dessa forma o crítico precisaria se fazer contemporâneo do momento da obra, e tomar seu momento de crise como vigente, atual. Portanto, segundo o autor, a importância da leitura dialética da obra literária: Para escapar da leitura formalista que reduziria a obra apenas a um sistema fechado em si mesmo e também da leitura sociológica, que reduz a obra a apenas a expressão das condições histórico-sociais tomadas como externas a obra. Para bastos (2011), sem a dialética, nem a obra nem a sociedade são inteligíveis.

Antonio Candido (1985) distingue a análise formal da análise dos condicionamentos sociais como fatores e externos, concedendo assim a compreensão de que a análise crítica propriamente dialética se realiza quando os fatores externos ao texto, ou seja sociais, não importam como causa ou como significados, mas como elemento que desempenha um papel na constituição da estrutura e literária e se torna portanto, interno. Candido afirma a

necessidade da unificação dos elementos de forma e conteúdo nos estudos de cunho dialético conforme a citação seguinte.

> A proposta metodológica, aqui discutida, visa algo ainda maior do que essa cautela: para os estudos de cunho dialético, é necessário o extremo cuidado de estar a todo instante observando a obra literária na sua totalidade. Para o olhar dialético, a obra não poderá ser constituída por unidades (de um lado forma, do outro conteúdo), nem por dualidades (uma forma que converge ou que diverge do seu conteúdo), mas por uma unificação dos elementos forma/conteúdo, ou seja, "o fator social é invocado para explicar a estrutura da obra e o seu teor de idéias, fornecendo elementos para determinar a sua validade e o seu efeito sobre nós". (CANDIDO, 1985, p. 14).

## IV. AS MENINAS

*As meninas* narra a história de Lorena, Lia e Ana Clara, que vivem no Pensionato Nossa Senhora de Fátima, na região central de São Paulo nos anos 70. A trama se passa em cerca de dois dias, mas o tempo linear é quase inexistente uma vez que a história se constrói na rememoração e nas reflexões das personagens.

Lia é a personagem mais inserida na realidade e no contexto social da época, trazendo para a narrativa os conflitos do momento histórico vivido. Com seus sapatos e meias sujas, representa no pensionato a lembrança de que existe um mundo lá fora. Suas lembranças da infância simbolizam acolhimento e amparo do meio familiar bem estruturado que viveu, ao contrário de suas amigas.

Lorena e Ana Clara são as personagens mais voltadas para si mesmas, suas partes da narrativa são compostas de longos monólogos interiores. São personagens que não encontram sentimentos bons em suas lembranças do passado, não coincidentemente são as que por vezes se perdem nas ilusões e invenções. Ana Clara e Lorena tem histórias, desejos e personalidades completamente opostas e parecem viver a falta do que sobra na outra.

## V. LORENA

Lorena é uma personagem que vive em seu mundo particular. No quarto dourado e rosa, sua concha, a personagem mantém uma relação de despertencimento com a sociedade. Vive imersa em suas rememorações de seu passado incerto, sua família, seu conflito com o sexo e seus devaneios a respeito de sua paixão, o médico M.N. Refugiada no seu quarto, busca o conforto que não encontra mais no seio familiar:

> O nome da Neusa ficou sepultado sob o azulejo cor-de-rosa, o encardidume das paredes do quarto com a obscenidade escrita a lápis vermelho ficou para sempre debaixo do papel amarelo-dourado — virou concha. Lá fora as coisas podem estar pretas mas aqui tudo é rosa e ouro. (TELLES, 2009, 48)

O pai desmemoriado e abandonado em um asilo até a morte, a mãe esbanjando dinheiro em relacionamentos com homens mais jovens e a morte do irmão em circunstâncias duvidosas representam para Lorena a decadência de um modo de vida ideal que ela tenta reconstituir no conforto de sua concha rosa.

Na medida em que seu quarto representa conforto, também representa o exílio particular que Lorena se coloca. Aparentemente alienada das questões políticas e sociais a personagem passa o romance inteiro dentro do pensionato, só saindo durante o capítulo

final. Em suas reflexões, Lorena demonstra ter consciência dos problemas que a cercam, mas prefere se centrar em seus problemas particulares, o que se percebe no trecho a seguir.

> – Pertence a algum grupo político?
> – Não.
> – Por acaso faz parte de algum grupo político de libertação da mulher?
> – Também não. Só penso na minha condição.
> – Trata-se então de uma jovem alienada?
> – Por favor, não me julgue, só me entrevista. Não sei mentir, estarei mentindo se dissesse que me preocupo com as mulheres em geral, me preocupo só comigo, estou apaixonada. Ele é casado, velho, milhares de filhos. Completamente apaixonada.
> – Uma pergunta indiscreta, posso? Você é virgem?
> – Virgem." (TELLES, 2009, p.160)

Sem grandes conflitos pessoais urgentes ou imediatos, Lorena consegue assumir uma posição de distanciamento das questões vividas pelas amigas, participando com ajuda financeira quando necessário. Lorena se dispõe a pagar a cirurgia que garantiria o casamento de Ana Clara, assim como um possível aborto. Empresta o carro para as atividades políticas de Lia e dinheiro para sua viagem à Argélia, demonstrando não estar totalmente contra, ou ao menos não totalmente alheia às atividades das amigas.

Um ponto central a respeito da personalidade de Lorena é a repressão sexual em que se encontra. Ao mesmo tempo em que vive em um período histórico de descoberta, revolução e liberação sexual, em seu mundo particular Lorena vive imersa em conservadorismo e valores tradicionais burgueses, mantendo-se virgem para o casamento.

> Assisti de uma esquina enquanto tomava um copo de leite: um homem completamente banal com um pêssego na mão. Fiquei olhando o pêssego maduro que ele rodava e apalpava entre os dedos, fechando um pouco os olhos como se quisesse decorar-lhe o contorno. Tinha traços duros e a barba por fazer acentuava seus vincos como riscos de carvão mas toda a dureza se diluía quando cheirava o pêssego. Fiquei fascinada. Alisou a penugem da casca com os lábios e com os lábios ainda foi percorrendo toda sua superfície como fizera com as pontas dos dedos. As narinas dilatadas, os olhos estrábicos. Eu queria que tudo acabasse de uma vez mas ele parecia não ter nenhuma pressa: com raiva quase, esfregou o pêssego no queixo enquanto com a ponta da língua, rodando-o nos dedos, procurou o bico, Achou? Eu estava encarapitada no balcão do café mas via como num telescópio: achou o bico rosado e começou a acariciá-lo com a ponta da língua num movimento circular, intenso. Pude ver que a ponta da língua era do mesmo rosado do bico do pêssego, pude ver que passou a lambê-lo com uma expressão que já era sofrimento. Quando abriu o bocão e deu o bote que fez espirrar longe o sumo, quase engasguei no meu leite. Ainda me contraio inteira quando lembro, oh Lorena Vaz Leme, não tem vergonha? (TELLES, 2009, p.10)

Nesse trecho observa-se que Lorena demonstra grande desconforto e constrangimento com o desejo e a sexualidade que reprime sob os ideais de casamento burguês que conserva em plena época de libertação sexual.

Outra lembrança constante na narrativa de Lorena é a morte de seu irmão Rómulo, supostamente morto pelo outro irmão, Remo em um acidente com uma espingarda. Lorena recria diversas vezes ao longo do romance a memória da morte de seu irmão, provável início da desestruturação do núcleo familiar perfeito que viveu durante uma parte da infância

> Ah, Rômulo, Rômulo. O sangue escorrendo do furo que mãezinha procurava tapar com a palma da mão, a camisa vermelha empalidecendo, recuando diante do sangue tão mais forte. "Que foi isso, meu filho!" — ela perguntou e o som da sua voz era branco. Respondi por ele e minha voz também saiu de uma paisagem de neve sem sol. Fiquei me ouvindo repartida

> em duas: o Remo deu um tiro nele mas foi sem querer, aquela brincadeira de xerife, estavam perto do paiol e Rômulo corria para o rio, acho que ia mergulhar quando Remo fez pontaria e gritou para! nessa hora ouvi o tiro. (TELLES, 2009, p.56-57)

Durante a narrativa, não chegamos a ter certeza das circunstâncias exatas que envolveram a morte de Rómulo, uma vez que a história contada e recontada por Lorena a si mesma em seus monólogos interiores é contradita por sua mãe em uma visita de Lia à casa de "mãezinha". Esse fato marcante de sua infância pode ser uma memória legitima, ou mais uma tentativa de Lorena de controlar o passado, o presente e o futuro.

> — Aquela arvorezinha de retratos, o menino é Rômulo ou Remo?
> — Remo. Rômulo não podia estar ali.
> — Não?
> — Morreu nenenzinho, querida.
> — Nenenzinho?
>
> — Não tinha nem um mês, não chegou nem a isso. O médico disse que ele não tinha viabilidade. Um sopro no coração. Levantei-me com uma vontade maluca de puxar aqueles panos, arrancar tudo e fazer entrar a luz do dia. Mas ainda era dia? — Um momento: o Remo deu um tiro nele enquanto brincavam, não foi isso? Um tiro no peito, teria uns doze anos, não foi isso que aconteceu? Milhares de vezes Lorena contou essa história com detalhes, ele era alourado. Vestia uma camisa vermelha, vocês moravam na fazenda. Ela está sorrindo dolorida, olhando o teto.
>
> — Minha pobre filhinha. Nem conheceu o irmão, é a caçula-Era menininha ainda quando começou a inventar isso, primeiro só aos empregados que vinham me perguntar, eu nem negava, disfarçava, que mal tinha? Continuou falando, na escola, nas festas, o caso começou a ficar mais sério, oh Deus, o mal-estar que eu sentia quando queriam saber se. . . Não queria que pensassem que ela estivesse mentindo, foi sempre uma criança tão verdadeira. Os médicos nos acalmaram, que não tinha essa gravidade, ia passar com o tempo, imaginação infantil rica demais, quem sabe na adolescência? Não passou. Roberto foi sempre tão confiante, tão seguro, me tranqüilizava, não é nada. (TELLES, 2009, p.203-204)

Diante do conflito final, a morte de Ana Clara, Lorena se envolve diretamente com a situação, assumindo o controle e saindo da posição de contemplação em que se manteve durante toda a narrativa, mas demonstrando sempre sua marca de personalidade do desejo de cuidar de tudo e todos ao redor, de controlar tudo e principalmente manter tudo bonito e arrumado. Lorena por fim volta à casa de sua mãe, apesar de aconselhada por Lia a não voltar. Talvez se reintegrando à sociedade ao se inserir novamente na realidade.

## VI. LIA

A narrativa de Lia é a mais linear das três, Filha de um alemão ex-nazista e uma baiana, teve uma criação tradicional de classe média cristã. Rompeu com os preceitos familiares ao deixar o lar antes do casamento, se vendo na necessidade de romper o ciclo e viver outras experiências. Ao falar da família, tenta corroborar a ideia de que viver sozinha é um alivio, por se livrar da dominação familiar, mas sua relação com os pais é de afeição e carinho.

> Hoje escrevo comprido lá pra casa, quanto mais conheço os pais dos outros mais amo aqueles dois, meu alemão com minha baiana, ô, mãe, uma carta como você gosta, bem ajuizada e pedindo a bênção. Andam se moendo com minha militância, não quero mais isso, direi que serão andanças ulíssicas, ele leu Ulisses e acha que as ciganagens dos jovens têm qualquer coisa de heroísmo na falta de cálculo, no desprendimento, ô, pai, te amo mas nada de amor mórbido, um amor do peito pra cima. (TELLES, 2009, p.200)

Lia está envolvida com a militância política de esquerda e namora um preso político. Suas atividades políticas são muitas vezes possibilitadas pela ajuda financeira de Lorena, e do dinheiro da burguesia que ela repugna.

Lia constantemente se confronta com diversas contradições entre suas convicções revolucionárias e os reflexos de sua criação cristã. Demonstra seu conservadorismo ao repugnar a relação de Lorena com M.N por ser um homem casado, em suas opiniões sobre o cumprimento do celibato clerical e quando deseja secretamente um estilo de vida burguês ao lado de seu namorado Miguel.

Ao mesmo tempo em que se mostra envolvida com a luta política e a militância de esquerda, Lia demonstra também o desejo de fuga desse estilo de vida, pensa em viver tranquilamente ao lado de Miguel na Argélia, em se casar, engravidar, ter filhos. Pensamento que logo reprime, consciente das implicações históricas do matrimônio e da maternidade na vida das mulheres.

> Miguel não quer saber de filhos, pelo menos por enquanto. Concordei, é evidente, mas tenho às vezes tanta vontade de me deitar como essa gata plena até à saciedade, tão penetrada e compenetrada da sua gravidez que não tem no corpo lotado espaço sequer pra um fiapo de palha. Daria a ele o nome de Ernesto. (TELLES, 2009, p. 184)

Lia tenta se manter coerente com seus valores e seus ideais, busca se encontrar no meio de suas contradições, a respeito da família, da igreja, da militância e de seus próprios desejos.

## VII. ANA CLARA

Ana Clara é uma personagem que vive refugiada em seus próprios pensamentos e devaneios, passa a maior parte de narrativa longe das duas amigas, só estando as três reunidas depois de sua morte. Ana Clara é uma mulher esquecida. Seu único sobrenome, Conceição, deixa claro o abandono paterno. Desloca-se constantemente de um espaço a outro em sua narrativa, lembrando-se da infância pobre, dos abusos sofridos, da mãe prostituida.

Sua narração é caótica e desorganizada, reflexo do estado alterado de consciência, consequência do uso de drogas, em que se encontra durante toda a história. Ana Clara deseja esquecer o passado, suas memórias são motivo de raiva, dor e angustia. O abuso de drogas não consegue desliga-la completamente de suas lembranças, que continuam surgindo, principalmente pela memória olfativa, e nos revelando as dimensões dos traumas que carrega.

> Fechei a boca mas ficou aberta a memória do olfato. A memória tem um olfato memorável. Minha infância é inteira feita de cheiros. O cheiro frio do cimento da construção mais o cheiro de enterro morno daquela floricultura onde trabalhei enfiando arame no rabo das flores até chegar à corola porque as flores quebradas tinham que ficar de cabeça levantada na cesta ou na coroa. O vômito das bebedeiras daqueles homens e o suor e as privadas mais o cheiro do Doutor Algodãozinho. Somados pomba. Aprendi milhões com esses cheiros mais a raiva tanta raiva tudo era difícil só ela fácil. (TELLES,2009, p.33)

Ana Clara não tem uma imagem familiar construída em sua mente, as lembranças, especialmente dos homens que frequentavam a casa de sua mãe e do abuso sofrido pelo dentista, Dr. Algodãozinho, a atormentam por toda a narrativa. Assim a personagem mostra uma grande falta de enraizamento e de afetividade e por falta de raízes segue exposta ao

espaço público e a uma suposta libertação sexual que não gera nenhum prazer e nenhum conforto.

Por mais desestruturado que seja o passado e o presente de Ana Clara, a personagem é a que mais se projeta para fora da realidade em que vive, deseja esquecer o passado de traumas, mudar de nome, superando assim as origens pobres e o abandono paterno, terminar a faculdade, seguir a carreira de modelo, se recuperar do vício de drogas.

Todos esses sonhos para ela serão possíveis a partir do casamento com o noivo milionário, o "escamoso". O casamento, que nunca fica claro se é fruto dos seus delírios, representaria para ela a redenção. "[...] quero só o presente entrando no futuro-mais-que-perfeito, existe futuro-mais-que-perfeito? Se pudesse lavar por dentro minha cabeça. Com escova. Esfregar, esfregar até sair sangue [...] " (TELLES,1974, p.45) "

A morte de Ana Clara poderia representar a libertação de uma vida cheia de amarguras, não fosse a personagem tão cheia de esperanças de uma realidade diferente. Lygia Fagundes Telles, em entrevista à revista *Cadernos de Literatura Brasileira* (1998), ao responder sobre personagens que se revoltam faz a seguinte afirmação.

> —Sim, a Ana Clara de *As meninas*. Ela não queria morrer. Protestou. Era como se me dissesse: -Eu ainda tenho muito o que dizer, não posso morrer agora.'. [...] Como muitas pessoas, essas personagens querem uma vida suplementar, uma vida depois da morte. (p.36)

## VIII. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Lygia Fagundes Telles em seu romance *As Meninas* dá voz a uma juventude marcada pela violência e pela repressão. Mas que como jovens de qualquer época, possuem questões e conflitos que vão muito além do contexto histórico e social. Por meio da narrativa intercalada em quatro vozes conhecemos os medos, as angustias e os questionamentos de Lorena, Lia e Ana Clara, em suas reflexões, rememorações e até mesmo ilusões.

A obra escrita e narrada por mulheres, contribui para a construção da compreensão das implicações da vivência da ditadura militar no cotidiano das mulheres. Os personagens masculinos estiveram representados especialmente em sua ausência, o pai e o irmão mortos de Lorena, o namorado preso político de Lia e o noivo desconhecido de Ana Clara.

Sobre a relação que a literatura estabelece com a sociedade, Lucáks afirma que:

> [...] a forma artística nunca é uma simples cópia mecânica da vida social. É certo que ela surge como espelhamento de suas tendências, porém possui, dentro desses limites, uma dinâmica própria, uma tendência própria à veracidade ou ao distanciamento da vida. (LUCÁKS, 2011, p. 135-136).

Conscientes disso, analisa-se que embora Telles não se abstenha de apresentar o contexto político e social complexos de sua época, não coloca a ditadura militar e a luta das mulheres como os fatores centrais do romance e se firma historicamente ao superar sua própria historicidade. Compreende-se que o romance não pode ser analisado somente através da sua relação com a sociedade, mas que quando a obra escapa da mera observação do cotidiano das protagonistas, pode representar um importante instrumento de papel ideológico, social e político.

## IX. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BASTOS, Hermenegildo. Dialética – Por quê? Para quê?: O Comércio com o imprevisível: Leitura de Esaú e Jacó. In: BASTOS, Hermenegildo José de Menezes; ARAÚJO, Adriana de F. B. (Org.). Teoria e prática da crítica literária dialética. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2011. p. 123-148.

BASTOS, Hermenegildo. Introdução: a obra literária como leitura/interpretação do mundo. In: BASTOS, Hermenegildo José de Menezes; ARAÚJO, Adriana de F. B. (Org.). Teoria e prática da crítica literária dialética. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2011. p. 9-22.

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, nº 05, São Paulo: Instituto Moreira Salles. 1998.

CANDIDO, Antonio. Crítica e sociologia. In: Literatura e sociedade: estudos de teoria e crítica literária. 7. ed. São Paulo: Nacional, 1985.

KONDER, Leandro. O que é dialética. 25ª edição. Editora brasiliense, 1981.

LUKÁCS, Gyorgy. O romance histórico. Tradução de Ruben Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.

TELLES, Lygia Fagundes. As Meninas. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

TELLES, Lygia Fagundes. Invenções da memória. Suplemento Literário de Minas Gerais, Belo Horizonte, n° 73, p. 4-9, jul. 2001.

# FORMAÇÃO DE COMUNIDADES DE LEITORES LITERÁRIOS NO ENSINO FUNDAMENTAL I

Rodella de Oliveira, Gabriela

# FORMAÇÃO DE COMUNIDADES DE LEITORES LITERÁRIOS NO ENSINO FUNDAMENTAL I

A leitura continua sendo uma prática cultural (CHARTIER, 1988) muito valorizada em nossas sociedades do século XXI, estando relacionada ao poder saber e ao acesso ao conhecimento. A análise superficial de discursos que estruturam projetos nacionais de incentivo à prática da leitura aponta para uma crença (BOURDIEU; CHARTIER, 2001) disseminada de que ela deve ser praticada desde a infância e de modo prazeroso. Nesse sentido, o senso comum indica que se a leitura for introduzida dessa forma na vida de uma criança, de preferência por seus pais ou cuidadores, a alfabetização e o desenvolvimento de práticas diversas de leitura estarão de certa forma garantidos. Porém, sabemos que em uma sociedade profundamente desigual como a brasileira, muitas vezes as famílias de origem dos estudantes não desenvolvem práticas fluentes de leitura. E mesmo em sociedades mais igualitárias que a nossa, o papel do sistema educacional no desenvolvimento da prática de leitura se faz presente:

> A leitura obedece às mesmas leis que as outras práticas culturais, com a diferença de que ela é mais diretamente ensinada pelo sistema escolar, isto é, de que o nível de instrução vai ser mais poderoso no sistema dos fatores explicativos, sendo a origem social o segundo fator. No caso da leitura, hoje, o peso do nível de instrução é mais forte (BOURDIEU; CHARTIER, 2001, p. 237).

No Brasil, o que se apreende dos resultados de avaliações mundiais de competências e habilidades de leitura, como o PISA (Programa Internacional de Avaliação de Estudantes), mesmo considerando-se as críticas a tais avaliações, é que não se trata de uma prática de fácil apropriação. Pelo contrário, o que se destaca em salas de aula do ensino fundamental I (EF I), do ensino fundamental II (EF II), do ensino médio e mesmo do ensino superior, são as dificuldades de enfrentamento de textos literários, argumentativos ou teóricos, dentre outros, que constituem obstáculos à apropriação do conhecimento e mesmo ao desenvolvimento da escrita. Assim, a responsabilidade pelo desenvolvimento de práticas fluentes de leitura cabe, em última instância, ao sistema educacional, aos professores e a seus formadores.

Por essa razão, gostaríamos de problematizar e trazer ao debate a importância da leitura de literatura na formação do leitor iniciante, desde sua alfabetização. Para tanto, partimos de algumas questões: A leitura literária deve ter espaço garantido desde o processo de alfabetização das crianças? Se sim, por quê? O que efetivamente justificaria a presença da literatura nas salas de aula dos anos iniciais do EF I? Como trabalhar a leitura do texto literário na escola nos anos iniciais?

A proposta é refletir sobre tais questões a partir da experiência de observação participativa desenvolvida nas turmas de alfabetização de 1º ano da Escola de Aplicação (EA) da Universidade de São Paulo (USP), ao longo do segundo semestre de 2015, em especial na turma da professora Kamila Rumi, e partir do contato e da discussão constante sobre o assunto com a própria professora e com Natália Bortolaci, também professora na EA e mestra em Educação pela Faculdade de Educação da USP (FE-USP). Vale ressaltar que ambas as professoras fazem parte de Grupo de Estudo coordenado pelo Prof. Dr. Claudemir Belintane (FE-USP), defensor da presença da literatura oral no processo de alfabetização das crianças (BELINTANE, 2013) e fomentador das experiências que apresentaremos. Investigando a formação de leitores, sejam eles estudantes ou professores, desde de 2005, acreditamos que a presença da literatura em todos os níveis da formação de nossos estudantes é imprescindível para que sujeitos leitores possam surgir.

Antes, porém, retomamos algumas questões sobre a potencialidade da literatura, para, a partir delas, pensar sobre o que significa iniciar as crianças em uma prática de leitura literária. Começamos por um excerto de Antonio Candido, que, em "O direito à literatura", discorre sobre a função organizadora do texto literário:

> (...) as palavras organizadas são mais do que a presença de um código: elas comunicam sempre alguma coisa, que nos toca porque obedece a certa ordem. Quando recebemos o impacto de uma produção literária, oral ou escrita, ele é devido à fusão inextricável da mensagem com a sua organização. (...) Em palavras usuais: o conteúdo só atua por causa da forma, e a forma traz em si, virtualmente, uma capacidade de humanizar devido à coerência mental que pressupõe o que sugere. O caos originário, isto é, o material bruto a partir do qual o produtor escolheu uma forma, se torna ordem; por isso, meu caos interior também se ordena e a mensagem pode atuar. Toda obra literária pressupõe esta superação do caos, determinada por um arranjo especial das palavras e fazendo uma proposta de sentido (CANDIDO, 2004 [1988], p. 178).

O impacto estético e ético que se estabelece em função da relação entre forma e conteúdo própria da literatura funciona como meio de organização do caos, o que potencializa a recepção do literário. Além desta questão, podemos listar ainda outras, não menos importantes, que atuam na formação do leitor desde muito pequeno. Sobre algumas delas, já discorremos em artigo publicado na Revista Literatura em Debate (OLIVEIRA; BORTOLACI, 2017), do Programa de Pós-Graduação em Letras – área de Literatura Comparada, da Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões. Contudo, gostaríamos de fazer aqui uma breve recapitulação de algumas dessas questões, para, então, focarmos em práticas de leitura literária desenvolvidas no EF I na EA..

Uma dessas questões diz respeito ao fato de a leitura literária iniciar as crianças numa prática cultural singular de adesão e distanciamento. Na experiência da leitura literária, o leitor encontra espaço para abrir mão de sua própria identidade, entrando no universo da literatura, e se imbuindo do que podemos chamar de ilusão referencial. É essa ilusão que garante ao leitor o direito de se emocionar, de sentir medo, de modo seguro, de se indignar, de chorar ou rir ao ler uma história ou um poema. Ocorre durante a leitura uma fusão entre o universo da ficção e aquele do leitor e é nesse movimento que tem origem a formação de um leitor literário. Mas também o distanciamento faz parte dessa prática de leitura. O próprio texto aponta para o distanciamento, indicando explícita ou implicitamente que a ficção não é a realidade. Ao tomar conhecimento do olhar do outro, o leitor se dá conta do diferente, da diversidade, e assim pode questionar suas posições. Ou seja, a leitura literária leva o leitor a construir sua identidade através de uma relação complexa com o texto, ora aderindo a ele, ora dele se distanciando, definindo, assim, quem ele é.

Além disso, a leitura literária leva à construção de uma cultura compartilhada, para além da literatura. Temos a necessidade de uma cultura comum, com representações (CHARTIER, 1988) compartilhadas, para que a comunicação se torne possível e para que tenhamos elementos de passagem de uma cultura a outra. Viver juntos pressupõe compartilhar referências comuns, o que leva ao desenvolvimento de uma identidade de grupo, da sociabilidade. E é nesse sentido que Roger Chartier destaca a importância da comunidade nas apropriações possíveis por meio da leitura: "cada leitor, para cada uma de suas leituras, em cada circunstância é singular. Mas esta singularidade é ela própria atravessada por aquilo que faz que este leitor seja semelhante a todos aqueles que pertencem à mesma comunidade" (CHARTIER, 1999, p. 91-92).

E como formar comunidades de leitores literários no EF I?

## I. 1º ANO – ALFABETIZAÇÃO: ORALIDADE E LITERATURA

Para começar, é importante lembrar que antes de se alfabetizarem, as crianças já trazem consigo competências linguísticas. Dominam a língua oral e se comunicam, tendo ideias sobre o que pode ser uma frase, uma palavra, uma letra, ou um som. Essas capacidades são perceptíveis quando se entra em uma turma do 1º ano do EF I, como fizemos. E nas estratégias adotadas pelas professoras da EA, tais capacidades são mobilizadas e potencializadas.

Por exemplo, a primeira atividade para as turmas do 1º ano todos os dias, na entrada para a sala de aula, é o desafio de desvendar uma adivinha. Elaborada a partir de um rébus, de uma palavra-valise, de um revestrés, ou ainda por meio de letras soltas que, combinadas, devem montar uma palavra, as professoras utilizam esse momento para olhar para cada uma das 20 crianças sob suas responsabilidades e perceber como elas estão. Já em sala de aula, faz-se a leitura da rotina escrita no quadro branco, realizada alternadamente pela professora e por um aluno sorteado na hora. Em um dos dias da semana, faz-se o preenchimento do calendário pregado à parede, e os alunos anotam as tarefas e eventos importantes em suas agendas.

Assumindo a opção por trabalhar com textos da cultura de tradição oral, as professoras da EA têm a possibilidade e o compromisso de sustentar a manutenção dessa tradição por meio da contação de histórias. Essa prática proporciona às professoras um maior contato com as crianças durante a narrativa, garantindo que estas penetrem no universo que os contos propõem. As histórias selecionadas costumam ter apelo junto às crianças, pois envolvem o universo fantástico, as adivinhas, os jogos com palavras, os heróis atrapalhados, os animais travessos etc. Dentro do conjunto de textos que costumam ser trabalhados no 1º ano na EA, têm-se: *O filho do ferreiro e a moça invisível*; *João e Maria* (versão da região Centro-Oeste do Brasil); *As trapalhadas do Zé Bocoió*; *As aventuras do João Grilo*; *A onça, o tatu e a coruja* (livros organizados por Ricardo Azevedo).

Como ressalta Natália, o leitor que se pretende formar não é, portanto, apenas um decodificador de sons, mas sim um leitor perspicaz, capaz de compreender as diferentes possibilidades existentes em um texto poético literário, seus *nonsenses,* e que possa viver suas leituras e aventuras, que são inclusive corporais, porque fazem parte do universo da literatura oral. Daí a ênfase na literatura, na oralidade, na *corp**oralidade*** (BELINTANE, 2013). Como lembra Zumthor:

> É por isso que o texto poético significa o mundo. É pelo corpo que o sentido é percebido. O mundo tal como existe fora de mim não é em si mesmo intocável, ele é sempre, de maneira primordial, da ordem do sensível: do visível, do audível, do tangível. O mundo que me significa o texto poético é necessariamente dessa ordem; ele é muito mais do que o objeto de um discurso informativo (ZUMTHOR, 2007, p. 78).

Além da contação de histórias, as crianças se engajam em atividades da cultura oral, como jogos e brincadeiras, desafios orais, e dão conta, com o apoio das professoras, da leitura de livros, de trabalhos de memorização de textos para a sua encenação, e de novas palavras e vocabulário, que vai sendo construído pelos estudantes em painéis na sala de aula, e cujo tema tem relação com as atividades das crianças ao longo do semestre.

A utilização da biblioteca como espaço consagrado à leitura também é considerado um procedimento significativo para a formação de leitores iniciantes na EA, nos três primeiros anos do EF I. Para que a biblioteca se torne um espaço frequentado pelas crianças, diferentes práticas e atividades são propostas ano a ano. No primeiro ano, garante-se a frequência à biblioteca em pelo menos uma tarde por semana. Contação de histórias, roda

de livros, parcerias com as famílias, oferecimento de livros diversificados e de apoio para que aprendam a se localizar dentro da biblioteca são atividades que fazem com que as crianças compreendam as convenções e potencialidades desse espaço escolar e social. Além disso, o fato de existir em sala de aula uma biblioteca de classe, sem que haja necessidade do rigor ou da organização de uma biblioteca escolar, mas com títulos instigantes de livros, gibis, revistas e passatempos, contribui para a formação do leitor iniciante. A formação dessa biblioteca de sala passa inclusive pela prática de doação de livros dos alunos para a turma, atividade que intensifica a sensação de pertencimento a uma comunidade de leitores, sobre a qual já discorremos anteriormente (OLIVEIRA; BORTOLACI, 2017).

## II. 2º ANO – CÍRCULOS DE LEITURA: A HETEROGENEIDADE EM SALA DE AULA

Com o objetivo de formar comunidades de leitores e buscando uma forma de lidar com a heterogeneidade dos níveis de aprendizagem nos anos iniciais, foram criados os "Círculos de Leitura" nas turmas de 2º ano do EF I da EA. Nessa estratégia, as turmas são reorganizadas em círculos, agrupadas por níveis de competência leitora, e o adulto responsável pelo grupo (professor, coordenador pedagógico, apoio educativo, bibliotecário ou estagiário) lança mão de estratégias de ensino de leitura adequadas à situação de leitura dos estudantes sob sua orientação.

A estratégia tem como base o objetivo de não excluir crianças que estejam em situação de alfabetização ou de leitura inicial, que, no grande grupo, facilmente poderiam se sentir ofuscadas por aquelas que já possuem competências leitoras consistentes. Mas a estratégia também tem por finalidade não ignorar as crianças que já são leitoras e que precisam continuar avançando, desenvolvendo cada vez mais um contato fluido com os textos e ampliando seus repertórios.

Por essa razão, os círculos trazem à tona a discussão sobre o papel e o alcance do professor, que rege solitariamente uma turma de 30 alunos. Para colocá-los em prática, é necessário que outros adultos-educadores encampem o ensino de leitura das crianças dos anos iniciais e dividam esse trabalho. Na prática da EA, os círculos de leitura começam pelo reagrupamento de duas turmas do 2º ano do EF I., Ou seja, duas turmas de 30 crianças tornam-se 60 estudantes a serem divididos em 4 grupos, sem que haja pré-definição do número de integrantes por grupo, a saber:

- **Grupo 1:** Grupo de leitura inicial, ainda com problemas relativos a questões iniciais, como o reconhecimento de letras, sem estratégia de leitura consolidada. As narrativas selecionadas contam com palavras simples que possam ser lidas e reconhecidas. Onomatopeias, textos rimados, histórias em quadrinhos apresentam boa adesão. Cabe ao professor a leitura da maior parte do texto, mas há a participação dos alunos em momentos específicos. Após a leitura, a entrada com jogos que levem ao reconhecimento de letras e com a leitura de palavras com sílabas simples, são opções adotadas.

- **Grupo 2:** Grupo de crianças que possuem estratégias de leitura inicial e que compreendem a dinâmica canônica consoante-vogal (sílaba simples). Atravessar as sílabas complexas (ditongos, nasalisações etc.) pode ser um desafio, o que resulta em uma leitura truncada e com pouca possibilidade de compreensão do que foi lido. Trabalho desenvolvido a partir de livros com textos curtos e letra bastão que facilitam a leitura. A leitura compartilhada, em que cada criança lê um trecho, é encorajada e, por vezes, os alunos demonstram entusiasmo ao se perceberem leitores, com um público que os ouve. A leitura coletiva de histórias em quadrinhos leva as crianças a se familiarizar com esse gênero textual. Rodas de compartilhamento de histórias, jogos com palavras e reconhecimento de elementos menores da língua (especialmente sílabas complexas) mostram-se adequados ao grupo.

● **Grupo 3:** Grupo cuja leitura apresenta enfrentamento das sílabas complexas. Está próximo a uma leitura fluente, mas ainda tem problemas com a fluidez ou mesmo com a interpretação de trechos longos ou de uma leitura mais robusta. Dentre as estratégias possíveis, destaca-se o estímulo à leitura em voz baixa, sem que se mexam os lábios, visando a uma leitura mais interpretativa, em que a criança não precisa gastar energia com a oralização nem pensar na compreensão de quem escuta sua leitura. A leitura de uma mesma narrativa ou texto poético por parte de todo o grupo, sem apoio de imagens, seguida de roda de discussão sobre aspectos do texto, trechos e verificação das possibilidades interpretativas pode ser proveitosa. Em uma contação, ao se chegar ao clímax de uma história, o professor pode orientar a leitura do restante do texto.

● **Grupo 4:** Grupo de leitores proficientes. Para esse grupo específico é importante o trabalho com textos densos, de interpretação mais difícil, além de ser possível ousar na entonação e na performance de leitura. Pode-se assistir a um filme ou a um trecho legendado, em busca de uma leitura mais rápida e fluente; pode-se trabalhar com a encenação de um texto, dividindo-se a fala das personagens entre as crianças. A leitura silenciosa seguida de conversa compartilhada sobre aspectos mais sutis da história torna-se uma prática, e as indicações literárias, a partir de análises críticas sobre os livros lidos pelas crianças, que indicam ou não a leitura do texto literário para os colegas, traduzem um posicionamento sobre a leitura realizada.

## III. 3º ANO – PROJETO DESAFIO: LEITURA LITERÁRIA DE HQ COM HISTÓRIA COMPLEXA

Partindo da progressão já apresentada para o 1º e o 2º anos do EF I, no 3º ano, desenvolve-se o Projeto Desafio. Desde 2014, a professora Kamila Kumi, a equipe coordenadora e os colegas responsáveis pelas outras turmas, trabalham no segundo semestre do 3º ano com a leitura do livro *O Hobbit*, adaptação em quadrinhos de Charles Dixon com ilustrações de David Wenzel do original de J. R. R. Tolkien, publicada pela primeira vez em 1937, em inglês, por Geoge Allen & Unwin Ltd.

*O Hobbit* é um dos livros mais importantes de J. R. R. Tolkien, autor nascido na África do Sul e naturalizado inglês, que o escreveu como prelúdio de sua obra máxima, a saga *O Senhor dos Anéis*. Em *O Hobbit*, o leitor conhece a história de Bilbo Bolseiro, um hobbit pacato e satisfeito com sua vida, que abre mão de seu conforto e de sua rotina quando se junta ao mago Gandalf e a treze anões em uma aventura para reaver um tesouro roubado. A versão proposta para a leitura, em quadrinhos, é também ela um *best-seller* considerado clássico. A obra, contudo, é densa e, em geral, não faz parte das leituras propostas para uma turma de 3º ano. Porém, por princípio, a equipe docente da EA não deixa de oferecer histórias longas às crianças, desde que a qualidade dos textos (representatividade histórica, questões estéticas e literárias etc.) seja garantida. E o trabalho com *O Hobbit* no segundo semestre do 3º ano tem surtido muito efeito: as crianças adoram.

Para as professoras, um dos fatores fundamentais é a qualidade da história, pois seu universo e elementos, tais como heróis, conflitos, tesouros, aventuras, seres fantásticos etc., cativam as crianças desta faixa etária. Além disso, a opção por apresentar uma história densa, porém na forma de HQ, ajuda o aluno a não desistir da leitura por conta de seus obstáculos (vocabulário, tramas que se entrelaçam...), pois as imagens (coloridas, movimentadas, instigantes) facilitam a manutenção da conexão da história com o pequeno leitor, funcionando, de certo modo, como a contação e a interação (com o olhar, a entonação de voz etc.) funcionam para as crianças mais novas.

A estratégia proposta para a leitura é fazê-la por etapas. A equipe docente costuma dividir o livro em sete ou oito partes para o trabalho de leitura, interpretação e produção,

contando esta última com o reconto, com ou sem proposta de autoria, ou seja, mudança de alguma cena, desde que mantendo-se a estrutura da narrativa. Como a história já foi transformada em filme, logo nas primeiras etapas da leitura, passa-se um trecho do filme, mais precisamente a cena em que Gollum e Bilbo fazem um duelo de adivinhas. Propositalmente, o trecho é apresentado aos estudantes com legendas, para instigá-los a uma leitura mais rápida. O trabalho com cada trecho do livro conta também com estratégias para trazer os alunos ao universo proposto pela narrativa, contando com o reconto da parte anterior, para relembrá-los do que já foi narrado e trazer o clima da história para a aula. A leitura é realizada pela professora até o ponto de clímax da cena, garantindo-se o entusiasmo das crianças.

Os frutos dessa experiência foram muitos e alguns só serão aferíveis no futuro. Contudo, gostaríamos de trazer para o debate dois deles.

## IV. CRIANÇAS PEQUENAS FREQUENTANDO A BIBLIOTECA DOS GRANDES

No relato da professora Kamila Kumi, fica explícita a relação entre o trabalho de leitura realizada em sala de aula e a frequência espontânea à biblioteca da escola. Em função da leitura d'*O Hobbit*, os alunos começaram a se interessar tanto pela narrativa que alguns deles foram procurar o livro original na biblioteca "dos grandes". Era comentado propositalmente que o livro que os estudantes estavam lendo em sala era uma adaptação, uma versão da história original, e que, assim como o filme, a HQ tinha seus recortes. E essa informação teve o efeito de uma provocação. A princípio, a bibliotecária estranhou o movimento e foi pedir a autorização da professora quando o primeiro aluno a procurou para levar o livro *Hobbit* original emprestado. A dúvida era se o menino daria conta da leitura, se não desanimaria em função da dificuldade, do tamanho do livro, da densidade da narrativa, do vocabulário etc. O que a bibliotecária buscava saber era se a leitura seria adequada à faixa etária. Kamila relata que o mesmo aconteceu quando alguns alunos se interessaram pelo livro *O Senhor dos Anéis*. Ela destaca que o primeiro estudante a se interessar pela leitura nem era o melhor aluno da turma, na verdade, tinha conceitos medianos em seu boletim, tinha suas dificuldades, e, apoiando-se no questionamento da bibliotecária, a professora sugeriu a ele que lesse os primeiros capítulos e sentisse o ritmo e as palavras da leitura, para ver se conseguiria acompanhar, se não se cansaria, se não se arrependeria de ter feito essa escolha. A bibliotecária achou a ideia boa, e o menino sentiu-se provocado, aceitou o desafio e confirmou seu interesse pela leitura. A professora chegou a fazer perguntas sobre o capítulo, para ver se ele o havia lido mesmo e foi surpreendida positivamente. Depois desse episódio, uma prática de "leitura das primeiras páginas" foi estabelecida para aqueles que se interessavam por livros que estavam fora da indicação de sua faixa etária. Com o tempo, a bibliotecária deixou de se preocupar com o volume da leitura e passou a tratar situações como essa de forma mais natural, até porque compreendeu que esse movimento era fruto do trabalho feito em sala de aula. Da última avaliação do ano para esta turma, constou a interpretação de um trecho da abertura do livro *O Senhor do Anéis*, texto original com pequenas e pontuais adaptações. Tal decisão e escolha foi considerada ousada, no sentido positivo, pelas professoras da equipe docente.

## V. QUESTÃO DE GÊNERO: *O HOBBIT* É COISA DE MENINA?

Em alguns momentos das discussões sobre o Projeto Desafio, pensou-se sobre o interesse das crianças pela história. Foi discutido o que era considerado um mau desempenho de algumas crianças, de bons alunos inclusive, numa atividade de interpretação para a HQ elaborada pelo grupo de docentes. Pensou-se sobre a complexidade do texto, sobre a

adequação das comandas, sobre formas de apresentação da proposta, até que se chegou à questão de gênero. Foi questionado se a história seria de maior interesse dos meninos do que das meninas. E assim a discussão sobre as comandas e questões imbricou-se na questão de gênero, pois uma boa aluna não havia tido um bom desempenho numa atividade de leitura e interpretação mais complexa. Mas… 2014 foi um ano interessante, pois em dezembro houve o lançamento da parte final da adaptação do livro de Tolkien para o cinema, *Hobbit 3: A Batalha dos Cinco Exércitos*. No final do ano, após o trabalho de leitura, foi combinada uma sessão de filmes do *Hobbit* com os alunos. Professoras e estudantes assistiram às partes 1 e 2 juntos, no auditório, justamente na semana do lançamento da parte 3 nos cinemas. As crianças estavam eufóricas. E no início do ano seguinte, a professora ganhou um DVD da última parte da adaptação de *Hobbit* de uma de suas alunas. Por duas vezes, a menina havia encontrado com a professora no pátio no início do ano e havia dito: "Eu sinto saudades de ler o *Hobbit* com você…" Depois de um tempo, contou à professora que havia comprado o DVD do filme. Pouco tempo depois, decidiu-se por comprar uma cópia e dá-la de presente à professora. Uma outra estudante comentou com a professora que havia comprado vários "cacarecos" do *Hobbit*: caneca, camiseta, chaveiro… Duas meninas compraram o livro original traduzido em 2016. E uma terceira aluna precisou ser consolada quando seu original de'*O Hobbit* foi derrubado por um colega. A professora precisou intervir e questionou a reação da menina: "Por que tanto drama, tanta chateação? Afinal, foi sem querer?" Ao que a garota respondeu: "Porque é o melhor presente que eu já ganhei."

Por meio desses relatos de experiências na formação de comunidades leitoras, percebe-se que a identificação com as narrativas e o afeto ao próprio objeto livro que as contém fazem parte da identidade de sujeitos leitores dos estudantes da EA. Além disso, eles compartilham entre si histórias e memórias de leituras que, aos poucos, vão fazendo parte de sua formação como sujeitos leitores.

## VI. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS


BELINTANE, Claudemir. 2013. Oralidade e Alfabetização. Uma nova abordagem da alfabetização e do letramento. São Paulo: Cortez.

BOURDIEU, P.; CHARTIER, R. 2001. A leitura: uma prática cultural. In: CHARTIER, R. (Dir.). Práticas de leitura. São Paulo: Estação Liberdade.

CANDIDO, Antonio. 2004. O direito à literatura. Palestra pronunciada na XXIV Reunião Anual da SBPC em São Paulo, jul. 1972. In: _____. Vários escritos. 4. ed. rev. ampl. São Paulo/Rio de Janeiro: Duas Cidades/Ouro sobre Azul.

CHARTIER, Roger. 1988. A história cultural. Entre práticas e representações. Lisboa: Difusão Editorial.

———. 1999. A aventura do livro: do leitor ao navegador. Conversações com Jean Lebrun. São Paulo: Unesp.

OLIVEIRA, G. R.; BORTOLACI, N. 2017. A literatura e a formação de leitores nos anos iniciais do ensino fundamental I: experiência na escola de aplicação da Universidade de São Paulo. In: Literatura em Debate, v. 11, nº 21, p. 99-113.

TOLKIEN, J. R. R. O Hobbit. 2009. Adaptação Charles Dixon com Sean Deming; ilustrações David Wenzel; trad. Luzia Aparecida dos Santos (texto), Ronald Eduard Kyrmse (poemas e adivinhas). São Paulo: Editora WMF Martins Fontes.

ZUMTHOR, Paul. 2007. O empenho do corpo. In: Performance, recepção e leitura. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify.

# ESCRIBIENDO LA ISLA EN INGLÉS: REPRESENTACIONES DE LA REPÚBLICA DOMINICANA EN LA OBRA DE JUNOT DÍAZ

De Souza, Livia

# ESCRIBIENDO LA ISLA EN INGLÉS: REPRESENTACIONES DE LA REPÚBLICA DOMINICANA EN LA OBRA DE JUNOT DÍAZ

## I. INTRODUCCIÓN

La breve obra de Junot Díaz puede considerarse uno de los mayores destaques de la literatura identificada con la comunidad latina en los Estados Unidos hoy. Eso se confirma tanto por sus números de venta como por el creciente interés que esas tres publicaciones, *Drown*; *The brief wondrous life of Oscar Wao* y *This is how you lose her*[1], despiertan en el medio académico. Un ejemplo en ese sentido es la publicación reciente de dos libros dedicados a analizar su obra: *Junot Díaz and the decolonial imagination* y *The Fiction of Junot Díaz: Reframing the Lens*.

En esos libros, es posible observar un constante movimiento de los personajes entre el territorio estadunidense y el dominicano. Sin embargo, lo que se observa es que estar en un solo lugar para eses sujetos es imposible. La experiencia diaspórica contemporánea parece presuponer ese hablar desde dos lugares a la vez, y a es precisamente a ese fenómeno que llamo transnacionalidad en ese trabajo.

Así, mi interés principal es reflexionar sobre las estrategias desarrolladas por Díaz para representar a la República Dominicana, y en especial a Santo Domingo, en esos textos que a la vez traen la marca indeleble del ser estadunidense. En ese sentido me parece que el autor tiene una doble preocupación al describir su tierra natal: ni presentarla como un espacio exótico, haciendo eco a una lectura tradicional no solo de República Dominicana, pero de Latinoamérica y del Caribe en general, ni tampoco darle un aire idílico, presentándola en una versión idealizada de lo real.

¿Cómo presenta Díaz a República Dominicana entonces? Sobre esa cuestión creo que es posible plantear algunas hipótesis: especialmente en *La maravillosa vida breve de Oscar Wao,* Díaz se utiliza de sus referencias de la cultura pop, es decir, de su repertorio estadunidense, para describir a la isla. En *Los Boys,* su libro inicial, ese espacio es descripto a partir de los ojos de un narrador infantil, que por lo tanto brinda un tono bastante específico al libro. Ya en *Así es como la pierdes*, *el* libro del autor con menor presencia de textos ambientados en la República Dominicana, la llave de la representación parece estar en hecho de también ser extranjero en ese que es el país de origen.

En común a los tres libros, sin embargo, está el hecho de que esa tierra natal también se escribe en inglés. En ese sentido, quiero llamar también la atención para la elaboración lingüística de Díaz, que escribe en un inglés marcado frecuentemente, tanto en el léxico como en sus sintaxis y hasta en el ritmo que imprime en sus palabras, por español identificado con su origen.

Por lo tanto, queda claro en el presente trabajo que la presencia de República Dominicana en la obra de un escritor diaspórico como Junot Diaz es un elemento funciona como una llave para la comprensión de distintos aspectos de la escritura del autor. En el apartado que sigue, discuto eses aspectos, así como las estrategias de representación a partir de trechos seleccionados y de los conceptos de extraterritorialidad, diáspora y transnacionalidad.

1 Los boys, La maravillosa vida breve de Oscar Wao y Así es como la pierdes. Siempre que, citados en el presente trabajo, los trechos aparecerán acompañados por sus traducciones al español, la edición preparada por Eduardo Lago es la referencia para Los Boys, y las versiones de Achy Obejas son las fuentes para los dos otros libros.

## II. ESCRIBIENDO LA ISLA EN INGLÉS: REPRESENTACIONES DE LA REPÚBLICA DOMINICANA EN LA OBRA DE JUNOT DÍAZ

Pensar a la literatura a partir de las categorías tradicionales de estado-nación es en la contemporaneidad una tarea cada vez más difícil. De hecho, vivimos una era de tránsitos de personas y de información sin precedentes, y por eso se vuelve un ejercicio fundamental pensar a manifestaciones literarias que también son producidas en ese marco de intensos dislocamientos. Merecen destaque, en ese sentido, las literaturas identificadas con las diásporas contemporáneas.

Pero antes de abordar al objeto del presente trabajo, me parece productivo aclarar a que me refiero cuando hablo en diásporas. En ese sentido, llamo la atención para la reflexión sobre el tema llevada a cabo por la socióloga británica de origen indiano Avtar Brah. Para Brah (2011, p. 214), las diásporas deben ser comprendidas como "un cruce de múltiples viajes; un texto de narraciones exclusivas y, quizás, incluso dispares". Así, para la autora, las diásporas son una forma tan compleja como creativa de migración.

Asociada a la noción de diáspora, gana fuerza en la contemporaneidad la idea de transnacionalidad. Para Paul Jay (2010), en enfoque transnacional en literario, que ganó una fuerza considerable en las últimas décadas es el principal punto común entre la crítica literaria y los estudios culturales. El autor piensa los impactos de la globalización en la manera como se produce, consume y critica literatura hoy. Así, más que identificar un autor a un estado-nación específico y su respectiva tradición literaria, hoy se hace necesario mirar a los flujos, a los objetos artísticos que ya naces híbridos, conectados a más de un país, de una tradición y hasta de una lengua a la vez.

Es imposible, por lo tanto, mencionar a conceptos como diásporas y transnacionalidad asociados a lo literario sin pensar en la cuestión lingüística. Si se cuestiona la naturalidad de la asociación entre literatura y estados nacionales, es importante repensar también a las lenguas nacionales. Entre escritores diaspóricos, es común que se adopte, por inúmeras razones, a la lengua del país receptor. A eses nombres caracterizados por un cierto "desabrigo lingüístico" llamó el crítico George Steiner escritores extraterritoriales.

La designación de Steiner, sin embargo, hacía referencia a un tipo bastante distinto de escritor, si lo comparamos con el nombre que sirve de objeto a ese texto. Se hace necesario reposicionar al concepto, pensar la extraterritorialidad no como una categoría que se refiere exclusivamente al migrante que elije dejar a su patria y a su lengua, pero adaptarla para que también incluya a escritores identificados a los flujos actuales de migración. Autores que muchas veces producen en formas linguísticas híbridas por opción, pero también porque dichas formas son el principal medio de comunicación con el cual socializan sus comunidades.

Hechas esas breves consideraciones teóricas, se puede en fin abordar al corpus literario del presente trabajo. Para mejor explorar mis puntos, seleccioné a algunos trechos de los libros de Díaz que de alguna manera describen al país de origen del escritor.

*Drown* es el primer título publicado por Díaz, aún en 1996. De sus diez cuentos, cuatro se pasan en territorio dominicano: *Ysrael, Aguantando, No face* y parte de *Negocios.* En el trecho que sigue, observamos a la descripción llevada a cabo por Yunior de la región rural donde él y su hermano Rafa pasan las vacaciones escolares para que su madre siga trabajando en la capital:

> Rafa and I stayed with our tíos, in a small wooden house just outside Ocoa: rose bushes blazed around the yard like compass points and the mango trees spread out deep blankets of shade where we could rest and play dominos, but the campo was nothing like our barrio in Santo Domingo. In the campo there was nothing to do, no one to see. You didn't get

> television or electricity and Rafa, who was older and expected more, woke up every morning pissy and dissatisfied. He stood out on the patio in his shorts and looked over the moutains, at the mists that gathered like water, at the brucal trees that blazed like fires on the mountain. This he said, is shit.[2]
>
> Worse than shit, I said

El hecho de que el trecho sea narrado por un niño tiene un importante impacto en cómo se presenta ese paisaje. Lejos de alabar a las bellezas naturales de la República Dominicana, para los hermanos el contacto con la naturaleza representa un solo sentimiento, bastante claro en el último diálogo: tedio. Así, no se puede leer de ninguna manera a la tierra natal como un paraíso idílico al cual se busca volver. Como menciona Brah (2011), para las diásporas contemporáneas el retorno no siempre es un objetivo.

Todavía sobre la cita, el uso del bilingüismo es aún bastante tímido en ese primer libro de Díaz. Sin embargo, se puede notar el uso de algunas palabras en español en el cuento. Además del clásico empleo de las formas de tratamiento familiar tan comunes en la literatura latinoamericana producida en inglés, se puede observar el uso de términos como barrio y patio, también frecuentemente empleados en textos en que la acción transcurre toda en los Estados Unidos. Que el barrio en Santo Domingo sea evocado con la misma palabra que usa para la región donde se vive en el país receptor se puede comprender como un indicio de que para el narrador infantil ambos lugares cumplan una misma función. Para ese sujeto que tan joven tuvo experiencia del cambio de país, la dualidad de pertenencia es una constante que se refleja directamente en el lenguaje.

*The wondrous life of Oscar Wao* es probablemente el trabajo más conocido de Díaz. La novela narra la saga de Oscar, un nerd de origen domincana que vive en New Jersey y convive con un doble rechazo, por un lado, no corresponde al que se espera del hombre dominicano, por otro, tampoco es asimilado por el universo no latino. Aunque la acción de la novela se transcurra mayoritariamente en Estados Unidos, en por lo menos tres momentos ella se disloca a la isla: en el capítulo que narra la vida de la madre de Oscar antes de emigrar: *The Three Heartbreaks of Belicia Cabral*; *Wildwood*, narrado por Lola, hermana de Oscar, que vive por algún tiempo con su abuela en Santo Domingo, y *Land of the Lost* , el capítulo final de la novela, cuando es Oscar el que vuelve a República Dominicana. En el trecho que sigue, retirado del último capítulo del libro, se puede ver una pulsante y vertiginosa descripción de Santo Domingo en pleno verano:

> Every summer Santo Domingo slaps the Diaspora engine into reverse, yanks back as many of its expelled children as it can; airports choke with the overdressed; necks and luggage carousels groan under the accumulated weight of that year's cadenas and paquetes, and pilots fear for their planes — overburdened beyond belief — and for themselves; restaurants, bars, clubs, theaters, malecones, beaches, resorts, hotels, moteles, extra rooms, barrios, colonias, campos, ingenios swarm with quisqueyanos from the world over. Like someone had sounded a general reverse evacuation order: Back home, everybody! Back home! From Washington Heights to Roma, from Perth Amboy to Tokyo, from Brijeporr to Amsterdam, from Lawrence to San Juan; this is when basic thermodynamic principle gets modified so that reality can now reflect a final aspect, the picking-up of big-assed girls and the taking of said

2 Rafa y yo nos íbamos a vivir con nuestros tíos a la casita de madera que tenían justo en las afueras de Ocoa; por todo el patio había rosales que relucían como puntas de compás, y las matas de mangos daban una sombra amplia donde podíamos descansar y jugar dominó, pero el campo no se podía comparar con nuestro barrio de Santo Domingo. En el campo no había nada que hacer ni nadie a quien ver. No había televisión ni electricidad y Rafa, que era mayor y tenía otras necesidades, se despertaba cada mañana fastidiado e insatisfecho. Salía al patio en pantalón corto y se quedaba mirando en dirección a las montañas, hacia las nieblas que al juntarse parecían agua, hacia la maleza, que destellaba como si se estuviera incendiando el monte. Esto es una mierda, decía. Peor que una mierda, decía yo.

> to moteles; it's one big party; one big party for everybody but the poor, the dark, the jobless, the sick, the Haitian, their children, the bateys, the kids that certain Canadian, American, German, and Italian tourists love to rape — yes, sir, nothing like a Santo Domingo summer.[3]

Inicialmente me parece importante dar atención al recurso de repetición utilizado por la voz narrativa en ese trecho, pero también a lo largo de todo el libro. Díaz parece querer emular en su descripción de Santo Domingo, al ritmo alucinante de las obras de la cultura pop tan frecuentemente descriptas en el libro.

A la vez, se trata de una descripción que pone en relieve el carácter transnacional de la diáspora dominicana. De manera bastante distinta a lo que ocurría con los movimientos migratorios del siglo XIX, en el siglo XXI la diáspora presupone una posibilidad constante de vuelta, quizás no de retorno, como quedará aún más claro en los ejemplos sacados de *This is how you lose her*, pero innegablemente la comunidad dominicana construye con alguna frecuencia la trama de viajes a que se refería Brah (2011) en el texto citado anteriormente. En la cita queda claro que ese retorno es temporario, circular incluso, y la descripción del espacio parte de ese movimiento.

Todavía sobre el trecho, cabe resaltar la construcción translinguística presente en el texto de Díaz. Al presentar en sus largas enumeraciones términos en español al lado de términos en inglés sin comillas o cursivas, el autor integra las dos lenguas. Así, es fundamental observar que el movimiento no es solo geográfico, sino también un recurso comprensible en el ámbito del lenguaje.

*This is how you lose her* es el libro más reciente de Díaz, y también la obra menos ambientada en República Dominicana. Sin embargo, en dos de sus nueve narrativas parte de los hechos se suceden en la isla y sirven como interesantes ejemplos para la comprensión del abordaje más maduro que el autor da al tema.

En *The sun, the moon, the stars,* narrativa que abre el libro, nos deparamos con un Yunior ya adulto, pero todavía involucrado en los líos amorosos que le caracterizan en los libros anteriores. En el cuento, el narrador nos cuenta sus problemas con Magda, la novia de años que descubre ser engañada por él, en un intento desesperado de salvar al relacionamiento, los dos se van de viaje a la República Dominicana

"LET ME CONFESS: I love Santo Domingo"[4], así empieza un largo trecho en el que Yunior describe a su ciudad natal. Con una estructura condicional, el narrador-protagonista, juega con los elementos a que describiría en la ciudad, y que al final de hecho enuncia:

> "If this was another kind of story, I'd tell you about the sea. What it looks like after it's been forced into the sky through a blowhole. How when I'm driving in from the airport and see it like this, like shredded silver, I know I'm back for real. I'd tell you how many poor motherfuckers there are. More albinos, more cross-eyed niggers, more tígueres than you'll

3 cada verano Santo Domingo pone el motor de la diáspora en marcha atrás y hala a todos los hijos expelidos que puede. Los aeropuertos se traban con gente demasiado arreglada; los cuellos y los portaequipajes gimen bajo el peso acumulado de las cadenas y paquetes de ese año, y los pilotos temen por sus aviones - sobrecargados más allá de lo concebible - y por sí mismos. Los restaurantes, bares, clubes, teatros, malecones, playas, centros turísticos, hoteles, cabañas, habitaciones adicionales, barrios, colonias, campos e ingenios repletos de quisqueyanos del mundo entero. Como si alguien hubiera dado una orden general de evacuación al revé: Todo mundo a casa! A sus hogares! De washington Heights a Roma, de Perth Amboy a Tokio, de Brijeporr a Amsterdam, de Lawrence a San Juan; aquí es cuando el principio termodinámico básico consigue ser modificado de modo que la realidad pueda reflejar un aspecto final: el levantamiento de jevitas de culo grande y la conducción de estas a las cabañas. Es un pari grande para todos salvo los pobres, los prietos, los desempleados, los enfermos, los hatianos, sus niños, los bateyes y los carajitos que a ciertos turistas canadienses, americanos, alemanes e italianos les encanta violar... sí, señor, no hay nada como un verano en Santo Domingo.

4 Tengo que confesarlo: me encanta Santo Domingo

> ever see. And I'd tell you about the traffic: the entire history of late-twentieth-century automobiles swarming across every flat stretch of ground, a cosmology of battered cars, battered motorcycles, battered trucks, and battered buses, and an equal number of repair shops, run by any fool with a wrench. I'd tell you about the shanties and our no-running-water faucets and the sambos on the billboards and the fact that my family house comes equipped with an everreliable latrine. I'd tell you about my abuelo and his campo hands, how unhappy he is that I'm not sticking around, and I'd tell you about the street where I was born, Calle XXI, how it hasn't decided yet if it wants to be a slum or not and how it's been in this state of indecision for years.[5]

Los elementos en los que se centra la descripción hecha por el narrador son altamente significativos: el mar, las personas, los coches y por último la calle donde nació el personaje. Al mezclar consideraciones sobre las bellezas naturales de la isla con declaraciones sobre la pobreza de sus habitantes y el caos representado por el tráfico, Díaz construye un mapa tan complejo cuanto inquietante. Como en las otras citas de los libros anteriormente abordados, predomina aquí una estética del exceso, como si Santo Domingo fuera no un lugar exótico a la manera que muchas veces se describe en el llamado *latino writing,* sino un espacio vertiginoso, al cual hay que mirar con mucho cuidado para que de hecho se comprenda. Mi propuesta de lectura aquí es que Díaz habla de su isla natal no a partir de su exotismo, pero con una mirada atenta a su complejidad.

En el último texto del libro, directamente relacionado al primer, hecho que confiere un carácter cíclico a la obra y que incluso permite a su comprensión como una novela fragmentaria, acompañamos la saga de Yunior para recuperarse tras la separación con la novia. En ese texto el viaje a Santo Domingo tiene otro objetivo, el narrador-protagonista va con su amigo Elvis a visitar a un supuesto hijo desconocido del amigo, un retorno que acaba por revelarse un intento frustrado de retorno a la tierra natal. En la cita que sigue, Yunior describe su llegada al barrio donde vive la madre del pretenso hijo de Elvis:

> You assume that the baby mama will live somewhere poor like Capotillo or Los Alcarrizos but you didn't imagine she would live in the Nadalands. You've been to the Nadalands a couple of times before; shit, your family came up out of those spaces. Squatter chawls where there are no roads, no lights, no running water, no grid, no anything, where everybody's slapdash house is on top of everybody else's, where it's all mud and shanties and motos and grind and thin smiling motherfuckers everywhere without end, like falling off the rim of civilization. You have to leave the rental jípeta on the last bit of paved road and jump on the back of motoconchos with all the luggage balanced on your backs. Nobody stares because those ain't real loads you're carrying: You've seen a single moto carry a family of five and their pig.[6]

---

5 Si esto fuera otro tipo de historia, te hablaría del mar. Cómo se ve cuando dispara al cielo por los agujeros de los arrecifes, y cómo cuando voy manejando desde el aeropuerto y lo veo así como trizas de plata, sé con certeza que estoy de regreso. Te contaría sobre la cantidad de pobres infelices que hay aquí. Más albinos, más bizcos, más tígueres de lo que te pudieras imaginar.Y te hablaría sobre el tráfico: la historia automovilística entera de la segunda mitad del siglo veinte en un enjambre cubriendo cada pulgada de suelo llano, una cosmología de cacharros, motocicletas abolladas, camiones abollados, guaguas abolladas, y un sinnúmero de talleres para arreglarlos, en los que el mecánico es cualquier comemierda con un alicate en la mano. Te contaría sobre los ranchitos y las llaves sin agua y los morenos en las vallas de anuncios comerciales y que la casa de mi familia cuenta con una letrina como algo indispensable. Te contaría sobre mi abuelo y sus manos de campesino, de lo triste que está porque no vengo para quedarme, y sobre la calle donde nací, Calle XXI, y cómo todavía no ha decidido si quiere ser un gueto o no, y cómo se ha quedado en ese estado de indecisión para siempre.

6 Te imaginas que la mamá del niño vive en algún lugar pobre como Capotillo o Los Alcarrizos, pero jamás se te ocurrió que viviría en Nadalandia. Has ido de visita a Nadalandia un par de veces; pal carajo, tu familia salió de un lugar como este. Terrenos ocupados y convertidos de la noche a la mañana en barrios sin calles, sin luz, sin, agua, sin conexión ninguna, sin nada, donde las casas maltrechas en la que vive la gente están una encima de la otra, donde todo es puro lodo y ranchitos y motos y jodienda e hijoeputas regados por todas partes que apenas te sonríen como si hubieras llegado al borde de la civilización. Tienen que dejar la yipeta que alquilaron en lo último que queda del camino pavimentado y montarse

En ese trecho se describe a una región de la ciudad caracterizada por la extrema precariedad. En mi país eses espacios son conocidos como favelas, pero cada país latinoamericano tiene su propio nombre para eses sitios donde viven los que son considerados desechables por la sociedad. Es curioso que ese sea el único espacio en que se emprende un intento de retorno a los orígenes. Ese intento, sin embargo, fracasa cuando Elvis descubre que no es padre del niño y que todo no pasaba de un plan para sacarle plata. Queda claro en el trecho que Elvis e Yunior son figuras vistas como extranjeras en ese espacio, aunque la familia de Yunior haya salido de un sitio bastante semejante. El extrañamiento deja claro que el retorno muchas veces idealizado por el migrante, aunque posible físicamente, no es factible por completo.

## III. CONSIDERACIONES FINALES

En el presente texto, se buscó evidenciar la fecundidad de las lecturas de textos diaspóricos que hablan sobre la tierra natal de su autor. Como gran parte de la literatura diaspórica, en esas narrativas no es sin conflictos que se narra ese espacio tan caro, pero con el cual muchas veces se mantiene una relación muy compleja. Para eses sujetos que dejaron a sus países de origen tan jóvenes, hablar sobre ese espacio es también hablar de sus identidades múltiples y de la realidad de estar culturalmente conectado a distintos lugares.

En el caso de Díaz, a partir de la lectura del limitado corpus seleccionado en este trabajo, se puede observar que la representación de la República Dominicana, e especialmente de Santo Domingo, también funciona como llave para la lectura cuestiones como la pertenencia cultural de los personajes. En los trechos de *Drown, The brief and wondrous life os Oscar Wao* y *This is how you lose her,* se puso evidente que las voces narrativas de Díaz tienen una mirada crítica bastante pronunciada sobre el país y sus habitantes.

El lenguaje representa un elemento fundamental en ese sentido, ya que evidencia la biculturalidad del sujeto diaspórico. Al mezclar, sin ningún tipo de destaque y de manera muy fluida, elementos del español al inglés, Díaz demuestra que el discurso sobre la tierra de origen también se construye a partir de la dualidad que caracteriza al sujeto diaspórico.

La lectura de los trechos seleccionados también pone destaque en el carácter netamente transnacional de esas obras. Solamente a partir del tránsito se puede hablar sobre la tierra natal, y no a partir de las llaves del exotismo o de la nostalgia. Santo Domingo está presente en esa literatura de forma intensamente afectiva, pero no por eso sin cierta dosis de realismo.

Así, lejos de agotar ese tema en la corta pero muy rica escritura de Díaz, el presente trabajo se propone una invitación a nuevas miradas sobre esa literatura. De hecho, integrar a las literaturas transnacionales más que una tendencia es un deber para la crítica contemporánea.

## IV. REFERENCIAS

Brah, Avtar (2011). *Cartografías de la diáspora: Identidades en cuestión*. Madrid: Tarficantes de Sueños.

Díaz, Junot (1996). *Drown*. New York: Riverhead.

_____ (1996) *Los Boys*. Barcelona: Mondadori. Trad. Eduardo Lago.

---

en unos motocochos; llevan las maletas a la espalda. Nadie les pone atención porque lo que ustedes llevan no se compara: ustedes han visto a un solo motoconcho cargar con una familia de cinco y un puerco.

_____ (2007) The *brief and wondrous life of Oscar Wao* . New York: Riverhead Books.

_____ (2008) La *maravillosa vida breve de Óscar Wao*. Barcelona: Mondadori. Trad. Achy Obejas.

_____ *(*2012) *This is How you lose her*. New York: Riverhead.

_____ (2013) A*sí es como la pierdes*. Barcelona: Mondadori. Trad. Achy Obejas.

Hanna, Monica *et al* (2016). Junot Díaz and the decolonial imagination. Pp. 257-90. Durham: Duke press.

Jay, Paul (2010). Global Matters: The Transnational Turn in Literary Studies. Ithaca: Cornell University press.

Ostman, Heather (2017). The fiction of Junot Díaz: reframing the lens. Rowman & Littlefield, Maryland.

Steiner, George (1988). Extrateritorial: a literatura e a revolução da linguagem. Trad. Gilda Stuart e Felipe Rajabally. São Paulo: Companhia das Letras.

# LECTORES ARGENTINOS Y TRADICIONES EN CONFLICTO. ZAMA, DE LA LITERATURA (1956) AL CINE (2017)

López Casanova, Martina

# LECTORES ARGENTINOS Y TRADICIONES EN CONFLICTO *ZAMA*, DE LA LITERATURA (1956) AL CINE (2017)

A fines de septiembre de 2017 se estrena en Argentina *Zama* de Lucrecia Martel. La película concreta una lectura de la novela homónima del escritor mendocino Antonio Di Benedetto publicada en 1956. La novela narra en primera persona la historia de un funcionario americano de la Corona Española que −en una América colonial mestiza en su composición y en la ubicación borrosa que le corresponde− espera la llegada de un barco mientras se enreda entre el deseo y la memoria. El barco traería algún mensaje de su mujer o de su madre, pagos atrasados, la carta del Rey que le otorgue el traslado a la ciudad: Buenos Aires o, si no, Santiago de Chile; una ciudad europea en el deseo; Lerma, retoma la película de Martel. El tiempo pasa y la expectación de Zama se vuelve certeza de que lo que espera no llegará. El desplazamiento a la aventura amarga de capturar a Vicuña Porto, como última estrategia para lograr ser atendido, aleja para siempre y absurdamente al protagonista de su meta.

A sesenta años de la novela de Di Benedetto, luego del estreno de la película, surgen comentarios de espectadores (más, menos o nada especializados en cine y literatura) que trenzan dos extremos: el elogio fascinado y la denostación furiosa o despectiva. Son fragmentos de un eje antinómico en sus complementarias variantes, activo en el campo literario argentino desde hace tiempo; el escritor santafesino Juan José Saer (2012 [1973]) ha sabido leer estas tradiciones en relación con el lugar o, mejor, la invisibilidad de la novela del mendocino durante años desde su publicación en la década de 1950. Teniendo en cuenta estos aspectos, intentamos trazar un arco invertido de recepciones, de la película hacia atrás, es decir, hacia la novela, con el interés de indagar distintos niveles de la actualización del debate poniendo el foco en las mediaciones que operan entre Di Benedetto y Martel.

## I. MODOS DE VER

Hubiera deseado hacer un cine masivo, pero eso no me sucedió
Lucrecia Martel, entrevista, Todo Noticias 25/09/2017

Zama: una obra de arte que recompensa con creces al espectador
María Fernanda Múgica, reseña, La Nación, 28/09/2017

Considerados juntos, los dos epígrafes/afirmaciones a propósito de la película *Zama* de Lucrecia Martel invitan a repensar la relación entre autor, estética y público. Relación entendida como comunicación, como experiencia y como correlato de la cuestión del gusto y su expresión en una puesta en valor. La primera afirmación es de la propia Martel como autora: una casi confesión sesgada por cierta ironía; la otra es de Mugica como crítica: una valoración de la película como "recompensa" para el "espectador", que no deja claro respecto de qué lo recompensaría.

Pero, ¿cuál es el perfil del espectador al que hace referencia Mugica? La afirmación citada es el título de su reseña publicada en el diario *La Nación*; seguidamente el resumen define al espectador a través de la adjetivación: "*Zama* es una obra de arte que requiere de un espectador

atento, paciente y abierto". En esta predicación sobre la película, obra de arte y receptor distinguido se corresponden en lo que serían atributos complementarios entre sí. Inmediatamente, el resumen pone en valor lo que tal espectador puede ver:

> La nueva y esperada película de Lucrecia Martel, adaptación de la novela de Antonio Di Benedetto, se admira desde el primer plano pero se empieza a apreciar mejor después, cuando la fascinación por la belleza de las imágenes y la intensidad de los sonidos dejan lugar en el espectador a una conexión con la frustración que experimenta su protagonista, Don Diego de Zama.

Si Mugica expresa lo que ese espectador ve, entonces, el espectador modelo/previsto sería (aun en la referencia distanciada de la tercera persona) un doble del sujeto que enuncia: el espectador-crítico.

En la afirmación de Martel, la referencia al "cine masivo" tiene implícito al "público masivo". Así, se correlaciona un tipo de recepción, aquí la implícita, la masiva, con tipo de producción o con el modo de narrar de un tipo de producción, el cine masivo. Si Martel se ubica fuera de ese circuito, cabría pensar en otras correlaciones.

El contrapunto que nos queda esbozado entre público masivo y público distinguido, o entre espectador *común* y espectador con *atributos adecuados para ver bien*, puede pensarse como un tópico que retoma tradiciones que exceden al cine e involucran a escritores, estéticas literarias y lectores. Situadas, esas tensiones cobran dimensiones puntuales en los pactos de qué y cómo contar y qué y cómo ver o leer.

Por su parte, Juan José Saer aplicaba al lector modelo de las narraciones de Di Benedetto el mismo adjetivo "atento" (Saer, 2012 [1995]: 51) que leíamos en la cita de la reseña de la película, publicada por *La Nación*. Sin embargo, para pensar no en repeticiones sino en particularidades, situar la tensión entre *lectores* (o *espectadores*) *atentos* y *no atentos* requiere se complete la idea: ¿atentos a qué? La crítica del diario hace referencia a que la trama no es el eje de la película de Martel; Saer también señala esto en la producción del mendocino. Ahora bien, si en la reseña esto recae en la postulación de un receptor atento en tanto pueda admirar y fascinarse con las imágenes a modo de la recepción distinguida y propia de la clase tal como observa Pierre Bourdieu, en Saer el señalamiento brega por una lectura dispuesta a desmantelar sus propias expectativas, es decir, por un modo de leer que acompañe y corresponda a un modo de narrar no complaciente ni con la crítica hegemónica ni con las leyes del sentido común u opinión ni con "las generalidades más deslavadas del 'hombre culto'" (Saer, 2012 [1995]: 51). Si el espectador del que habla Mugica es el doble del crítico como versión del "hombre culto", el lector que busca Saer tiene como referente al escritor que quiebra modelos discursivos y, por ende, horizontes de expectativas del público. Entonces reformulemos: es Saer quien postula la necesidad de un lector crítico que revisa los propios mecanismos de lectura, mientras Mugica consolida las claves de recepción de las formas, correspondientes al buen gusto.

Las lecturas críticas especializadas sobre Martel y su cine la ubican por lo general en relación con: i) otras voces del cine o de la literatura, desde una perspectiva de género y/o desde la observación de las tensiones de clase (por ejemplo, Mullaly, s/f; Acosta y Sasiain, 2007); ii) en relación con el Nuevo Cine Argentino, que arranca a mediados de la década del noventa, puntualmente en torno al BAFICI (entre otros, Campero, 2008), contra una "sociedad del espectáculo" (Andermann y Bravo, 2013). En este último marco, también el cine se pone en diálogo con la literatura, por ejemplo, en relación con la construcción del personaje. Denilson

Lopes (2013) lee la construcción de los personajes de *La ciénaga* contra los géneros paradigmáticos, fácilmente legibles por la comodidad de lo conocido e impuesto, como el cuadro de costumbres. Martel trabaja contra los géneros que usa como subyacentes.

Si dislocar géneros es dislocar modos de ver y leer, la recepción se expresa en el interés de la *crítica de investigación* en el ámbito académico y en los estándares más o menos consecuentes con esas perspectivas o más o menos deudores de los parámetros del buen gusto en las reseñas periodísticas. Pero es en las críticas del público donde pueden observarse algunos cruces interesantes respectos de estas cuestiones: allí, el tópico de la antinomia *recepción culta* versus *recepción popular* se enriquece en no pocos matices.

### *I.1 El público*

Con el debido respeto que me merecen los críticos,
la película es un bodrio
Osvaldo, 60 años, Cine de Belgrano, Ciudad de Buenos Aires

De una factura técnica impresionante. Martel hace
de cada cuadro de Zama una verdadera obra de arte.
Claudio, 44 años, Cine de Recoleta, Ciudad de Buenos Aires

En la página web "Cines Argentinos" −además de las pestañas de "Boletería" y "Critica" con información y reseñas sobre las películas que se van proyectando− aparece "Críticas del público", sección en la que los espectadores comentan las películas y las califican con un puntaje de 0 a 10. Pero antes, algunas observaciones sobre la información que "Cines Argentinos" da sobre *Zama*.

Por un lado, la ficha técnica desplaza al actor mexicano Daniel Giménez Cacho, que encarna al protagonista Don Diego de Zama, y consigna en su lugar los nombres de los actores más conocidos presuntamente por el público argentino que pudiera consultar la página: "Actores principales: Juan Minujín y Lola Dueñas". Por otro lado, la síntesis argumental prefiere definir lugar y tiempo de la acción, cuando en la película (como en la novela) las referencias precisas se difuminan. Dice la síntesis: "Basada en la novela de Antonio Di Benedetto, sigue la historia de un oficial español llamado Don Diego de Zama que espera su transferencia a Buenos Aires desde la ciudad de Asunción en el Siglo XVII. Cuando lo pierde todo, decide atrapar un peligroso bandido y recuperar su nombre". Es interesante observar que, a pesar del afán de precisión, se comete un error en la indicación temporal de la historia (no es Siglo XVII sino XVIII) y que la definición del personaje como "oficial" lleva a la confusión de que sea hombre del Ejército y no del Derecho. Más allá de los datos en sí, parecería que la preocupación por la referencia no es sino una costumbre, un hábito automático de lectura y de escritura del resumen: indicar sin más (pero con supuesta exacta precisión) dónde, cuándo y quién, como exigencia o requerimiento para la comprensión en unos marcos genéricos y conceptuales que, luego, no necesariamente pondrán en juego esos datos para otorgar e integrar sentidos. La referencia queda, entonces, como prejuicio de comprensión transmitida en el resumen y, siendo prejuicio, no importa que haya errores.

Los veintidós comentarios que se registran sobre *Zama* en "Cines argentinos" asignan a la película puntaje, dijimos, en la escala de 0 a 10.[1] Tomamos como muestra los diez primeros (los siguientes no siempre califican con nota). De un lado, tres aplazos (dos 2 y un 3) y un 4. Del otro, un 10 y dos 9, un 8. Dos 7 dan el visto bueno y uno de ellos expresa "sentimientos mixtos". Una gama de variantes repartidas. Los pocos datos sobre los comentaristas los ubican en capas sociales medias y en una amplia franja etaria que va desde los treinta a los setenta y ocho años.[2] Puestas en palabras, las evaluaciones articulan las posiciones que citamos arriba, también en contrapunto, como epígrafes de este apartado. Transcribimos:

1) Con el debido respeto que me merecen los críticos, la película es un bodrio.

   (Osvaldo, 60 años, Cine de Belgrano, Ciudad de Buenos Aires)

2) De una factura técnica impresionante. Martel hace de cada cuadro de *Zama* una verdadera obra de arte. (Claudio, 44 años, cine de Recoleta, Ciudad de Buenos Aires)

En ocasiones, la evaluación de la película se mide en relación con la autoevaluación del sujeto como espectador. Citamos el primer comentario, completo y literalmente:

> PUNTAJE: 2
>
> No hay caso .. el cine de la señora Martel no es para mi. Hace tiempo vi "La ciénaga" y me pareció laberíntica, pretenciosa. Poco cine. Pero algunos intelectualoides que me rodean hablaban como si hubiese eaparecido Fellini. Dejé que el agua corra bajo los puentes, Gaumont a 10 mangos y con AA. vamos a buscar algo en Zama. Otra patinada. Me aburrí de lo lindo pero eso si ...¡fresquito! Debo ser muy bruto ... Martel no es para mi ... o se trata de una directora sobredimensionada en el elogio. Haya paz! [no da nombre, 78 años, Villa María, Córdoba]

La distribución del consumo se arma sobre un dispositivo de clases, aquí tal vez aparente. Por un lado, la elite cultural no está tan lejos del sujeto que habla ("Pero algunos intelectualoides que me rodean…"). Por otro, si el registro de la escritura arraiga, recupera, las marcas de la oralidad popular ("mangos", "fresquito"…), a la vez exhibe saberes que se apartan de esa construcción ("…hablaban como si hubiese aparecido Fellini": el sujeto da muestras de que comparte con los "intelectualoides" el conocimiento y la valoración de Fellini como parámetro pero, en la comparación con Martel, la argentina obtiene un puntaje negativo). En el mismo sentido de quiebre, un estilo dado sobre todo por la sintaxis (con la alternancia de frases cortísimas y contundentes como "Poco cine") desplaza al sujeto de su auto-representación, que se lee irónica ("Debo ser muy bruto" [por eso, Martel] "no es para mí").

Más que expresar una recepción espontánea, el comentario es una intervención. Decidida o no (parece que sí, por el hecho de estar publicado el comentario), plenamente consciente o no tanto de los ecos que trae, la intervención retoma el problema del gusto en Argentina en relación

[1] La página web también trae los puntajes puestos por la crítica en los principales diarios argentinos: *Clarín* y *La Nación*, "excelente"; *Página 12*, "9". No se indican las referencias de esas críticas. Agregamos el dato de que otra reseña publicada en *Pagina 12,* de Leandro Arteaga, califica la película con 10 puntos.

[2] En el conjunto total de los comentarios, la franja etaria abre a los diecinueve años.

con la pugna entre *pueblo* (o populistas) *y letrados* (o vanguardistas, modernos, europeístas, posmodernos). Una variante actualizada de la dicotomía *civilización y barbarie* que se disputa el capital simbólico de distintas tradiciones, pero en un terreno compartido: las clases medias más o menos letradas y la consecuente actuación de algunos de sus integrantes (es decir, nuestra propia actuación), particularmente en el seno de las universidades y de manera más general en lo que se considera el campo intelectual. Más ampliamente aún, en los variados espacios de la sociabilidad de la cultura letrada y la industria cultural en sus intersecciones.

El comentario no se refiere a que la película *actualice* (como la novela de otro modo) también esa antinomia, entre otras cosas.[3] El comentario lee la *forma* "aburrida" a contrapelo de la *fascinación* que provoca al "hombre culto". Estas discusiones en Argentina tienen dos ejes que se cruzan: uno político (la relectura siempre renovada del peronismo) y uno estético (la polémica sobre el realismo).

Esta lógica se registra en todos los comentarios de la citada página web. Así, adscriben a:

1) valores y saberes: "Me hizo acordar bastante a aquella 'aguirre la ira de dios'" (sic),

2) identificaciones: "aunque vayamos perdiendo la esperanza junto a Zama de llegar a algún lado" (1 y 2 corresponden a Jorge, 60 años, Belgrano, Ciudad de Buenos Aires]

3) la contradicción en la valoración, explicable tal vez por el hecho de que valorar *espontáneamente* podría significar quedar ubicado del lado de los "brutos":

> * Todos los que les resultó pesadísima los entiendo perfectamente. Ésta es una obra maestra que no va a ser disfrutada por el gran público […] Increíbles imágenes, recreación, locaciones, etc. De lo mejor que he visto en mi vida. [No da nombre, 32 años, Belgrano, Ciudad de Buenos Aires. Puntaje asignado: 10].
>
> * La imagen es muy buena pero la película es lenta y no se entiende por qué pasan las cosas […] Me gustaron las escenas finales que por lo menos tuvieron algo de punch -de acción- y linealidad, el resto no entendí nada y la pasé mal. [No da nombre ni lugar, 31 años. Puntaje asignado: 2]

Es posible observar que la expresión de esta pugna por el gusto, y por el lugar desde el que este se valida, afecta más o menos explícitamente la relación entre modos de contar y público o lector previsto. También, la relación entre modos de contar y dispositivos críticos con sus propias tradiciones como sistemas de validación.

## II. MODOS DE NARRAR

Antonio Di Benedetto, escritor y periodista especializado en cine, ha dicho en más de una oportunidad que quiso hacer una película de *Zama* y también que las técnicas del cine le habían servido para construir sus narraciones: por ejemplo, el uso del corte abocado a la construcción del plano. Sus artículos escritos para el diario mendocino *Los Andes* (de cuyas oficinas el escritor sería secuestrado por la última dictadura militar en 1976) y para *La Prensa* de Buenos Aires se publicaron en 2016 por Adriana Hidalgo bajo el título de *Escritos periodísticos*, como clara señal del crecimiento del interés por su obra. El punto de arranque de este interés suele fecharse, sobre todo, con la lectura que del autor hace Saer (2012 [1973], [1995]; 1999). Y

3 En otro comentario se menciona la barbarie como una cuestión de contenido, en relación con la ubicación temporal y espacial de la historia "dentro de la barbarie del virreinato" (Santiago, 44, Avellaneda, Pcia. de Buenos Aires. Puntaje 8)

el circuito que describe Dalmaroni (2010) sobre la visibilización del propio Saer arrastra, en gran medida, la de Di Benedetto.

También en un artículo de 1978 (reeditado en 2002), Noé Jitrik ubica a Di Benedetto exactamente entre Alberto Vanasco y Saer en relación con el objetivismo en Argentina, antes de que esta escuela se impusiera desde Francia. Si bien el centro del artículo de Jitrik es Saer, Di Benedetto se vincula con él más que como un antecedente, podríamos decir, como una condición de posibilidad. Esta relación se expande en el trabajo de otros críticos que retoman a Jitrik (Benítez Pezzolano, 2000, por ejemplo). Así, si la lectura de Saer visibiliza la obra de Di Benedetto, la manera de contar del mendocino posibilita la de Saer en alguna de sus líneas. Jitrik lee esta relación en el eje del objetivismo en *El limonero real* (1976); podríamos ver otra línea entre *Zama* y *El entenado* (1982).

Efectivamente, *El entenado* parecería filiarse a los modos narrativos de *Zama*. Como en la novela de Di Benedetto, en la del Saer la relación de la literatura con la historia aparece como un rodeo, como una mediación a través de la cual se desarma el género de la *novela histórica* en su pretensión (ilusión) de reconstruir del pasado. Un punto de vista extrañado, constituido como el del *otro*, permite desautomatizar cualquier confianza en la potestad de verdad del relato histórico. El tiempo y el espacio aparecen borrosos sin las precisiones complacientes en anular la diferencia texto/mundo: lo real se figura más que en representaciones de hechos o cosas, en fantasmas a los que el sentido común, el lector culto, condenarían afuera de *La República*. Así, el sueño y la percepción que muestra la presencia del sujeto como requisito insoslayable de la experiencia devuelven lo real bajo renovados parámetros, al tiempo que entablan una batalla contra la ideología de los discursos asertivos. Las lenguas mezcladas, el deseo y las contradicciones, la dialéctica entre *sujeto/otro* y *los otros como sujetos* pugnan por la nueva estética.

Cuando se publica *El entenado* estamos sobre el final de la dictadura. La política y la historia (es decir, sus discursos) tendrán que revisarse para contar que pasó. Y lo que revisa la literatura es la demagogia de la referencia directa.

Saer escribe gran parte de sus novelas a partir del modo en que lee a Di Benedetto. Un texto cuya forma está al servicio de quebrar otras en tanto organizadoras y guardianas del valor de verdad es un texto que polemiza estética y políticamente con el realismo. En el caso de Di Benedetto, con el realismo propio de la generación del '55. La *Zama* de Martel se yergue sobre el encuentro Saer/Di Benedetto para derruir las claves de otros mundos discursivos: las series televisivas, dice la directora; el cine fácil, masivo, que opera con las imágenes y los sentidos organizados que el espectador ya trae.

En la versión/adaptación de la novela de Di Benedetto que realiza la película de Martel, la mediación es saeriana. Esta mediación opera tanto en la producción como en el aparato crítico que permite la lectura del cine de Martel en relación con el retorno de lo real. *Zama* está en serie con el "cine de descomposición" que Gonzalo Aguilar (2006) observa respecto de los primeros largometrajes de la directora salteña; allí los personajes, corridos de los géneros que apuntan al *reflejo*, muestran su distorsión. En este sentido la película no traerá (aun si fuera posible) ni la reconstrucción de la historia ni la traducción pasiva de la novela de Di Benedetto al cine. Instala más que nada la perplejidad. La música de los años 50 que acompaña el montaje de imágenes de planos quebrados, parciales, fragmentarios, integra el pasado virreinal como marca de la fusión de géneros del presente y asume también la década en la que la novela se escribe y se publica. En este arco lo real se cuela en la ruptura de la narración y la comprensión reguladas; el desafío al lector es una meta política.

## III. BIBLIOGRAFÍA


Acosta, Mónica y Sonia Sasiain (2007) "Una aproximación teórica para el abordaje crítico del cine argentino contemporáneo en Lucrecia Martel y Lisandro Alonso". (Actas) *Interescuelas/Departamentos de Historia*. Departamento de Historia. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Tucumán, San Miguel de Tucumán, https://www.aacademica.org/000-108/457

Aguilar, Gonzalo (2006) *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires, Santiago Arcos.

Andermann, Jens y Álvaro Fernández Bravo (Comps.) (2013) *La escena y la pantalla. Cine contemporáneo y el retorno de lo real*. Buenos Aires, Colihue.

Arteaga, Leandro (2017) "La lucidez del cine en estado febril. *Zama*, de Lucrecia Martel, uno de los estrenos de la semana", *Página 12, Rosario 12*. 02/10/2017. https://www.pagina12.com.ar/66418-la-lucidez-del-cine-en-estado-febril

Benítez Pezzolano, Herbert (2000) "Encrucijadas de la objetividad", Elsa Drucaroff (Dir.) *La narración gana la partida*, Vol. 11, Noé Jitrik (Dir.) *Historia Crítica de la Literatura Argentina*. Buenos Aires, Emecé.

Bourdieu, Pierre (1988 [1979]) *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid, Taurus.

Campero, Agustín (2008) *Nuevo Cine argentino*. Universidad Nacional de General Sarmiento.

Cella, Susana (2017) "Según pasan los años. Algunas claves de *Zama*, de Antonio Di Benedetto, como novela de culto", *Página 12, Radar*. 17/09/2017. https://www.pagina12.com.ar/63284-segun-pasan-los-anos

"Críticas del público" *Zama* (2017), *Cines argentinos*. http://m.cinesargentinos.com.ar/pelicula/6416-zama/

Dalmaroni, Miguel (2010) "El largo camino del 'silencio' al 'consenso'. La recepción de Saer en la Argentina (1964-1987)", *Glosa. El entenado*. Edición crítica, Julio Premat (Coord.) Córdoba, Alición.

Di Benedetto, Antonio (2014 [1956]) *Zama*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora.

--- (2016) *Escritos periodísticos*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora.

Jitrik, Noé (2002 [1978]) Entre el corte y la continuidad: [Juan José Saer] hacia una escritura crítica. *Revista Iberoamericana*, Vol. LXVIII, Núm. 200, Julio-Septiembre 2002.

Martel, Lucrecia (2017) "Lucrecia Martel estrena *Zama*: 'Hubiera deseado hacer un cine masivo, pero eso no me sucedió'", entrevista realizada por Marina Mactas. *Todo Noticias*. Publicada el 25/09/2017 y actualizada 27/09/2017, https://m.tn.com.ar/show/basicas/hubiera-deseado-hacer-un-cine-masivo-pero-eso-no-me-sucedio_822772

--- "Lucrecia Martel: 'Todos sabemos que no somos buenas personas'", entrevista realizada por Pablo O. Scholz. *Clarín. Espectáculos*. 27/09/2017 https://www.clarin.com/espectaculos/cine/lucrecia-martel-sabemos-buenas-personas_0_S1jK5jKs-.html

--- "Lucrecia Martel: 'Las series son un paso atrás'", entrevista realizada por Juan Manuel Domínguez, *Perfil, Espectáculos*. 29/09/2017.

http://www.perfil.com/noticias/espectaculos/las-series-son-un-paso-atras.phtml

Mugica, María Fernanda (2017) "*Zama*: una obra de arte que recompensa con creces al espectador". La Nación, 28/09/2017. https://www.lanacion.com.ar/2067024-zama-una-obra-de-arte-que-recompensa-con-creces-al-espectador

Mullaly, Laurence (S/F) "Silvina Ocampo y Lucrecia Martel: dependencias y promesas", en actas XL Congreso La Literatura Iberoamericana entre Dos Orillas. http://www.academia.edu/30705718/SILVINA_OCAMPO_Y_LUCRECIA_MARTEL_DEPENDENCIAS_Y_PROMESAS

Néspolo, Jimena (2003) *Sujeto y escritura en la narrativa de Antonio Di Benedetto. Tesis doctoral. http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/1556*

Saer, Juan José (2012 [1973]) "Zama", *El concepto de ficción*. Buenos Aires, Seix Barral

--- (2012 [1980]) "Una literatura sin atributos", *El concepto de ficción*. Cit.

--- (2000 [1982]) *El entenado*. Buenos Aires, Seix Barral.

--- (2012 [1989]) "El concepto de ficción", *El concepto de ficción*. Cit.

--- (2012 [1995]) "Antonio Di Benedetto", *El concepto de ficción*. Cit.

--- (2010 [1991]) *El río sin orillas. Tratado imaginario*. Buenos Aires, Seix Barral.

--- (1999) "El silenciero", *La narración-objeto*. Buenos Aires, Seix Barral

# LEITOR E LEITORES: IDENTIDADES E AUTORIA NOS PERCURSOS DE FORMAÇÃO

Penha Dias, Ana Crelia
Coelho Araripe De Paula Gomes, Maria

# LEITOR E LEITORES: IDENTIDADES E AUTORIA NOS PERCURSOS DE FORMAÇÃO

Apropriando-se do par defendido por LARROSA (2001), "experiência/sentido" (2001), a ideia de trabalhar com a escrita dos estudantes por meio dos diários de leitura sustenta-se na defesa de um saber "que me passa", ou seja, de algo do mundo que atravessa o sujeito e o afeta, modificando-o e também ao mundo o qual ele integra. Neste caminho, Candido nos lembra de que "A literatura confirma o homem na sua humanidade" (CANDIDO, 1970), e é uma das chaves para estar no mundo entendendo-se parte dele, mola que produz movimento, possibilidade de imaginar e promover mudança. No entanto, toda esta potência imaginativa, para reverberar no espaço escolar, precisa ser abraçada por ações pedagógicas que visem uma educação estética, afirmadora da importância do protagonismo do estudante na aquisição de sentidos, especificamente, no seu contato com o texto literário. A formação do leitor é plural, não-linear e se liga ao infinito visto que não é um processo que formação institucional alguma terá condições de dá-la por finalizada. Apesar de sua impossibilidade de dar conta da completude da tarefa e de não ter papel exclusivo nela, a escola, especialmente na realidade brasileira, é parte imprescindível deste processo e precisa ocupar seu lugar na defesa do sujeito leitor e narrador de sua experiência leitora.

No belo tratado sobre as metáforas em torno do leitor, MANGUEL (2017) caminha para a aproximação da figura leitora a algumas imagens, que parecem afirmar que este sujeito na verdade não é uno; constitui-se de muitos leitores, e cada época encarrega-se de qualificar práticas de leitura de acordo com preceitos que lhes são contemporâneos. Aproximando o leitor das figuras do viajante, da torre de marfim e da traça, Manguel vai percorrer diferentes épocas e mostrar como essas metáforas são lidas de diferentes maneiras ao longo dos tempos. Diferentemente da ideia de viagem como fuga à realidade, esta aparece como experiência que reivindica um despir-se da "identidade cotidiana", a fim de experimentar alteridades, deixando a zona de conforto do "senso comum e das referências familiares": "devemos sacrificar nossas noções sólidas e tranquilizadoras da realidade factual" (2017:44). O pacto autor-leitor, pensado por teóricos da leitura, especialmente por ECO: "O texto está, pois, entremeado de espaços brancos, de interstícios a serem preenchidos, e quem o omitiu previa que [...] seriam preenchidos" (2011, 37).

A argumentação de Manguel baseada num contorno movediço dessas metáforas coincide com a forma como o pensamento vigente entende a leitura, especialmente as literárias. Por exemplo, em tempos de luta por democratização dos espaços, a imagem da torre de marfim parece conduzir a uma interpretação de esnobismo e clausura do intelectual; entretanto, o silêncio e a escuta de si, o deslumbramento diante de alguns trechos do texto, recorrentes no aprofundamento da leitura, encontram no claustro um espaço mais propício para acontecer: "Numa época em que os valores que a sociedade apresenta como desejáveis são os da velocidade e da brevidade, o lento intenso e reflexivo processo da leitura é visto como ineficiente e antiquado" (2017: 104). O tempo dedicado à leitura de textos complexos parece constituir um nó na escolarização que vai também ser a fonte de todo pré-conceito acerca da capacidade dos alunos em relação a eles. Para dar conta de criar a cultura desse tempo essencial de mergulho silencioso e individual, é necessário criar a cultura dessa prática.

Do mesmo modo, o leitor *traça* tem pelo menos duas conotações, quais sejam a do "devorador" de livros, que não dá conta do distanciamento necessário para uma análise aprofundada, aproximando-se daquilo que ECO (1989) chamou de "leitor vítima"; ou a do leitor envolvido de tal modo que não só devora os livros, como se deixa devorar pela leitura. Uma maior proximidade nesse sentido poderia ser entendida como a realização de um pacto

entre leitor e autor, que passa pelo reconhecimento da responsabilidades e transgressão, num movimento em que ao leitor cabe suspender a descrença e ao autor, emprestar verossimilhança à história.

Entretanto, essas diferentes e possivelmente coexistentes faces de leitor ainda encontram no espaço escolar uma espécie de teste de resistência, que de certa forma exige uma relação diferenciada com a literatura, sem dar conta de definir esse objeto e por que enfrentá-lo. Existe um descompasso entre o que o leitor pensa sobre leitura literária na experiência que tem e no que ele supõe (e algumas vezes está certo) ser o que a escolarização espera dele: algo muito difícil de atingir. A dificuldade de a universidade aproximar-se dos estudos de literatura infantil e juvenil e do compromisso com a formação de leitores produz, nos alunos da graduação em Letras, dificuldade semelhante, porque são esses os profissionais que estarão nas escolas para formar novos leitores, e possivelmente encontrarão variáveis semelhantes às de seus alunos, diante do objeto desconhecido, reproduzindo um ensino que prima pela manutenção de leituras cristalizadas das mesmas obras.

"Como fazer emergir o sujeito leitor no sujeito escolar? ". Esta pergunta provocativa de Annie Rouxel (2012) nos serve de impulso para experimentar o diário de leituras como um caminho possível para essa imersão. Como o nome revela, o diário pressupõe um movimento cotidiano, uma rotina de acessar a si mesmo através da escrita. Philippe Lejeune afirma que o diário é um "suporte para os vestígios da vida cotidiana que pode surgir em forma de (...) cadernos recebidos de presente ou escolhidos, folhas soltas ou furtadas ao uso escolar. " (LEJEUNE, 2014, p.301). Foucault (2004) defende que a escrita de si (dentre elas o diário) contribui especificamente para a formação de si. Em diálogo com estas reflexões, o diário de leituras também pressupõe um acesso ao sujeito, porém se constitui como uma escrita íntima mediada pelo texto literário. Em outras palavras, o diário de leituras é um lugar de expressão da experiência dos sujeitos diante de suas leituras. Portanto, ainda com Rouxel, "(...) os diários de leitura mantidos pelos alunos permitem observar a existência de uma relação pessoal com a obra lida e de traços de elaboração identitária. " (2012: 2).

## I. DIÁRIO DE LEITURAS: IDENTIDADES E AUTORIA NO ENSINO MÉDIO

O projeto de ensino relativo à produção dos diários de leitura no Ensino Médio se vincula ao projeto de pesquisa "Sujeitos que narram: estudos de narrativa oral no espaço escolar", desenvolvido desde o ano de 2017 no Colégio de Aplicação da UFRJ. Em linhas gerais, a pesquisa se propõe a ser um campo de investigação teórico-prático acerca das potencialidades de elaboração dos sujeitos da escola como sujeitos narradores, capazes de construir os saberes a partir da experiência, da escuta de si e do outro. Ainda neste caminho, busca investigar possibilidades de escritas de si, como os diários e autobiografias de leitor, compreendendo como estas formas são pertinentes para a vinculação do estudante com seu processo de ensino-aprendizagem, em especial sua relação com o texto literário.

Trataremos, portanto, num primeiro momento, da primeira experiência de realização dos diários de leitura no contexto descrito, trazendo reflexões ainda preliminares e que apontam para uma visão panorâmica do processo, observando recorrências na autopercepção dos estudantes como leitores, apontando dificuldades e potencialidades deste exercício de escrita subjetiva na formação do leitor literário.

Ao longo de todo o ano letivo de 2017, noventa estudantes de três turmas do 1º ano do Ensino Médio do CAP-UFRJ realizaram a escrita do diário de leituras. Assim foi proposta a escrita do diário, realizada em três etapas, a saber: 1) **Autobiografia de leitor**: esta etapa envolve o leitor e suas memórias. Os estudantes deveriam narrar suas histórias com os livros, podendo trazer à tona todo tipo de experiência leitora - livros de que gostou ou não, livros

lidos até certa parte e depois abandonados, livros relidos, enfim, a experiência não deveria se restringir à leitura como um ato edificante e indolor. Um desdobramento desta etapa é a roda de compartilhamento oral, em que os estudantes escolhem um livro de sua autobiografia para partilhar com os colegas sobre a experiência desta leitura; 2) **Troca de livros entre os estudantes**: a partir da escuta das memórias na roda, os estudantes escolhem um dos livros dos colegas e realizam a leitura juntamente com a escrita do diário; 3) **Escrita da experiência de uma leitura coletiva** – *Admirável Mundo Novo*, Huxley e *1984*, Orwell, ambas leituras propostas para o trimestre. Diferentemente das demais leituras, singulares, os livros foram lidos por todos os estudantes.

Em linhas gerais, chama atenção a dificuldade dos estudantes em compreender e até mesmo admitir uma escrita em liberdade dentro da escola. Se Benjamin nos diz que estamos sendo privados da inalienável capacidade de intercambiar experiências (1985), aproximando essa reflexão do contexto escolar, podemos compreender como os mecanismos avaliativos colaboram para um silenciamento dos estudantes a tal ponto que desconfiem de um espaço de expressão que será avaliado sob outros paradigmas.

O diário era uma das atividades a ser realizada na disciplina de Literatura, seria lido pela professora e comporia a avaliação geral de cada aluno. No entanto, o momento de sensibilização planejado para introduzir a proposta incluiu não somente uma conversa sobre o que é um diário e um diário de leituras, bem como a construção coletiva dos critérios de avaliação desta atividade. Na primeira fase da produção, foi notório o predomínio de gêneros mais expositivos /descritivos como o resumo e a resenha em detrimento da narração:

> Sobre Extraordinário:
> Um livro tocante que emociona o leitor desde as primeiras páginas. É possível sentir as emoções que Auggie sente e se surpreender a cada página, a relação de empatia que este incrível livro faz com que o leitor estabeleça com seu protagonista é indescritível. (C.B., leitora)

---

> After é sobre um casal improvável e sobre seus dilemas do cotidiano. Tessa é uma menina estudiosa que nunca viveu grandes emoções em sua vida. Já Mardin é totalmente o oposto. Um bad boy que está sempre com uma garota e não liga muito para o sentimento dos outros. O destino dos dois se cruza através de uma aposta e muita confusão. (I.C, leitora)

Ambos os textos aproximam-se do gênero sinopse e, portanto, limitam-se a descrever o enredo, apresentam os personagens de modo a convencer outro leitor a ler. Apesar de o primeiro trecho utilizar adjetivações que o aproximaria de um tom mais subjetivo como "tocante", "incrível", além do verbo "emocionar", chama nossa atenção que emociona "o leitor"; um outro com o qual ela não se vincula em seu discurso por mais que tenha sido ela mesma a leitora. Há nesse e em vários outros trechos uma desautorização da primeira pessoa que nos faz refletir a respeito da formação da identidade leitora. Em outros exemplos, alguns textos levantam a questão da desautorização das próprias leituras feitas pelos adolescentes:

> A minha vida como leitor começou aos sete anos com meu primeiro mangá de Naruto, era a segunda edição da versão pocket, simplesmente eu amei e a tenho até hoje, junto com os outros 71 volumes da série. (...) mas o meu real começo no mundo da literatura como é vista pela sociedade foi Harry Potter (...) (J.P, leitor)

---

> Quando eu digo que After é um dos meus livros favoritos, muitas pessoas me olham com uma cara de hm, essa não sabe escolher livro. Acho que é porque After foi uma fanfic antes de ser um livro e uma fanfic é uma história normalmente escrita por um adolescente sobre qualquer coisa e normalmente os personagens são algum famoso. (C.A, leitora)

No primeiro trecho, o leitor faz a distinção entre as leituras que ele fazia na infância com a "literatura como é vista pela sociedade". Já a segunda leitora revela a sensação de inferiorização a respeito de um texto produzido por adolescentes. O conceito de literatura manifestado pelo leitor aproxima-se da ideia de cânone, de parâmetros instituídos e difundidos por outros, pela sociedade, e que de acordo com sua percepção não acolhe as suas experiências de leitura. A segunda leitora elabora uma hipótese para a deslegitimação de sua escolha, desconfiando de que por se tratar de um texto escrito por alguém ainda adolescente, o gosto por essa leitura tem um impacto negativo em sua história de leitora.

A partir da segunda etapa já foi possível perceber a presença maior dos sujeitos leitores, não apenas pela presença de marcas de primeira pessoa, mas traços textuais que aprofundavam questões envolvendo horizontes de expectativa (Iser, 1996), análise crítica, reescritura e até reflexões sobre o próprio processo de escrever o diário:

> Eu esqueci de escrever ontem. Estava tão cheia de coisas na cabeça que demorei um tempo enorme para sair das primeiras páginas. Fiquei impressionada em como a história é totalmente diferente do que eu imaginava. Conhecia o George Orwell e já imaginava que este seria um livro ficcional que teria críticas a aspectos tanto políticos quanto sociais (...) Mas o que me marcou bastante até agora foi a forma doida que esta sociedade se organiza. Tudo tão controlado e controverso. (...) A tele-tela, os dois minutos de ódio e os ministérios parecem ser a base desse controle sofrido pelos cidadãos. (M.A, leitora de *1984*)

---

> Nós estamos em parte vivendo algo similar. O povo recebe somente as informações que são caracterizadas como "importantes" pelos meios de comunicação. Assim, o que sabemos é controlado pelo que interessa a quem nos passa. (C.Y, leitora de *1984*)

---

> Capítulo 3 – finalmente algum enredo
> Este capítulo foi um pouco cansativo ainda mais porque eu não interrompo minha leitura até terminar o capítulo que estou lendo, e este capítulo foi longo e confuso, mas foram apresentados personagens, com nomes, opiniões, finalmente, além de mostrar algumas bizarrices, como o fato de que desde crianças as pessoas são estimuladas a preferir o sexo e puramente o sexo do que relacionamentos mais profundos. (H.G, leitor de *Admirável mundo novo*)

---

> Lendo o que eu tinha escrito antes de terminar a história ficou mais claro pra mim que os livros são desvendados aos poucos. Às vezes eu fico tão nervosa em entender tudo e captar a "muiteza" do livro que esqueço que é um processo. A leitura é um processo. (M.L, leitora)

Os trechos selecionados são uma pequena amostragem da capacidade crítico-reflexiva dos estudantes. O primeiro indica uma relação já íntima com o diário a tal ponto que a leitora se justifica pela ausência de escrita por razões que atravessam sua realidade. Outro ponto interessante é a quebra de expectativa descrita mesmo diante de um escritor que já se encontra em seu imaginário. Estando ainda em fase inicial da leitura coletiva de *1984*, a leitora traz uma visão panorâmica de seu contato com os elementos que fundamentam aquela sociedade. Outra leitora, por sua vez, já faz uma leitura atualizada da obra, traçando uma comparação com o contexto político e social vivido naquele ano.

O terceiro trecho selecionado merece especial atenção na medida em que descreve uma experiência negativa de leitura do livro Admirável Mundo Novo. Em várias outras páginas do diário, o leitor enfatiza que a leitura não lhe agrada e, no entanto, a experiência negativa é apropriada por ele em forma de recriação. Cada capítulo do livro foi renomeado e esta renomeação dialoga com a crítica elaborada pelo estudante. Neste caso específico, a lentidão da narrativa em introduzir alguns elementos básicos de uma narrativa tradicional (enredo, personagens) é minimamente redimida neste capítulo, havendo ainda a presença de

um elemento que choca este leitor. A palavra "finalmente" dá o tom de positividade mesmo em face da experiência negativa. Por fim, o último trecho, retirado da última página do diário, trata com lucidez e propriedade do processo de leitura a partir da sua própria trajetória. A subjetividade é ponto de partida, atravessa a escrita, e contribui para atingirmos outras camadas de reflexão.

O diário de leitura é, portanto, uma escrita de si que, nesse caso, parte de um texto ficcional para uma escrita autoral, dessacraliza e horizontaliza a experiência com a literatura, tornando-a matéria palpável, fio que nos reconcilia com nossa humanidade. Sendo assim, por meio desta prática de escrita é possível refletir sobre os caminhos pelos quais se constrói e se costura a subjetividade do aluno-narrador-leitor, o que se imprime de singular e ao mesmo tempo o que há de comum ao compararmos essas autonarrativas, e, em esfera maior, é possível reforçar a defesa da literatura como um saber em si, capaz de nos reconciliar com nossa ancestral capacidade de fabulação, constituindo a experiência humana em uma aventura a ser compartilhada inclusive na escola.

"Para que a literatura aconteça, o leitor é tão vital quanto o autor", afirma Eagleton (2006, p. 113). Neste caminho de valorização da interação leitor-texto, as considerações de Jouve (2013) a respeito do conceito de leitura subjetiva são valiosas na medida em que ele trata da dimensão subjetiva como um dos elementos que dão sentido à leitura: "Com efeito, cada um projeta um pouco de si na leitura, por isso a relação com a obra não significa somente sair de si, mas também retornar a si" (JOUVE: 2013, p. 53). Esse duplo movimento que constrói identidade e alteridade pode adquirir camadas mais profundas se conjugamos o ato da leitura ao da escrita. Foucault, em seu texto "Escritas de si", dialoga com outros filósofos acerca do tema, resgatando a função de autoconhecimento e formação cidadã que esta prática de escrita exercia. Dentre esses pensadores, Sêneca, segundo Foucault, afirma: (...) a prática de si implica a leitura, pois não é possível tudo tirar do fundo de si próprio nem armar-se por si só com os princípios de razão indispensáveis à conduta (...) mas não se deve dissociar leitura e escrita; deve-se (...) temperar uma por meio da outra" (1992,p.130)

## II. ESCRITA SUBJETIVA NA PÓS-GRADUAÇÃO

A experiência com a escrita subjetiva em diário foi estendida a uma turma do Mestrado Profissional em Letras. Neste caso, os estudantes anotariam as impressões, as críticas, as (auto)avaliações, as produções literárias, a partir da leitura de textos teóricos e literários. A ementa versava sobre os estudos literários em diálogo com a educação literária, mais precisamente dirigida à educação básica. A ideia de conjugar as experiências numa mesma discussão da escola básica e do Mestrado foi possível porque as professoras das turmas compõem o mesmo grupo de pesquisa. No Mestrado Profissional, a disciplina Leitura do Texto Literário é obrigatória, e tem sido uma espécie de complementação da formação inicial, uma vez que a linha teórica e o estudo de textos da literatura infantil e juvenil são inéditos para os mestrandos. Além do diário, a estratégia de leitura e compartilhamento em sala foi também utilizada, por meio de práticas de leitura em voz alta, debates sobre o texto, rodas de leitura e criação de verbetes a partir de textos teóricos.

Na turma do Mestrado Profissional, a relação com o diário foi muito semelhante à dos estudantes de EM[1]. Havia um pudor na relação com o texto e com a escrita inicialmente, que revelava certa concepção de Literatura ainda muito arraigada à pratica pedagógica desta disciplina, ainda comum na educação básica. Vale dizer que na primeira aula, quando perguntados se eram professores de Literatura, sendo todos regentes em turmas de Ensino Fundamental, a resposta foi quase exclusivamente negativa. Os professores não se identificavam como docentes de literatura porque não há disciplina exclusiva no EF. A

[1] EM – Ensino Médio. / EF – Ensino Fundamental

desidentificação dos professores parece enunciar uma concepção de Literatura como disciplina escolar, arraigada nas práticas pedagógicas, e não como fenômeno estético que adentra a escolarização. Vários mestrandos registram o episódio:

> Hoje a professora perguntou sobre nossa formação, se éramos professores de Literatura. A maioria da turma respondeu que não, inclusive eu. (...) Percebi, durante as discussões, que minhas aulas de Literatura eram muito parecidas com as que eu tinha quando estava no Ensino Médio. (BALP)

A identificação pessoal nos diários foi feita de maneira formal, com cabeçalho e endereçamento da disciplina e da professora. Como foi observado em relação a alguns alunos do EM, não houve, de pronto, a apropriação do espaço diário pelos professores. Houve uma aluna apenas que fez menção à subjetividade, embora ainda de maneira tímida e não sem desculpar-se pela "ousadia":

> Querido diário,
> Tentei registrar em suas páginas um pouco do que vivi na Disciplina Leitura do Texto Literário (...).
> Preciso pedir que seja benevolente comigo e compreenda que estas foram as minhas impressões sobre os fatos. De antemão peço-lhe perdão caso tenha cometido algum equívoco quanto à omissão de algo importante, ou tenha errado na dose, com minha excessiva carga de subjetividade. (...) (ESA)

A súplica pela "benevolência" diante das impressões pessoais é reiterada pelo pedido de "perdão" por possível omissão, e empresta a esse texto um tom de apresentação endereçada a um leitor que seria um provável avaliador. O desprendimento da prática de escrever para cumprir objetivo pedagógico é bem mais complexo quando se trata de profissional já instalado no mercado de trabalho. A expansão da voz parece desautorizada no espaço institucional também para os professores, e isso leva a pensar que a reprodução da prática nas salas de aula desses docentes é também resultado de uma cultura hierarquizante das instituições de ensino. Há ainda uma dificuldade grande em revelar-se. A escrita de si exige desnudamento e enfrentamento de sombras e interdições, e essa questão aparece bastante nas autobiografias: "Falar de mim, de meus problemas, da minha história não é tarefa fácil. Essa tarefa mexeu em espaços que costumo manter bem protegidos." (CAL).

Na escrita da autobiografia, a ausência de livros em casa na infância foi uma narrativa recorrente, como também foram frequentes os relatos de falta de acesso à biblioteca escolar, por não existirem ou por estas estarem fechadas por falta de profissional, como observa uma mestranda, a partir do compartilhamento dos textos dos colegas: "Alguns começaram a ler por influência do professor na escola (...) e outros, com os pais em casa. A maioria relatou uma infância difícil e com pouco acesso aos livros." (BALP). A precarização da profissão docente, no caso do professor de Literatura, dificulta ainda mais a realidade, uma vez que comprar livros concorre muitas vezes com a sobrevivência.

Para esse profissional, reconhecer-se leitor é imperativo, mas ainda significa reproduzir uma lista de livros clássicos legitimados pelas universidades, cujos fragmentos disputam as páginas dos manuais didáticos. Se, como observa Petit, "a leitura é uma arte que se transmite, mais do que se ensina" (2009: 22), e todo professor precisa ser leitor para formar leitores, parece urgente um debate mais aprofundado sobre formação de leitores na licenciatura, de modo que, cientes de que como leitores especializados os professores devem investir na leitura inaugural dos textos, nos diferentes caminhos que uma mesma obra pode suscitar, suspender a descrença enfim, como afirma Manguel, e lançar-se ao pacto com a obra e as leituras dos alunos.

Mesmo que a dificuldade de render-se a um projeto de escrita autoral seja maior entre os professores que já estão em atuação, no decorrer da disciplina, com estratégias de rodas de leituras de textos literários (infantis, juvenis e adultos, sem rotulações) e teóricos, o avanço foi notório e registrado por eles mesmos nos diários:

> Pensando nesse curso, acho que não consigo mais não ser professora de Literatura. Nessas aulas, a possibilidade de debate e a troca de informações possibilitaram mais proximidade entre os alunos e também com a professora. (...) Nesta disciplina, o modelo tradicional de aula não vigorou, e foi algo que certamente ficará registrado em cada aluno. Estudamos, lemos, fomos avaliados, mas também falamos, sorrimos, discordamos, sugerimos... esse é o ponto para refletir sobre a escola que gostaríamos de ofertar aos nossos alunos. (PASF)

A opção por uma forma de aula dialógica e a horizontalização das falas foi um registro frequente nos diários e foi também motivador de mudança de postura desses sujeitos professores, tão inicialmente submissos no espaço acadêmico, como registrou ALM: "Ouvir uma professora na universidade dizer; 'Não os vejo apenas como meus alunos, mas como companheiros de profissão' me fez pensar muito na forma de agir com meus alunos. " A necessidade da ocupação desse espaço se estende, portanto, à própria prática pedagógica, deixando entrever que a experiência da construção da própria autonomia promove também o desejo de comunicar a educação como prática da liberdade, tal qual pensou FREIRE (2011). Alguns passaram a registrar reflexões acerca do conceito de literatura e do porquê estudá-la no contexto de suas aulas na escola de EF. Não por coincidência, o texto de Antonio Candido, "O direito à literatura", é um dos teóricos mais citados nos diários. Ao tratar dos clássicos, de textos de maior complexidade, a virada da obrigação de ler para o direito de fazê-lo muda um registro cristalizado e há muito cercado de insucesso. Em tempos de retrocessos em relação aos direitos, este parece ser uma chave à conscientização de que há um processo excludente, que divide a educação dos pobres da educação dos ricos.

> Ler literatura é também um enfrentamento de uma cisão de classe, de gênero, de gênero, de raça (...). Alguns colegas falaram de suas expectativas com leitura de texto literário em sala de aula e eu, registrando aqui os fatos desse dia, penso na potência da literatura em nossas vidas, e na capacidade de empoderamento de um aluno de classe popular, por exemplo, quando ele descobre o mundo através da arte. (ESA)

A ampliação do olhar sobre a literatura como fenômeno estético a ser experimentado por meio da leitura e dos debates sobre o texto, que pode (e deve) ser estendido às aulas na escola básica, na forma da conversa literária como prática pedagógica (BAJOUR, 2012), redimensionou o olhar dos professores mestrandos sobre si mesmos, assumindo o lugar de professores de Literatura também no EF: "Se alguém me perguntar hoje: 'Você é professora de quê?, sem dúvida, vou responder: 'De Língua Portuguesa e Literatura', sem titubear.". A (re)descoberta desta identidade na vida desses sujeitos docentes leitores mostrou-se como forma muito interessante de refletir sobre a prática pedagógica na sala de aula da educação básica, sem a falsa premissa de que a universidade "salvará" a educação básica na formação continuada. O debate sobre o ensino de Literatura deve acontecer ainda na formação inicial, em nome principalmente do compromisso com a formação de professores para a educação pública.

## III. CONCLUSÃO

Nos diários, os matizes do conceito de leitor se revelaram diretamente ligadas ao conceito de literatura suposto pelos sujeitos e apontaram para a necessidade de as instituições (escola, universidade) redimensionarem sua função na educação literária de seus estudantes,

a fim de que o acesso à literatura seja rumo à potência artística do objeto, e não à repetição das leituras críticas consagradas e da consequente exclusão do leitor.

Desse modo, os diários de leitura como escrita cotidiana tornam-se um exercício de presença que se dá no encontro dessas múltiplas vozes; a do texto lido, a do sujeito que se relaciona com o texto, os outros textos elaborados a partir deste encontro, incluindo aí a partilha oral destas impressões e o retorno ao texto após serem atravessados pelas narrativas de experiências leitoras do outro. Ao falarmos de presença estamos tratando dessa dimensão narradora que implica um olhar para si na intenção de nos tornarmos seres comunicáveis, segundo Regina Machado (2004), "num aprimoramento contínuo de possibilidades de ver o mundo de outras formas. " (p.73). A literatura representa, portanto, este fazer que encontra sua força justamente na invenção de novos modos de se fazer, gerando com isso a possibilidade infinita de refundar existências através da imaginação. E para fazer emergir essa potência é preciso dar vazão aos diferentes leitores que cada sujeito será capaz de representar.

## IV. REFERÊNCIAS


BAJOUR, CECÍLIA. *Ouvir nas entrelinhas.* São Paulo: Pulo do Gato, 2012.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad: Sérgio P. Rouanet; prefácio: Jeanne M. Gagnebin. 8.ed. *Revista.* São Paulo: Brasiliense, 2012.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. *In.: Vários escritos.* Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

ECO, Umberto. *Lector in fabula.* São Paulo: Perspectiva, 2011.

_____. *Obra aberta.* São Paulo: Perspectiva, 1989.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: *O que é um autor?* Lisboa: Passagens. 1992

JOUVE, Vincent. A leitura como retorno a si: sobre o interesse pedagógico das leituras subjetivas. In: *Leitura subjetiva e ensino de literatura.* São Paulo: Alameda, 2013.

LARROSA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. *Revista Brasileira de Educação.* n.19, p. 20-28, 2002.

LEJEUNE, Philippe. *O Pacto autobiográfico*: de Rousseau à internet. Trad: Jovita Maria Gerheim Noronha. 2.ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

MACHADO, Anna Rachel. *O diário de leituras*: uma introdução de um novo instrumento na escola. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

MACHADO, Regina. *Acordais: fundamentos teórico-práticos da arte de contar histórias.* São Paulo: DCL, 2004.

MANGUEL, Alberto. *O leitor como metáfora: o viajante, a torre e a traça.* São Paulo: Ed. SESC, 2017.

PETIT, Michèle. *A arte de ler ou como resistir à adversidade.* São Paulo: Ed. 34, 2009.

ROUXEL, Annie. Práticas de leitura: quais rumos para favorecer a expressão do sujeito leitor? In: *Cadernos de Pesquisa.* vol 2 nº145: São Paulo, 2012. Disponível em http://www.scielo.br/pdf/cp/v42n145/15.pdf

# A QUANTAS ANDA O LEITOR PROFESSOR EM FORMAÇÃO?

Cristina Rothier Duarte
Marques Formiga, Girlene
Araújo Inácio, Francilda

# A QUANTAS ANDA O LEITOR PROFESSOR EM FORMAÇÃO?

## I. CONSIDERAÇÕES INICIAIS

"Dizem que nós, leitores de hoje, estamos ameaçados de extinção, mas ainda temos de aprender o que é a leitura. " (MANGUEL 2001:38). A ideia apresentada por Alberto Manguel consegue traduzir o sentimento que muitos especialistas, pesquisadores, professores e instituições nutrem sobre o estado de leitura e leitores no Brasil.

Embora a formação de leitor tenha sido objeto de inquietação e de estudos nos últimos anos, resultados de pesquisas revelam melhoria ainda pouco expressiva na formação de leitores brasileiros (PISA, 2015; RETRATOS DE LEITURA NO BRASIL, 2016). Tais resultados nos impulsionam a ampliarmos as discussões e encontrarmos soluções que favoreçam o país no avanço célere de sua condição tímida no *ranking* mundial de leitura no qual atualmente se encontra. Ações em prol do desenvolvimento de leitura têm sido apresentadas, com a impulsão do crescente vigor no mercado editorial nas últimas décadas.

Em meio a programas e políticas públicas voltadas ao livro e à leitura, encontra-se a escola, que desempenha um importante papel no desenvolvimento de práticas de leitura. Nesse sentido, cabe também a essa instituição formar leitores, atividade que, para ser bem desempenhada, precisa compreender a necessidade de formação leitora do professor com vistas aos fundamentos teórico-metodológicos capazes de ampliar as possibilidades de abordagem de leitura, incluindo a de textos literários.

A pesquisa que ora desenvolvemos parte da relação entre literatura e o universo escolar, delimitada aos percursos da formação docente no curso de Licenciatura em Letras, com habilitação em Língua Portuguesa, na modalidade a distância, do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Paraíba – Brasil. O curso foi criado em 2012, em um contexto de atendimento às necessidades da política nacional de desenvolvimento da educação, contemplando os objetivos e finalidades das políticas públicas educacionais vigentes no país.

Ancorada na legislação em vigor que rege a política nacional da educação a distância no Brasil bem como nos documentos institucionais do IFPB, a Licenciatura em Letras do Instituto nasceu, *a priori*, da verificação da existência do grande número de docentes atuantes na rede pública de ensino, sem a devida habilitação. Nesse sentido, o Curso foi proposto com o objetivo de minimizar a carência de docentes com formação profissional competente para a educação da Língua Portuguesa nas Escolas de Educação Básica do estado da Paraíba e circunvizinhos (IFPB 2012; 2017). Assim, o Instituto oferta semestralmente 200 vagas distribuídas de forma igualitária entre os Campi/Polos João Pessoa, Campina Grande, Picuí e Sousa, contemplando as quatro mesorregiões paraibanas.

Levando em conta o contexto do curso de Letras do IFPB, considerando o fato de que se trata de um curso recente – a instituição licenciou sua primeira turma em 2017 –, e observando a problemática que circunda o ensino de literatura, no Brasil, despertou-nos o interesse de conhecermos melhor o corpo discente do curso de Letras, no tocante à sua experiência de leitura, sobretudo, porque, além dos conhecimentos teórico-metodológicos trabalhados no percurso da licenciatura, a formação leitora do cursista, construída ao longo de sua vida e durante o curso superior, constitui-se um pré-requisito fundamental para ensinar literatura. Para Zoara Failla, em entrevista concedida à Revista Época,

[s]e o professor não é um leitor, não consegue transmitir esse prazer pela leitura e conquistar os alunos. Não tem repertório para indicar. Quando você tem uma conexão com os livros, consegue despertar emoções no outro. O bom leitor interpreta, fala sobre os personagens, cita frases e faz quase um marketing dos livros. Se o professor for um bom "marketeiro" dos livros, ele consegue atrair o interesse dos alunos. (REVISTA ÉPOCA 2012: *online*)

Diante da necessidade de refletirmos sobre as práticas de leitura de quem forma e de quem se encontra em formação, as professoras do componente curricular Metodologia de Ensino da Literatura do IFPB idealizaram Fóruns de discussões destinados ao compartilhamento de experiências de leitura literária por parte dos licenciandos, com o propósito de conhecer seus comportamentos e perfis leitores, haja vista que, em seus objetivos, compreende o incentivo do gosto pelos livros e o desenvolvimento de atividades com a leitura, figurando a literária em sua diversidade.

Esse artigo, assim, representa um recorte de uma pesquisa de maior extensão, em andamento, – "Literatura Ensino: o professor em formação", a qual apresenta como objetivo geral a análise das histórias de leituras que versam sobre a experiência de leitura literária dos graduandos do curso de Letras do IFPB, por meio de Fóruns de discussões sob o título "Práticas de Leituras", apresentados no componente curricular Metodologia do Ensino de Literatura, a fim de se aferir qual o vínculo que esses docentes em formação têm com o seu objeto de ensino. E como objetivos específicos: i. a verificação do papel da leitura literária no decorrer da vida escolar dos graduandos do curso de Letras com vistas à sua atuação profissional voltada à formação de leitores na educação básica; ii. a identificação da sua forma de conceber a importância de se aplicar abordagens metodológicas para a formação de leitores literários; e iii. o estudo de direcionamentos do processo de formação de professores no Curso de Letras com vistas à formação de leitores competentes de gêneros literários.

Tendo em vista a natureza do curso – uma Licenciatura ofertada na modalidade EaD, em 4 Campi institucionais, com uma oferta de 200 vagas semestralmente, é adequada a investigação por partes específicas. Assim, como dito, delimitamos este estudo para o período 2014.2, ano da primeira oferta da disciplina no curso. Foram considerados, pois, os discursos dos estudantes matriculados no componente curricular Metodologia do Ensino de Literatura, ofertado no 5º período, aos estudantes ingressantes em 2012.2, ano de nascimento do curso. Acreditamos que, com esse recorte, teremos um quantitativo de discursos adequados à análise para atender aos critérios definidos para este estudo.

Do *corpus* da pesquisa – os Fóruns de discussão "Práticas de Leituras" – composto por um conjunto de compartilhamento de experiências de leitura dos cursistas ao longo de 08 turmas, o que corresponde a 04 anos de coleta de dados, recortamos as vozes que participaram do Fórum durante o período 2014.2 – 63 estudantes matriculados, distribuídos nos Polos da seguinte forma: 20 do de Campina Grande, 07 do de João Pessoa, 07 do de Picuí e 29 do de Sousa. Entendemos que esse número corresponde aos ingressantes que cursaram a disciplina em sua primeira oferta, não contabilizando, pois, as situações de evasão, reprovação, trancamentos etc.

Ante estas palavras iniciais, tecidas para justificar e contextualizar este trabalho, seccionamo-lo conforme o seguinte: na primeira seção abordaremos o funcionamento do Fórum "Práticas de leitura", a fim de situá-lo dentro do componente Metodologia de Ensino da Literatura, bem como delinearemos o percurso metodológico que trilhamos para a realização deste artigo e, na segunda seção, traremos os resultados parciais obtidos até então.

## II. "PRÁTICAS DE LEITURA": AUFERINDO O PERFIL LEITOR EM FORMAÇÃO DOCENTE

Com o objetivo de formar professores para atuar na docência no Ensino Fundamental e Médio, o curso de Letras do IFPB definiu, em seu Projeto Político Pedagógico, uma organização curricular voltada aos conhecimentos em Língua, Literatura e Formação didático-pedagógica. Em se tratando da área de Literatura, temos o componente curricular Metodologia do Ensino de Literatura, objeto em que se insere o *corpus* desta pesquisa. Conforme a matriz curricular, a disciplina mencionada é ministrada na metade do curso, tendo como pré-requisito o componente Literatura e Ensino (fixado na Matriz no 2º período), que introduz os estudos sobre o ensino de literatura. Tais conhecimentos, acrescidos aos das demais disciplinas cursadas no ínterim até a oferta de Metodologia do Ensino de Literatura, possibilitam aos graduandos refletirem sobre a leitura literária em sala de aula (IFPB PPC 2017).

O componente apresenta uma carga horária de 60 horas, das quais 45 são teóricas e 15 são práticas, ministradas em 14 Aulas (uma por semana) no Ambiente Virtual de Aprendizagem – AVA. A sua ementa prevê "[...] análise de concepções de teorias que fundamentam propostas pedagógicas para o ensino de Literatura e suas abordagens metodológicas. " (IFPB 2017: 212-213).

Para alcance desses objetivos, as aulas apresentam como conteúdo metodologias e propostas para o ensino de literatura em sua diversidade de gêneros (poema, conto, romance, cordel etc.) e diferentes contextos no Ensino Fundamental II e no Ensino Médio. A concepção de literatura adotada considera os gêneros tradicionais da literatura, além dos reconhecidos mais modernamente. Seguindo o posicionamento de Lajolo, "[é] à literatura, como linguagem e como instituição, que se confiam os diferentes imaginários, as diferentes sensibilidades, valores e comportamentos através dos quais uma sociedade expressa e discutem, simbolicamente, seus impasses, seus desejos, suas utopias. " (2006, p. 106).

Como estratégia metodológica, o curso de Letras do IFPB estabeleceu dois importantes procedimentos: a produção do material didático básico, construído por especialistas nas áreas específicas, e a forma como as aulas são ministradas no AVA, na plataforma *Moodle* IFPB. A cada semana são disponibilizados os conteúdos correspondentes a uma aula, a qual é composta de: Roteiro de Estudos; Material básico disponibilizado em formato PDF; Leitura Complementar com sugestões de textos, videoaulas e outros suportes; Fórum de Dúvidas e/ou de Discussão; Atividades interativas síncronas e assíncronas e Atividades avaliativas. No caso de Metodologia do Ensino de Literatura, além desse planejamento, acrescentamos os Fóruns "Práticas de leitura", dos quais foram extraídos o *corpus* desta pesquisa, conforme expusemos anteriormente.

Os Fóruns "Práticas de leitura", apresentados semanalmente ao longo das aulas, foram subdivididos em 11 "casos", abordando questões relativas à experiência de leitura em consonância ao gênero literário, ao tema discutido na aula ou ainda à resolução de uma situação-problema relacionada à leitura literária.

A fim de atendermos os objetivos que alçamos – aferir qual o vínculo que os docentes em formação do curso de Letras, modalidade a distância do IFPB, detêm com a leitura literária, mediante a verificação do papel dessa prática (ou sua ausência) no decorrer de sua vida escolar, como estudante e docente, e a identificação da concepção de literatura que possuem –, nossa pesquisa apresenta natureza exploratório-descritiva, uma vez que temos como propósito a construção de um conhecimento essencialmente inédito a partir da coleta de dados realizada no período de 2014.2 a 2018.1.

Quanto ao tipo de abordagem, trata-se de uma investigação qualitativa, já que os resultados parciais alcançados advêm da percepção dos discursos recolhidos, mediante o procedimento de análise documental (fóruns e revisão bibliográfica). Classificada a pesquisa, partimos para a descrição do *corpus* e do percurso metodológico dos quais nos utilizaremos para alcançarmos os resultados pretendidos.

O *corpus* desse trabalho é composto por um conjunto relatos de experiência relacionados à história de leitura dos estudantes que ingressaram no curso de Letras do IFPB, em 2012.2, registrados nos fóruns "Práticas de Leituras", realizados durante o componente curricular Metodologia de Ensino da Literatura, no período de 2014.2, em turmas dos 04 Polos abrangidos pelo curso de Letras do IFPB. No decurso do período mencionado, foram realizados 11 fóruns, classificados como "casos" que, por um lado, tinham como objetivo conhecer a experiência leitora dos cursistas durante sua vida, enquanto estudantes e/ou docentes, e, por outro, buscava respostas relativas à elaboração de propostas para o ensino da literatura, ou a análise de textos literários.

A primeira etapa da pesquisa destinamos à revisão bibliográfica, pautada em estudos especializados no ensino da literatura, a partir de Lajolo (2006); Lajolo e Zilberman (1996; 2001), Soares (2011), Todorov (2009), Souza, Luiz e Santos (2017) e Machado (2001). Tais leituras são consideradas necessárias em nossa pesquisa em razão do substrato teórico de que é revestido acerca do conceito e concepções de leitura e do papel da leitura literária no desempenho da atividade docente do professor de Literatura, utilizados para pautar nossa análise.

A segunda etapa, já direcionada para o recorte da pesquisa (estudo dos dados referentes ao período 2014.2), é voltada à leitura dos Fóruns "Práticas de leitura" - 11 "casos", a fim de conhecermos todo o conteúdo discursivo coletado no curso da disciplina Metodologia do Ensino de Literatura para aquele semestre, e procedermos com o refinamento da pesquisa (seleção de informações relevantes para o estudo) – fase seguinte.

A terceira etapa se trata do momento em que refinaremos o *corpus* da pesquisa, demarcando o que será analisado, de modo a atender as perguntas da pesquisa, para, então, determinarmos as variáveis, que, uma vez estabelecidas, partiremos para a quarta e última etapa da pesquisa: a análise, momento em que deduziremos, mediante a prática de leitura literária dos cursistas investigados, a relação destes com a leitura e a sua concepção de literatura. Assim, por meio dos dados selecionados e classificados de acordo com as variáveis, observaremos resultados que nos permitirão a construção de novos saberes.

Munidos de tais informações, teremos condições de ter uma visão geral do perfil dos estudantes de Letras, modalidade a distância do IFPB no que diz respeito à sua condição de leitor de obras literárias. Essa observação possibilitar-nos-á a tomada de medidas que visem a suprir uma eventual escassez de leitura para professores de literatura ou que reforcem o hábito já estabelecido como prática cotidiana.

## III. A VOZ DOS LICENCIANDOS EM LETRAS: CONHECENDO A EXPERIÊNCIA LEITORA DOS PROFESSORES EM FORMAÇÃO INICIAL

Nesta seção, dedicamo-nos, inicialmente, à descrição dos fóruns (11 casos), realizados no decorrer do semestre 2014.2, afeito à turma inaugural do curso de Letras do IFPB (turma 2012.2) e à classificação dos resultados de acordo com as variáveis estabelecidas para cada fórum, para, em seguida, procedermos com a análise qualitativa.

O primeiro Fórum (Caso 1), remetendo-se à citação de Nora Solari: "Um segredo para formar leitores é misturar os momentos de leitura íntima, silenciosa e pessoal com outros de troca como cada estudante se relaciona com o que leu. " (SOLARI *apud*

MEIRELLES 2010: *online*) convida o cursista de Letras a discorrer sobre a experiência dessa prática, em sala de aula, como estudante/professor. Diante das respostas dos estudantes, estabelecemos as seguintes variáveis: (a) cursistas participantes que reconheceram ter vivenciado e/ou relataram a prática enquanto professores; (b) cursistas participantes que reconheceram ter vivenciado e/ou relataram a prática enquanto estudantes; (c) cursistas participantes que reconheceram ter vivenciado e/ou relataram a prática enquanto professor e estudante; (d) cursistas participantes que não declaram a vivência (ou falta dela), ou não relataram qualquer prática de compartilhamento de leitura. Os resultados quantitativos foram os seguintes: de um total de 63 matriculados no componente curricular MEL, 48 participaram desse fórum, sendo que 21 reconhecem ter vivenciado e/ou relataram a prática enquanto professores; 12 reconhecem ter vivenciado e/ou relataram a prática enquanto estudantes; 09 reconhecem ter vivenciado e/ou relataram a prática nos dois segmentos; e 06 não declararam ter ou não vivenciado, ou não relataram qualquer prática de compartilhamento de leitura.

O segundo Fórum (Caso 2) procura conhecer a experiência leitora do cursista quanto à forma poética Haikai. Para quantificar os resultados, foram as variáveis consideradas: (a) já tinham lido e sabiam que se tratava de uma forma poética diferenciada; (b) já tinham lido, mas não sabiam que se tratava de uma forma poética diferenciada; (c) nunca leram, nem conheciam o Haikai. Como resultado obtivemos as seguintes respostas: dos 46 estudantes que contribuíram no fórum, 8 já tinham lido e sabiam que se tratava de uma forma poética diferenciada; 11 já tinham lido, mas não sabiam que se tratava de uma forma poética diferenciada; 27 nunca leram, nem conheciam o Haikai.

O terceiro Fórum (Caso 3), ainda tratando do gênero Haicai, solicita do cursista apreciações do texto literário de Alice Ruiz. Para análise quantitativa do fórum, consideramos como variáveis: (a) o cursista considera o Haikai de Alice Ruiz uma forma poética tradicional; (b) o cursista considera o Haikai de Alice Ruiz uma forma poética mais aberta, livre; (c) não foi possível determinar. Os resultados foram os seguintes: 35 dos cursistas participantes do fórum, 01 cursistas considera o Haikai de Alice Ruiz uma forma poética tradicional; 18 cursistas consideram-no como uma forma poética mais aberta, livre; no discurso de 16 cursistas, não foi possível determinar a sua análise.

O quarto Fórum (Caso 4), partindo da afirmação: "[...] o poema não é gênero muito lido e apresentado em sala de aula", constatada em decorrência de algumas pesquisas citadas no enunciado[1], investiga se a experiência do cursista, em sala de aula, confirma ou não aquela declaração, bem como lhe propõe a apresentação de medidas que poderiam amenizar as lacunas relativas ao ensino do gênero tratado. Para a análise quantitativa desse fórum foram estabelecidas as seguintes variáveis: (a) o cursista, como estudante da educação básica, teve bom contato com o gênero, mas não menciona sua experiência como professor; (b) o cursista, como professor, teve bom contato com o gênero, mas não menciona sua experiência como estudante; (c) o cursista, como estudante da educação básica, teve pouco contato com o gênero e não menciona sua experiência como professor; (d) o cursista, como professor, tem pouco contato com o gênero e não menciona sua experiência como estudante; (e) o cursista entende que teve bom contato com o gênero como estudante da educação básica, bem como na qualidade de professor; (f) o cursista entende ter um bom contato com o gênero como professor e pouco contato como estudante da educação básica; (g) o cursista entende ter pouco contato com o gênero como professor, mas um bom contato como estudante da educação básica; (h) o cursista entende ter pouco contato com o gênero tanto como professor, quanto como estudante da educação básica; (i) o cursista não fala sobre sua experiência.

[1] Pesquisas de Ana Elvira Luciano Gebara (2002), no livro A Poesia na Escola - Leitura e Análise de Poesia para Crianças e a de Cyana Leahy (2004), no livro Educação Literária como Metáfora Social.

Das 44 participações no Caso 4, verificamos que: 09 cursistas, como estudante da educação básica, tiveram bom contato com o gênero, mas não mencionaram sua experiência como professor; 05 cursistas, como professores, tiveram bom contato com o gênero, mas não mencionaram sua experiência como estudante; 14 cursistas, como estudante da educação básica, tiveram pouco contato com o gênero e não mencionaram sua experiência como professor; 02 cursistas entendem que tiveram bom contato com o gênero como estudante da educação básica, bem como na qualidade de professores; 07 cursistas entendem que tiveram um bom contato com o gênero como professores e pouco contato como estudantes da educação básica; 06 cursistas não falaram sobre sua experiência. Não houve manifestações em relação às variáveis: (d) o cursista, como professor, tem pouco contato com o gênero e não menciona sua experiência como estudante; (g) o cursista entende ter pouco contato com o gênero como professor, mas um bom contato como estudante da educação básica; e (h) o cursista entende ter pouco contato com o gênero tanto como professor, quanto como estudante da educação básica;

O quinto Fórum (Caso 5) solicita dos cursistas o compartilhamento de vivências relacionadas aos objetivos do método recepcional ocorridas na sala de aula ou em outro ambiente escolar. As variáveis estabelecidas para análise quantitativa foram: (a) declararam a experiência como estudante; (b) declaram a experiência como professor; (c) não experienciaram no ambiente escolar; (d) não declararam ter (ou não) experienciado. Participaram desse fórum 30 estudantes, sendo que: apenas 1 cursista declarou ter experienciado o método como estudante; 19 cursistas declaram ter experienciado o método como professores; 04 cursistas afirmaram não ter experienciado o método no ambiente escolar; 06 cursistas declararam não se declararam ter experienciado ou não.

O sexto Fórum (Caso 6) solicita do cursista o compartilhamento de experiências a partir da leitura das crônicas que foram disponibilizadas na aula 6 do componente curricular (a qual versa sobre a abordagem de crônica no Ensino Fundamental), bem como questiona qual seria o texto que escolheria para trabalhar o gênero em sala de aula e o porquê da escolha. Para efeito desta pesquisa, estabelecemos como variáveis: (a) o posicionamento do cursista revela proximidade com o gênero; (b) o posicionamento do cursista revela não ter proximidade com o gênero; (c) não foi possível determinar. Como resultado, observamos que, do total de 35 participantes, 22 cursistas revelam ter proximidade com a leitura de crônicas; 02 afirmaram não ter essa proximidade; e, em 11 depoimentos, não foi possível determinar a aproximação ou sua falta de aproximação com o gênero.

No sétimo Fórum (Caso 7), é solicitado do estudante a leitura de um romance juvenil para compartilhamento da experiência e questiona se levaria a obra lida para ser trabalhada em sala de aula e o porquê. Para análise quantitativa desse fórum, estabelecemos como variáveis: (a) cursistas que tiveram boa experiência com a leitura e levariam a obra para sala de aula; (b) somente fala de sua experiência leitora; (c) apresentou a leitura de outro gênero. Como resultado observamos que, dos 23 participantes, 19 leram um dos romances indicados na aula e levariam para trabalhar em sala de aula; 02 cursos se limitaram a compartilhar a leitura; e 02 realizaram a leitura de outro gênero literário.

O oitavo Fórum (Caso 8) solicita o posicionamento analítico dos estudantes quanto ao texto "Proposta de projeto de pesquisa: leituras de crônicas na sala da aula", postado como leitura complementar da aula que trata do gênero crónica no Ensino Médio. A proposta da análise consiste em verificar se a orientação trazida pelo texto contribui efetivamente para a formação de leitores. Além disso, o fórum pede que o cursista apresente uma proposta metodológica com leitura do gênero para turma do 3º ano da mencionada etapa escolar sob as perspectivas dos métodos estudados no componente curricular MEL. Para análise quantitativa do fórum, estabelecemos dois critérios com suas variáveis: primeiro critério – leitura como prioridade da proposta: (a) priorizaram a leitura; (b) não priorizaram a leitura;

(c) não foi possível identificar; segundo critério – utilização dos métodos estudados: (a) utilizaram os métodos; (b) não utilizaram os métodos estudados; (c) não foi possível identificar. Os resultados obtidos foram os seguintes: das 13 participações no fórum, quanto ao primeiro critério, 07 cursistas apresentaram propostas que priorizavam a leitura do texto literário e 04 cursistas deixaram de priorizar a leitura em sua proposta. Quanto ao segundo critério, 08 cursistas trouxeram propostas fundadas em metodologias estudadas no componente curricular MEL e 03 não apresentaram propostas baseadas nas metodologias estudadas no componente.

O Fórum nove (Caso 9) propõe a elaboração de um memorial de leitura do gênero romance a partir de questionamentos acerca da experiência de leitura do cursista. Tomando como base as participações no fórum, selecionamos as seguintes variáveis, para análise quantitativa da relação do estudante com o gênero: (a) a relação do cursista com obras do gênero é próxima; (b) a relação do cursista com obras do gênero vem se estreitando no curso de Letras; (c) a relação do cursista com obras do gênero não é próxima. Dos 19 participantes que contribuíram no fórum, 11 cursistas apresentam uma relação de proximidade com a leitura de romances; e 08 cursistas estão estreitando seus laços com o gênero no curso de Letras.

O Fórum dez (Caso 10) investiga a experiência leitora do cursista no que diz respeito ao gênero cordel. Para efeito de análise quantitativa, estabelecemos as seguintes variáveis: (a) o cursista já leu obras do gênero; (b) o cursista nunca leu obras do gênero; (c) não foi possível determinar. Como resultado, constatamos que, dos 21 participantes do fórum, 19 já haviam lido cordéis e 02 não registraram a sua experiência leitora prévia acerca do gênero.

No décimo primeiro Fórum (Caso 11), solicita-se dos estudantes o compartilhamento de experiências leitoras dos estudantes quanto ao gênero dramático. As variáveis estabelecidas para análise quantitativa foram: (a) o cursista tem experiência de leitura do gênero dramático; (b) o cursista não tem experiência de leitura do gênero dramático; (c) não foi possível determinar. Dos 27 participantes do fórum, 22 cursistas já tinham tido alguma experiência com o gênero; 01 cursistas nunca haviam lido uma obra dramática; e 01 apenas não registrou sua experiência pessoal sobre a leitura desse gênero.

Em sua maioria, os depoimentos dos estudantes revelam que se consideram leitores de literatura, tendo a escola como instituição que favoreceu o contato com os gêneros literários na educação básica e, quando das situações em que já atuam na docência, informaram reproduzir a prática em sua sala de aula. Diferentemente desses resultados, alguns cursistas confessaram o pouco contato com a literatura, fato que, segundo eles, reverbera em sua atuação na educação básica.

Os estudantes leitores, favorecidos ainda pelos conhecimentos adquiridos ao longo do curso, certamente terão condições de serem protagonistas de uma educação que concebe o texto literário como um ato capaz de transformar a si mesmo e ao mundo, razão pela qual não será o objeto dessa análise, que focalizará tão somente os discursos dos cursistas que admitem não se sentirem preparados para formarem crianças e jovens com competência leitora do texto literário.

A falta de proximidade da literatura por parte dos cursistas reflete a falta da prática leitora como aspecto cultural que deveria se iniciar no ambiente familiar e se fortalecer no escolar. Como o nosso estudo gira em torno do espaço formal da escola, voltemos ao licenciando que escolheu a docência como profissão. Seus depoimentos registram falhas na formação desse graduando provavelmente originária da educação básica, aspecto pertinente à reflexão e à adoção de estratégias que contribuam para a inserção do jovem leitor ao universo da literatura. Há de se considerar que é o professor "[...] quem vai indicar os livros aos estudantes, oferecendo-lhes um repertório de títulos, em que possam movimentar-se

segundo suas preferências e interesses, sem barrá-los e sem impor o seu gosto, mas, sobretudo, oferecendo-lhes fruição no ato de ler. " (BURLAMAQUE 2006: 80).

A par de algumas lacunas, o futuro professor precisa reconhecer o que está de acordo com a formação oriunda da Licenciatura e o que carece reestabelecer, tendo em vista as necessidades do exercício da profissão. Para Ana Maria Machado, se os professores "[...] não leem, não vivem com os livros uma relação boa, útil, importante. Sem isso, não dão exemplo e não conseguem verdadeiramente passar uma paixão pelos livros – e sem paixão, ninguém lê de verdade. " (MACHADO 2001: 118).

A relação com os livros denota a importância do papel da leitura literária no decorrer da vida e, por conseguinte, a determinação de passos que constituirão novos leitores. Em se tratando da formação inicial, é imprescindível adicionar ao repertório dos graduandos obras literárias e o alinhamento entre a teoria e a prática a ser exercitada.

Os posicionamentos sobre metodologias de leituras de literatura voltadas ao Ensino Fundamental e Médio – tanto do ponto de vista da análise de propostas apresentadas quanto das proposições a partir das perspectivas dos métodos estudados no componente curricular MEL – transparecem a concepção de que a forma como o texto literário é abordado pode contribuir efetivamente para a formação de leitores.

Com efeito, esse ponto parece ser pacífico assim como o é o papel da leitura literária na formação do docente de literatura, embora muitos conflitos em torno da leitura ainda permaneçam. Discutindo sobre a formação da leitura no Brasil, Lajolo e Zilberman (2001) admitem que a leitura não é uma prática sólida no Brasil, e as instituições culturais e pedagógicas encarregadas de sua fusão continuam sendo alvo de críticas a datar do século XIX. Para as autoras, "[d]esde a separação de Portugal, reclama-se (e com razão) uma atuação mais positiva e competente do Estado, no sentido de melhorar a educação e a cultura do país; nada indica que hoje essas reivindicações tenham perdido legitimidade e razão de ser." (LAJOLO; ZILBERMAN 1996:10).

Mesmo que os programas e projetos de leituras tenham se ampliado no país, a polêmica sobre o ensino de literatura se estende até hoje entre estudiosos da área, como Lajolo e Zilberman (1996), compreendendo que as instâncias de pensar a literatura nas suas mais diversas teorias precisam incluir a ótica do leitor. Ainda pensando como Lajolo e Zilberman (2001), a leitura envolve outras dimensões e implicações sociais, políticas e econômicas.

Ao levantar a questão do perigo em torno da literatura, Todorov (2010) nos leva a ponderar que, com o acesso mais amplo ao Ensino Superior – e no nosso caso favorecido pela modalidade de educação a distância –, temos de considerar o estudante que ingressa no curso com uma base questionável, entendendo o termo a partir de um conhecimento amplo de gêneros literários até o leitor que se chegou ao ensino superior.

A partir desse referencial, devemos criar mecanismos teórico-metodológicos que favoreçam o nivelamento do saber, capazes de refletir em sua prática a concepção de um perfil docente ciente de que deva criar ou ampliar o seu repertório de leitura de literatura, de modo a oferecer uma formação qualificada ao futuro docente, conforme apontam Souza, Luiz e Santos (2017), ao refletirem sobre o ato de ler no ensino superior, a partir dos perfis de jovens leitores e futuros professores.

## IV. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A compreensão dos contextos históricos, sociais, culturais e organizacionais que envolvem a formação em nossa instituição, aliada ao exercício crítico da atividade

profissional e às explicações teóricas em torno do assunto, favorecem a mobilização entre o fazer-refletir-fazer docente, possibilitando intervir em nossas ações, transformando-as e aperfeiçoando-as.

Nesse sentido, as discussões aqui empreendidas permitem aos diferentes sujeitos envolvidos nesse estudo – o professor da licenciatura e os graduandos em Letras – refletir sobre conhecimentos necessários à sua formação. As vozes dos estudantes primeiranistas do curso de Letras do IFPB apontam para a reflexão sobre a prática docente, com vistas a aprimorarmos os processos e os instrumentos de formação de cidadãos qualificados para o exercício profissional.

A autorreflexão contribui para repensarmos possibilidades de construção ou ampliação do repertório de leituras, pois, mesmo que alguns estudantes tenham demonstrado uma competência ínfima nesse campo, ainda haveria tempo, durante o curso, de reconstruírem práticas capazes de influenciarem em suas mediações para formarem leitores com foco na literatura, já que a sua escolarização, em sendo um processo inevitável, solicita uma maneira adequada de ser apropriada por essa instituição (SOARES, 2011).

O caminho percorrido nesta investigação certamente apontará para uma sensibilização dos novos docentes, direcionada aos espaços da leitura literária, não somente os formais, ou seja, os que circulam no ambiente escolar, tendo em vista que esta tessitura incide sobre práticas de ensino na formação inicial que repercute diretamente na formação leitora de outros indivíduos.

## V. REFERÊNCIAS


BURLAMAQUE, Fabiane Verardi (2006): Os primeiros passos na constituição de leitores autônomos: a formação do leitor. Em: TURCHI, Maria Zaira/TIETZMANN, Vera Maria (orgs.). Leitor formado, leitor em formação: leitura literária em questão. São Paulo: Cultura acadêmica, pág. 79-91.

Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia da Paraíba (2014): Plano de Desenvolvimento Institucional 2015 – 2019 (PDI). João Pessoa: IFPB.

_____ (2012): Projeto Pedagógico do Curso de Licenciatura em Letras na modalidade a distância. João Pessoa: IFPB.

_____ (2017): Projeto Pedagógico do Curso de Licenciatura em Letras na modalidade a distância. João Pessoa: IFPB.

LAJOLO, Marisa (2006): Do mundo da leitura para a leitura do mundo. São Paulo: Ática.

_____/ZILBERMAN, Regina (2001): O preço da leitura: leis e números por detrás das letras. São Paulo: Ática.

_____/_____. (1996): A formação da leitura no Brasil. São Paulo: Ática.

MACHADO. Ana Maria (2001): Texturas: sobre leituras e escritos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

MANGUEL, Alberto (2001): Uma história da leitura. São Paulo: Companhia das Letras.

MEIRELLES, Elisa (2010): "Literatura do 6º ao 9º ano: ensine a teoria sem deixar de lado as práticas de leitura". Em: Revista Nova Escola online. Rio de Janeiro: Agosto 2010. Disponível em: <https://novaescola.org.br/conteudo/2606/literatura-do-6-ao-9-ano-ensine-a-teoria-sem-deixar-de-lado-as-praticas-de-leitura>. (24 jan. 2018).

FAILLA, Zoara (2012): "Se o professor não é leitor, não consegue transmitir o prazer pela leitura". Em: Revista Época. Entrevista concedida à Amanda Polato. Disponível em: <http://revistaepoca.globo.com/Sociedade/noticia/2012/09/zoara-failla-se-o-professor-nao-e-leitor-nao-consegue-transmitir-o-prazer-pela-leitura.html>. (24 jan. 2018).

SOARES, Magda (2011): "A escolarização da literatura infantil e juvenil". Em: EVANGELISTA, Aracy/BRANDÃO, Heliana/MACHADO, Maria Zélia (orgs). Escolarização da leitura literária. Belo Horizonte: Autêntica, pág. 17-48.

SOUZA, Renata Junqueira de/LUIZ, Fernando Teixeira/SANTOS, Ana Laura Garro dos Santos (2017): "As concepções e o conhecimento prévio: decifrando os perfis de jovens leitores e futuros professores". Em: _____/FEBA, Berta L. Tagliari (orgs.). Estratégias de leitura: reflexões sobre o ato de ler no ensino superior. Tubarão/SC: Ed. Copiart, pág. 74-95.

TODOROV, Tzvetan (2009): A Literatura em Perigo. Rio de Janeiro: Difel.

# LA CONSTRUCCIÓN MÍTICA DE UN HÉROE: APROPIACIONES Y (RE)ELABORACIONES DE LAUTARO, PERSONAJE DE LA ARAUCANA (1589), EN LA NARRATIVA CHILENA DEL SIGLO XX. UNA LECTURA DESDE LA ESTÉTICA DE LA RECEPCIÓN

Cristian Ignacio Vidal Barria

# LA CONSTRUCCIÓN MÍTICA DE UN HÉROE: APROPIACIONES Y (RE)ELABORACIONES DE LAUTARO, PERSONAJE DE *LA ARAUCANA* (1589), EN LA NARRATIVA CHILENA DEL SIGLO XX. UNA LECTURA DESDE LA ESTÉTICA DE LA RECEPCIÓN[1]

## I. LAUTARO: REVISIONES ENTRE EL MITO LITERARIO E HISTÓRICO.

El poema épico *La Araucana* (1589) de Alonso de Ercilla, entre las diversas lecturas históricas que ha tenido deviene, en el caso de Chile, como texto fundacional de la nación y de la literatura chilena. Podemos advertir, sin embargo, que no es unicamente su datación histórica lo que le otorga licencia fundante, es también su inclusión dentro de momentos que configuran la tradición literaria en Chile. *La Araucana*, por ejemplo, es parte del llamado *discurso de la conquista* en el que dialoga con las cartas de Pedro de Valdivia o con los cronistas del siglo xvi. Otras lecturas, ya en el siglo xix, instalan al poema renancentista en la relación texto/nación, desde donde podemos advertir que la literatura desempeña un rol fundamental en la construcción y fundación de la nación chilena. En el siglo xx la novelística recupera la compleja imagen de Lautaro, héroe indigena en la primera parte de *La Araucana*, y la reelabora atendiendo a programaciones históricas, ideológicas y estéticas que responden a una época y un interés determinado; programaciones que se insertan dentro de una *teatralización del tiempo histórico nacional*[2], ya sea validando o contraviniendo el discurso hegemonico.

Si atendemos a la construcción de Lautaro como héroe araucano debemos considerar que esta se realiza, en el poema de Ercilla, respondiendo a una programación épica que queda enunciada en el canto i cuando se indica lo que no cantará el poeta a través de su épica: "No a las damas, amor, no gentilezas de caballeros canto enamorado…" (Ercilla y Zúñiga 1993: 77). Esta determinación de Ercilla, que funciona como intertexto o diálogo con lo que sí se canta en *Orlando el Furioso* de Ariosto ("Las damas, héroes, armas, el decoro, amor, audaces obras ahora canto…"), requiere de elementos intraliterarios que se condigan y fundamenten los temas que sí ha considerado el poeta: "el valor, los hechos, las proezas de aquellos españoles esforzados" (Ercilla y Zúñiga 1993: 77). Para que se cumpla esta programación inicial, Ercilla presenta una paridad bélica entre españoles y araucanos[3]. Aquí es donde emerge Lautaro como héroe del bando araucano junto a Caupolican. Ambos serán elaborados (y elevados) conforme al precepto de ser "dignos rivales" de los españoles en la guerra que Ercilla cantará; pero los indigenas, antes que limitarse a ser "dignos rivales", superan las fuerzas españolas sobre todo a partir de la batalla de Tucapel en la que germina la condición heróica de Lautaro. No obstante, Ercilla los devolverá "a su origen «bárbaro», salvo que se sometan a la nueva doctrina evangélica" (Barraza 2004: 27).

1 La presente comunicación ha sido preparada exclusivamente para ser presentada en el 56º Congreso Internacional de Americanista 2018 (ICA); es una versión reducida del resultado del seminario, "La Araucana. Lecturas y transustanciación", por lo tanto, se ha omitido la revisión de una de las novelas que conforman el corpus de análisis (Memorial de la noche) y se han privilegiado las ideas esenciales conforme a la propuesta que hacemos.

2 Sobre esta idea del tiempo histórico, propuesta por Bernardo Subercaseux, volveremos más adelante.

3 La lectura que se hace de La Araucana como texto fundante de la nación en el siglo xix, recupera esta paridad bélica ya que cumple y "satisface verbalmente los requerimientos fundacionales" (Barraza 2004, 27) que la nación chilena requería en el proyecto emancipador.

"Devolución" que devela la dimensión elíptica de los heróes y plantea, desde ya, aspectos dicotómicos o de diferencia entre españoles y un "otro", araucano y bárbaro.

La construcción que Ercilla hace del hérore araucano es fragmentaria e incompleta. Solo sabremos de Lautaro desde el momento en que deja el bando español y retorna al araucano. Se inaugura con este retorno la construcción elíptica —antes dicha— que hace Ercilla del héroe, la que comienza con la hazaña de Tucapel; batalla con la que imprime su calidad de héroe. Posterior a esta, Ercilla deja un espacio para comenzar a construir una imagen de quien fuera Lautaro o más bien *Leftraru* (nombre mapuche del que proviene Lautaro: *Lef* significa rápido o veloz; *Traro* es un ave)[4] y se enuncian una serie de cualidades valóricas y físicas. Es decir, se forja un imaginario a partir de las virtudes y del aspecto físico del héroe araucano, se dice de Lautaro que es:

> [valiente, no perezoso, codicioso de ganar fama] industrioso, sabio, presto de gran consejo, término y cordura, manso de condición y hermoso gesto, ni grande ni pequeño de estatura […], de fuerte trabazón y compostura, duros los miembros recios y nervosos, anchas espaldas, pechos espaciosos. (Ercilla y Zúñiga 1993: 163–64)

Lautaro, de quien ya conocemos al menos su fisonomía, reafirma su herocicidad (iniciada en Tucapel) en los cantos iv, v y vi en los que se presentan batallas o acontecimientos como el encuentro con los llamados *catorce de la fama* o la estrategía y triunfo en la cuesta de Andalicán. Posterior a estos triunfos, la irrupción de Lautaro será en tono festivo, oganiza una burla a Caupolican el que lo recibe abrazándolo con manifiesta alegría. A partir de este encuentro el personaje de Lautaro comenzará a descender notoriamente en el relato. La siguiente batalla en el canto ix, ya no es un triunfo gracias a Lautaro sino una "reñida batalla" que adelanta los oscuros deseos de La Fortuna: comienza a gestarse la traición hacia el héroe que, junto a Guacolda, logra anticipar a través de un sueño su destino. Es este el camino trazado para Lautaro quién, como anticipamos, es devuelto a un estado anterior. Si seguimos la tesis de Julio Caillet-Bois, el descenlace de Lautaro estaría determinado, de modo paradójico, por el triunfo inicial de Tucapel que significó un subvertir de la suerte y, por lo tanto, un triunfo sobre la Fortuna. Tal hecho determina que sea esta misma, a traición (doble traición), la que posibilite la muerte del héroe araucano.

Parece ser que la imagen que se construye en *La Araucana* nos puede acercar bastante a ciertos indicios sobre Lautaro, al menos de sus virtudes, hazañas y aspecto físico. Sin embargo, no hay que descuidar aquello que se omite del héroe. Con lo *no dicho* sobre Lautaro, se pone en "marcha una dialéctica de lo que se muestra y lo que se calla" (Iser 1987: 216), la que establece "el estímulo de los actos de constitución" que posteriomente se llevarán a cabo en la reelaboración de Lautaro. Por lo tanto, la constitución o configuración que se hará de Lautaro más adelante, está determinada en un equilibrio y dinámica entre dimensiones escriturales textuales, como es el perfil valórico y físico del héroe, que llaman y requieren que a través de lo dicho se puedan develar aspectos no señalados en el texto. Por otro lado, hay que tener en cuenta

4 El nombre de Leftraru del que se supone proviene Lautaro, explica otros títulos y referencias que aquí no tomamos como objeto de estudio pero que también reelaboran la imagen del héroe araucano: la obra de teatro, Pasión y epopeya de Halcón Ligero. Tragedía en cinco actos de Benjamín Subercaseux y la referencia de Neruda a Lautaro en Canto General, como aquél cacique que miraba más allá del aire.

que lo *no dicho*, en este caso literaria e históricamente, tambien propicia un espacio fecundo para la construcción de un imaginario mítico alrededor del héroe indigena de la primera parte de *La Araucana*. Su origen incierto o las nulas referencias que Pedro de Valdivia hace de Lautaro, asumiendo que este era su paje, o de otros cronistas que debieron tener contacto con él, se cruzan con las zonas de indeterminación que deja *La Araucana* cuando se refiere al héroe.

De cualquier modo, no queda duda que Lautaro puede ser leído, en la contemporaneidad, como "una matriz generadora de representaciones profundamente inscritas en la imaginación de los chilenos»" (Triviños 1996: 5). Como un "héroe arquetípico" que —siguiendo a Lucía Guerra (2010)— queda determinado desde su nacimiento por la "aureola mítica" que los versos de Ercilla le predisponen y lo encaminan a una "luminosa armonia de la perfección"; armonía que en *La Araucana* se establece por medio del equilibiro entre las cualidades espirituales y los rasgos físicos de su cuerpo que antes mencionamos. De esa manera Lautaro se convierte en el ancestro y "modelo inserto en los origenes mismos del pueblo chileno" (Guerra-Cunningham 2010: 26) dejando un espacio abierto para nuevas reelaboraciones que respondan a imaginarios posicionados histórica y culturalmente, en los que Lautaro expandirá toda la fuerza mítica que le ha sido otorgada desde su concepción en el poema épico *La Araucana* de Alonso de Ercilla.

## II. LAUTARO: PROPUESTA DE UN HÉROE CHILENO

*Lautaro, joven libertador de Arauco* (1943), del escritor Fernando Alegría, se insribe dentro de una tendencia (o generación) literaria denominada en Chile como neorrealismo o realismo social. La cual ha sido lapidada, muy apresuradamente, por una parte de la crítica literaria que ven en ella tan solo una copia del realismo socialista soviético[5]. Al respecto podemos sostener que el realismo social en Chile, asociado a la denominada generación del 38[6], se configura en su dimensión literaria como un dispositivo que coadyuva a la cristalización de un determinado tiempo histórico. En el caso chileno, las obras literarias que se insertan dentro del realismo social, responden —siguiendo la periodización que hace Bernardo Subercaseux en *La historia de las ideas y la cultura en Chile* (1997)— a una escenificación de un *tiempo histórico de transformación* cuyo horizonte es el siguiente:

> […] se pretende un cambio (parcial o total) de la estructura socioeconómica (en sus variables de *reforma* o *revolución*) en beneficio de los trabajadores y de los sectores más desposeídos. El concepto de nación se vincula al de clase, revolución y anti-imperialismo. Importa la transformación de la sociedad por encima de su cohesión o integración social. (Subercaseaux 2011: 15)

Siguiendo lo que se señala en la cita anterior, la novela de Alegria se condice con la idea de un tiempo de *transformación* y no esencialmente de *integración*. La figura de Lautaro se inserta en el marco de grupos subalternos que en este periodo emergen como fuerza visible que busca una transformación de la sociedad. Se desplaza la figura del indio como *buen salvaje* que puede *integrar* una sociedad chilena recién fundada que pretende incorporar, bajo una idea de nación

5 Angel Rama, crítico uruguayo, señalará que esta fue una "literatura urgente, peculiar de momentos de agitación […] y como remedo del realismo socialista soviético" (Rama 2008, 202). Fernando Ainsa, también uruguayo, hace eco de lo que dice Angel Rama. Por otra parte el crítico chileno Cedomil Goic habla de "una réplica variada al realismo socialista" (Goic 2009: 78).

6 Alguna crítica identifica esta Generación como la del 42.

armónica y en pos del progreso, a "los nuevos sectores étnicos que se han hecho visible" (Subercaseaux 2011: 14). Por el contrario, emerge, ahora, la figura del indio, como portador de un nuevo proyecto cultural de la nación chilena.

La transfiguración de Lautaro se da en la novela de Fernando Alegría al menos en dos niveles: una dimensión heroica y otra dimensión sustentada en su reelaboración humana. La dimensión heroica nos remite a los aspectos denotativos y connotativos que guarda el título de la novela. Lautaro se escribe e inscribe, sin que quede lugar a duda, como el héroe chileno, pero además concentra otros aspectos no menos importantes: juventud, capacidad liberadora, y representación de una comunidad (*Lautaro, joven libertador de Arauco*). La recepción que se hace de *La Araucana*, y en particular de Lautaro en esta novela, se enmarca, como ya indicamos, en un tiempo histórico de transformación al que le subyace, en *Lautaro joven*…, un desplazamiento territorial y de un imaginario colectivo. Arauco, en principio, no es lo mismo que Chile sino un territorio al sur del Bio Bio, en el que emergen todas las posibilidades de resistencia o de no-colonización en tanto existe un héroe, Lautaro, capaz de liderar (y liberar) cualquier opresión conquistadora que pueda emerger. En oposición a este territorio denominado Arauco, emerge territorialmente Santiago, aquel espacio conquistado y colonizado por los españoles. Sin embargo, al ingresar al texto, esta organización territorial, sugerida desde el título, se irá modificando y difuminando y la posibilidad liberadora ya no corresponderá tan solo a Arauco sino que será reemplazada por Chile: Lautaro es el joven libertador *de Chile*. Se configura un discurso en el que Lautaro pasa a ser el héroe de la nación o el pueblo chileno. No obstante, tal reelaboración solo es posible en la medida que existe desde su génesis, en *La Araucana*, un vacío o una zona indeterminada que es estéticamente productiva y que tiene que ver con lo que podemos llamar *protonacionalismo*. Tal protonacionalismo se construye en el poema épico de Ercilla a través de Lautaro, que sabiéndose capaz de liberar a Santiago, anuncia cercano a su deceso, el deseo de "echar de Chile al español gobierno y de sangre empapar toda la tierra" (Ercilla y Zúñiga 1993: 371). Vale decir, Ercilla instala, escribe, o percibe, una conciencia colectiva sobre un territorio geográfico que hoy en día es Chile, y lo enuncia al mismo tiempo que lo funda poéticamente.

De este desplazamiento territorial, de lo particular a lo universal, se desprende un horizonte de expectativas que se enuncia y anuncia desde el prólogo: "[Arauco] es una nación que se entregó íntegra a la santa causa de defender su tierra contra la invasión extranjera. Su ejemplo sirvió una vez y, quizá, ha de servir en el futuro […] cada vez que *la libertad de América* se encuentre en peligro" (resaltado nuestro) (Alegría 2010: 7). Este "entrecruce dialectico de pasado y presente", —como lo nombra Lucia Guerra (1996)— nos lleva a sugerir que la invasión extranjera, a la que nos está remitiendo el autor, no es tan solo la del bando español en la guerra de Arauco en el siglo xvi, sino que existe otra, contemporánea a la obra. El *leit-motiv* de la liberación, por lo tanto, "posee así un significado bisémico": junto a la guerra de Arauco se "devela, a nivel metafórico, la postulación de una praxis política para los grupos oprimidos en las circunstancias contingentes de la década de los cuarenta» (Guerra-Cunningham 1996: 27). En esa misma línea, la América que se nos presenta es atravesada por la historia y trasciende el imaginario colonial. Lo que queda develado en voz del narrador cuando señala que "Lautaro —como sería más tarde Bolivar— fue el libertador, el héroe popular que luchaba por una causa: la independencia y el engrandecimiento de su patria" (Alegría 2010: 129). Queda manifiesto que la lectura y reelaboración de Lautaro que hace Fernando Alegría es coherente con una programación "acorde con las circunstancias ideológicas de entonces" (Barraza 2004: 153), con

un proyecto nacional, cultural e histórico que se posiciona en el texto como horizonte de expectativa que pugna contra la circunstancia histórica en la que el mapuche queda subyugado por el proyecto liberal positivista del progreso e incluso por el acecho imperialista que para 1943 ya no es el español ni la monarquía, sino que se ha trasladado a Norteamérica.

En cuanto al segundo nivel de reelaboración, se puede sostener, con algunas reservas, que responde a una modelización, en tanto "escritura que suplementa" la figura del héroe. Es decir, la novela de Alegría no incurre en desacreditaciones, desmitificaciones o cuestionamientos de una imagen oficial que han forjado las recepciones de Lautaro en la historia y en el imaginario colectivo. Por lo tanto, en la dimensión que hemos denominado como "reelaboración humana", se trabaja sobre lo dicho para presentar nueva información que deviene en humanización del personaje histórico. El primer espacio fértil que utiliza Alegría para abordar la subjetividad del héroe es el cautiverio y posterior *traición* del cacique. Esta zona indeterminada permite que Alegría establezca relaciones de sentido acorde a la programación que se ha propuesto para la novela, lo que le otorga un espacio para proponer que los sentimientos de Lautaro eran mucho más confusos, un "impulso extraño", que los de los propios conquistadores. Esto debido a una contradicción que estaría presente en Lautaro en tanto cautivo que ve la colonización "más bien con un espíritu civilizador que de guerrero" (Alegría 2010: 24), pero que, por otro lado, "amaba a su país con amor de hombre; se sentía atado a su tierra al igual que el árbol" (2010: 56), ambigüedad que no le permitía decantarse definitivamente por un bando. La lectura de la *armonía* en Lautaro, que se propone con Ercilla, es desmantelada y problematizada en esta novela de 1943 con la añadidura del componente «humano». Se cristaliza esta imagen con una serie de calificativos que en Ercilla no estaban, así Lautaro deviene en un indigena: respetuoso, confuso, generoso, razonable, esperanzado. Dimensión humana que nos lleva a reflexionar en dos aspectos que quedan al descubierto: los resquicios (neo)románticos decimonónicos de la novela; los que se dejan ver en el momento que Guacolda ingresa al relato; y tambien la proyección transcultural[7] que puede leerse tanto en la complejidad manifiesta de Lautaro como de la posición privilegiada del narrador de la novela.

Fernando Alegría no enuncia en su proyecto ficcional la ausencia de "las damas, el amor" o "las gentilezas de caballeros". No obstante, el proyecto neorrealista plantea, dentro de una de sus líneas, una superación de la tendencia realista-romántica del siglo xix. Tal proyecto deja en entredicho los tópicos y tendencias principales que sigue la narrativa del realismo social en Chile, las que apuntan a un realismo más bien crítico o reflexivo que posiciona su mirada en los grupos subalternos. Sin embargo, en *Lautaro, joven libertador de Arauco* podemos ver que existe tanto la tendencia y propuesta neorrealista como también una sensibilidad (neo)romántica que se articula a partir de la reelaboración humana del héroe. En esta dimensión humana se despliega, también, una línea sentimental y cobra protagonismo, de manera temprana, la figura de Guacolda como la *doncella* que está en el horizonte del viaje que debe realizar Lautaro.

[7] Lautaro anuncia en el canto once de *La Araucana*, que "hasta dentro de España" habrá de seguir a los conquistadores. Esta y otras referencias similares dejan espacios virtuales que Alegría lee y recepciona desde una mirada transcultural en tanto que el discurso de Lautaro se sustancializa y en la novela de Fernando Alegría, Lautaro anhela construir un imperio a la imagen del español.

El romanticismo de su lucha por la independencia de Chile adquiría en ese momento un juvenil encanto personal; iba a pelear para libertar a la muchacha de las manos del tirano invasor; como el caballero medieval que mataba al dragon para salvar a la dama de sus sueños. (Alegría 2010: 86)

Vuelve Lautaro a una condición armónica, ahora, entre el amor y las aspiraciones de liberación de Chile. Por su parte Guacolda mantiene, al igual que en Ercilla, su aura funesta con respecto al destino del héroe araucano; pero en la novela de Alegría el personaje de Guacolda emerge mucho antes como poseedora de un conocimiento y un mensaje que debe entregar a Lautaro para que este se convierta en el *héroe cabal* gracias a "la incomparable hazaña" (Caillet-Bois 1962: 407) de Tucapel. Momento en que todas sus virtudes son desplegadas y consolidan la posterior lectura que se hará del joven Lautaro. No obstante, la hazaña adquiere doble significancia en tanto es la victoria bélica, pero también la victoria pensada imposible, que subvierte la predestinación que daba al bando español como triunfador por la evidente inferioridad bélica de sus adversarios. Para Caillet-Bois esto supone en Ercilla "una incomparable victoria moral, un ejemplo que es más puro que cualquiera de los famosos de la antigüedad un triunfo sobre La Fortuna" (Caillet-Bois 1962: 407) que finalmente eleva a Lautaro al lugar que posteriormente ocupa. Esta lectura de Lautaro se complementa en la novela y se añade la figura de Guacolda como aquella que posibilita el emerger de las características humanas de Lautaro de modo que pueda ostentar a una imagen de héroe en todas sus dimensiones. Guacolda, en definitiva, es quien activa el retorno de Lautaro al bando araucano y se consolida, de esa manera, como otra fuerza externa que lo guía en su camino hacia la heroicidad: "algún día te llevaré conmigo —dijo Lautaro; volverás a ver a tu madre, vivirás de nuevo en la selva y serás mi esposa" (Alegría 2010: 51).

## III. LAUTARO: CONSTRUCCIÓN MÍTICA Y ASEDIOS A LA HISTORIA OFICIAL

La novela *Mapocho* (2002) de Nona Fernández se proyecta, en una de sus líneas, como una gran reflexión sobre la artificiosidad de la escritura histórica o cabe precisar de la historia oficial. Para reafirmar esta tesis se incluye de manera muy breve, en el capítulo cuatro de la primera parte, la figura de Lautaro: "Dicen que Lautaro tenía quince años cuando Don Pedro de Valdivia lo tomó prisionero allá en el sur" (Fernández 2008: 43). ¿Quién dice? Es la interrogante metatextual que propone en un plano discursivo el texto y que reafirma la propuesta que busca desarticular la historia oficial. Desde ya parece ser que existe un notorio distanciamiento entre las lecturas precedentes de la imagen mítica de Lautaro con la que esta escritora nos presentará.

Es pertinente preguntarse si acaso esto ocurrió de la manera como se relata en Mapocho. Seguramente deberíamos decir que no y que estamos frente a una desacralización de la historia. Pero bajo el proyecto escritural y discursivo que nos trae Fernández, esta explicación de cómo Lautaro adquiere el conocimiento para derrotar a los españoles puede ser totalmente verdadera o posible que no sería opuesto al manifiesto interés desacralizador o desmitificador de la autora. Eso sí, debemos advertir que la propuesta de *Mapocho* sobre la línea que estamos abordando, es posiblemente desde una lectura radical de lo que White advierte en torno a la escritura histórica como narración. Al menos así lo sugiere en voz de Fausto, personaje de la novela que escribe la historia oficial y que afirma que la historia es literatura y por lo tanto creación, ficción, imaginación: "Fausto piensa que la historia es literatura" (Fernández 2008: 37). Ahora bien, cabe

mantener reservas en poner en un mismo nivel al texto histórico y literario ya que, en la lectura que hacemos nosotros de los trabajos de White, se trata más bien de asumir la imposiblidad objetiva del texto histórico en tanto este se vale de mecanismos literarios en su quehacer. De todos modos, como se narra en *Memorial de la noche*, "nadie puede decir exactamente dónde y cómo aprendió a pelear Lautaro" (1998: 120). Es ese no saber, asumido de modo consciente por la disciplina histórica, el que posibilita la creación (imaginación) histórica que, sin embargo, debe ser coherente. Sucede, entonces, que la reflexión crítica que se hace en *Mapocho* nos presenta un relato posible (el encuentro entre Lautaro y Valdivia) que podría responder a los vacios que ha dejado la construcción de la figura y hazañas de Lautaro. Además, es un relato coherente y con matrices de sentido entre dos momentos.

Lo que devela *Mapocho* con esta situación ya no responde a la práctica de la inclusión/exclusión o encuadre de la historia oficial, que sí es revisado en el resto de la novela. Podemos afirmar que la reelaboración de Lautaro en la novela de Fernández plantea la problematización de la historia y el mito oficial desde su genesis, es decir desde antes de ser historia o mito. Cristian Opazo propone, con respecto al relato de Lautaro en *Mapocho*, la existencia del rumor como discurso. Esto reafirmado por la locución "dicen", que inicia cada párrafo. En Mapocho nada de la historia de Lautaro es realmente cierto. Todo lo dicen, todo es rumor. Esto cobra total relevancia con el poema épico *La Araucana* que funda gran parte del mito de Lautaro, ya que no será hasta el canto xii cuando Ercilla declare a Felipe II que hasta ahí en todo lo referido él no estuvo:

> Hasta aquí lo que en suma he referido
> yo no estuve, Señor, presente a ello […]
> y pongo justamente solo aquello
> en que todos concuerdan y confieren
> y en lo que en general menos difieren. (Ercilla y Zúñiga 1993: 380)

Los últimos dos versos nos permiten afirmar que en *Mapocho* se problematiza la construcción del mito de Lautaro en tanto este se origina de los rumores y de lo que "en general menos se difiere". Para Opazo, "la orfandad del rumor es la que permite que cualquier sujeto (enunciador en potencia), imprima sus huellas en él" (Opazo 2004: 42). Bajo esa lógica la autora de *Mapocho* "se apropia del *eso dicen* y lo emplea como una palanca desconstructiva que raja las sangrías y arranca la puntuación inscripta en la *Historia de Chile"* (Opazo 2004: 42). Esto le abre la posibilidad a crear su propio mito en tanto ha develado el origen incierto del que hace eco la historia oficial para hablar de Lautaro y que además funciona "como dispositivo cultural en el que se sostienen los nacionalismos" (García 2015: 61). De esa manera la referencia a Lautaro, en *Mapocho*, se ofrece —en palabras de Opazo (2004)— como otra posible pieza del puzle que permitirá completarlo y llenar los vacíos que desde su origen están incompletos. Nona Fernández y su programación descontructiva y metacrítica postula, por lo tanto, para este completar del puzle "las singulares economías del deseo homo-erótico vigentes durante la conquista" (Opazo 2004: 43) y, como señalamos atrás, nos pone en un relato que guarda todo lo necesario, textual y discursivamente, para ser parte de una historia oficial. En definitiva, se escribe e inscribe en un espacio vacío.

Sin embargo, con lo que hasta aquí hemos sugerido sobre *Mapocho*, la historia y Lautaro, cabe aclarar que no es interés nuestro buscar la veracidad de un relato, que tampoco busca aquello, en tanto es construido como una ficción. Entendemos, sin duda, la propuesta crítica, revisionista y descontructiva de *Mapocho* para con la configuración y construcción de la Historia oficial y su discursividad. Revisión que, según la tesis que presentamos en este apartado, problematiza incluso el mito pre-histórico que, en casos como Lautaro, articula su oficialidad. Ahora bien, tengamos en cuenta que la lectura, recepción y reelaboración que hace Nona Fernández del personaje Lautaro, también es posible gracias a una decodificación posicionada en un momento histórico y con esto, sin duda, nos debemos remitir a los postulados de la teoría de la recepción (Iser, Jauss) que rondan todo el análisis que hasta ahora hemos realizado. Ya que se entiende que el sentido del texto se actualiza por medio de lecturas que, como hemos puesto de manifiesto, no son nunca idénticas, y que a su vez constituyen nuevas significaciones textuales. Es decir, se proponen nuevas "direcciones de sentido" que no siempre están previstas en el texto. Para este caso, la actualización del Lautaro de Ercilla sin duda desborda el sentido previsto en *La Araucana*. Pero también hay que tener en cuenta que el nuevo sentido responde plenamente a su tiempo (2002), en el que la disciplina histórica enfrenta, desde algunas décadas atrás, "una crisis epistemológica" en la que la filosofía de la historia ha irrumpido para cuestionar la escritura y el quehacer historiográfico. Espacio, además, en el que se instala la escritura de la nueva novela histórica. Por otro lado, puede ser sugerente entender la propuesta en *Mapocho* un poco más allá de la idea, muy arraigada en la nueva novela histórica, de la desmitificación de la historia a través de la literatura. Más bien posicionarse fuera de esta (en el mito) para dar cuenta la posibilidad de que este proceso (desmitificación literaria) solo sea "una de las características propias de la metamorfosis del mito" (García 2015: 62); idea que en la novela de Fernández parece quedar implícita.

Como colofón de la irrupción de Lautaro en *Mapocho*, y siguiendo la reelaboración paródica y crítica de la historia, sucede que tras la muerte de Lautaro comienza a tomar curso el mito de "un caballo galopando a toda velocidad por las calles santiaguinas" en particular por aquellos sitios en donde se expuso su cabeza. Sobre el caballo, un jinete "medio sin ropas" con una camiseta roja y con una lanza en señal de guerra: Lautaro. Una de las tradicionales imágenes que podemos encontrar del guerrero Araucano se presenta en *Mapocho*, pero sin cabeza. Cabalga sin detenerse jamás y "dicen, que mientras no encuentre su cabeza" no dejará de cabalgar. De esta manera se cierra la alusión a la historia de Lautaro. Sin embargo, reaparece durante toda la obra como la figura de un jinete sin cabeza. Creemos que esta alusión es sugerente y reafirma el horizonte de expectativas que busca problematizar en forma paródica la construcción mítica de la historia. Por lo tanto, el jinete sin cabeza de *Mapocho* establece un diálogo con el mito germánico inaugurado por los hermanos Grimm popularizado más adelante por la literatura. En definitiva, en *Mapocho* se entrecruzan dos mitos (de distinta configuración) que no poseen ninguna relación más allá de imágenes en común (caballo y jinete) solo con el fin de problematizar y desarticular la dimensión mítica de la historia y su construcción; esto con la clara programación, en *Mapocho,* de ser un discurso ficcional crítico con aquello que podemos llamar Historia oficial bajo la cual se ha fundado Chile.

## IV. OBRAS CITADAS


Aínsa, Fernando (1991): "La nueva novela histórica latinoamericana." En: *Plural,* 240, pp. 82-85.

Alegría, Fernando (2010): *Lautaro, joven libertador de Arauco*. Santiago, Chile: Zig-Zag.

Barraza, Eduardo (2004): *De la Araucana a Butamalon: el discurso de la conquista y el canon de la literatura chilena*. Valdivia: Estudios filológicos. Anejo 17 Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Austral de Chile.

Caillet-Bois, Julio (1962): "Hado y Fortuna en La Araucana". En: *Filología VII,* 3, pp. 406–8.

Ercilla y Zúñiga, Alonso de (1993): *La Araucana*. Editado por Isaías Lerner. Madrid: Cátedra Letras Hispánicas.

Fernández, Nona (2008): *Mapocho*. Santiago, Chile: Uqbar Ed.

García, Pilar (2015): *Mito-historia: la novela en el cambio de siglo en Chile*. Santiago, Chile: EU Editorial Universitaria. El saber y la cultura.

Goic, Cedomil (2009): *Brevísima relación de la historia de la novela hispanoamericana*. Madrid: Biblioteca Nueva. Repertorio americano.

Guerra-Cunningham, Lucía (1996): "Historia y memoria en la narrativa de Fernando Alegría". En *Revista chilena de Literatura*, 48, pp. 23–38.

——— (2010): "De la historia y otras barbaries: La Araucana de Alonso de Ercilla y Zuñiga en el imaginario nacional de Chile." En *Anales de Literatura Chilena*, 14, pp. 13–31.

Iser, Wolfang (1987): "El proceso de lectura. Enfoque fenomenológico". En Mayoral, José Antonio (Comp.): *Estética de la recepción*. Madrid: Arco Libro, pp. 149–64.

Manns, Patricio (1998): *Memorial de la noche: novela basada en las Actas del Alto Bío-Bío*. Santiago, Chile: Editorial Sudamericana. Biblioteca Claves de Chile.

Opazo, Cristian (2004): "*Mapocho*, de Nona Fernández: la inversión del romance nacional". En Revista *chilena de Literatura*, 64, pp. 29–45.

Rama, Ángel (2008): *La novela en América Latina: panoramas 1920 - 1980*. Santiago, Chile: Ed. Univ. Alberto Hurtado. Colecciones / Facultad de Filosofía y Humanidades Colección Literatura.

Subercaseaux, Bernardo (2011): *Historia de las ideas y de la cultura en Chile desde la Indepencia al Bicentenario*. Volumen III. Santiago, Chile: Universitaria.

Triviños, Gilberto (1996): "El mito del tiempo de los héroes en Valdivia, Vivar y Ercilla". En *Revista chilena de Literatura*, 49, pp. 5–26.

Uliánova, Olga (2003): "Levantamiento campesino de Lonquimay y la Internacional comunista". En *Estudios Públicos*, 89, pp. 173–223.

Viu, Antonia (2007): *Imaginar el pasado, decir el presente: la novela histórica chilena (1985-2003)*. Santiago, Chile: RIL Editores. Ensayos & estudios. Universidad Adolfo Ibañez.

# LA REESCRITURA DE LOS MITOS EN LAS NOVELAS ACERCA DE RODERER Y LA MUJER DEL MAESTRO DE GUILLERMO MARTÍNEZ

Bojana Kovacevic Petrovic

# LA REESCRITURA DE LOS MITOS EN LAS NOVELAS ACERCA DE RODERER Y LA MUJER DEL MAESTRO DE GUILLERMO MARTÍNEZ

## I. REFLEXIONES INTRODUCTORIAS

Autor de cinco novelas, dos libros de cuentos y cuatro de ensayos, Guillermo Martínez (1962, Bahía Blanca) tuvo una trayectoria bien familiar gracias a su compatriota Ernesto Sábato: el último físico, el primero matemático: el último becario del Instituto Marie Curie, el primero posdoctorando de la Universidad de Oxford. Creado en la familia de grandes lectores, "diría que casi que se puede hablar de la literatura latinoamericana como dos grandes vertientes: barroquismo de Alejo Carpentier y García Márquez, o la sobriedad y el clasicismo a lo Borges. Son como dos maneras muy diferentes de entender la literatura" (Martínez 2016). El "invisible rara avis de la literatura argentina" (Anđić 2016: 137), este profesor de matemáticas que se dedicó exclusivamente a escritura gracias a los premios que le vinieron, hoy está traducido a 40 idiomas. Según los temas que prevalecen en sus libros, se podría decir que "su obra es muy coherente, así decir monolítica, controlada y equilibrada, muy profesoral –sin palabras que sobran o faltan" (Anđić 2016: 138). Sus historias universales abarcan juegos de géneros, suspense, métodos científicos, precisión microscópica, que le trajeron el Premio del Fondo Nacional de las Artes (1989) por *Infierno grande*, Premio Planeta Argentina (2003) por *Crímenes Imperceptibles*[1] y Premio Hispanoamericano de Cuento Gabriel García Márquez (2014) por *Una felicidad repulsiva*.

Nuestra investigación tendrá como enfoque sus dos primeras novelas: *Acerca de Roderer* (1992), "una historia sobre el proceso de maduración, sobre los adaptados e inadaptados, cargada de significados, cuestiones y emblemas" (Tasić[2] 1995: 105) que contiene ciertas analogías con la leyenda de Fausto y *La mujer del maestro* (1998), "una lectura tan rica en matices como callada en alardes expresivos, tan llena de ideas sobre la realidad de la creación como atenta a desentrañar la soledad del creador" (Castro, 1999) dentro del cuyo marco se encuentra el mito de Prometeo.

## II. EL ENIGMA FÁUSTICO DE RODERER

Cuando Guillermo Martínez empezó a escribir su primera novela, la línea dominante de la Argentina literaria de esa época era así llamado "el costumbrismo de lo moderno". Según las palabras del propio autor, *Acerca de Roderer* fue "justamente otro tipo de búsqueda (…) sobre las cuestiones que vienen del pasado y que siguen jugando un papel que todavía tiene importancia, y que aun, cuando parezcan temas antiguos tienen sus reincarnaciones contemporáneas." (Martínez 2016). Una de ellas fue el mito fáustico desde la perspectiva de este estadio del conocimiento humano, los temas de siempre que venían detrás de la escritura de Goethe y que tenían como base la potencia del conocimiento humano y divino, y sus límites. Esta *nouvelle* de diez capítulos, de narración concentrada y temas existenciales, estructurada como una tela de

1 Este libro se publicó en España titulado Los crímenes de Oxford, fue traducido a 35 idiomas y fue llevado al cine en 2008 por el director Álex de la Iglesia como una coproducción entre España, Francia y Reino Unido. Rodada en el idioma inglés, con Elijah Wood, John Hurt y Leonor Watling, ganó varios premios Goya.

2 Matemático y escritor serbio Vladimir Tasić era una de las personas cruciales en la primera fase de la trayectoria literaria de Guillermo Martínez. Los dos se conocieron en la Universidad de Oxford, donde atendían los estudios de posdoctorado, de matemáticas, y tenían una afición en común: la escritura. Apoyando el uno al otro y leyendo mútuamente sus primeros cuentos, se atrevieron a enviarlos a los editores.

araña, tiene como protagonistas un joven y enigmático intelectual Gustavo Roderer y su amigo (compañero de colegio) innominado –narrador con características del propio autor. Los dos personajes arquetípicos tienen su propia identidad y comparten la pasión hacia el ajedrez y el ansia hacia el conocimiento, pero "la condición distintiva de estos dos protagonistas es la inteligencia en grado sobresaliente. Y es en torno a ella donde se juega la simplísima acción que define el conflicto" (Sarmiento 2006: 26/8). Martínez lo anuncia ya en el primer capítulo:

> Roderer no parecía dispuesto a ningún contraataque, ninguna amenaza visible pesaba sobre mis piezas y sin embargo yo no dejaba de sentir ante cada una de esas jugadas incongruentes una sensación de peligro, el presentimiento de que iban configurando algo cuyo sentido se me escapaba, algo sutil e inexorable" (Martínez 1992: 14)

En su búsqueda obsesiva del árbol de la vida / el árbol de la ciencia / la iluminación, Roderer "no prestaba ninguna atención a lo que se decía en la clase" (Martínez 1992: 31) pero leía y releía libros de todo tipo, consciente de la existencia de Mal, de su propia enfermedad (espiritual) y de su vida efímera. En su "camino a la sabiduría: absorberlo todo, rechazarlo todo y luego, olvidarlo todo "(Martínez 1992: 32) le ayudaba el opio, que "no solo no enturbia la consciencia, sino que le proporciona su grado más alto de limpidez, (…) con el opio la razón adquiere una luz nueva, un resplandor inmensamente dilatado" (Martínez 1992: 35).

De todas estas perspectivas surge la analogía con el mito de Fausto. El libro homónimo de Goethe, en versión original y desgastado, Roderer lo tenía siempre en su banco. Por un lado, el doctor Rago lo veía como conveniente para "escuchar al Diablo en su idioma natal" (Martínez 1992: 26) comentando que "no era verde el árbol de la vida, no por lo menos el verde rutilante, el verde festivo de la clorofila, sino (…) el verde del moho subiendo por el tronco, el verde fungoso de la putrefacción" (ibídem). Por otro lado, "a diferencia del simbolismo fáustico del anhelo eterno, interminable, el anhelo de Roderer es filosofía pura, un deseo de espiritualidad impecablemente puro que uno debe conseguir con su *propio* empeño, con su propia acción" (Tasić 1995: 105).

En su *Roderer* Guillermo Martínez muy deliberadamente hace referencia a toda una lista de obras y autores emblemáticos: Tennessee Williams, "as soulless as Faust" (McNulty 2014) y los protagonistas Alma y John de su novela *Summer and Smoke* (1948); Dostoievski –cuyo personaje Stavrogin (*Los Demonios*, 1872) tiene una referencia directa a Fausto de Goethe–; Henry James y su cuento "La figura en el tapiz" (1896) con el narrador anónimo que conoce a su autor preferido y se obsesiona con la búsqueda del sentido secreto de su obra; Lou Andreas-Salomé y Nietzche, cuya teoría filosófica fue influida por *El Fausto* de Goethe. Asimismo, Martínez cita la primera novela de Sartre, *La náusea* (1938), relacionada con la estancia del autor francés en Alemania y desarrollada en una ciudad imaginaria titulada Bouville, cuyo "personaje ridículo" (Martínez 1992: 21) el Autodidacto, tiene rasgos en común con Roderer. Por la novela "pasan" Hegel y su *Lógica* llena de anotaciones, Dante y *La divina comedia* (en italiano) con el tema del descenso a los infiernos, en el cual está basado todo el *Fausto*, la novela *Louis Lambert* (1832) de Honoré de Balzac que trata un niño prodigio obsesionado por el filósofo Swedenborg. (…)

Gustavo Roderer en un acto de elección libre de la voluntad afirma que "en el pacto también hay una contradicción" (Martínez 1992: 73) y, consciente que eso le va a costar la vida, *rechaza* el Pacto con Diablo porque "alguien que fuera realmente un elegido no hubiera aceptado jamás un trato así "(Martínez 1992: 75).

## *III.* EL MITO DE PROMETEO EN *LA MUJER DEL MAESTRO*

Repitiendo la estructura (una *nouvelle* de diez capítulos) y el punto de partida mítico en su segunda novela, Guillermo Martínez definitivamente se establece como escritor con *La mujer del maestro* (empezado en 1993 y publicado en1998). Las dos obras "display a wide-ranging erudition in exploring philosophical themes current in European literature over a century earlier – the search for a sublime absolute knowledge or for artistic perfection…" (Losada 2013: loc. 9716)

Esta melodramática narrativa intelectual trata la literatura misma, la lucha eterna entre los maestros y los alumnos y la traición como modelo arquetípico. La historia sobre un joven novelista obsesionado con un veterano literata Jordan e impresionado con su joven esposa Cecilia está enmarcada por el mito de Prometeo y es la única novela de Martínez escrita en tercera persona. Mientras terminaba *Acerca de Roderer* tenía la idea casi completa de su nuevo libro, conocía el final, detalles, diálogos, citas e incluso su última frase. En el ensayo "La historia interminable" publicado en octubre de 1998 en Clarín, y reeditado en su libro *La fórmula de la inmortalidad* (2005) bajo el título "Lo que repito tres veces" (tomado de una réplica de su protagonista Jordan), el autor destaca que "en contraposición entre historia de amor y engaños entre escritores, que yo imaginaba como una inversión irónica y en clave contemporánea del triángulo maestro-mujer-discípulo de Henry James" (Martínez 2005, blogspot). Si en su primera novela el eje es el tema del conocimiento, en la segunda lo es el arte; si en la primera no había sido ni tiempo ni espacio, la segunda estaba situada en Buenos Aires contemporáneo, reconocible:

> y ahí encontré, creo yo, otro costado, no tan conocido en el mito de Prometeo, que es el primer don de Prometeo no fue como se suele creer el del fuego sino el de evitar que los seres humanos conocieran con precisión el día de su muerte, y eso que parece al principio una amputación de la capacitad de la previsión del ser humano, en realidad es un gran regalo, un don justamente, porque los seres humanos empiecen empresa ambiciosa que quizá no van nunca a terminar, es lo que nos da a los seres humanos cierta esperanza para poder iniciar en cualquier momento nuestras vidas, pensar en una gran novela, un gran edificio, un proyecto… (Martínez 2016)

La relectura del mito se revela a través de la novela: los dos escritores –el maestro y el discípulo– escriben una obra sobre Prometeo y el fuego robado es la propia novela escrita e imaginada por el joven y secuestrada por el veterano, quien resulta el producto de su propio editor. El narrador, igual que el autor, "quería introducir un personaje de la mitología clásica en la escena contemporánea, un personaje que fuera extraño y antagónico a los registros de la sensibilidad moderna. Lo imaginaba, vagamente, como un joven Prometeo…" (Martínez 1998: 33). La misión del mito es todavía más amplia: antes de otorgarles a los hombres el fuego, Prometeo les impidió a los mortales anticipar su fin: "este es en realidad el primero de los dones. Recién más adelante enumera los otros: el fuego, las artes, todo esto es posterior" (Martínez 1998: 125).

La segunda novela de Martínez también está preñada de escritores referentes, sobre todo Henry James, con cuya obra Jordan está "intoxicado" y que representa "one of the many justifications of Martinez' auto-inclusion in the 'universal tradition'characterized decades earlier by Borges' declaration that 'our patrimony is the universe'" (Losada 2013: loc. 9716-26). Incluso el título de la novela de Martínez parece un homenaje a James y su libro de relatos *La lección del maestro* (*The Lessons of the Master*, 1888).

## IV. BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES


Anđić, Branko (2016): "Giljermo Martines ili sve ono što se ne vidi". En Giljermo Martines: *Odvratna sreća*. Novi Sad: Agora.

Losada, Matthew (2013): "Guillermo Martínez". En *The Contemporary Spanish-American novel. Bolaño and after,* edited by Will H. Corral, Juan E. de Castro and Nicholas Birns. New York / London: Bloomsbury

Martínez, Guillermo (2009): *Acerca de Roderer*. Buenos Aires: Planeta.

Martínez, Guillermo (1998): *La mujer del maestro*. Buenos Aires: Planeta.

Martínez, Guillermo (2005), "Lo que repito tres veces", http://guillermomartinezweb.blogspot.com/2011/06/lo-que-repito-tres-veces.html (14 de mayo de 2018).

Martínez, Guillermo (2016): *La razón literaria. Ensayos y polémicas*. Buenos Aires: Seix Barral.

Martínez, Guillermo (2016): Entrevista inédita de Bojana Kovačević Petrović, Novi Sad, 12 de abril de 2016.

McNulty, Charles (2014): "The shame and glory of Tennessee Williams in John Lahr's new book", LA Times, 18 de septiembre de 2014. En http://www.latimes.com/books/jacketcopy/la-ca-jc-john-lahr-20140921-story.html (1 de junio 2018).

Sarmiento, Alicia Inés (2006): "Acerca de Roderer de Guillermo Martínez, el *mysterium iniquitatis* en el fin de siglo literario", Cuadernos del CILHA, año 7, no. 7-8, 2006. http://bdigital.uncu.edu.ar/1111 (12 de mayo de 2018).

Tasić, Vladimir (1995): „Svet je samo primer: zagonetka Gustava Roderera ". En *Povest o Rodereru*. Novi Sad/ Kraj beline, Apatin: Svetovi.

# CAMILA HENRÍQUEZ UREÑA: SABER DESDE UNA ISLA, PALABRA DE AMBOS HEMISFERIOS

Rodriguez, Fatima

# CAMILA HENRÍQUEZ UREÑA : SABER DESDE UNA ISLA, PALABRA DE AMBOS HEMISFERIOS

Puede resultar paradójico el empeño intelectual de Salomé Camila Henríquez Ureña: siendo de escritura prolífica, nunca se consideró autora, llegando incluso a mostrarse remisa a la edición de sus obras.

Aun sin haber plasmado su pensamiento en libro, los renuevos de esta literata oral, tan anónima hoy —pese al renombre de sus apellidos— como ejemplar y notorio fue su medio siglo de docencia y reflexión, brotaron en sucesivas generaciones de alumnos y alumnas (MATEO 1992, NOGUERAS 1985 : 9). Apenas si publicó en vida, y no por propia iniciativa, un hatillo de conferencias, clases y traducciones. Buena parte de su obra impresa se publicó, por cierto, a título póstumo.

Las trabas de acceso a su producción, aunque reales, no son pretexto para limitarse al mero testimonio elogioso. El mejor modo de perpetuar una obra es entregarla a un análisis imparcial, desde luego no deshumanizado, por encarnarse en un presente de indagación que otros presentes irán afinando o invalidando para formar los eslabones de una cadena común.

## I. SABER Y PODER DE UNA FAMILIA DE PRÓCERES

A pesar de sus incursiones, puntuales y certeras, como veremos al hilo de esta comunicación, en el mundo del pensamiento cívico, podemos decir que encarna Camila H. Ureña el reverso de un cuadro de familia conocedor de altos cargos, fuertemente arraigados en cierta idea del saber (RODRIGUEZ 2006 : 159-172). Su padre, Francisco Henríquez y Carvajal (1859-1935), erudito y científico, profesor de Medicina, fue presidente de la República Dominicana, en un fugaz mandato ejercido del treinta y uno de junio al veintinueve de noviembre de 1916, fecha de su dimisión, al no aceptar la ocupación de la isla por los Estados Unidos. Lidera la Comisión Nacionalista a partir del mes de agosto de 1919 para reclamar la constitucionalidad e independencia de Santo Domingo frente a la intervención norteamericana.

Francisco Henríquez Carvajal formó parte a su vez de un linaje de próceres ilustrados, instruidos en Europa y convertidos en prohombres, guías intelectuales y políticos en favor de una identidad colectiva, ante todo, « americana ». Ambos son, en cierta medida, « orientadores » (FERNANDES y RODRIGUEZ 2005 : 297-311).

Su madre, Salomé Ureña (1850-1897), elevada en vida a los altares públicos de « poeta nacional », ferviente partidaria de la independencia de su país, asienta sobre bases literarias los cimientos de una joven República Dominicana que ambicionaba laica, positivista y liberal, y funda la escuela de Maestras de Santo Domingo, en 1881, a los treinta y un años, asesorada por el pensador Eugenio María de Hostos.

Federico Henríquez Carvajal (1848-1952), amigo personal de José Martí y de Hostos, tío paterno de Camila y seguramente uno de los allegados afectiva e intelectualmente más comprensivo con nuestro personaje, nos ha dejado un legado variopinto que va de conferencias de Derecho internacional, a la recopilación de romances, o de la producción poética propia a la exégesis literaria de otros autores dominicanos. Pilar de la prensa literaria en su país, se le debe la fundación y dirección de las revistas Letras y Ciencias (1898-99) y Ateneo (1910-13).

Su hermano mayor, Pedro (1884-1946) es valorado como uno de los mentores de ese pensamiento autonomista, paso indispensable para trazar los soportes conceptuales de una utopía

continental e insular, un proyecto que hallará su expresión en aquel concepto suyo de « Magna Patria » (UREÑA, P. 1979 : 11-27). A su hermano más allegado, Max (1885-1968), se le considera entre los pensadores más dinámicos de su generación, aunque llegó a ser objeto de acerbas críticas por su proximidad con el dictador Trujillo, que gobernó la República Dominicana entre 1932 y 1952.

Todos ellos oficiaron en dos campos de la difusión de ideas : la edición y la enseñanza, aportando así una proyección social y política a sus conocimientos. Estos familiares, personajes públicos ante todo, se harán, en definitiva, paradigmas ineludibles de un pensamiento canónico supranacional al que Camila, sin embargo, no se sumó.

Y es que esa « hermana menor » no es un ejemplo por procuración, según pudieran hacer pensar las hazañas intelectuales o políticas de sus familiares, sino unapensadora por cuentra propia, y su obra se nos revela lo bastante representativa como para incorporarse « de cuerpo entero », como dijera Mirta Aguirre, a la ensayística general de su tiempo, tan presente aún en el discurso público latinoamericano contemporáneo. Lo cual invita a cotejarla con el peculiar talante conceptual de ese discurso.

Si bien no deja de parecer contradictorio este talante vital, paradoja es en el mismo grado su proyecto epistemológico : itinerante, cosmopolita física e intelectual, « humanista de cuerpo entero », como la calificaría la escritora cubana Mirta Aguirre (AGUIRRE 1985 : 12), se consagró en vida y obra a las tierras antillanas, una modesta basa insular capaz de sostener el edificio de un conocimiento de alcance universalista :

Porque no es solo la definición geográfica del territorio cercado por el mar lo que se expresa en la esencia etimológica de la palabra isla : separación, fijación, encierro dentro de límites que se juzgan infranqueables acaso. Hay aislamientos geográficos que no determina el mar. Hay ensimismamientos que producen, con una visión hipertrofiada de los acontecimientos internos, el olvido de lo que importa a la comunidad más amplia a la que pertenece. Murallas de indiferencia separan más que el mar y la montaña. (UREÑA, C. 1939)

Quién sabe si por contradicciones del destino o por el movimiento espontáneo del saber, en un momento de difíciles cambios para Cuba, país donde Camila pasó casi toda su vida, vienen circulando en desorden por las páginas inmateriales de la red fragmentos de su obra, innumerables testimonios de discípulos, homenajes, entrevistas. Parabienes y plebiscitos. Camila, reacia al autoritarismo libresco, amante del libro como herramienta de transmisión y motor de creatividad (YAÑEZ 2003 : 82), cuando no de construcción personal, se hubiera sentido feliz de ese eco entrañable, extemporáneo y sin altisonancias de su voz.

Hablábamos de su estancia en otra isla, la de Cuba, pues Salomé Camila Henríquez Ureña nació en Santo Domingo, en el año 1894, pero residiría desde los diez años entre las ciudades de Santiago y La Habana, donde se desenvolvió la mayor parte de su formación académica. En Cuba se doctoró en Filosofía en 1917 y diez años depués en Pedagogía. Con todo, no obtendría la nacionalidad cubana hasta 1926. En esta otra isla desarrollaría la mayor parte de su trabajo social y literario. Y tal vez por eso no llegó a desarraigarse de ella : « Nunca he querido vivir más que en Cuba. Soy cubana. Santo Domingo es la patria de mis padres y de mis hermanos mayores » (SALADO 1989:2)

Fondeadero espiritual para una viajera impenitente. A partir de aquel año, continúa su especialización en las universidades norteamericanas de Columbia y Minnesota, siguiendo la estela de sus hermanos mayores. Se traslada seguidamente a Europa, donde cursa estudios en La Sorbona, entre 1932 y 1933, estando su padre a cargo de la Legación Dominicana en París, un afortunado paréntesis, pues a nuestro juicio, fue crucial en su trayectoria reflexiva, y en concreto para el texto

que Pedro Henríquez Ureña consideraría como el más acabado, el más certero, de su hermana, la conferencia Feminismo. Conviene recordar que las universidades de Columbia y Sorbona se habían convertido por los inicios del siglo XX en centros receptores de pioneras del feminismo latinoamericano (PALMA 2007).

Aunque no sólo la estadía parisina fue relevante en su conceptualización de uno de sus grandes caballos de batalla : el devenir histórico de la mujer ; las visitas al Viejo Continente estarán íntimamente vinculadas a su reflexión sobre las problemáticas de género. Darán cuenta de su trayecto europeo unos diarios de viaje (UREÑA 1994), donde va consignando unas notas abundantes y precisas, de gran valor para reconstruir con exactitud su evolución epistemológica.

Así, en 1953, al favor de un nuevo periplo por el que regresa a Francia e Italia, se detiene en España para consultar el Archivo de Indias de Sevilla. Será esta investigación el cimiento de su trabajo Mujeres en la colonia. A partir de ocho lecciones de casi sesenta páginas, impartidas en el Lyceum Club de La Habana entre noviembre y diciembre de 1952, el estudio se amplía a cuatrocientas, al hilo de su propia trayectoria docente, como era de uso en un personaje que iba tejiendo su gnoseología personal al modo « de un gusano de seda en su capullo » (UREÑA 1985 : 89).

La estancia hispalense dará así un nuevo sesgo a su pensamiento, pues le permite adentrarse en el mundo femenino colonial. La pauta la había marcado su prima y reconocida folklorista dominicana, Flérida de Nolasco, con sus Días de la colonia (NOLASCO 1952).

Ni que decir tiene que la biografía de una pedagoga empeñosa no se agota en la producción. Su curiosidad la hizo alumna permanente de otras cátedras, la de Literatura hispanoamericana de Federico de Onís, en la Universidad de Columbia, la de Literatura francesa contemporánea de Henri Peyre, o los Cursos de lengua y versificación española de Tomás Navarro Tomás, los de Pedro Salinas sobre Rubén Darío, en 1942, y un largo etcétera. Clases regulares de canto lírico, practicado desde niña, de portugués y ruso (1956), de alemán (en 1957) en Nueva York. En sus últimos años de vida, llegó a interesarse por la teoría de conjuntos. Todo ello da prueba de una curiosidad inextinguible pero, sobre todo y para lo que hoy nos ocupa, del estrecho vínculo intelectual para Camila Henríquez Ureña entre aprendizaje y enseñanza, enlace que le permitirá abordar con idéntico rigor, rigor comunicativo ante todo, una historia de la literatura alemana, la novela española decimonónica o el teatro del Siglo de Oro.

Al advenimiento de la revolución cubana, esta profesora y discípula empecinada, ya con sesenta y cinco años cumplidos, partió de Norteamérica, donde disfrutaba de una honorable jubilación, para brindar su experiencia a las reformas educacionales, a partir del año 1960 (YÁÑEZ 2003 : 109).

Uno de sus grandes aportes a la enseñanza superior de Letras fue la incorporación a los programas de estudio de la literatura prehispánica. Desde la cátedra de Letras y Artes, desde la Escuela Normal de Maestros, o en su propia vida cotidiana, y hasta su último viaje, que fue, precisamente, al lugar de nacimiento, no dejaría de profesar docencia o de dar abiertamente su parecer en la concepción de los programas curriculares o en los foros que puntuaban el abrupto proceso cultural de su tierra adoptiva. Incluso cuando empezaban a declararse las primeras fisuras y las grandes disidencias.

La literatura revolucionaria se hace cargo de un desafío ; lo que la define no es el hecho de ser escrita sobre la Revolución, sino el ser escrita desde ella. Esta circunstancia da color característico a nuestra literatura y determina una actitud definida en nuestros escritores.

« Desafío » : verbo y nombre, acción sustantiva que, en boca de la digna descendiente de una estirpe de filólogos, ha de tomarse en su sentido propio, como aviso de renuncia a una fe juramentada, sin soslayar el riesgo de incurrir en sacrilegios o herejías.

La diferencia entre dos nexos, el « sobre » restrictivo que vehicula la circunstancia de la Revolución como temática incontrovertible en aras de una ortodoxia, y el « desde » denotativo de un mero punto de vista de origen en el tiempo y en el espacio no es una menudencia lingüística en el un contexto de esta alocución, pronunciada a fines de septiembre de 1968. El día dieciocho de octubre se concedería el premio Julián del Casal al escritor Herberto Padilla. El quince de noviembre de ese mismo « año del guerrillero heroico », la directiva de la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba, de donde emanaba el mismo premio, declara :

El autor mantiene dos actitudes básicas : una criticista y otra antihistórica. Su criticismo se ejerce desde un distanciamiento que no es el compromiso activo que caracteriza a los revolucionarios...(UNEAC 1968)

No tardarían los hechos en contrariar los propósitos de la ensayista : escribir desde la revolución integraba la alternativa de no plegarse a unas exigencias doctrinarias. El « caso Padilla » fue el catalizador de un viraje de la UNEAC. La relatividad de un desde la revolución quedaba en adelante proscrita, imperando un por, para y sobre la revolución, convertidos en sinónimos entre los nuevos artífices de un nuevo devocionario, que no se detenían en semejantes pormenores semánticos. Frente a la premiosa justificación de los premiantes

Aquellos poemas, tres o cuatro a lo sumo, que fueron objetados, habían sido publicados en prestigiosas revistas cubanas del actual momento revolucionario. Así por ejemplo, el poema En tiempos difíciles, había sido publicado en la revista Revolución, sin que en el momento de su publicación se engendrara ningún comentario desfaforable. (UNEAC 1968)

Aquel color del que hablaba Camila se opondría a un sombrío dogmatismo, a una uniformización impuesta, para admitir la divergencia, la voz disidente, lo plural ineludible de una sociedad (r)evolutiva.

En agosto de 1972 empezaría el proceso de « parametración » de los artistas considerados como « carentes de calificación moral e ideológica ». Pero, meintras quedaba prohibida la « música decadente », mientras se reducía la edad penal a dieciséis años, se vetaban los cultos sincréticos, se incriminaba con el peso de las leyes la homosexualidad, y se preveían puentes marítimos para « antisociales », Camila Henríquez Ureña seguía resucitando indefectiblemente a Don Juan Manuel, a Bocaccio y a Chaucer, a Shakespeare, y al teatro isabelino, a Valle Inclán y a Benito Pérez Galdós —una de sus últimas clases magistrales—, a Doña Bárbara y a Don Segundo Sombra, a la maga de Rayuela, a pícaros y caballeros andantes. Aquellos jóvenes alumnos que he tenido la gran suerte de conocer, ya en la Isla, ya dispersos por el exilio, se sienten tributarios, todos por igual, de sus saberes y de su ejemplar independencia de criterio.

Este fructífero periplo humano y humanista se detuvo el 12 de septiembre de 1973 en Santo Domingo, aunque no del todo. Su legado documental viene a prolongar la obra de una vida y, generosamente, la de sus allegados, en los millares de folios y recortes que conservó.

Pues bien, este croquis figurativo que no se agota, ni mucho menos, en la trayectoria vital de nuestro personaje, conviene detenerse en los años treinta, probablemente los más intensos en su labor sobre la condición de la mujer.

## II. PRELUDIO A UN PENSAMIENTO EN ACTO: 1927-1939

Coincidiendo con la muerte de su padre, en 1935, se desplaza Camila temporalmente a La Habana, y empieza a colaborar en las acciones culturales capitalinas, impartiendo cursos y conferencias en el Lyceum Club y en la Institución hispano-cubana de Cultura, fundada por Fernando Ortiz en 1926, de la que llegaría a ser vicepresidenta. Asume la presidencia de la junta directiva del Lyceum Femenino, miembro de su consejo de revista y vocal de conferencias en este activo organismo, que se había inaugurado en 1928. A fines de los años 30, el Lyceum era tribuna de intelectuales cubanos y europeos exiliados, en particular españoles.

Conviene puntualizar a este respecto que el nacimiento de instituciones habaneras basadas en principios laicos, entre fines del siglo XIX y principios del XX, daría cierta cabida a la mujer en un espacio público nuevo. En el caso del Lyceum, se mantenía ma seña de identidad feminista originaria.

Ni que decir tiene que, en sus treinta y nueve años de actividad, el Lyceum de La Habana vio oficiar nada menos que a Faulkner, Gabriela Mistral, Alfonso Reyes, Ciro Alegría, Francisco Ayala, Juana de Ibarbourou, Federico G. Lorca, María de Maeztu, Victoria Ocampo, y un larguísimo etcétera (REXACH 1986 : 679-90)

Ejemplo del compromiso inquebrantable de Camila con la pedagogía en unos tiempos tan convulsos, lo es el avatar siguiente, muchas veces reseñado por sus contemporáneos : siendo Fulgencio Batista coronel jefe del ejército de la llamada pentarquía revolucionaria (1933-1940), nuestra autora sufrió cárcel por participar en la acogida del dramaturgo norteamericano Clifford Odets (1906-1963), considerado como un representante de la extrema izquierda norteamericana. Pues bien, en la cárcel de mujeres de Guanabacoa, dispensó Camila sus enseñanzas entre las reclusas (UREÑA, C 1936). Corría el año 1936. Curiosa coincidencia, la fundación de este recinto fue debida a la labor del Club Femenino, impulsor de las primeras clases de educación primaria en dicho reclusorio. Es una de las instituciones nacidas para defender la condición de la mujer.

En términos generales, puede decirse que repartiósu vida por aquellos años entre docencia, actividades públicas, promoción cultural y una soterrada creacin poética, aún por analizar, ya interviniendo en la primera Reunión Iberoamericana del Caribe (La Habana, octubre de 1939), o a la cabeza de la Unión Nacional de Mujeres de Cuba, en cuyo seno se celebraría uno de los hechos de mayor relieve vinculados con el feminismo del continente americano : el Tercer congreso Nacional de Mujeres Cubanas ; bajo el lema Por la mujer. Por el niño. Por la paz y el progreso en Cuba, congregó, entre el 18 y el 22 de abril de 1939, a dos mil doscientas participantes, según unos principios federadores de diferentes fuerzas y filiaciones feministas y una previa organización asamblearia por barrios, municipios y provincias. Recordemos que el primer congreso se había celebrado en 1923, gracias a la Federación Nacional de Asociaciones femeninas de Cuba, instituida en 1921. Fue el primero en Hispanoamérica.

Allí se abordaron temas como la nacionalidad de la mujer extranjera, el divorcio, la plena capacidad de la mujer casada, la familia, maternidad y matrimonio, la protección de la infancia, la regulación de las competencias docentes femeninas, mediante titulación estatal, la obligatoriedad de la enseñanza primaria para la mujer.

Los progresos en materia de igualdad de derechos no se hicieron esperar. Entre las conquistas laborales legalizadas figuran, entre otras, el derecho a voto para la mujer, la baja por maternidad remunerada, o la equiparación de casadas y solteras a los efectos de trabajo.

En su conferencia La mujer y la cultura, anunciadora de este tercer congreso, no fueron pocos los resultados legales nacidos de los requerimientos del colectivo de mujeres cubanas, tal y como nos muestra retrospectivamente este pasaje :

Este congreso abogará —entre otros asuntos que ha de abarcar— por el abaratamiento de los medios de enseñanza, por el planteo y resolución de los problemas que afrontan en su tabajo la mujer profesional y la artista ; y sobre todo, por la popularización de la cultura en Cuba. (UREÑA, C 1939)

Ahora bien, ninguna medida en favor de la equidad se verá reflejada en los hábitos de no producirse transformaciones raigales en el seno mismo de las socieddes. Esta es la tesis que expone nuestra autora con una claridad palmaria en su ensayo Feminismo, apenas tres meses después del congreso. A este trabajo, crucial en el pensamiento feminista antillano y americano en general, hemos dedicado una edición crítica que esperamos vea en breve la luz.

« Hermana menor » que vivió muy de cerca las contradicciones entre unos ambiciosos idearios éticos y el trato que se deparaba a las mujeres en la célula familiar. No fue, claro está, una excepción.

Porque tratar de la labor escrita de nuestra autora es abordar con nombre y apellidos un objeto de reflexión marginado de esta sistematización teórica, sobre el que conviene aportar unas explicaciones que nos permitan, por unaparte, contextualizarlo en una cenefa espacio-temporal, y por otra, integrarlo en una periodización más abstracta, planteándonos cuestiones cuyas respuestas, de haberlas, acabarán por cubrir las discontinuidades, los vacíos, por no decir las simas, que dejan en los centros de enfoque los objetos marginales, aquellos frutos apartados de los dinteles en vigor y huidizos, a veces sin quererlo, de los rigores de la fotometría teórica, con nombres y apellidos acuñados. Seguir la tarea de Camila es seguir otros pasos. Los pasos encubiertos del ensayismo americano.

## III. FUENTES BIBLIOGRÁFICAS

AGUIRRE, Mirta (1970), « Presentación », Invitación a la lectura. Notas sobre apreciación literaria, ed. Taller, Santo Domingo, p. 16.

FERNANDES, Carla y RODRIGUEZ, Fátima (2005), « El ensayo, género y praxis : el ensayo en las escritoras latinoamericanas (americanismo, tradición cultural, lectura) », La problemática de la identidad en la tradición discursiva de América Latina, Memorias del X Coloquio Internacional de Lengua y Literatura, Morelia, México, Perpignan, CRILAUP, p. 297-311.

HENRIQUEZ UREÑA, Camila (1939), Discurso en la Primera Reunión Interamericana del Caribe, La Habana, 12 de octubre de 1939, Hen-C. n° 81.

(1922/1994), El viaje a Italia/Diario de viaje (París-Burdeos, 13 de marzo-5 de abril de 1922, 2 vol. Hen-C, n° 732. Edición póstuma Diarios de viaje, ILLAC, Comisión Organizadora Permanente de la Feria Internacional del Libro, Santo Domingo, 1994.

(1936), « Palabras pronunciadas ante las reclusas de la cárcel de Guanabacoa », 20de febrero de 1936, 17h ms. Borrador.

(1939/1985), Feminismo y otros temas de la mujer en la sociedad, Comisión Organizadora Permanente de la Feria del Libro, ed. Taller, Santo Domingo.

(1952), Mujeres en la colonia, Curso impartido en el Lyceum de La Habana, noviembre-diciembre de 1952, 396h ms. Hen-C n° 122-129.

(1968), « La literatura cubana en la revolución », La Habana, 2 de octubre de 1968, 62h ms. Hen-C, n° 28.

HENRIQUEZ UREÑA, Pedro (1979), « Las fórmulas del americanismo », Obras Completas, Publicaciones de la Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña, p. 11-27.

MATEO, Andrés (1992), « Camila Henríquez Ureña, la virtud del anonimato », ed. Feria de Libro y Universidad Autónoma de Santo Domingo.

NOGUERAS, Luis Rogelio (1985), « Presentación », Invitación a la lectura. Notas sobre apreciación literaria, ed. Taller, Santo Domingo.

NOLASCO, Flérida de (1952), Días de la colonia, Impresos Dominicanos, Ciudad Trujillo, Santo Domingo.

PALMA, Milagros (2007), Ecritures de femmes d'Amérique latine en France/Escrituras de mujeres de América Latina en Francia, prefacio de Michèle Ramond, prólogo de Milagros Ezquerro, Indigo-Côté Femmes, París.

REXACH, Rosario (1986), « El Lyceum de La Habana como institución cultural », AIH, actas IX, p. 679-90, Centro Virtual Miguel de Cervantes, https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/09/aih_09_2_077.pdf

RODRIGUEZ, Fátima (2006), « Camila Henríquez Ureña, le paradoxe entre pouvoir et savoir », Terra Incognita. Femmes, pouvoir, création, Indigo-Côté Femmes, París.

SALADO, Minerva (1979), « Camila Henríquez Ureña. Semilla entre nosotros », Revolución y Cultura, n° 81, La Habana, p. 2-5.

UNEAC (1968/2009), « Galería de armas », Círculo de poesía, http://circulodepoesia.com/wp-content/uploads/2009/06/galeria_fueradeljuego.pdf

YAÑEZ, Mirta (2003), Camila y « Camila », Ediciones de La Memoria, Centro Cultural Pablo de la Torriente Brau, La Habana.

# ¿UN PUNTO CIEGO PARA LA HISTORIA DE LA TRADUCCIÓN EN HISPANOAMÉRICA? EL GUARANÍ EN LAS MISIONES JESUÍTICAS DEL PARAGUAY Y SU RELEVANCIA PARA LA CULTURA LETRADA RIOPLATENSE

Thomas Brignon

# ¿UN PUNTO CIEGO PARA LA HISTORIA DE LA TRADUCCIÓN EN HISPANOAMÉRICA? EL GUARANÍ EN LAS MISIONES JESUÍTICAS DEL PARAGUAY Y SU RELEVANCIA PARA LA CULTURA LETRADA RIOPLATENSE

A lo largo de las tres últimas décadas, han ido multiplicándose las propuestas orientadas hacia la consolidación de la historia de la traducción como campo de investigación autónomo (Delisle y Woodsworth, 2014 [1995]; D'hulst, 2001; D'hulst y Gambier, 2018). En el caso particular de Hispanoamérica, esta tendencia de fondo se ha manifestado mediante la edición de una serie de síntesis historiográficas a escala continental (Payàs *et al.*, 2011; Lafarga y Pegenaute Rodríguez, 2013; Valdeón, 2014). Sin embargo, con excepción de llamativas y escasas menciones (Bastin y Gregson, 1998; Bastin, 2013; HISTAL), casi todas las obras en cuestión pasan por alto uno de los mayores focos traductológicos de la época colonial, a saber las reducciones o misiones jesuíticas del Paraguay, cuna de una singular cultura letrada en lengua indígena que marcó durablemente el panorama sociolingüístico del Río de la Plata.

Efectivamente, hasta la fecha se han podido identificar no menos de 10.000 fojas de textos redactadas en idioma guaraní, desparramadas en múltiples fondos de archivo de ambos lados del Atlántico (Melià y Nagel, 2005 [1995]). Teniendo en cuenta que gran parte de este acervo viene constituido por traducciones religiosas y que todavía muchas de las obras en cuestión quedan por descubrir, no se explica el hecho de que en la actualidad tan sólo un puñado de autores se haya dedicado a su estudio interno (Melià, 2003 [1969]; Melià, 1986; Villagra-Batoux, 2002 [1997]; Otazú, 2006). En términos más generales, tampoco abundan las aproximaciones externas al papel efectivo de la traducción en el establecimiento del sistema misionario (Duviols, 1993; Alonso y Baigorri, 2006; Rodríguez Alcalá, 2010). Por otra parte, tal relativo silencio académico no deja de contrastar con los considerables avances logrados desde los años 1990 por los especialistas de la traducción religiosa en los ámbitos mesoamericano y andino (Burkhart, 1989; Durston, 2007; Hanks, 2010).

¿Cómo explicar, por lo tanto, tan contradictoria invisibilidad historiográfica de las misiones jesuíticas del Paraguay? ¿Qué dificultades supondrá el hecho de pensar aquel hápax traductológico en términos hispanoamericanos? ¿Se podrán identificar hipotéticos obstáculos epistemológicos propios del contexto misionero en general y paraguayo en particular? ¿En qué medida y con qué herramientas metodológicas se podrá, en último lugar, franquear ese conjunto de dificultades?

Dada la particularidad del escenario espacio-temporal, sociolingüístico e ideológico en el cual se desarrollaron, las reducciones de Paraquaria tienen ante todo que contextualizarse con cuidado, con tal de no incurrir en excesivas generalizaciones acerca de sus peculiares políticas de traducción. De esta manera, se hace posible aislar con más precisión los escollos historiográficos (debates nacionalistas, fragmentaciones disciplinarias, sesgos corporativistas) que contribuyeron a su aislamiento. En último lugar, cabe pues plantear algunas propuestas metodológicas, inspiradas por la historia conectada, la antropología lingüística y la sociología de la traducción, con vistas a extraer el guaraní del punto ciego en el cual se encuentra.

Si bien se conocen ahora miles de páginas traducidas al guaraní en la misiones del Paraguay, acorde con los inventarios realizados al expulsarse la Compañía en el año 1768, más de mil tomos en idioma indígena se hallaban en una de las múltiples bibliotecas jesuíticas de lo que se asemeja pues a una auténtica República amerindia de las Letras (Brabo, 1872).

De hecho, el génesis de aquella masiva producción letrada se inscribe en un contexto espacio-temporal aparte por fronterizo. En efecto, ya en términos de cronología, es de notar que el experimento jesuítico se singularizó por su larga duración (1609-1768), la cual cuadró con un periodo intersticial entre dos etapas claves o "momentos estelares" de la traducción en Hispanoamérica, esto es el primer siglo XVI y el siglo XVIII tardío (Vega Cernuda, 2013). A horcajadas entre la Conquista y la Pre-Independencia, las reducciones se presentaron por otra parte como un espacio marginal dentro de la geografía colonial: situadas en los confines del Río de la Plata, en contacto directo con el *limes* luso-hispánico, se asentaron en la extrema periferia de sus dos territorios de tutela, el Virreinato del Perú y la Audiencia de Charcas (Wilde, 2016 [2009]). Por fin y dentro de este doble escenario, las reducciones gozaron de un estatuto jurídico aparte, en la medida en que las autoridades metropolitanas concedieron a la Provincia jesuítica de Paraquaria una serie de privilegios legales, únicos a escala continental, manifestados por una gran autonomía pastoral, política, económica e incluso militar. Como resultado de esas medidas, en el primer tercio del siglo XVIII, las reducciones juntaban a más de 140.000 neófitos en 30 núcleos urbanos que contaban desde 1700 con la primera imprenta de fabricación americana, una élite de indígenas letrados o artesanos y unas congregaciones nativas ávidas de traducciones religiosas (Neumann, 2015). Esos factores constituían los prerrequisitos necesarios para la emergencia de una intensa actividad literaria que tuvo lugar de forma prioritaria en lengua indígena, conformando una cuarta peculiaridad.

Aunque las primeras gramatizaciones del *continuum* lingüístico tupi-guaraní, extendido desde las Guayanas hasta la actual Argentina, se remontan al Brasil de los años 1550 con el jesuita José de Anchieta, fue el francisco Luis de Bolaños quien se hizo cargo de sistematizar las primeras traducciones religiosas oficiales[1]. Las mismas emergieron en el marco del tercer Concilio de Lima de 1582-1583, aplicado al Paraguay con los dos sínodos provinciales de Asunción en 1603-1631. Esas iniciativas se inscribían en la política lingüística ambigua de la corona española, entre promoción del castellano y necesidad de contar con las "lenguas generales coloniales" (náhuatl, quechua, aimara...) como soportes de evangelización (Sánchez Albornoz, 2001). Así, los jesuitas del Paraguay no hicieron sino prolongar este programa desarrollando su propia "reducción" del guaraní, con vistas a crear un idioma cristiano y culto (Melià, 2011). Una primera etapa se llevó a cabo en los años 1640 cuando, tras incursiones portuguesas, Antonio Ruiz de Montoya se trasladó a la corte madrileña y editó tres usuales metalingüísticos y un catecismo, los cuales desencadenaron una feroz contienda teológica con las autoridades eclesiásticas criollas[2]. Tras medio siglo de silencio traductológico, la llegada en 1691 de una nueva generación de misioneros desembocó en la movilización a gran escala de auxiliares indígenas en torno a la creación de un taller tipográfico. Bajo los auspicios de José Serrano primero y luego del emblemático tándem conformado por el padre Pablo Restivo y el cacique Nicolás Yapuguay, se publicó una serie de impresos religioso orientados hacia una mayor diversificación genérica así como una actualización de los escritos ya clásicos de Montoya[3]. De forma paralela, se produjo un auge de la producción y

[1] ANCHIETA, José de, *Arte de gramática da língua mais usada na costa do Brasil*, Coímbra, Antonio de Mariz, 1595; BOLAÑOS, Luis de, "Catecismo breve y cotidiano en la lengua guaraní", *in* ORÉ, Jerónimo de, *Rituale seu Manuale peruanum*, Nápoles, Giacomo Carlino y Constantino Vitale, 1607. Se mencionará aquí la minoría de traducciones ya publicadas, obviando las decenas de manuscritos todavía inéditos.

[2] RUIZ DE MONTOYA, Antonio y MELIÀ, Bartomeu (ed.), *Arte, Vocabulario, Tesoro y Catecismo de la lengua guaraní*, 4 Vols., Asunción, CEPAG, 2011 [1639-1640]; *Apología en defensa de la doctrina cristiana escrita en lengua guaraní*, Asunción, CEPAG, 1996 [1651].

[3] SERRANO, José, YAPARÍ, Juan (il.) y GIL, Fernando Miguel (ed.) <NIEREMBERG, Juan Eusebio>, *Yvypegua yvapeguára agui rekohavete mbojekuaani <De la diferencia entre lo temporal y eterno>*, Buenos Aires, IBNA, 2010 [1705 <1640>]; RESTIVO, Pablo y YAPUGUAY, Nicolás, *Manuale ad usum patrum*, Loreto, s.e., 1718; *Explicación del catecismo en lengua guaraní*, Santa María la Mayor, s.e., 1724; *Sermones y ejemplos en lengua guaraní*, San Francisco Javier, s.e., 1727; RESTIVO, Pablo, YAPUGUAY, Nicolás y SEYBOLD, Christian Friedrich (ed.), *Brevi linguae guarani Grammatica hispanice*, Stuttgart, Wilhelm

copia de compilaciones manuscritas en gran parte anónimas (catecismos, sermonarios, manuales de confesión, tratados devocionales pero también historias eclesiásticas y hasta manuales de medicina)[4]. Brutalmente interrumpido a partir de los años 1730, por razones todavía mal conocidas, aquel "medio Siglo de Oro" paraguayo se caracterizó por la importación de títulos clásicos de la primera mitad del siglo XVII hispánico, la creación de una variante culta del guaraní fundada en autoridades de la lengua y la emergencia de un genuino público indígena. En este contexto, se combinaron "traducción interlingüística" de textos escritos en latín, castellano o en francés, "traducción intralingüística" de autores guaranófonos anteriores y "traducción intersemiótica" mediante la ilustración de los libros por artesanos dibujadores o grabadores (Jakobson, 2012 [1959]). Por fin, durante las tres últimas décadas de presencia jesuítica en el Paraguay, el caos provocado por el sublevamiento de 7 cabildos indígenas contra España y Portugal durante la guerra guaranítica (1754-1756) vio la emergencia de una intensa escripturalidad política en idioma indígena, la cual dominó la actividad letrada local después del extrañamiento de la Compañía y hasta las primeras décadas del siglo XIX[5]. En todo caso, durante más de siglo y medio, el guaraní constituyó la lengua-meta emblemática de la traducción en el Paraguay.

Dicho predominio de un idioma indígena encierra en último lugar una paradoja que ilumina la peculiar ideología lingüística de la Compañía de Jesús. En efecto, a pesar de la indudable pericia traductora de los "lenguas" misioneros, no se explica la producción de tan gran número de adaptaciones sin la participación sistemática de equipos de asesores "ladinos" (Yannakakis, 2008). Ahora bien, exceptuando el caso excepcional de Nicolás Yapuguay, único ejemplo conocido de indígena reconocido como co-autor de un catecismo, casi todos esos auxiliares nativos quedaron anónimos, una invisibilidad demasiado sistemática como para explicarse a raíz del *ethos* corporativo propio de la tradición monástica (Bueno García, 2014). Muy al contrario, los ignacianos establecieron una genuina política de promoción de sus más ilustres traductores, conformando una amplia red intertextual transatlántica, como lo demuestra el caso emblemático de las parejas Nieremberg/Serrano y Montoya/Restivo. Tal "conspiración traductora", para citar a Peter Burke, tendió a disimular la existencia de un auténtico *scriptorium* paraguayo en el cual colaboraron un gran número de caciques letrados, copistas, tipógrafos e ilustradores bajo la dirección de los padres, teniendo en cuenta que muchos de esos misioneros también guardaron el anonimato (Burke, 2006). De hecho, el celo propagandístico de los jesuitas se extendió más allá de Paraquaria, en la medida en que obras en guaraní de sello paraguayo se mandaron tanto a Roma como a Madrid, Lima o Charcas.

En virtud de todos esos rasgos espacio-temporales, sociolingüísticos e ideológicos, las misiones jesuíticas del Paraguay conforman un extensísimo campo de investigación para los traductólogos. Resulta por lo tanto extraño que las aproximaciones a aquel acervo sean muy minoritarias con respecto a los estudios dedicados al guaraní contemporáneo (Boidin, 2009).

Sin duda alguna, uno de los principales causantes de dicho silencio académico tiene que ver con el durable peso del nacionalismo en las tradiciones historiográficas rioplatenses. En efecto, antes de la expulsión de 1768, el dominio de la Paraquaria jesuítica se extendía sobre no

---

Kohlhammer, 1890 [1718]; *Lexicon hispano-guaranicum*, Stuttgart, Wilhelm Kohlhammer, 1893 [1722]; *Linguae guarani Grammatica hispanice*, Stuttgart, Wilhelm Kohlhammer, 1892 [1724].

[4] ANÓNIMO y AYROSA, Plínio (ed.), *Catecismos vários*, 6 Vols., São Pablo, USP, 1952-1956 [1716]; ANÓNIMO y ALMEIDA NOGUEIRA, Baptista Caetano (ed.) <RUIZ DE MONTOYA, Antonio>, *Ava reta ikarae'ỹva'ekue Tupã upe yñemboaguyjeiukahague <Conquista espiritual>*, *Annaes da Bibliotheca Nacional do Rio de Janeiro*, Vol. 6, 1878-1879 [1737 <1640>].

[5] Para un acceso a parte de aquel amplísimo corpus político (1630-1813) compuesto de traducciones al o desde el guaraní, véase http://www.langas.cnrs.fr/#/consulter_corpus/liste/1 (última consulta el 15.06.2018).

menos de 5 de las futuras fronteras nacionales (Paraguay, Uruguay, Brasil, Argentina y Bolivia), las cuales emergieron con el proceso independentista y desgarraron literalmente las ex poblaciones misioneras. A continuación, las guerras civiles del siglo XIX y las hondas reconfiguraciones territoriales acaecidas tras las contiendas de la Triple Alianza (1864-1870) y del Chaco (1932-1935) polarizaron aún más la herencia de los ignacianos, cuya lengua "reducida" se extinguió en el proceso. Si bien el Paraguay seguía hablando otra dialecto del guaraní, las ruinas de las misiones y sus bibliotecas habían pasado bajo el dominio territorial y, por lo tanto, historiográfico, de Brasil y Argentina. De hecho, el emperador Pedro II fue el primero en apoderarse del legado misionero, lo que explica por qué gran parte de las obras de Restivo fueron editadas en Alemania a finales del siglo XIX por un agente brasileño, el orientalista Christian Friedrich Seybold. Años después, el jesuita argentino Guillermo Furlong y el escritor paraguayo Blas Garay lideraron una feroz contienda en torno al alcance de la Compañía en la historia regional (Garay, 1996 [1897]; Furlong, 1962). Mientras tanto, los llamados "incunables guaraníticos", cuyo valor bibliográfico no dejaba de aumentar como resultado de su nacionalización, terminaban en manos de coleccionistas privados (Krüger, 2010). Sumado a irregularidades de catalogación en los archivos estatales, ese fenómeno de privatización impidió la creación de instituciones públicas que pudieran promover un estudio sistemático del guaraní jesuítico en clave nacionalista, como transcurrió en México y en el Perú con el náhuatl y el quechua. Por exceso de visibilidad quizás, el acervo misionero se desparramó a escala global y terminó por perderse de vista.

No obstante, dicha dispersión no basta en sí misma para explicar el relativo desinterés de los académicos rioplatenses para con las obras de Montoya, Serrano o Restivo/Yapuguay. Evidentemente, la dificultad que suponía el acceso directo a las fuentes originales, sobre todo manuscritas, no alentó la emergencia de una genuina filología del guaraní "reducido". Por otra parte, sin duda obstacularizon considerablemente la consolidación de este campo de estudios la extinción definitiva del dialecto jesuítico, su escasa inter-comprensibilidad por parte de los locutores del guaraní paraguayo y la ausencia casi total, hasta la fecha, de cualquier cátedra dedicada a su enseñanza. Precisamente, tal vez el factor disciplinario represente el mayor impedimento a la hora de analizar las traducciones misioneras. En efecto, contrariamente al náhuatl, el maya o el quechua, examinados por arqueólogos, historiadores, antropólogos y lingüistas, el guaraní no cuenta con un registro escrito prehispánico, mientras que la amplitud de los archivos coloniales en lengua general pasó relativamente inadvertida hasta los últimos años. Dadas esas circunstancias, han sido antropólogos y lingüistas quienes han demostrado el mayor interés para el acervo traducido, desde un valioso enfoque diacrónico (Cerno y Obermeier, 2013). Sin embargo, guiados por un criterio purista y a veces esencialista, parte de esas aproximaciones han insistido en establecer una jerarquía entre los llamados textos "de lo eterno" o "literatura en guaraní" (las traducciones religiosas realizadas bajo el control de los jesuitas) y los escritos "de lo temporal" o "literatura guaraní" (los documentos directamente redactados en idioma indígena, en su mayoría histórico-políticos y posteriores a la guerra guaranítica) (Thun, 2003). Como consecuencia de esta dicotomía, el corpus devocional y la variante culta que lo sostuvo pudieron ser considerados poco representativos del panorama sociolingüístico efectivo de los misiones y padecieron pues de cierto desinterés, siguiendo una pauta ya señalada por los traductólogos en el caso de las obras piadosas europeas (Eire, 2007). En tal contexto, fueron lógicamente los mismos jesuitas quienes se encargaron de valorar el legado de sus predecesores, en el marco de una historiografía esencialmente interna.

A este respecto, se puede afirmar que el duradero monopolio de la Compañía en materia de historia ignaciana no favoreció la crítica del discurso ideológico de los propios misioneros, cuya labor pudo presentarse incluso en término lindantes con lo hagiográfico (Furlong, 1933).

Dicha prolongación del discurso corporativista jesuítico a lo largo de los siglos XIX y XX no dejó de provocar una virulenta reacción a partir de los años 2000, liderada por varios sectores académicos que se inspiraron en el deconstruccionismo poscolonial (Ganson, 2003). Si bien esos estudios abandonaron la perspectiva anterior, esencialmente biográfica, para interesarse en la agencia de la masa indígena, no por eso valoraron los textos "de lo eterno" co-traducidos y editados por los auxiliares letrados y artesanos, destacando más bien el corpus "temporal" ya privilegiado por antropólogos y lingüistas. De forma paradójica, aquella dicotomía entre dos abordajes radicalmente opuestos (*top-down* y *bottom-up*) acabó invisibilizando el hecho cultural quizás más representativo de la vida misionera, esto es la implicación decisiva aunque anónima de la elite nativa, en relación con la demanda de los miembros de las congregaciones religiosas. En efecto, presos de un auténtico círculo vicioso, esos grupos sociales intermedios tan sólo se manifiestan a través de documentos que, por otra parte, no se estudian a raíz de su carácter fronterizo. La posteridad del ya evocado Nicolás Yapuguay parece ejemplar de este tipo de contradicciones: primer autor indígena rioplatense, cacique, congregante, músico y co-traductor probablemente trilingüe, constantemente citado por Restivo en sus gramáticas, no se ha beneficiado hasta la fecha del menor estudio externo o interno y, por otra parte, sus dos obras emblemáticas siguen sin reeditar. A lo mejor aquel erudito fuera de norma, capaz de traducir fragmentos enteros de la Vulgata, no cabía en la narrativa jesuítica (que lo presentó como un mero seudónimo de Restivo) y tampoco en su contrapartida poscolonial (que lo consideró como un caso extremo de colaboración por aculturación). No obstante, más allá de dicha excepcionalidad, Yapuguay encarna de forma representativa todo un sector clave para la empresa misionera, a saber el de los auxiliares lingüísticos-litúrgicos, verdaderas correas de transmisión entre un puñado de sacerdotes y miles de feligreses. A pesar del hecho de que estudios recientes hayan señalado ese vacío historiográfico, mucho queda por hacer con vistas a redescubrir esos co-traductores, sus iniciativas y sus obras (Wilde, 2017).

Precisamente, si se da actualmente un indudable renuevo académico en torno al estudio de las reducciones jesuíticas del Paraguay, éste se explica en gran parte por la colaboración de especialistas oriundos de diferentes países del Río de la Plata, provenientes de diversas áreas disciplinarias y vinculados o no con la Compañía de Jesús (Wilde, 2011). Empero, en el caso particular del acervo religioso traducido al guaraní, quizás el principal desafío radique en la elaboración de una metodología *ad hoc*, la cual podría inspirarse de los avances más recientes de la historia, la antropología y la traductología.

Una pista prioritaria consiste en contrarrestar la supuesta excepcionalidad del caso paraguayo y su fragmentación nacionalista al destacar que cualquier política de traducción supone vínculos inter e intra-continentales así como dinámicas de larga duración, dos objetos de estudio actualmente privilegiados por la historia conectada. En ese sentido, como lo acaban de demostrar varias monografías, incluso tratándose de espacios teóricamente aislados como lo eran las reducciones jesuíticas, la movilidad constante del personal ignaciano y de sus libros permite hablar de un auténtico "archipiélago" misionero a escala suramericana, con interacción constante entre Paraquaria y los asentamientos de Chiquitos, Mojos y Maynas, en el actual territorio peruano-boliviano (Rosas Lauro y Saito, 2017). Más aún, las frecuentes embajadas de procuradores a Madrid o Roma tejían redes interpersonales transatlánticas que se extendieron hasta las misiones de Oriente. Desde este punto de vista, se debe considerar que el *scriptorium* guaraní se inscribió en la vasta telaraña editorial de la Compañía de Jesús, cuyas obras impresas en latín desde Amberes se trasladaban en lenguas vernáculas mediante nexos instalados en Beirut, Goa, Macao, Nagasaki, Manilla, México o Lima (Thomas *et al.*, 2014). En cada uno de esos centros periféricos, se adaptaba por lo general el mismo canon religioso, con frecuentes compilaciones de clásicos grecorromanos o medievales. Por esta razón, se puede perfectamente

cartografiar la difusión a escala global de ciertas narrativas claves, como las relatos ejemplares (*exempla*) heredados de la Antigüedad o de la Edad Media y utilizados por los misioneros de forma sistemática y simultánea en sus distintos enclaves (Dehouve y Anaya, 2010 [2004]). A modo de ilustración, se puede mencionar un famoso tratado ascético vertido al guaraní en 1705 por el ya mencionado José Serrano (Brignon, a). Titulado *De la diferencia entre lo temporal y eterno* y publicado en la Madrid de los años 1640, este *best-seller* firmado por otro jesuita, Juan Eusebio Nieremberg, sumaba centenares de *exempla* clásicos, orientales, bíblicos, mendicantes y hasta contemporáneos. Reeditado e ilustrado en Amberes en 1684, el compendio se tradujo luego al latín, a casi todas las lenguas romanas, al inglés, alemán, holandés, húngaro, ilirio, gaélico y también al árabe y al náhuatl. La propia versión guaraní parece haber servido de texto fuente para otra adaptación vecina, al idioma chiquitano. Así pues, la labor de los traductores paraguayos tiene que conceptualizarse desde una perspectiva espacio-temporal global, en el marco de aquel programa reticular de aculturación orientado al mismo tiempo hacia África, Asia y las Américas.

Ahora bien, un segundo reto metodológico corresponde con el hecho de valorar el vasto corpus en lengua indígena destacando su interés no sólo para la filología sino también para la lingüística y la antropología, generalmente más preocupadas por los escritos "de lo temporal". Tal convergencia supone analizar los documentos "de lo eterno" más allá de su contenido intratextual, es decir teniendo en cuenta sus usos extratextuales. Sin duda, la traducción religiosa se singulariza por su índole performativa, orientada hacia la conversión del lector o del oyente, en el marco de un ámbito pastoral siempre singular (Rafael, 1993 [1988]). Esa adaptación se hace aún más decisiva en contexto misionero, cuando se trata de importar escritos inicialmente destinados al público europeo para transmitirlos a una audiencia local con expectativas retóricas e ideológicas arraigadas en el sustrato sociolingüístico indígena. Por ende, el cotejo interno de las versiones fuente y meta tiene que completarse recurriendo a un enfoque pragmático, careando los artes verbales de ambos idiomas y reconstituyendo el escenario catequético, homilético o doméstico en el cual se actualizaban (Cerno, 2016). A este respecto, cabe considerar los aportes recientes de la etnografía del habla y, más generalmente, de la antropología lingüística, preocupadas por el estatuto epistemológico de la traducción (Hanks y Severi, 2014). El valor de esas indagaciones radica, entre otras contribuciones, en el énfasis puesto en la noción de género discursivo. Para retomar el caso de los *exempla* vertidos al guaraní, resulta muy instructivo examinar cómo una misma anécdota pudo trasladarse de distintas maneras, en función del uso que se pensaba hacer de ella e incluso tratándose de un mismo traductor (Brignon b). Más precisamente, mientras que Serrano adaptó los relatos de Nieremberg siguiendo un criterio bastante literal y erudito, Restivo y Yapuguay optaron por reescribir anécdotas seleccionadas a partir de fuentes múltiples, abreviándolas para el público infantil de su catecismo y amplificándolas para los selectos lectores de su sermonario. Gracias a ese tipo de indicios, se desvelan tanto la influencia de la *Ratio Studiorum* jesuítica como el peso de la elocuencia de los caciques, entre cultura escrita y facundia verbal, doctrina católica acomodada al ámbito americano y resemantización de la tradición oratoria prehispánica.

Así pues, en último lugar, este protagonismo evidente de los asesores indígenas sugiere una tercera orientación, con vistas a trascender los excesos del discurso corporativista de la Compañía de Jesús y del revisionismo poscolonial. Para ello, quizás el método más adecuado estribe en la aplicación de las herramientas conceptuales forjadas en los últimos años por la sociología de la traducción, interesada en los diversos agentes involucrados en todo proceso de traducción (Bandia y Milton, 2009). Aquí, llevar a cabo ese programa supone reconocer la implicación de una multiplicidad de traductores, sean "interlingüísticos" (ilustres lingüistas o meros auxiliares, ignacianos o indígenas), "intralingüísticos" (copistas, tipógrafos), o bien "intersemióticos" (ilustradores, predicadores). Por vía de consecuencia, resulta primordial

historicizar la *praxis* editorial misionera, más próxima al proceder colaborativo de la Toledo medieval que al paradigma unitario que se fue imponiendo a finales de la época moderna (Bistué, 2013). En el Paraguay, como en Japón o en China, la norma consistió más bien en la reactivación del método toledano, con dos co-traductores, bilingües o no, trabajando a partir de una multiplicidad de idiomas o registros de lengua y en torno a soportes alternativamente escritos u orales, movilizados a lo largo de una serie de etapas (primera versión, reescritura, relectura...). Si bien los paratextos de los "incunables guaraníticos" brindan cantidad de datos relativos a este génesis, en la mayoría de los casos, los ignacianos tendieron a minimizar y hasta ocultar el papel de sus colaboradores nativos, promoviendo los "grandes lenguas" a expensas de los múltiples "ladinos" que les ayudaban. No obstante, esa pauta invisibilizadora, típica de la hagiografía jesuítica, tampoco constituyó una constante absoluta y pudo oscilar de un traductor a otro, conformando más bien una forma de *habitus* colectivamente formulado pero asimilado en términos individuales (Simeoni, 1998). Volviendo otra vez a los *exempla*, se percibe así una clara diferencia de tratamiento entre los meros "instrumentos" evocados de paso por Serrano y la admiración de Restivo para con Yapuguay, considerado como un "autor de primera clase" (Brignon, c). Más aún, recurriendo a documentos de archivo (catálogos, censos, licencias, bocetos preliminares) así como a un escrutinio interno de las traducciones (subtítulos, zoónimos, grafías, notas), se desvela un panorama extremadamente complejo, en el cual intérpretes y grabadores se repartían las tareas y se influenciaban mutuamente. Incluso una vez impresos los ejemplares definitivos, es de notar que muchos de ellos fueron anotados a mano por catequistas guaraníes, quienes añadieron su apellido, formularon comentarios o improvisaron dibujos hasta principios del siglo XIX. Valga la paradoja, la actividad traductora se presenta en Paraquaria como un fenómeno social al mismo tiempo ineludible e invisible.

Así pues, de la misma manera que un punto ciego se halla en el centro del campo visual, pero no se percibe, el traslado de obras al guaraní constituye un antecedente ineludible para la cultura letrada rioplatense, pero no se estudia. A través de esta metáfora, se procuró explicar un vacío historiográfico mayor a partir de tres peculiaridades de la traducción religiosa en las misiones jesuíticas del Paraguay. Se postuló en efecto que dichas singularidades implicaron sendos obstáculos epistemológicos, los cuales permiten por otra parte cuestionar y actualizar los métodos habituales de la traductología en ámbito hispanoamericano. Así, en primer lugar, se mencionó el carácter fronterizo de Paraquaria y su "archipiélago misionero", incompatibles con las narrativas nacionalistas rioplatenses y por lo tanto particularmente valiosos para una historia de la región en clave conectada y en la larga duración. Luego, se recalcó el estatuto excepcional del guaraní "de lo eterno" en cuanto idioma culto y cristiano, paradójicamente descartado por cierta lingüística o antropología esencialista cuyos prejuicios contrastan con una etnografía del habla interesada en adaptaciones pragmáticas y retóricas híbridas. Por fin, se insistió en el papel clave desempeñado por los letrados y artesanos indígenas movilizados en un *scriptorium* poco mencionado tanto por las biografías corporativistas de la Compañía de Jesús como por las revisiones poscoloniales, las cuales tienen que completarse esbozando una auténtica sociología de todos los agentes implicados, sean célebres o anónimos.

Tomando en serio la afirmación según la cual "la historia de la traducción sirve para revisar la historia", quizás esta revalorización del acervo religioso paraguayo permita ofrecer otro tipo de lectura del legado jesuítico-guaraní y de su significado para el desarrollo cultural de Hispanoamérica (Payàs, 2006). De hecho, todavía suelen considerarse las "reducciones" como un experimento radicalmente autárquico, occidentalizado y autoritario, presuponiendo un aislamiento, una aculturación y una verticalidad que traducciones y traductores desdicen en parte, sin llegar a negar la arbitrariedad propia de todo proceso de evangelización. Ésta es por lo menos la postura historiográfica que tratamos de sostener en nuestras investigaciones de máster,

centradas en los *exempla* adaptados por Serrano y Restivo/Yapuguay. En el marco de nuestro proyecto de tesis doctoral, proponemos ahora ampliar este problemática y examinar las modalidades de adaptación del bestiario salutífero cristiano por estos mismos autores, quienes no dudaron en resemantizar la fauna de Paraquaria en términos providencialistas.

Por otra parte, y con vistas a extender el alcance de esta reflexión, cabe subrayar que la incipiente filología del guaraní empieza a ofrecer resultados que trascienden el mero contexto de las reducciones. A título de ejemplo, se pueden mencionar los trabajos más recientes en torno al ya evocado corpus de traducciones "de lo temporal", el cual acaba de analizarse siguiendo un enfoque diacrónico que procura vincular aquellos dos "momentos estelares" de la traducción en Hispanoamérica, generalmente tratados por separado (Boidin, 2016; Boidin y Otazú, 2018). Ofreciendo un primer esbozo de historia semántica del léxico político en lengua guaraní, desde el siglo XVI hasta el siglo XIX, esos estudios evidencian la larga trayectoria de ciertos conceptos claves, importados por los conquistadores, reinterpretados luego en clave cristiana por los jesuitas y finalmente instrumentalizados por los próceres independentistas, trasladando el contenido de sus proclamas y escritos jurídicos en idioma indígena. Un mismo enfoque podría perfectamente aplicarse al vocabulario teológico, en la medida en que ciertas estrategias de adaptación, como el rechazo del término castellano *Dios* a favor del teónimo nativo *Tupã*, se formalizaron ya en los años 1550 y se prolongaron hasta la época republicana, dejando huellas todavía visibles (y por estudiar) en la liturgia y el folklore rioplatenses.

BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

ALONSO, Icíar, y BAIGORRI, Jesús, "Lenguas indígenas y mediación lingüística en las reducciones jesuíticas del Paraguay (S.XVII)", *52° Congreso Internacional de Americanistas*, Sevilla, s.e., 2006, pp.1-21

BANDIA, Paul y MILTON, John (eds.), *Agents of Translation*, Ámsterdam – Filadelfia, John Benjamins, 2009

BASTIN, Georges y GREGSON, Mark (trad.), "Latin American Tradition", *in* BAKER, Mona (ed.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, Londres, Routledge, 1998, pp.505-512

---, "Por una historia de la traducción en Hispanoamérica", *Íkala*, Vol.8, N°14, 2003, pp.193-217

BISTUÉ, Belén, *Collaborative Translation and Multi-Version Texts in Early Modern Europe*, Farnham – Burlington, Ashgate, 2013

BOIDIN, Capucine, « Esquisse de bibliographie "en" et "sur" le Tupi-Guarani », *Nuevo Mundo Nuevos Mundos*, 2009, s.p.

---, "To Think Modernity/Coloniality in Guaraní (XVI-XVIII)", *Cuadernos de antropología social*, Vol.44, 2016, pp.7-25

--- y OTAZÚ, Angélica, "Toward a Guarani Semantic History: Political Vocabulary in Guarani (Sixteenth to Nineteenth Centuries)", *in* DURSTON, Alan y MANNHEIM, Bruce (eds.), *Indigenous Languages, Politics and Authority in Latin America. Historical and Anthropological Perspectives*, Notre Dame, University of Notre Dame Press, 2018, s.p.

BRABO, Francisco Javier, *Inventarios de los bienes hallados a la expulsión de los jesuitas*, Madrid, Rivadeneyra, 1872

BRIGNON/a, Thomas « De la Différence entre l'Âne et le Jaguar : la traduction en guarani d'un traité ascétique illustré, entre adaptation linguistique et visuelle (missions jésuites du Paraguay – 1705), *Textimage* (en prensa)

---/b, "Del *exemplum* al *tekokue*. Traducción colaborativa, reescritura y cultivo del arte retórico en tres relatos ejemplares en guaraní de Nicolás Yapuguay y Pablo Restivo (1724-1727), *Estudios Paraguayos* (en prensa)

---/c, « Du copiste invisible à l'auteur de premier ordre. La traduction collaborative de textes religieux en guarani dans les réductions jésuites du Paraguay », *Sociocriticism* (en prensa)

BUENO GARCÍA, Antonio, "Del traductor invisible al que se deja ver. Estudio de la presencia del traductor en la traducción monástica", *eHumanista*, Vol.28, 2014, pp.477-486

BURKE, Peter, "The Jesuits and the Art of Translation in Early Modern Europe", *in* O'MALLEY, John *et al.* (eds.), *The Jesuits, Culture, Arts and the Sciences*, Vol.2, Toronto, Toronto University Press, 2006, pp.24-32

BURKHART, Louise, *The Slippery Earth: Nahua Christian Moral Dialogue in Sixteenth Century Mexico*, Tucson, University of Arizona Press, 1989

CERNO, Leonardo y OBERMEIER, Franz, "Nuevos aportes de la lingüística para la investigación de documentos en guaraní de la época colonial (siglo XVIII)", *Folia Histórica del Nordeste*, N°21, 2013, pp.33-56

---, "La traducción guaraní de la *Conquista Espiritual*. Un caso de pragmática transcultural", *in* SALINAS, María Laura (comp.), *Actas de las XVI Jornadas Internacionales sobre las Misiones Jesuíticas*, Resistencia, IIGHI, 2016, pp.155-167

DEHOUVE, Danièle y ANAYA, Josefina (trad.), *Relatos de pecados en la evangelización de los indios de México (siglos XVI-XVIII)*, México, CIESAS, 2010 [2004]

DELISLE, Jean y WOODSWORTH, Judith (dirs.), *Les traducteurs dans l'histoire*, Laval, Presses Universitaires de Laval, 2014 [1995]

D'HULST, Lieven, "Why and How to Write Translation Histories", *Crop*, Vol.6, 2001, pp.21-32

--- y GAMBIER (dirs.), *A History of Modern Translation Knowledge. Sources, Concepts, Effects*, Ámsterdam – Filadelfia, John Benjamins, 2018

DURSTON, Alan, *Pastoral Quechua: The History of Christian Translation in Colonial Peru, 1550-1650*, Notre Dame, University of Notre Dame Press, 2007

DUVIOLS, Jean-Paul, « Langue et évangélisation dans les missions jésuites du Paraguay », *in* MILHOU, Alain *et al.* (coords.), *Langues et cultures en Amérique espagnole coloniale*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1993, pp.275-288

EIRE, Carlos, "Early Modern Catholic Piety in Translation", *in* BURKE, Peter y HSIA, Po-Chia (eds.), *Cultural Translation in Early Modern Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, pp.83-100

FURLONG, Guillermo, *Los jesuitas y la cultura rioplatense*, Montevideo, Urta y Curbelo, 1933

---, *Misiones y sus pueblos de guaraníes*, Buenos Aires, Imprenta Balmes, 1962

GANSON, Barbara, *The Guarani under Spanish Rule in the Rio de la Plata*, Stanford, Stanford University Press, 2003

GARAY, Blas, *El comunismo en las misiones*, Asunción, El Lector, 1996 [1897]

HANKS, William, *Converting Words. Maya in the Age of the Cross*, Berkeley, University of California, 2010

--- y SEVERI, Carlo, "Translating Words. The Epistemological Space of Translation", *Hau: Journal of Ethnographic Theory*, Vol.4, N°2, 2014, pp.1-6

HISTAL, *Histoire de la traduction en Amérique Latine*, Montréal, Université de Montréal, en línea: http://www.histal.ca (última consulta el 21.06.2017)

JAKOBSON, Roman, "On Linguistic Aspects of Translation", *in* VENUTI, Lawrence (ed.), *The Translation Studies Reader*, Londres – New York, Routledge, 2012 [1959], pp.126-132

KRÜGER, René, "La imprenta misionera jesuítico-guaraní y el primer libro rioplatense, *Martirologio romano*, de 1700", *Cuadernos de Teología*, Vol.29, 2010, pp.1-27

LAFARGA, Francisco y PEGENAUTE RODRÍGUEZ, Luis, *Diccionario histórico de la traducción en Hispanoamérica*, Madrid, Iberoamericana, 2013

MELIÀ, Bartomeu, *La lengua guaraní en el Paraguay colonial: que contiene La Creación de un lenguaje cristiano en las reducciones de los guaraníes en el Paraguay*, Asunción, CEPAG, 2003 [1969]

---, *El guaraní conquistado y reducido. Ensayos de etnohistoria*, Asunción, CEPAG, 1986

--- y NAGEL, Liane Maria, *Guaraníes y jesuitas en tiempo de las Misiones. Una bibliografía didáctica*, Asunción, Secretaría Nacional de Cultura, 2015 [1995]

---, "El guaraní y sus transformaciones: guaraní indígena, guaraní criollo y guaraní jesuítico", *in* WILDE, Guillermo (ed.), *Saberes de la conversión: jesuitas, indígenas e imperios coloniales en las fronteras de la cristiandad*, Buenos Aires, SB, 2011, pp.81-98

NEUMANN, Eduardo Santos, *Letra de Indios. Cultura escrita, comunicação e memória indígena nas Reduções do Paraguai*, São Bernardo do Campo, Nhanduti, 2015

OTAZÚ, Angélica*, Práctica y semántica en la evangelización de los Guaraníes del Paraguay (s.XVI-XVIII)*, Asunción, CEPAG, 2006

PAYÀS, Gertrudis, « Lorsque l'histoire de la traduction sert à réviser l'histoire », *Traduction. Terminologie. Rédaction*, Vol.19, N°2, 2006, pp.15-36.

--- *et. al.* (dirs.), *Traductores y traducciones en la historia cultural de América Latina*, México, UNAM, 2011

RAFAEL, Vicente, *Contracting Colonialism. Translation and Christian Conversion in Tagalog Society under Early Spanish Rule*, Durham, Duke University Press, 1993 [1988]

RODRÍGUEZ ALCALÁ, Carolina, "Apuntes para una historia de la escritura en guaraní: el estatuto y la circulación del texto en las misiones jesuíticas", *Scriptura*, Vols.21-22, 2010, pp.9-32

ROSAS LAURO, Claudia y SAITO, Akira (eds.), *Reducciones: la concentración forzada de las poblaciones indígenas en el Virreinato del Perú*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2017

SÁNCHEZ ALBORNOZ, Nicolás, "De las lenguas amerindias al castellano. Ley o interacción en el período colonial", *Colonial Latin American Review*, Vol.10, N°1, 2001, pp.49-67

SIMEONI, Daniel, "The Pivotal Status of the Translator's Habitus", *Target*, Vol.10, N°1, 1998, pp.1-39

THOMAS, Werner *et al.*, "Translation as an Instrument of Empire: The Southern Nederlands as a Translation Center of the Spanish Monarchy, 1500-1700", *Historical Methods*, Vol.47, N°3, 2014, pp.113-127

THUN, Harald, "Evolución de la escripturalidad entre los indígenas guaraníes" *in* RIDRUEJO, Emilio *et al.* (coords.)*, Ier Simposio Antonio Tovar sobre lenguas amerindias*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2003, pp.9-23

VALDEÓN, Roberto Antonio, *Translation and the Spanish Empire in the Americas*, Ámsterdam – Filadelfia, John Benjamins, 2014

VEGA CERNUDA, Miguel Ángel, "Momentos estelares de la traducción en Hispanoamérica", *Mutatis Mutandis*, Vol.6, N°1, 2013, pp.22-42

VILLAGRA-BATOUX, Sara Delicia, *El guaraní paraguayo: de la oralidad a la lengua literaria*, Asunción, Expolibro, 2002 [1997]

WILDE, Guillermo, *Religión y poder en las misiones de guaraníes*, Buenos Aires, SB, 2016 [2009]

--- (ed.), *Saberes de la conversión: jesuitas, indígenas e imperios coloniales en las fronteras de la cristiandad*, Buenos Aires, SB, 2011

---, « Les modalités indigènes de la dévotion. Identité religieuse, subjectivité et mémoire dans les frontières coloniales d'Amérique du Sud », *in* MALDAVSKY, Aliocha (ed.), *Les laïcs dans la mission. Europe et Amériques, XVI-XVIII*[e] *siècle*, Tours, Presses Universitaires François Rabelais, 2017, pp.135-18

YANNAKAKIS, Yanna, *The Art of Being In-Between: Native Intermediaries, Indian Identity, and Local Rule in Colonial Oaxaca*, Durham, Duke University Press, 2008

# JUAN LUIS MARTÍNEZ TRADUCTOR LITERAL DE JUAN LUIS MARTINEZ

Bazzurro, Leonello

# JUAN LUIS MARTÍNEZ TRADUCTOR LITERAL DE JUAN LUIS MARTINEZ

Los pájaros cantan en pajarístico, pero los escuchamos en español.
El español es una lengua opaca, con un gran número de palabras fantasmas;
el pajarístico es una lengua transparente y sin palabras.
(Martínez 1977: 89)

Lucharé hasta que me reconozcan vivo
(Martínez 2003: 25)

Juan Luis Martínez (Valparaíso, 1942-1993) representa una figura elusiva, difícil de aprehender y, sin embargo, muy influyente dentro de la tradición poética chilena desde la década del '70 hasta el presente. La crítica literaria (Brito 1990; Richard 2007) lo enmarca como el inaugurador y el poeta más experimental de la neo vanguardia y/o la "escena de avanzada" de la década de los '70 y '80. La "escena de avanzada" refiere un proyecto de resistencia estética y política llevado a cabo por los artistas e intelectuales que permanecieron en Chile durante la dictadura de Pinochet (1973-1989). Ante la represión militar, el autoritarismo político y la censura cultural, la respuesta estético-política de la "escena de avanzada" consistía, a grandes rasgos, en revolucionar el lenguaje artístico y la separación entre disciplinas artísticas, para intervenir espacios públicos con micro-acciones subversivas pero invisibles para la escasa inteligencia militar subversivas debido a su alto grade de elaboración estética (performances, poemas, acciones de arte).

En este sentido es que puede decirse que Juan Luis Martínez "inaugura" la escena de avanzada, puesto que es él quién radicaliza el cuestionamiento al lenguaje poético -ya en proceso de deconstrucción al menos desde *Altazor* de Huidobro- abogando por una apertura experimental del lenguaje verbal para incorporar otros medios (la imagen visual y los objetos). Experimental, asimismo, en el entendido de funcionar en el límite del sentido y en abierta crítica a la interpretación hermenéutica de la obra de arte (de allí la integración del absurdismo inglés -Edward Lear y Lewis Carroll- y la patafísica francesa -Jean Tardieu, Raymond Queneau; y el dadaísmo -Marcel Duchamp, sobre todo).

El "pajarístico", en este entendido, que ya decíamos en el epígrafe, resume el anhelo neo-vanguardista por componer un lenguaje poético que supere la reducción del lenguaje (y de la imagen) a ser un medio de representación. En contraste, la poesía de Martínez -así como parte significativa de la llamada *Poetics of Indeterminacy* (Perloff 1981)- apuesta por el producir un efecto (perplejidad, asombro, humor, aburrimiento) en el lector mediante la acentuación de la materialidad de la palabra; esto es, la palabra como imagen visual (tipografía, distribución espacial, tamaño, etc.) y como sonido (el "pajarístico"). En efecto, el "pajarístico" es ante todo una reflexión poética, un llamado neo-vanguardista por un lenguaje de efectos, y no de significados; de sensaciones y no de interpretaciones; de acción y no de sentido. Con más justicia, no apela a un lenguaje irracional, sino a un lenguaje pre- y post- racional; es decir, previo a la constitución de sentido y capaz de destruir conceptos, significados e identidades. El pajarístico no significa nada, pero produce una cadena de reacciones visibles e invisibles. La poesía de Martínez, de forma análoga, busca revitalizar esta fuerza material que es inmanente al lenguaje en su estadio animal. De allí que la experimentación en Martínez tienda necesariamente a desbordar el límite de la palabra, para, como decíamos, incorporar la imagen visual y los objetos, sin establecer jerarquía alguna entre ellos. En efecto, al revisar su producción, encontramos que Martínez compuso sobre todo *collages*, objetos poéticos y libros-objetos. En una rápida y no exhaustiva lista, es posible

mencionar: *La Nueva Novela* (1977) un "libro objeto" o "libro de artista", *Poesía Chilena* (1978) un artefacto poético, *El Poeta Anónimo* (2013) un libro hecho únicamente de *collages*, y decenas de objetos poéticos (cajas y *collages*). En definitiva, para Martínez se trata de alterar la noción de poesía como un arte verbal, representativo y subjetivo (expresión de un yo). En cambio, la poética experimental de Martínez llama a una experimentación con la materialidad de la palabra-la imagen-el objeto y la acción; y, asimismo, con la experimentación radical del supuesto sujeto autoral que "crea" o compone una obra de arte.

¿Tiene autoría individual el canto de los pájaros? Puede decirse que el canto de los pájaros produce fascinación, indiferencia o acaso irritación. En cualquier caso, parece irrelevante el preguntar por el pájaro en específico que produce tal sonido burbujeante o agresivo. Basta con saber la especie (o, acaso, su anatomía) para identificar al pájaro-autor del canto y dar por satisfecha la curiosidad. De este modo, el autor, si acaso existe alguno, es siempre un autor-colectivo cuando hablamos de pájaros (o canto de ballenas). ¿Podría hacerse lo mismo con el canto y la poesía humana? La historia del arte, la crítica literaria, la pedagogía artística y el mercado editorial cierran constantemente esta posibilidad: la figura del autor individual se impone desde la modernidad y, en especial, desde el romanticismo, como la causa fundamental y la explicación del sentido de la obra literaria. Existe aquí un extenso debate acerca de la figura y la relevancia o no del autor (en relación al contexto, los rasgos formales, y la recepción para el estudio de las obras literarias, que corre paralelo en gran parte de la teoría literaria y filosofía de siglo XX, desde formalismo ruso, estructuralismo y post-estructuralismo francés, new criticism americano, etc.). La propuesta de Martínez, en este respecto, destaca pos su carácter radical.

El proyecto de Martínez, en este sentido, deudor en esto de la renuncia de Rimbaud a la poesía, y de Pierre Menard, a la "originalidad", consiste en borrar su presencia como autor; es decir, en eliminar o reducir la mentada importancia (estatus) que adquiere un individuo al ser nominado como artista y su obra al ser cualificada como literaria. La figura del autor moderno, como Foucault (1998) identificaba, carga con un peso ideológico muy fuerte y es una pieza clave para el sometimiento voluntario de los individuos a los diversos procesos de reconocimiento simbólicos que organizan el campo literario/artístico y lo determinan como un campo de poder. En efecto, no querer ser un autor, no desear reconocimiento, es pues, una forma de resistencia al sistema artístico-intelectual en cuánto se nos exige constantemente atestiguar el valor de la obra propia mediante una "lucha por el reconocimiento" de la propia obra en contra de los pares o en asociación estratégica con ellos (Bowness 2000; Heinich 1998, 2001; Furió 2000, 2012; Peist 2012; Bourdieu 1984, 1996).

Es esto lo que da cuenta un gracioso diálogo entre Martínez y Guattari en 1991, Villa Alemana.

> JLM: (…) Yo me refiero más que nada al fenómeno de la lectura, porque una obra con autor, con un nombre –una obra de Félix Guattari, por ejemplo- se lee de distinta manera que una obra que no tenga ningún nombre. Si usted no viniera con el prestigio con que viene, la conversación sería otra, aunque usted casi sería el mismo.
>
> FG: Quizá sería mejor así
>
> JLM: Claro, sin los prejuicios. Si fuéramos dos tipos que se encuentran en un bar y que conversan… (Martínez 2003: 83).

En este sentido, la dura crítica de Martínez apunta a la autoría entendida como el corazón del mundo del arte, y plantea acaso la pregunta de su podría haber arte sin artistas. En concreto, la crítica de Martínez, que es también su programa poético, de despliega contra la noción del autor moderna en tanto que "original" (en el doble sentido de causa y singularidad), propietario de su obra y sus reproducciones, y, como decíamos, pieza clave del reconocimiento simbólico.

Por el contrario, la obra de Martínez no intenta ser original; se basa en la copia y en la apropiación de citas, imágenes, objetos e ideas creados por otros. Asimismo, es una creación colectiva y no individual, diseñada a su vez para ser apropiada por otros. Y, sobre todo, Martínez esquiva constantemente el tener figuración pública y reconocimiento institucional. Hasta el presente, de hecho, su obra no es objeto de estudio en la academia, ni siquiera en la academia chilena, aunque en los últimos años se han ido incrementando las investigaciones relativa a su obra y legado (Rioseco 2013, 2016; Weintraub 2014, 2015).

¿Cómo llevar a cabo semejante inmolación poética? ¿Cómo borrar la propia presencia individual, subjetiva y biográfica? Es esto pues lo que deseo exponer en lo sucesivo mediante el recuento sucinta de una acción de arte llevada a cabo por Martínez por más de 20 años.

## I. EL SIMULACRO DE MARTÍNEZ: MARTÍNEZ DEVIENE MARTINEZ.

*Quien soy yo* y *Mañana se levanta* son dos poemas publicados bajo el nombre de "Juan Luis Martínez" en el diario La Época pocos días antes de realizarse el plebiscito que terminó con la dictadura cívico-militar (1988), y posteriormente republicados en *Poemas del Otro* (2003). Cuando se leen estos poemas líricos de tono romántico en comparación con los poemas experimentales y filosóficos que componen la *Nueva Novela* y *El Poeta Anónimo,* el contraste resulta abrumador. Gracias a dos imágenes publicadas en *El Poeta Anónimo* el investigador Scott Weintraub (2015) descubrió que *Quién soy yo* y *Mañana se levanta*, y, de hecho, toda la primera sección de *Poemas de Otro,* en realidad eran traducciones literales y sin atribución de *Le Silence et sa Brisure* (1976), un libro de poesía neo-romántica escrito en francés por el "otro" Juan Luis Martinez, su homónimo suizo-catalán. (Weintraub 2015: 139)

Juan Luis Martínez chileno, entonces, se apropia de la obra de su homónimo colega suizo-catalán y la envía a diversos periódicos para ser publicada en conjunto con una fotografía de él sosteniendo a su hija pequeña, y la siguiente leyenda: "1973: el poeta y su hija se fotografiaron en la Plaza de Viña del Mar. Hoy es un hombre enfermo que sigue escribiendo".

*¿Quién soy yo?* sigue la forma de un poema romántico y épico escrito en primera persona singular. El yo lírico confiesa al "mundo" y a un público genérico sus íntimas creencias, difíciles batallas y trágicos sentimientos. Desde una dimensión trascendente "fuera del tiempo" y del cuerpo, el hablante declara con vehemencia sus "verdades" para así sobrevivir el "periplo incierto donde velan la angustia y la soledad". En este sentido, como el título sugiere, el poema funciona como un manifiesto o una auto definición: "No quiero ser otro que yo mismo […] no cerraré los ojos ni los bajaré" (Martínez 2003: 25) Asimismo, como una declaración de principios: "hacer

reventar los sistemas es el único juego aceptable". Más relevante para nuestra lectura, es que el yo lírico no es no un yo genérico en búsqueda de reconocimiento, sino que es el "yo" del artista reclamando por el reconocimiento de su público: "Mi nombre, mi rostro, todo aquello que no me pertenece, lo doy como forraje al público insaciable […] yo voy a luchar hasta que me reconozcan vivo" (Martínez 2003: 26).

Cuando consideramos que, como decíamos, es este un poema apropiado, cada verso se revela entonces como una parodia o una ironía. Martínez rechaza dar entrevistas (salvo contadas ocasiones), pero ofrece, en cambio, esta irónica confesión íntima. Sin embargo, hay algo más que ironía o parodia en esta operación. En efecto, cuando consideramos que la alteración del texto y del autor europeo original incluyó la fotografía de Martínez con su hija; las notas biográficas explicatorias (Martínez como padre de familia y como hombre enfermo), y, por sobre todo, su ejecución precisa en un momento político muy específico (4 días antes del plebiscito de 1988), lo que resulta de todo esto es un nuevo tipo de obra artística: ya no estamos en presencia de un poema, sino de un montaje o una performance (Ayala 2011). EL montaje intenta generar el efecto de autenticidad mediante la asociación, que mencionábamos, entre un texto en primera persona, una fotografía y una referencia biográfica extra-literaria. De este modo, resulta evidente el humor en versos como "Nada tengo que ocultar […] No quiero ser otro que yo mismo […] lucharé hasta que me reconozcan vivo". La risa, sin embargo, proviene no tanto de la ironía con respecto al texto y al autor original, aquí "expropiado" de su identidad y de su obra, como del efecto que esta simulación produce cuando quiebra el orden moral y jerárquico establecido, es decir, cuando es la "copia" la que asume la cualidad del original destruyendo así la propiedad privada del autor original con respecto a su creación.

Al analizar esta acción de arte, o esta subversión a la autoría individual, adoptando una perspectiva deleuziana, podría decirse que el Martínez-chileno genera un "rizoma" con el Martinez-suizo catalán. En efecto, Martínez desterritorializa su autoría individual "deviniendo" el otro Martínez. Un "devenir", sostiene Deleuze y Guattari, es un proceso real (no imaginario) que ocurre siempre *entre* elementos heterogéneos (2009: 262). El devenir, el rizoma y la desterritorialization, son conceptos y procesos propuestos por Deleuze y Guattari para pensar una salida o un escape al imperio de la identidad, del "yo", del concepto y la subjectivación. El devenir apunta a una liberación del flujo de deseo (más allá del deseo sexual) que ocurre no en cuanto hay satisfacción y placer (por ejemplo, al ser reconocido en el valor individual), sino en cuánto hay una deconstrucción de la identidad, y, en este caso, deconstrucción de la autoría individual en tanto imperativo del deseo para todo artista, escritor o intelectual moderno.

El devenir, como decíamos, no es imaginario, sino un cambio real que implica una alteración de ambos términos en cuestión. En este sentido, la realidad de este devenir puede ser atestiguada por el efecto producido en el otro Martinez, el poeta suizo-catalán. Es decir, el poeta plagiado y expropiado de sus poemas.

En 2014, el Martinez europeo fue informado por el investigador Weintraub sobre el plagio y montaje cometido 26 años antes. En respuesta, el Martinez europeo viaja a Chile para visitar la familia del Martínez chileno, y entender mejor qué fue lo que acontenció. En este viaje, el Martinez europeo asiste a algunas conferencias y, con posterioridad, publica un artículo explicando su reacción. En el texto explica su reacción aludiendo a la rabia y la curiosidad. En sus palabras:

> Al enterarme, la noticia no me choqueó ni me escandalizó. Diría más bien que me sorprendió e irritó. Irritación poco profunda, es verdad, que surgió de la sensación de haber sido manipulado. Sin embargo, esta reacción inicial no duró mucho, puesto que nació en mí la curiosidad por saber

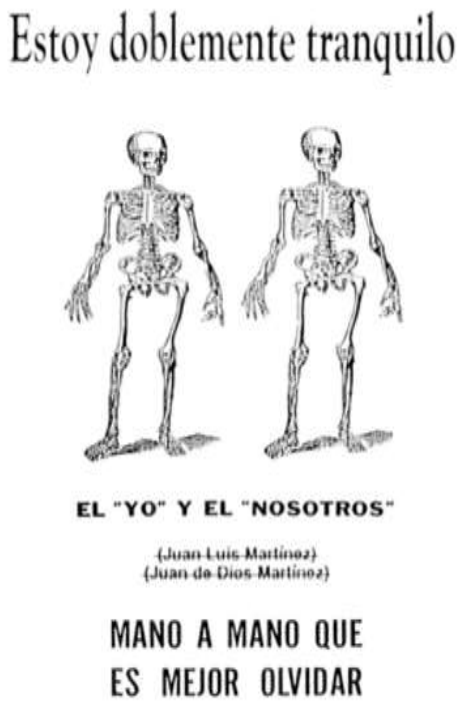
> quién era aquel hombre que había cometido esta especie de suicidio literario. (Martínez en Rioseco 2016: 353)

De esta manera, resulta interesante constatar que el Martínez "original" no sólo comprendió la intención irónica y extraña de su doble chileno, sino que también la aprobó, calificándola como una apropiación justificada o una "anti-ética de la expresión artística". En sus palabras:

> Juan Luis Martínez, mientras vivía, se contentó con publicar seis o siete poemas de *El silencio y su ruptura*. Evidentemente, no es un gesto anodino o inocente. Él envió aquellos poemas a diversos diarios y revistas sabiendo lo que estaba haciendo. Dichas entregas, además de la declaración de mi poema "Qui je suis" ante una audiencia embobada en París en 1992, constituyen una verdadera declaración de principios del camino artístico que se había delineado: escribir la obra de otro y para ello tomar el riesgo de cruzar la línea invisible que separa, no lo lícito de lo ilícito -no se trata aquí de un contrato jurídico-, sino una cierta ética en la escritura, que apodaré "anti-ética de la expresión artística", que autoriza las "apropiaciones". (Martinez en Rioseco 2016: 354)

En este sentido, resulta muy interesante el hecho de que el Martinez-europeo entre al juego de Martínez-chileno. En efecto, el Martinez-europeo no reclama la restitución o el reconocimiento de su autoría individual. Aunque él lo descarta de plano, podría haber sido perfectamente el caso que él hubiera demandado por violación de derechos de autor y, así, en un gesto muy Platónico (en el conocido libro X de la República cuando Platón expulsa a los poetas de la Ciudad Ideal), haber intentado eliminar o censurar *Poemas del Otro*, como fue el caso de Pablo Katchadjian, autor de *El Aleph Engordado* (2009) demandado y condenado por plagio el 2011 por María Kodama (viuda de Borges). En contraste, el Martinez-europeo simpatiza con el juego del Martínez-chileno, y, por lo tanto, acepta este particular "devenir". ¿Cuál es este devenir? En breve, el Martínez-chileno deviene un poeta romántico (es decir, su némesis), mientras que el Martinez-europeo deviene un poeta experimental. En otro nivel, más metafísico, es la copia la que deviene el original; y el origina el que deviene copia. Por último, en un nivel, más político cultural quizás, es la copia de la periferia latinoamericana la que deviene original, y es el original europeo (sin embargo, también menor) el que deviene una copia periférica. En este sentido, los poemas alteran profundamente su autoría: el autor de *Mañana se levanta* y *¿Quién soy yo?* ya no es más el Martínez-europeo ni tampoco el chileno; sino la *relación* entre ambos. Es decir, el devenir que ocurre en esta peculiar relación de borramientos de identidades y autorías. En tanto que nada puede ser el dueño de una relación, aquellos poemas deben ser ahora entendidos en términos de una escritura colectiva e impersonal.

En 1992 Martínez simulacro da un paso más, convirtiéndose ahora en una performance en su sentido más tradicional, es decir, como una acción física ejecutada enfrente a un público. La ubicación ahora es la Sorbonne, es decir, el lugar por excelencia de reconocimiento artístico, en especial, para artistas e intelectual latinoamericanos. Martínez es invitado conjunto a otros escritores chilenos a dar una charla en la conferencia "Les belles étrangères". Martínez lee, o, mejor dicho, actúa "¿Quién soy yo?", sin dar ninguna explicación póstuma. En ese momento el simulacro adquiere una gran intensidad: Martínez encuentra la forma de presentarse a sí mismo en público sin exponer su subjetividad. Usando la máscara de un poeta romántico y épico, Martínez contradice totalmente el corazón de su poética basada en la experimentación y la impersonalidad. Un año después, pocos días antes de morir, Martínez nuevamente envío al diario (esta vez El Mercurio) unos dibujos. En los dibujos aparece el texto: "Estoy doblemente en paz / El "yo" y el "nosotros" / (Juan Luis Martínez) (Juan de Dios Martínez) / Mano a Mano / Es mejor olvidar". (Martínez 2003: 59)




Finalmente, el año 2003 *Poemas del Otro* es publicado y circula por más de 11 años confundiendo y burlando al mundo literario con su presencia fantasmagórica.

Cuando se considera la incompatibilidad del material apropiado con respecto al resto de la obra de Martínez, uno de los primeros logros literarios consiste en haber quebrado la noción de estilo y de voz en la obra de Martínez. En efecto, si no supiéramos que estos poemas son en realidad una performance, el estilo de Martínez sería totalmente contradictorio e incoherente. Asimismo, la singularidad de la apropiación hecha por Martínez consistió en su poder transitorio para alterar la función del "nombre del autor". "Si descubriera que Shakespeare no nació en la casa que hoy se visita" dice Foucault, "esta es una modificación que evidentemente, no alteraría el funcionamiento del nombre de autor; pero si se demostrara que Shakespeare no escribió los *Sonetos* que pasan por suyos", es decir, precisamente el caso de Martínez, "éste es un cambio de otro tipo; no deja indiferente al funcionamiento del nombre de autor." (Foucault 2000: 14).

## II. BIBLIOGRAFÍA

Barthes, R. 1977. Image, Music, Text. Fontana Press. United Kingdom.

Brito, María Eugenia. 1990. Campos Minados: literatura post-golpe en Chile. Cuarto Propio, Santiago.

Cameron, J. 2014. Café Cinema. Historia Personal de la poesía porteña. Ediciones Altazor, Valparaíso.

Cussen, F. 2009. "Del pajarístico al lenguaje de los pájaros." Acta Literaria 39 (2nd sem.): 91-103.

Deleuze, G., Guattari, F. 2009. A thousand plateaus: capitalism and schizophrenia. Continuum, London.

Deleuze, G., Guattari, F. 2016. Kafka: toward a minor literature, Theory and History of literature. University of Minnesota Press, Minneapolis.

Foucault, M. 1998. Aesthetics, Method, and Epistemology. Ed. J. Faubion. The New Press, New Yok.

Heinich, N. 1998. Le Triple Jeu de l'art contemporain. Sociologie des arts plastiques. Éditions de Minuit, Paris.

Heinich, N. 2001. La Sociologie de l'art. La Découverte, Paris.

Guattari, G., 1998. El devenir de la subjetividad. Conferencias, Entrevistas, Diálogos (Chile, 1991). Dolmen Ediciones, Santiago de Chile.

Martinez, Juan Luis., 2016. La Nueva Novela. 3ed. Ediciones Archivo, Santiago. 1977. 152 pp. 1000 copies.

Martinez, Juan Luis., 2017. La Nueva Novela. 4ed. Ediciones Archivo, Santiago. 1977. 152 pp. 300 copies.

Martinez, Juan Luis., 1978. La poesía chilena. Ediciones Archivo, Santiago. 40 pp. 500 copies.

Martinez, Juan Luis., 2003. Poemas del Otro: Poemas y Diálogos Dispersos. Ediciones Universidad Diego Portales, Santiago.

Martinez, Juan Luis., 2010. Aproximación del Principio de Incertidumbre a un proyecto poético. Ediciones Nómade y Galeria, Santiago. 62 pp. 150 copies.

Martinez, Juan Luis, 2013. El poeta anónimo (o el eterno presente de Juan Luis

Martinez). 2012 Cosac Naify, Sao Paulo. Pub. In Chile in 2013. 1,000 copies.

Lihn, E. and Pedro Lastra, eds. 1987. Señales de ruta. Ediciones Archivo, Santiago.

Richard, N. 2007. Márgenes e Instituciones. Arte en Chile desde 1973. Metales Pesados, Santiago de Chile.

Rioseco, M. 2008. "Elementos lúdicos en la poesía de Juan Luis Martínez, Diego Maquieria y Rodrigo Lira." PhD diss, University of Cincinnati.

Rioseco, M. 2013. Maquinarias Deconstructivas. Poesía y Juego en Juan Luis Martínez, Diego Maquieria y Rodrigo Lira. Cuarto Propio, Santiago de Chile.

Rioseco, M. 2016. Martínez Total. Ed. Braulio Fernández eds. Editorial Universitaria, Chile.

Weintraub, S. 2013. La última broma de Juan Luis Martínez: No sólo ser otro sino escribir la obra de otro. Editorial Cuarto Propio. Santiago de Chile.

Weintraub, S. 2015. Juan Luis Martinez´s Philosophical Poetry. Bucknell University Press, USA.

# CRIANÇAS INDÍGENAS – VISÕES COLONIZADORAS EM OBRAS DE LITERATURA INFANTIL

Pilegi Rodrigues, Sílvia de Fátima
Mario Isaac, Paulo Augusto

# CRIANÇAS INDÍGENAS – VISÕES COLONIZADORAS EM OBRAS DE LITERATURA INFANTIL

## I. INTRODUÇÃO

O objetivo deste estudo é analisar três livros cujas personagens são crianças indígenas para refletir sobre visões colonizadoras estereotipadas e romantizadas que se tornaram estigmas das pessoas e sociedades indígenas do Brasil e que, ainda hoje, perpassam obras de literatura infantil e impactam a concepção de leitores em formação acerca das realidades das sociedades indígenas nas relações de interétnicas.

A discussão é relevante porque, a despeito dos avanços das questões indígenas na legislação brasileira, educação escolar e discursos políticos de respeito à diversidade e diferenças étnicas, sobretudo a partir da Constituição Federal de 1988, a sociedade brasileira mantém seu propósito de homogeneizar valores, normas e regras de condutas, a língua portuguesa, a história nacional e as religiões cristãs. As etnias brasileiras continuam sofrendo discriminação social e tendo seus direitos humanos fundamentais negados e aviltados.

Por questão metodológica, foram escolhidas três obras de autores brasileiros, com perfis distintos, todas escritas em língua portuguesa*: As aventuras de Ticuã*, de Tiago Hakiy; *A flecha traiçoeira*, de Pedro Bandeira; *Apenas um Curumim*, de Werner Zotz. As obras e os autores foram escolhidos a partir de pontos de vistas diferentes: quem são e de onde falam.

## II. CONCEPÇÃO ESTIGMATIZADA

Tomamos como referência teórica para definição de estigma a proposta por Erving Goffman (1988). Em sua origem, o termo se referia a sinais corporais com os quais se procurava evidenciar alguma coisa de extraordinário ou mau sobre o status moral de quem os apresentava. Entretanto, quando um estranho é apresentado a alguém de uma sociedade dominante, os primeiros aspectos vistos e sentidos no estrangeiro são as suas categorias e atributos sociais, a sua identidade social (Goffman, 1988: 11-12). A identidade social, portanto, é constituída dos atributos físicos, morais e estruturais de uma dada sociedade.

Os estigmas surgem a partir de visões ingênuas ou com propósitos intencionais de depreciar um outro ser, pessoa, grupo social ou sociedade. O sucesso da criação de imagens com significados distorcidos se dá fundamentalmente porque as características marcadas como indignas, desonrosas ou de má reputação interessam ao grupo dominante no sentido de desqualificar e diminuir o Outro por motivos econômicos, políticos, ideológicos e/ou de posse e manejo do espaço ambiental. Outra razão de adesão ao estigma é que as características do Outro aparecem como sendo fora dos padrões socioculturais, ambientais e ideológicos da sociedade dominante. No Brasil, que é um país multiétnico[1], a identidade nacional não é apresentada como pluriétnica. Prevalece a ideologia da Nação brasileira homogeneizadora. Deste modo, as 305 etnias que completam a "nação brasileira" não são vistas como normais, porque suas cosmologias não seguem as normas da "nação".

Goffman (1988: 14) menciona três tipos de estigma. Os dois primeiros dizem respeito a indivíduos e o terceiro é o que ele intitula estigmas tribais de raça, nação e religião. Esses se formam e são atribuídos aos "diferentes" a partir de características que os afastam negativamente dos padrões considerados normais da sociedade dominante.

1 Segundo dados do IBGE (2010), no Brasil existem 305 etnias, 274 línguas e 817.963 pessoas indígenas. Há 69 referências de grupos não contatados. Disponível em http://www.funai.gov.br/index.php/saúde. Acesso em 23/05/2018.

Os estigmas atribuídos às sociedades autóctones não surgem ocasionalmente, são transmitidos de geração em geração de colonizadores. É assim que se construiu o estigma de que os índios são todos semelhantes (o índio genérico) e marcados por adjetivos depreciativos que são apontados a partir de duas visões ambíguas, mas igualmente preconceituosas: a visão estereotipada e a romantizada.

Todas as vezes que ocorrem conflitos por terras tradicionalmente ocupadas, essas ideias se revelam fortemente. Também são comuns quando ocorrem crimes contra pessoas indígenas. Por outro lado, há segmentos de humanistas que defendem a vida e a humanidade dos indígenas, mas se propõem a ajudá-los na evolução do seu processo civilizatório: convertê-los em cristãos e trabalhadores nacionais. Decorre daí a visão romantizada sobre as pessoas e sociedades indígenas que, embora seja aparentemente benevolente, também concebe as etnias como sendo a-históricas, primitivas, silvícolas e gente que tem o direito e o dever de ser "protegida" dos avanços tecnológicos e científicos produzidos pela sociedade mundializada. A visão romantizada surgiu em contraponto à visão estereotipada produzida pela classe dominante colonizadora e ambas servirão de base para análise do nosso objeto de estudo. A visão sobre as crianças indígenas nos livros de literatura infanto-juvenil representa bem a manipulação da imagem das etnias que habitam o Brasil.

## III. VISÃO ESTEREOTIPADA

Visão estereotipada é aqui definida como um conjunto de olhares ideológicos das pessoas e instituições da sociedade nacional a respeito de quem eles chamam de índios ou indígenas. A visão estereotipada é constituída de imagens, representações e posturas preconceituosas, difamatórias, depreciativas, pejorativas, fantasiosas, obliteradas, imprecisas e muitas informações falsas.

De modo geral, a ideia difundida é de que os índios são exóticos, imorais, tolos, ingênuos, supersticiosos, incapazes, indolentes, improdutivos, preguiçosos, bêbados, sujos, mentirosos, traiçoeiros, hostis, belicosos, cruéis e desumanos. Em todos os espaços educacionais, crianças pensam que todos os índios andam nus, gostam de pescar, caçar, coletar e guerrear, vivem em ocas de palha, seus xamãs são feiticeiros e praticam a antropofagia, matam certos tipos de crianças, especialmente gêmeas. Na sociedade nacional, eles também são considerados empecilhos ao desenvolvimento. Persistem crenças generalizadas de que há "muita terra para pouco índio"; que eles "têm muitos direitos e não tem deveres", dentre outras.

É forte também a questão da negação da identidade étnica. Ela se manifesta quando indígenas vivem no contexto urbano, agregam tecnologias e outros conhecimentos da sociedade mundializada.

O desprezo para com a cosmologia indígena se faz sentir até mesmo na discriminação de conceitos: as línguas são dialetos, as religiões são crendices, as relações de trabalho são primitivas e as pessoas e sociedades são classificadas em uma escala verticalizada, na qual os civilizados ocupam o topo do desenvolvimento humano, abaixo estão os bárbaros e, na parte inferior, os indígenas. É desta forma que os estereótipos se constituem em poderosas ferramentas ideológicas de racismo, xenofobia e intolerância.

## IV. VISÃO ROMANTIZADA

Trata-se de uma visão supostamente positiva, humanista e ufanista. Porém, ela encerra imagens e ideias preconceituosas, genéricas, simplistas, a-históricas e fora da realidade das etnias brasileiras. Neste sentido, ela opera como um reforço aos preconceitos e à discriminação social de caráter étnico.

A visão romantizada teve a sua origem na imagem do "bom selvagem", de Jean Jacques Rousseau, cuja influência se fez sentir na literatura romântica indianista brasileira, nos séculos XVIII e XIX.

Trata-se de uma representação idealizada do índio e se manifesta em conotações e narrativas que denotam a defesa da vida e do ser primitivos, o culto à natureza e à imaginação. Vê as sociedades indígenas como perfeitas, nas quais predominariam a solidariedade, igualdade, abastança, cooperação, generosidade, lealdade, coragem, respeito, cuidado para com os velhos, crianças e espaço social onde todos são amados e felizes. Nesse mundo idealizado, a ambição inexiste.

A postura ufanista sobre os povos indígenas implica no raciocínio de que os problemas existentes nos territórios indígenas foram provocados pela chegada do homem "branco". Por isso, na visão romantizada, os índios devem viver isolados para não se contaminarem com os males sociais. Vejamos uma citação de Antonio Hohlfeldt:

> Enquanto distantes no tempo e no espaço, o índio pode ser mitificado; ele é leal e corajoso, a criança indígena vive sempre feliz, e, de modo geral, todos os índios vivem em harmoniosa igualdade, numa vida idílica e paradisíaca. Porém, basta o índio aproximar-se do branco, pretendendo igualdade ou semelhança, ou o branco necessitar de seu território, na expansão das frentes agrárias, e eis o índio transformando em caboclo ridículo, risível e ignorante, sempre pronto para ser enganado pelo colono ladino. (1987: 97-98)

Há também uma mentalidade romantizada de que aldeia é um paraíso, que a vida na floresta é fácil e a relação direta homem-natureza é o protótipo do equilíbrio e da harmonia criados por Deus. Imagina-se uma floresta onde os alimentos são encontrados com fartura e ninguém é dono dos frutos das árvores, dos pássaros do céu, dos animais da terra e dos peixes das águas. Tudo é visto com simplicidade e facilidade, mesmo que não dispondo de instrumentos adequados para explorar os recursos necessários à sobrevivência das pessoas. Atualmente, graças a interesses de empresas de turismo, a visão romantizada se fortaleceu com a difusão de imagens e representações exóticas sobre o meio e as sociedades indígenas. No Brasil, para despertar a curiosidade de turistas, o Parque Nacional do Xingu tornou-se a vitrine do Paraíso, na qual festas tidas como cerimoniais de etnias que vivem lá são expostas para o mundo. Mas a realidade não é essa.

Nem mesmo as línguas indígenas ficaram imunes às generalizações. Convencionou-se como pertencentes a todas as etnias termos utilizados na língua tupi-guarani, tais como curumim, pajé, tupã e jaci.

Essas imagens generalizadas e seus fundamentos contribuem para ocultar a realidade dos povos indígenas e fugir do ponto nevrálgico da discussão: a questão do direito das etnias às suas terras e culturas tradicionais e acesso à produção científica e tecnológica universalmente produzidas.

## V. REAÇÃO DAS CIÊNCIAS FRENTE AOS ESTIGMAS

Esse conjunto de imagens decorrentes da concepção estigmatizada acerca das sociedades e pessoas indígenas tornou-se preocupação de cientistas e estudiosos no Brasil, com mais intensidade a partir dos anos 1970.

No contexto da discussão da historiografia crítica, da antropologia política e dos processos de globalização e fragmentação da sociedade, emergiu o debate em torno do caráter ideológico dos livros didáticos. Na década de 1980, vários estudos foram feitos sobre como as questões indígenas e as imagens dos índios eram tratadas nas escolas, nos livros didáticos e na literatura infantil. Aracy Lopes da Silva, por iniciativa da Comissão Pró-Índio

de São Paulo, foi a organizadora de um livro denominado *A questão indígena na sala de aula – subsídios para professores de 1º e 2º graus*. Nele foram publicados artigos de importantes pesquisadores sobre o assunto. Os textos e informações foram elaborados tendo como referência conceitos, imagens e posturas a respeito dos povos indígenas contidas em livros didáticos utilizados no Brasil naquela época.

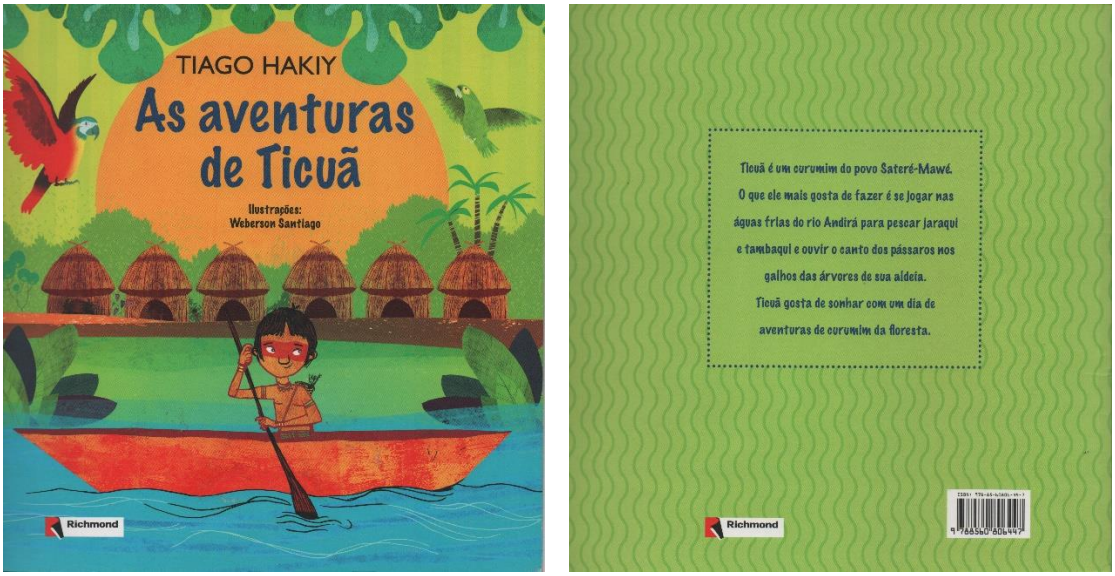
Ainda nas décadas de 1970 e 1980 foram publicadas 17 obras literárias com a proposta de mostrar aos educadores que "quase toda a historiografia oficial, da qual os livros didáticos são meros resumos de divulgação, é a história contada pela ótica do branco opressor" (Betto, 1987: 09). Das 17 obras literárias publicadas, 09 são de literatura infanto-juvenil, sendo que uma delas, *Apenas um curumim* (Zotz, 1979/2013), é objeto deste trabalho.

Na década de 1990 aumentou o interesse científico e educacional sobre a questão ideológica a respeito das etnias brasileiras em livros didáticos e literários. Entre outras obras, destacou-se o livro *A Temática Indígena na Escola: Novos subsídios para professores de 1º e 2º graus*. (Silva & Grupioni, 1995).

## VI. AS AVENTURAS DE TICUÃ

O Autor Tiago Hakiy é indígena da etnia Sateré-Mawé, do Amazonas – Brasil. É relevante dizer que ele estudou na Universidade Federal do Amazonas e residiu no município de Barreirinha-AM. Tiago vive na interface de duas culturas: a tradicional de seu povo e a ocidental, do contato. Sendo indígena, sua visão é de dentro para fora da sua etnia, por isso ele se preocupa em expor especificidades do Modo de Existir da etnia a qual pertence.

FIGURA 1 – CAPA E CONTRACAPA DE AS AVENTURAS DE TICUÃ




Fonte: Hakiy (2014)

A narrativa de Hakiy objetiva romper com a visão estigmatizada, revelando situações reais e significados do modo de existir da sua etnia. Na obra *As aventuras de Ticuã*, as pessoas e a etnia são identificadas nominalmente e moram em um lugar determinado: O nome do menino é Ticuã, ele pertence ao povo Sateré-Mawé e mora em uma aldeia que fica à margem do rio Andirá (Hakiy, 2014: 05). O autor indicou aos seus leitores o significado do nome do rio: "Andirá significa morcego, na língua de Ticuã. O rio recebeu esse nome porque tem águas pretas, igual às asas do morcego" (2014: 07).

Ao narrar o modo de viver da criança em seu espaço, Hakiy o fez contextualizando a brincadeira no tempo, no espaço e identificando elementos reais do ambiente: "O que Ticuã mais gosta de fazer, quando o sol vem sorrindo de manhãzinha, é se jogar nas águas frias desse rio" (2014: 08). Hakiy também identifica alguns animais: "Nada, nada, mergulha, imita o nado do boto, da ariranha, do peixe pirarucu" (2014: 09).

Através de Ticuã, o autor desconstrói a imagem de índio preguiçoso que pesca por entretenimento. Hakiy mostra a realidade da criança que, assim como o adulto, vai pescar para trazer alimentos para casa. Nas páginas 10 a 15, tendo como mote a pescaria, Ticuã revela técnicas para remar, identifica peixes, vegetações, apresenta aspectos do meio onde vive e as matérias primas utilizadas para confeccionar o remo e a canoa. E, ao voltar para a Aldeia, o menino "arruma a canoa, sobe com a cambada de peixes e entrega para sua mãe, que logo coloca no moquém" (2014: 15). Somente depois do trabalho, Ticuã "vai ouvir os pássaros que cantam nos galhos das árvores próximas à Aldeia" (Hakiy, 2014: 15).

Durante a sua narrativa, o autor mostra como é a vida e o processo de educação de uma pessoa indígena a partir de sua infância. Tiago Hakiy finaliza o seu texto mostrando como se dá a transmissão de conhecimentos, na tradição oral, da maioria das etnias brasileiras: "Em noites de lua cheia, Ticuã dorme tarde, pois senta ao lado do seu avô para ouvi-lo contar histórias, e são muitas histórias, que servem para encantar e também para ensinar" (2014: 19).

Tiago Hakiy fala de um menino com identidade pessoal e étnica para outras crianças. Ele vê e trata a sua personagem como criança, dá significado ao seu universo sociocultural e ambiental e desmistifica as imagens que compõe a visão estereotipada sobre os índios brasileiros.

Quanto ao ilustrador Weberson Santiago, seus desenhos correspondem a uma visão genérica de índio brasileiro. É comum os artistas plásticos representarem os indígenas com uma faixa vermelha pintada no rosto, mostrar ocas (casas) arredondadas semelhantes aos cortes das franjas dos cabelos das pessoas, mostrar os índios seminus e os líderes com cocares na cabeça. Ocorre que nem todos os indígenas são assim. Essa é uma representação pré-concebida idealizada e generalizada das pessoas e sociedades indígenas. As pinturas faciais e corporais são sinais diacríticos, clânicos e étnicos, que marcam as identidades individuais e sociais de cada povo. Mas, a maior parte dos ilustradores e das editoras não tem se preocupado, até o momento, em apresentar a diversidade cultural das etnias brasileiras nas ilustrações e nas obras de arte que tematizam os indígenas.

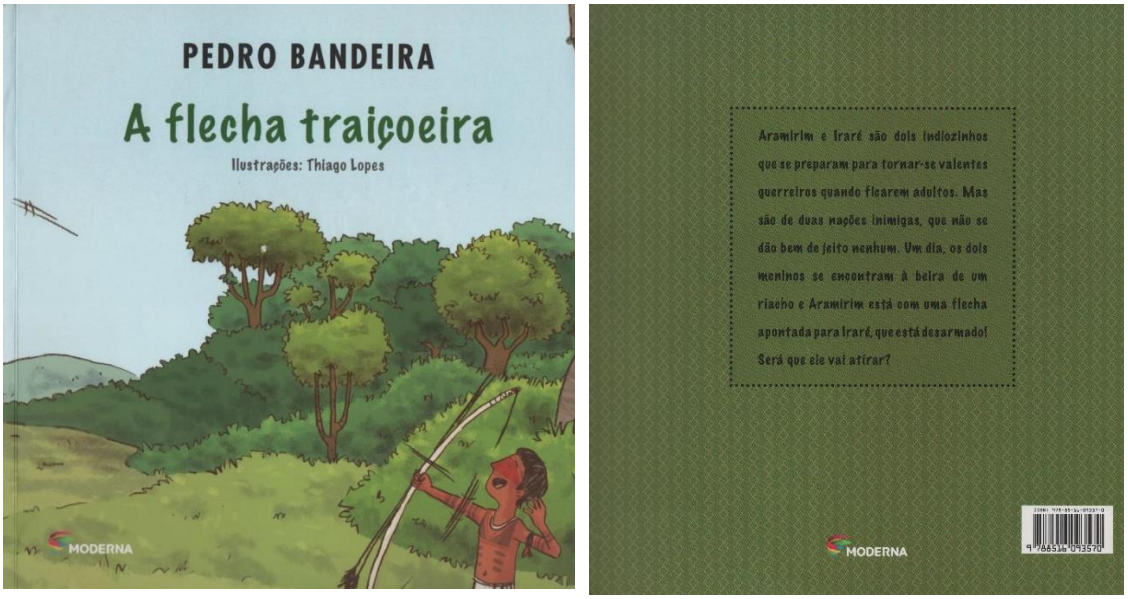
## VII. A FLECHA TRAIÇOEIRA

A segunda obra, *A flecha traiçoeira*, foi escrita por Pedro Bandeira. Seu ponto de vista é de fora e distante da realidade das sociedades indígenas. Conforme o próprio autor,

> *A flecha traiçoeira* sem dúvida é produto do fascínio que eu tinha pelas histórias de índios que eu lia quando era bem jovem. Para mim, naqueles tempos, os índios eram verdadeiros heróis, capazes de sobreviver em meio a tremendos perigos que a floresta escondia. Eles tinham de viver lutando contra onças, mergulhando nos rios para atracar-se com jacarés, enredando-se em combates contra enormes jiboias... Ah, daí eu me sentia na pele do heroico Peri, salvando a vida da linda Ceci, sendo capaz de capturar uma onça e levá-la amarrada para conquistar o coração da amada, e até abraçando-me a uma palmeira e arrancando-a do chão, como se fosse uma varinha! [...] Os índios do meu país, para mim, eram iguaizinhos aos cavaleiros medievais, aos caubóis dos filmes que eu adorava assistir. Pois é... acho que eu escrevi esta história com o mesmo olhar, com os mesmos sentimentos que eu tinha na infância [...]. (Bandeira, 2014: 38-39)

Como é possível inferir, a perspectiva do autor sobre os indígenas foi construída a partir da concepção estigmatizada presente em livros e filmes vistos durante a sua infância e a narrativa revela a ambiguidade de sua concepção.

FIGURA 2 – CAPA E CONTRACAPA DE *A FLECHA TRAIÇOEIRA*




Fonte: Bandeira (2014)

O livro narra a história de duas crianças de "nações" diferentes. O conceito de nação é empregado de forma inadequada para se referir a etnias.

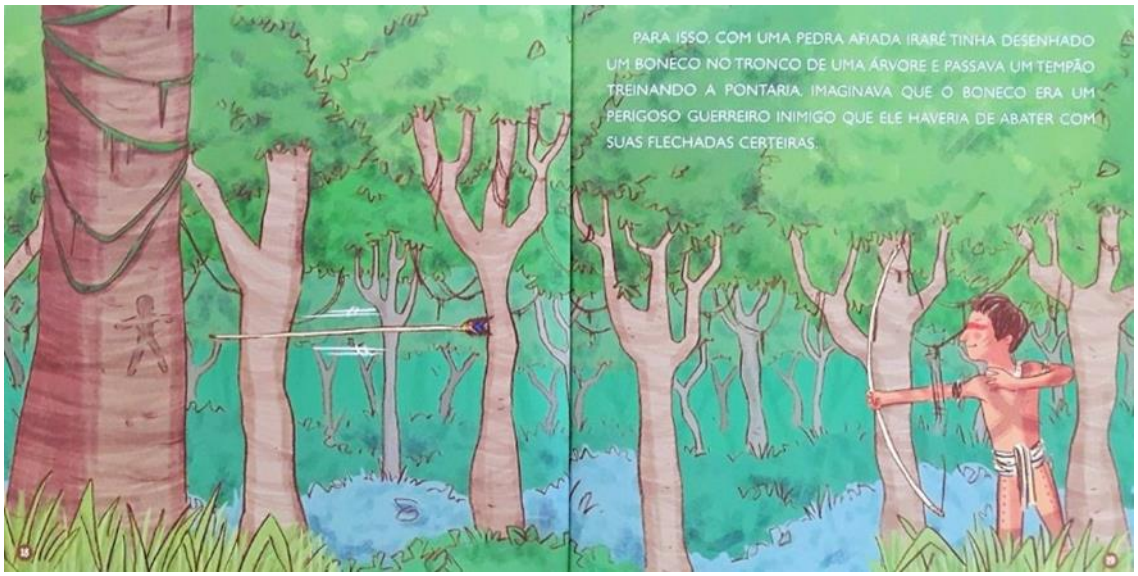
Nas páginas 05 e 13, Bandeira apresenta suas personagens crianças: Aramirim e Iraré, mas não identifica quais são as etnias as quais pertencem. O cenário é o mesmo, ambos estão no centro da aldeia, ouvindo as façanhas dos corajosos guerreiros, cada qual de sua "nação". O panorama já indica a concepção estigmatizada de índio genérico, dividido em nações, mas unidos pelo mesmo ideal: o de ser guerreiro.

Ao contrário da realidade de sociedades indígenas com tradição oral no processo educacional, as pessoas estão reunidas no centro das aldeias não para que as gerações mais velhas transmitam aos mais novos as cosmologias de suas etnias, mas sim para vangloriar-se de seus atos heroicos nas guerras. Essa concepção do autor reforça no leitor infantil a ideia de que os índios são belicosos e desumanos.

As páginas 06 a 11 são dedicadas à formação de guerreiro de Aramirim, treinando suas habilidades no manejo do arco para "acertar a caça até cem passos de distância" ou "uma fruta bem lá no alto das árvores". A caça e a coleta são ações de trabalho, mas na concepção expressa pelo autor, o objetivo da criança não era laboral e sim "tornar-se o mais hábil dos flecheiros" (Bandeira, 2014: 09-10).

Quanto a Iraré, sua aprendizagem sobre a vida vinha da contemplação. A visão romantizada se manifesta pela concepção ingênua de que a natureza, por si mesma, revelava aos índios a sabedoria da vida, destituindo essa função social da educação dos membros da sociedade da qual a criança faz parte. O texto conduz à ideia de que a finalidade da educação da criança é para ser "o mais bravo dos guerreiros quando chegasse a sua hora de enfrentar a nação inimiga". (Bandeira, 2014: 16). E, para isso, Iraré treinava em um boneco desenhado em uma árvore.

FIGURA 3 – IRARÉ TREINANDO PARA SER GUERREIRO




Fonte: Bandeira (2014: 18-19)

Não só a narrativa é agressiva e reveladora da visão estereotipada sobre a educação da criança indígena. A ilustração é coerente com a frase que denota o ódio contra o "perigoso inimigo", a quem Iraré precisa "abater com suas flechadas certeiras". Observe o verbo empregado: abater, como a um animal caçado. Está implícita a ideia de animalização ou, se preferirem, de desumanização.

Finalmente os meninos se encontram na floresta, um de cada lado do rio. A cena pressupõe que haverá conflito. Iraré vê o oponente com a flecha apontada em sua direção e o supõe um inimigo covarde, capaz de matar um valente desarmado. Mas, a ambiguidade da concepção do autor sobre os indígenas não permitiu que Iraré fosse morto. Lembremo-nos que a concepção estigmatizada é ambivalente e se revela por meio das duas visões valorativas opostas: a estereotipada e a romântica.

FIGURA 4 – DESFECHO

Fonte: Bandeira (2014: 36-37)

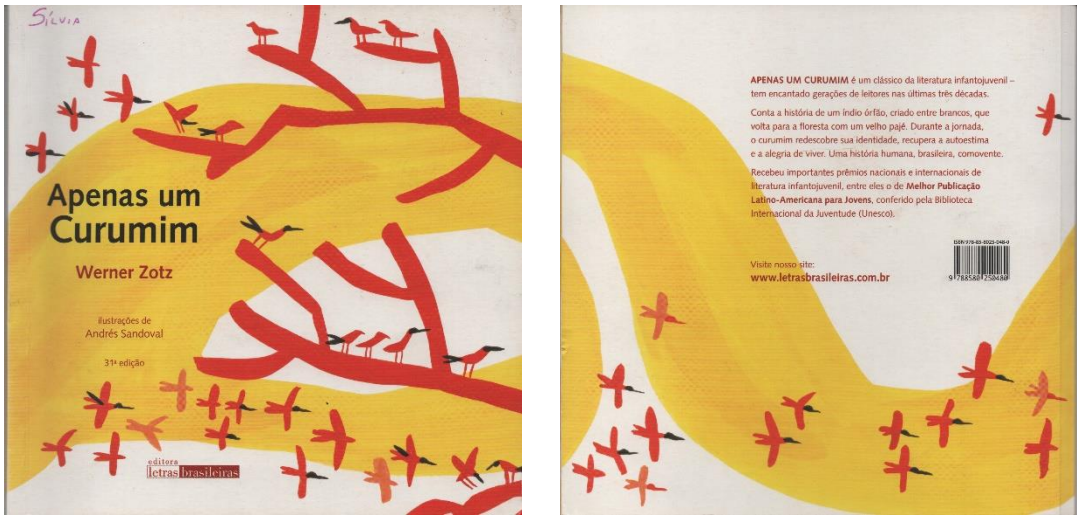
A visão romântica fez com que Aramirim não fosse um covarde capaz de matar um valente desarmado, como Iraré suspeitou. O autor transforma Aramirim em herói: "um pequeno bravo guerreiro, capaz de salvar a vida de um inimigo! " (Bandeira, 2014: 36-37).

Quanto à ilustração do livro, os desenhos de Thiago Lopes correspondem a uma visão genérica do índio brasileiro, também expressas nas ilustrações de W. Santiago, já discutidas. Os índios possuem as mesmas faixas vermelhas pintadas no rosto, as ocas são arredondadas, os mesmos cortes de cabelos das pessoas e os chefes são identificados com cocares.

## VIII. APENAS UM CURUMIM

A terceira obra, *Apenas um Curumim*, foi escrita por Werner Zotz. Ele não é indígena, mas não é alheio à realidade das etnias e problemas ambientais do Brasil.

FIGURA 5 – CAPA E CONTRACAPA DE *APENAS UM CURUMIM*




Fonte: Zotz (2013)

A 1ª edição dessa obra foi em 1979. Ela retrata o drama das sociedades indígenas nas relações de contato. Essa temática é abordada com seriedade e lirismo por Zotz, mesmo com distorções oriundas da ideologia dominante e conteúdo estigmatizado, como o conceito de aculturação, ainda aceito por alguns acadêmicos.

O conceito de aculturação vê as mudanças culturais como perdas, no sentido de assimilação da cultura e do modo de vida do colonizador pelo colonizado. Porém, nas relações interétnicas as mudanças são dinâmicas e não mecânicas, fato verificado, desde a década de 1960, pela Antropologia. Como argumenta Isaac (2002), o termo aculturação é insuficiente para explicar a complexidade das mudanças sociais e sua utilização distorce as realidades das etnias nas relações de contato.

Zotz, entretanto, demonstra conhecimento histórico sobre o processo de colonização das sociedades indígenas e dos impactos socioculturais e ambientais provocados com a expansão das fronteiras agrícolas sobre os territórios indígenas. No entanto, na ânsia de denunciar as violências seculares, ele coloca na boca dos personagens (uma criança e um ancião) conceitos e valores do segmento humanista e ambientalista, muito em voga no Brasil nas três décadas finais do séc. XX. Apesar de sua consciência crítica, o autor não se livrou das visões estereotipadas e romantizadas prevalecentes na literatura infanto-juvenil brasileira.

Ele começa a narrativa com uma profecia, uma visão catastrófica na qual um ancião prevê a destruição do paraíso terrestre e o sofrimento da raça humana. A visão romantizada da vida paradisíaca na floresta intacta da intervenção humana perpassa toda a obra, expondo o sentimento bucólico, a concepção mecanicista de uma sociedade que opõe índios bons e preservadores do meio ambiente e brancos maus e destruidores.

As ilustrações de Andrés Sandoval mostram a natureza e seus habitantes, com ênfase em rios, peixes, pássaros e vegetação, seguindo o diálogo de duas pessoas indígenas, cujas presenças nas ilustrações aparecem apenas nas páginas 23, 24, 41 e 43; o que não contradiz a narrativa, mas reafirma a visão romantizada predominante na obra.

## IX. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O encontro e o contato do leitor em formação com obras literárias têm se colocado cada vez mais como fundamental para a expansão dos conhecimentos, especialmente sobre a interculturalidade.

Atualmente há um forte debate, no Brasil, sobre a privatização da educação pública, fato que se faz sentir também na expansão do mercado editorial com a profusão de obras que, não raro, em pouco ou nada contribuem para o conhecimento a respeito da diversidade cultural e, por decorrência reforçam os preconceitos e o ódio étnico. Por isso, a análise das obras, utilizando-se de ferramentas conceptuais e metodológicas da Educação, Antropologia, Etno-história e da Linguística tornam-se imprescindíveis.

Nosso trabalho procurou mostrar que, apesar de esforços existentes, há confusão ideológica, o que ficou evidenciado nas obras aqui analisadas, a despeito de autorias renomadas, livros premiados e de grande difusão, fato demonstrado no número de edições.

Parece-nos que a entrada de indígenas no mercado editorial poderá ajudar na compreensão de como produzir uma literatura infanto-juvenil liberta de estigmas e visões estereotipadas e romantizadas sobre as etnias que vivem no país.

## X. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BANDEIRA, P. (2014). *A flecha traiçoeira*. Ilust. Thiago Lopes. São Paulo: Moderna.

BETTO, F. (1987). Tanta mentira, que parece verdade. In: SILVA, A. L. (org.). *A questão indígena na sala de aula*: subsídios para professores de 1º e 2º graus (pp. 07-10). São Paulo: Brasiliense.

GOFFMAN, E. (1988). *Estigma* – notas sobre a manipulação da identidade deteriorada. Rio de Janeiro, RJ: Guanabara Koogan.

HAKIY, T. (2014). *As aventuras de Ticuã*. Ilust. Weberson Santiago. São Paulo, SP: Richmond Educação.

HOHLFELDT, A. (1987). A vertente indianista da literatura brasileira. In: SILVA, A. L. (org.). *A questão indígena na sala de aula*: subsídios para professores de 1º e 2º graus (pp. 91-99). São Paulo: Brasiliense.

IBGE (2018). *Dados demográficos do IBGE sobre as etnias brasileiras*. Acesso 15/05/18. Disponível em: http://www.funai.gov.br/index.php/saude.

ISAAC, P. A. M. (2002, mar.). Sociedades Indígenas: perda ou ampliação cultural? *Revista da APG*/Associação dos Pós-Graduandos da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo V. 1, nº 27, pp. 149-161. São Paulo: Lorosae.

ISA. Instituto Socioambiental. (2002). *Kwarup*. Acesso 29/05/18. Disponível em: https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Xingu.

SILVA, A. L. (org.). (1987). *A questão indígena na sala de aula*: subsídios para professores de 1º e 2º graus. São Paulo: Brasiliense.

SILVA, A. L. & GRUPIONI, L. D. B. (orgs.) (1995). *A temática indígena na escola*: novos subsídios para professores de 1º e 2º graus. Brasília: MEC/MARI/UNESCO.

ZOTZ, W. (2013). *Apenas um Curumim*. Ilust. Andrés Sandoval. 31. ed. Florianópolis: Letras Brasileiras.

# A TRANSVERSALIDADE CULTURAL DA LÍNGUA PORTUGUESA NAS CANÇÕES POPULARES BRASILEIRAS: ÉTICA NACIONAL E ESTÉTICA TEXTUAL

Sylvia Helena Cyntrao

# A TRANSVERSALIDADE CULTURAL DA LÍNGUA PORTUGUESA NAS CANÇÕES POPULARES BRASILEIRAS: ÉTICA NACIONAL E ESTÉTICA TEXTUAL

## I. PROBLEMATIZAÇÃO CONCEITUAL EM TEMPOS DE MUTAÇÃO

Buscar nas imagens do texto literário o ser social e suas reflexões existenciais propicia a ampliação da consciência crítica, pois, como sabemos, a palavra é um fenômeno ideológico por excelência. Mergulhar no mundo das palavras em língua portuguesa é estar em contato com o que se diz, mas também com o que é silenciado, em função do nosso passado colonial.

O texto literário, como um conjunto de códigos postos em relação por um sujeito histórico, o autor, pode ser o lugar privilegiado e revelador do ser humano e de suas relações com os micro e macrocosmos sociais. Interpretar um texto deve ter, portanto, um sentido para além do exercício narcísico intelectual, deve abrir fronteiras para a compreensão do mundo em que vivemos.

O conceito de relativismo cultural passa a ser a base desse paradigma que seguimos, cuja premissa é de que a realidade é sempre culturalmente constituída, já que o que era considerado imutável é agora encarado como uma construção cultural, sujeita a variações, tanto no tempo como no espaço.

A sociedade brasileira, com seu passado colonial, absorveu nestes pouco mais de 500 anos de história elementos sociais , étnicos, éticos e estéticos de outras civilizações, incorporando-os aos elementos nativos e desenvolvendo nas gerações que se sucederam uma identidade híbrida, composta de múltiplas linguagens.

Como sabemos, o que dá a dimensão do que somos, para o entendimento do lugar que ocupamos, são os usos que fazemos das linguagens, seja esse espaço no Brasil, ou nos outros locais no mundo.

Nossa sociedade ainda resiste muito ao confronto de que o salto da transdisciplinariedade é necessário para melhor compreender-se. Contra os paradigmas hegemônicos.

De toda forma, na área do conhecimento das humanidades não há estruturas rígidas, mas manifestações flexíveis e sempre associadas ao processo. E processo não é o oposto de estabilidade: a autoorganização e a autoexpressão dão o ritmo da interação e formam modelos, das simples células do indivíduo à amplitude ecológica social. Assim é com a literatura, assim é com o híbrido gênero da canção popular sobre o qual nos debruçamos em pesquisas e publicações por mais de três décadas, na universidade.

As reflexões que temos propiciado, nos remetem a uma cultura sistematizada, da qual a Academia é promotora privilegiada, e à revisão do *ethos* do qual participa.

O físico teórico Basarab Nicolescu, fundador do Centro Internacional de Pesquisa e Estudos Transdisciplinares e signatário, com Lima de Freitas e Edgar Morin, da famosa "Carta da Transdisciplinaridade", disponível no site do Centro de Pesquisa, nos diz que , "se pretendemos ser agentes válidos do desenvolvimento sustentável, temos primeiramente que reconhecer a emergência de um novo tipo de conhecimento- o conhecimento transdisciplinar- complementar ao conhecimento disciplinar tradicional".

Ora, assim colocado, o conhecimento transdisciplinar proporcionaria a abertura multidimensional para olharmos o simbólico sobre a realidade, partindo, no caso de nossa pesquisa,

de letras da canção popular brasileira. Um estudo que entende ser possível o olhar analítico em separado sobre cada um dos sistemas semióticos relacionais com que trabalha a canção - o linguístico, o musical e o cênico das performances interpretativas.

É preciso esclarecer, como ensina Nicolescu, que disciplinaridade, multidisciplinaridade, interdisciplinaridade e transdisciplinaridade são quatro flechas lançadas de um mesmo arco, o do conhecimento, mas que se diferenciam quanto às suas metas.

A compartimentação do conhecimento é inevitável, mas apenas como um momento, parte de um processo. A realidade não é unidimensional, portanto o disciplinar não se basta. A realidade é multidimensional, e seus diferentes níveis atuam ao mesmo tempo na mente humana. É um grande desafio pensá-la por meio de textos esteticamente compostos que pressupõem, pela oralidade também de sua expressão, a (re)valorização de um paradigma milenar de origem que se situa nas canções medievais. Outro grande desafio é pensar os textos literários não do ponto de vista restrito das teorias da literatura , mas na amplitude das reflexões teóricas da antropologia, da sociologia, da história, da economia ou da psicologia.

## II. OPÇÕES ÉTICAS

A pesquisa (os objetivos, metodologias, estratégias e *corpus* textuais ) não é neutra e envolve opções políticas menos ou mais conscientes, das quais, por sua vez, apenas o discurso disciplinar não consegue dar conta. É preciso pensar no que acontece agora, no presente histórico. A seleção de informações já apresenta uma visão de mundo, possível de ser transformada na prática social.

Do ponto de vista da universidade como formadora de formadores, destaco nesse processo a responsabilidade da construção do leitor crítico. Se acreditamos nisso, não podemos nos omitir. Na identificação das contradições e impasses por que passa nossa pátria, temos que estar muito atentos, pois podemos tanto ser co-autores dos fracassos como dos êxitos históricos. Para termos êxito, que é o que todos queremos, será preciso lutar pela participação do saber crítico na construção de uma sociedade.

## III. ÉTICA NACIONAL / ESTÉTICA TEXTUAL (PROPOSTA DE UMA LEITURA TRANSVERSAL DO MUNDO)

Segundo o filósofo da educação Edgar Morin[1] "Literatura, poesia, cinema devem ser considerados (...) escolas de vida, em seus múltiplos sentidos". Relaciona entre eles o sentido da "Escola de descoberta de si", em que o aluno pode reconhecer sua vida subjetiva na dos personagens dos romances , ou no sentimento de um poema de amor frustrado e ter a noção importante de que não está só nesses tempos de grandes incompreensões e cegueiras. Também deve funcionar como "Escola de complexidade humana". Morin nos explica que : "é na literatura que o ensino sobre a condição humana pode adquirir forma vívida e ativa para esclarecer cada um sobre sua própria vida."

Essa relação entre o autor e o leitor mobiliza um patrimônio cultural coletivo cuja carga simbólica é ressignificada de geração em geração. O artista vai atuar, então, como antena do contexto que o cerca, mesmo que não perceba, e também como uma espécie de prisma na revelação de suas aspirações e angústias mais subjetivas.

Algumas das letras de cancionistas, na sequência, indicam como este ser cultural está potencializado nos textos poéticos e falam de uma consciência crítica da História , no mesmo

1 2 MORIN, Edgar. A cabeça bem-feita: repensar a reforma, reformar o pensamento . tradução Eloá Jacobina. - 8a ed. - Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003. 128p

diapasão de seus contemporâneos poetas dos livros, como Carlos Drummond de Andrade. Vejamos o que dizem ambos.

> "Olho ao pé do / homens agachados / esperando comida / como a borda cresce/ como as mãos são duras / negras de cansaço (...) Como poderia compreender-te,
>
> América, é muito difícil". ("América"— Carlos Drummond de Andrade)
>
> "Num tempo / página infeliz da nossa história / passagem desbotada na memória / das nossas novas gerações. (...) Seus filhos / erravam cegos pelo continente / levavam pedras feito *penitentes* / erguendo estranhas catedrais".
>
> ("Vai Passar"—Chico Buarque de Hollanda)

> "Eu sou apenas um rapaz latino-americano sem dinheiro no banco / sem parentes importantes e vindo do interior (...) / Mas sei que nada é divino / nada é maravilhoso /
>
> Nada é secreto. Nada é misterioso" ("Apenas um rapaz latino-americano"- Belchior)
>
> "Vocês que fazem parte dessa massa / que passa nos projetos do futuro / É duro tanto ter que caminhar / e dar muito mais do que receber. Eh, oh, oh, vida de gado / povo
>
> marcado / povo feliz". ("Admirável Gado Novo" — Zé Ramalho)
>
> "Que preto, que branco, que índio o quê? (...) Aqui somo mestiços mulatos, cafusos, pardos mamelucos sararás / *crilouros guaranisseis e jurárabes* (...) somos o que somos/
>
> *inclassificáveis*" ("Inclassificáveis"- Arnaldo Antunes)
>
> "Meus heróis morreram de overdose / meus inimigos estão no poder / ideologia, eu
>
> quero uma pra viver" ("Ideologia"- Cazuza)
>
> "Brasil, mostra a tua cara, quero ver quem paga / pra gente ficar assim / Brasil / Qual é o
>
> teu negócio..." ("Brasil"- Cazuza)

Esses versos (selecionados, entre outras centenas, para esta comunicação) abrem a possibilidade da consciência dos nexos que vinculam linguagem / sociedade / cultura, propiciando uma visão que transpassa a expressão estrutural linguística e expõe a incidência dos fatores socioeconômicos, ético-políticos, filosóficos e psicológicos nos signos.

É devido a esse papel privilegiado que une as funções de "antena" e "prisma" que a literatura pode ser um poderoso instrumento da consciência, também pela maior facilidade , em relação ao livro, com que chega a público pelas diversas mídias.

Quero demonstrar um pouco a música popular brasileira como porta voz performática da contemporaneidade no Brasil, mais especificamente a partir dos anos de 1970, e de que formas vem se manifestando como vetor social e cultural na figurativização do real e de sua construção, com manipulação do capital simbólico coletivo.

Quero olhar para esse artista contemporâneo da canção que, criado pela cultura do fim do século XX e início do XXI, ou conforma, ou traduz e transforma a tradição, mesmo sem a consciência do processo, na incorporação de seu contexto de influência. Tento apresentar aqui algumas pistas sobre o sentido social e existencial do cancionista hoje, integrando a ideia de Canclini (2007, p.264) que diz ser "a matéria da cultura [é,] justamente, a questão do sentido."

Esse é o ponto de partida, então, para a difícil negociação entre lugar e não-lugar. O que se fala, se fala de onde? Como? Para quem? No caso da poética cancionista há muitas formas diferenciadas de expressão que formam hoje um conjunto plural e constituem o fenômeno cultural

chamado "dissemiNação", vocábulo que tomamos de Homi Bhabha- pois explica a expressão simultânea de múltiplas subjetividades sendo voz em variados centros, dentro de um mesmo espaço geográfico nacional; o que também inclui , na expressão de Canclini (2008), o fenômeno da desterritorialização com reconversão de saberes e costumes.

A partir daí, podemos identificar várias expressões artísticas paralelas e, tenho estado particularmente atenta a observar uma categoria : a das causas do impacto cultural dos produtos artísticos da linguagem falada e cantada. E, que produtos são esses?

Temos aqueles com ressonâncias poéticas significativas, permanentes no tempo, semantizados no contexto lírico ou social do cotidiano, como as canções de Chico Buarque, dos Titãs, de Zélia Duncan, de Renato Russo, do movimento Mangue Beat de Chico Science, do rapper Gog, da periferia de Brasília , para citar apenas alguns nomes em cujas obras há um trabalho nos sistemas estéticos de sentido que confluem para um impacto cultural transformador.

E temos aqueles produtos pasteurizados, promovidos já há pelo menos cerca de duas décadas por um sistema empresarial muito bem montado de fazer música de entretenimento em série, que massifica e reduplica clichês, promovendo a diluição de significados, banalizando-os, reforçando preconceitos ou neutralizando o pensamento crítico, produtos que são sustentados pela distorção do gêneros musicais sertanejo de primeira geração, do funk e por certos segmentos do axé.

Com a facilidade de manipulação do gosto popular pela falta de consciência cidadã autônoma das camadas mais baixas da população, mas não só (no caso da chamada música sertaneja, atende também a um enorme público de universitários e ricos produtores rurais -e aí já é uma questão ideológica), as canções que sublinham os megashows de certos artistas são produtos sociais de um tipo de cultura que fomenta e atende ao imaginário de grande parte da população. Cito aqui , em especial, as que veiculam letras socialmente desqualificadas, por exemplo, em relação à mulher.

Chamou minha atenção, recentemente, a canção dita funk chamada "Malandramente", que foi veiculada nas rádios nos primeiros lugares das paradas de sucessos no início de 2017. De Dennis , Mc's Nandinho & Nego Bam , apresentava 82.627.806 visualizações no Youtube. A letra diz :

> A menina inocente/Se envolveu com a gente/Só pra poder curtir/ Malandramente/ Fez cara de carente/Envolvida com a tropa/Começou a seduzir/Malandramente/Meteu o pé pra casa/Diz que a mãe tá ligando/Nóis se vê por aí/Ai safada!/Na hora de ganha madeirada/A menina meteu o pé pra casa/E mandou um recadinho pra mim/Nóis se vê por aí/Nóis se vê por aí/ Malandramente. (obs: letra copiada como a encontramos divulgada na internet)

Acompanharam o lançamento da canção uma série de pequenas reportagens das quais destaco a de Leonardo Rodrigues, de São Paulo, no site da UOL, , em 03/10/2016, referindo-se, também de forma preconceituosa, ao fato do advérbio "malandramente" sintetizar a cultura carioca . Diz ele:

Antes de "Malandramente" estourar, há três meses, Nandinho e Nego Bam viam um futuro nebuloso na música. Enquanto o primeiro, desempregado, já não conseguia mais se manter cantando em bailes nas comunidades do Rio, o segundo tirava o sustento da família preparando gesso em canteiros de obra. Agora, cantarolando o advérbio que *sintetiza a cultura carioca* (grifo nosso), a dupla faz dez shows por semana no país, recebendo cachês de astros da música. Com uma década de funk, enfim conseguiram compraram carro e equipar a casa. E ainda viraram personagens de inúmeros memes e paródias que tomaram a internet. Tudo naquele jeitinho malandro."

Há meses, passado o "sucesso" citado, digo que não ouvi mais nenhuma referência à dupla ou a possíveis composições em curso.

Outro caso, o do caso do sertanejo universitário, oriundo da região centro-oeste, apresenta uma mistura da música sertaneja e da música brega com toques e batidas provenientes do arrocha baiano. O grande crescimento dessa expressão musical se deveu ao crescimento das universidades na região ao lado da mobilidade dos jovens que foram estudar no Eixo Rio-São Paulo levando sua cultura.

As letras atualmente compostas por mulheres e cantadas por milhares em festas e shows, sob a capa de uma reação feminina ao comportamento machista, reduplicam em sua grande maioria um mundo masculino distorcido, como em "50 reais" , de Naiara Azevedo.

> "Bonito!/Que bonito hein!/Que cena mais linda/Será que eu estou atrapalhando o casalzinho aí/Que lixo!/'Cê 'tá de brincadeira/Então é aqui o seu futebol toda quarta- feira/E por acaso esse motel/É o mesmo que me trouxe na lua de mel/É o mesmo que você me prometeu o céu/E agora me tirou o chão/E não precisa se vestir/Eu já vi tudo que eu tinha que ver aqui/Que decepção/Um a zero pra minha intuição//Não sei se dou na cara dela ou bato em você/Mas eu não vim atrapalhar sua noite de prazer/E pra ajudar pagar a dama que lhe satisfaz/Toma aqui uns 50 reais."

Também tocada nas rádios e festas a todo momento nos últimos meses, e agora não mais, numa primeira audição poderia ser entendida apenas como uma canção leve, bem- humorada e afirmativa até, pois representaria uma reação feminina frente à traição masculina. No entanto, podemos identificar, entre clichês ("você me prometeu o céu", entre outros), ser reprodutora do universo machista, como nos versos "não sei se dou na cara dela/ ou bato em você". Tudo acompanhado de um ritmo que estimula o corpo dançante, numa interpretação vigorosa da cantora.

É preciso pensar a sociedade que produz e reproduz esse fenômeno que se expandindo de voz em voz . E aqui fazemos um breve recuo histórico sobre o gênero.

Desde os anos de 1920 o samba figurou como estilo central do gênero canção no Brasil. No final dos anos de 1950, o samba e suas variáveis, como o samba-canção, dominante nas rádios nas décadas de 1940 e 1950, entraria em processo de descentramento, ou de "dissemiNação" e viria a perder sua função de linguagem por excelência de apresentação da nação brasileira. No cenário da canção outra linguagem aparece, embora com a base da batida do samba, a Bossa nova. Como sabemos, era uma música de outra classe social, com melhores condições financeiras e melhor educação formal, e feita para ela mesma, a princípio.

Logo em seguida, a contracultura norte-americana motivadora exportada foi absorvida por certo segmento da música popular e vai culminar com o movimento inovador da linguagem nas letras tropicalistas. O movimento, com sua estética sincretista –apresentou uma reformulação dos processos de abordagem artística da realidade brasileira, com formulações ideológicas e culturais amplificadas em direção a uma cultura-mundo . As imagens presentes na letra da canção de Caetano Veloso "Tropicália", por exemplo, compõem uma alegoria da conjuntura cultural do Brasil e da própria MPB numa estrutura em que imagens da tradição e da inovação são contrapostas: "Viva Iracema/Viva Ipanema/ (...) eu oriento o carnaval/eu inauguro o monumento no planalto central/do país/viva a bossa/viva a palhoça (...); viva a Banda /Carmem Miranda-da-da-da...".

Esse fenômeno de canções que evidenciam trabalho simultâneo das melodias com as letras, no uso de imagens metaforizadas e alegorias, passa por outras formas de expressão, como o rock dos anos de 1980 de Renato Russo e Cazuza, entre outros , que amplificaram a mundialização da estética e das questões temáticas da letra da canção , e incorpora também o Movimento Mangue Beat.

Em especial sobre o Mangue, surge com surpreendentes inovações estéticas, como movimento cultural originário das margens – a periferia da cidade de Recife- e não do "centro" Rio-São Paulo ( que era o lugar do movimento tropicalista, em que pese a atitude iconoclasta efetiva daquele movimento). Assim como os tropicalistas se haviam apropriado da proposta antropofágica

de Oswald de Andrade, os integrantes do movimento liderado por Chico Science misturam na representação artística elementos regionais-étnicos – maracatu, ciranda, xaxado e outros– a música negra norte-americana de periferia, com inspiração no canto falado do rap.

Na canção "Etnia", Chico Science inicia com uma afirmativa centrada na idéia coletiva: "somos todos juntos uma miscigenação" . Esse "eu" dentro do "nós" implica e explica os versos: "o seu e o meu são iguais/ ...samba que sai da favela acabada/ é hip hop na minha embolada", versos que remetem a elementos tradicionais da cultura brasileira, como a capoeira e o samba, e à diluição das fronteiras culturais, como a referência ao hip hop. As canções do Mangue permitem uma boa reflexão acerca da resistência dos elementos particulares convivendo com elementos da cultura estrangeira, criando uma zona de interfaces afirmativas legitimadas. A intenção não era serem aceitas pelo "centro"... mas, considerando-se também "centro", conseguir valorização a partir no seu lugar cultural e geográfico de fala.

Voltamos aos versos já citados da canção "Inclassificáveis", de Arnaldo Antunes, da mesma década de 1990, que, tratando do mesmo tema das etnias , parte de um outro lugar de fala: o do artista do eixo nacional privilegiado. As imagens dos versos são oferecidas a partir do próprio centro significante da linguagem, iniciando com versos instigadores em que se estabelecem perguntas

> " que preto, que branco, que índio o quê? /que branco, que índio, que preto o quê?" ... A resposta vem em uma seqüência de palavras compostas que representam as etnias formadoras da nacionalidade brasileira, registrando a pluralidade , a partir da marca do coletivo "somos": " aqui somos/ mestiços mulatos/(...) ameriquilatos/ luso nipo caboclos/" e muitas outras possibilidades mais, como "iberibárbaros indo ciganagôs ..." . As novas metabolizações criadas pelo texto resultam na constatação final: "somos o que somos/ inclassificáveis".

Essas são as metáforas vivas de que fala Ricoeur, quando explica que

> (...) o sentido de uma metáfora viva consiste na emergência de uma nova congruência semântica a partir das raízes do sentido literal, abonado pela incompatibilidade ou absurdo semântico. (...) A metáfora constitui um modelo para mudar a nossa maneira de ver as coisas, de perceber o mundo.

Antunes apresenta a atitude que expõe o impasse contemporâneo criado pela rejeição do racionalismo centralista que "classifica", organiza e reduz, o que remete aos versos bem conhecidos de outra letra de Chico Science, da canção "Da lama ao caos" de 1994: "(...) comecei a pensar/ que eu me organizando posso me desorganizar/que eu desorganizando/ posso me organizar." É essa consciência que produz o processo de subjetivação cultural inclusivo, apresentado nos versos de "Etnia" , quando são aproximadas diferentes manifestações compondo um mesmo sintagma: "Maracatu psicodélico/(...)/Bumba meu rádio/Berimbau elétrico/Frevo,samba e cores/Cores unidas e alegria/ Nada de errado em nossa etnia."

Destaco o aparecimento, na mesma fase, do rapper Gog, vindo da periferia de Brasília, que foi chamado inclusive de "Poeta do Rap Nacional" pelo produtor musical Fábio Macari em uma coluna escrita na Revista DJ Sound. Gog logo se tornou um multiplicador de oportunidades e de projetos para sua comunidade.

Para recuperar o contexto, na década de 1980, enquanto alguns jovens da classe média formavam bandas de rock nas superquadras de Brasília, a juventude das cidades situadas na periferia do Plano Piloto, chamadas de "satélites", sem dinheiro para comprar os caros instrumentos, formava grupos de dança, ia nos "sons" e bailes para combater o tédio e a falta do que fazer numa cidade para eles com poucas opções de lazer. Depois de muitos anos e de muitas batalhas, aconteceu em 2007 o lançamento do DVD – Cartão postal bomba! feito com exclusividade pela internet através do site de GOG. A partir de então ele liberou todo o seu trabalho para download gratuito

na internet. Em 2010 lançou o livro *A Rima Denuncia* que conta sua história de artista e militante, além de trazer uma seleção de letras de canções.

As canções deste estilo de rap, o rap underground, adotado por Gog , (também dos Racionais MC's, MV Bill e Sabotage) tratam de problemas sociais das comunidades pobres, de questões étnicas, da violência. Destaco aqui alguns trechos de suas letras: "Eu sou o plebeu, a decadência, e o apogeu./ No negro escravo, correu sangue meu./Meu ancestral sofreu!/- E o seu? ( em "É o terror")

Vemos aí a ideia de engajar os periféricos em um processo de reflexão sobre o lugar que ocupam. No rap "Entrei no ar" , segue a crítica ácida de denúncia dos governantes "(...)Para os da lei não passamos de estúpidos /As minas dos seus olhos os cofres públicos

> / E sabe o que mais/Golpeiam por trás com habilidade incrível/Será possível que por mais horrível / que o quadro se transforme,/Milhares morrem e ninguém se toca/Acorde, senão a corda sufoca /Não seja idiota /Além do mais não seja carrasco de si próprio /Não deixe o óbito se tornar lógico//Me diz se tanto faz se tanto faz me diz/viver num país, onde você sempre finge/Finge ser feliz?/mas há antídoto capaz de eliminar esses otários:/Consciência, educação, objetivos claros!/É isso aí, não abandone-me.../Nossa responsabilidade é grande."

O mundo desenhado por Caetano na década de 1970, e por Science, Gog e Antunes, a partir dos anos de 1990, apresenta uma consciente hibridação, em oposição à homogeneização unitária da primeira metade do século XX. A canção incorpora o grito, a palavra de ordem, a fala sem melodia . A nova canção faz a defesa da mistura no seu sampler, com vários ritmos e várias imagens que acabam por figurar uma nação descentralizada, permeada pelo mais radicalmente local como pelo mais radicalmente global.

As canções mencionadas são representantes do projeto poético brasileiro e hoje convivem num espaço de discursos diferenciados e plurais. Um espaço ideologicamente inclusivo e, como nossa etnia ,"inclassificável" para o bem e para o mal, mas, que não devem estar "para além do bem e do mal" -me permita Nietzche a paráfrase do conceito que aplico sobre as relações de poder massificantes de certos segmentos midiáticos da canção.

Volto, assim, nossa atenção para a questão social causal -e também decorrente- que desidentifica e desorienta, com a reiteração de mensagens calcificadas que impedem a expansão da consciência crítica do sujeito -leitor ou ouvinte, interpelado.

A conclusão a que me permito chegar, pela vivência , na liderança há 12 anos de um grupo de pesquisa que estuda, escreve, performatiza e leva à cena a palavra falada e cantada, é de que é bastante positivo que os estudos literários, hoje, se manifestem pela abertura de processos que compreendem esse encadeamento das várias textualidades que circundam o sujeito na micrologia de seu cotidiano .

Detecto, no entanto, como preocupantes, as canções que são pseudocríticas, e que por seu forte apelo rítmico impactam o sensorial na utilização de potente instrumental nos shows, ou aquelas que causam impacto apenas em função do visceral apelo dançante que carregam, banalizando a ideia de liberdade e corpo, reiterando ideologicamente comportamentos relacionais anacrônicos.

Creio que é preciso estarmos atentos à distorção de significados que banalizam a cultura e a história, e, atentos, sobretudo, às ideologias que, apelando às categorias do sensível, manipulam covardemente a fragilidade social.

No caso do discursos textuais em contato com as outras artes, a canção, mas também o cinema, a fotografia, o teatro, a pintura... desenvolver esse olhar crítico deveria começar a ser

preparado nas escolas, desde a educação básica. Quanto ao nosso papel na universidade, o que fazemos deveria ter um sentido para além do tal exercício narcísico intelectual. É o que tenho buscado.

*****

## IV. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS


BHABHA, Homi. *O local da cultura.* Minas Gerais: Editora da UFMG, 1998.

CERRADOS. *Poesia brasileira contemporânea*. Brasília: Programa de Pós-graduação em Literatura, UnB. Número 18. Ano 13, 2004.

CYNTRAO, Sylvia, H. *Como ler o texto poético: caminhos contemporâneos*. Brasília: Plano Editora, 2004.

_____, Sylvia H. (org.) *Poesia : o lugar do contemporâneo*. Brasília: Departamento de Teoria literária e Literaturas/UnB , 2009.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Diferentes, desiguais e desconectados: mapas da interculturalidade*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.

_____. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*.4º ed. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2008.

ECO, Umberto. *Os limites da interpretação.* SP. Perspectiva, 1995. GOG. *A rima denuncia.* São Paulo. Editora Global, 2007.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro. DP&A, 1998.

HOBSBAWN, Eric. *Era dos extremos o breve século XX 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

JOBIM, José Luís. *Sentidos dos lugares*. Rio de Janeiro. ABRALIC: 2005.

_____. *Literatura e cultura: do nacional ao transnacional.* Rio de Janeiro. Editora da UERJ: 2013.

TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil* . 2. ed. São Paulo, SP: EDUSP, 2002

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a literatura medieval.* São Paulo: Companhia das Letras, 1993


## V. TEXTOS DE PERIÓDICOS


*Caros Amigos Especial*. Literatura Marginal: a cultura da periferia: ato I. São Paulo, agosto de 2001.

CARVALHO, Luiz Maklouf. Soco, sufoco e fogo no gogó de GOG. In: *Revista Piauí.* Ed. 41, fev., 2010. Disponível em: < http://revistapiaui.estadao.com.br/edicao-41/vozes- do-rap/soco-sufoco-e-fogo-no-gogo-de-gog>. Acessado em: 12 de setembro de 2012.

GESSA, Marília. *Por uma poética do rap*. In: Língua, Literatura e Ensino, Rio de Janeiro, Unicamp, maio, 2007, vol. II. Disponível em:

< http://www.iel.unicamp.br/revista/index.php/lle/article/view/18/14>. Acessado em 09 de julho de 2012.

PIMENTEL, Spensy Kmitta. *O Hip Hop brasileiro assume a paternidade* – Entrevista com GOG. In: Cultura e Pensamento, São Paulo, Brasiliana, USP, n.03, dezembro 2007.

PIMENTEL, Spensy Kmitta. *O livro vermelho do hip hop*. São Paulo, USP, 1997. Trabalho de Conclusão de curso apresentado ao Departamento de Jornalismo da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Disponível em:

<http://www.literatura.com.br/morto/gratuito/OLivroVermelhodoHipHop.PDF>. Acesso em 08 de agosto de 2012.

# LA CIENCIA FICCIÓN MEXICANA DE FINALES DEL SIGLO XX: IMPORTANCIA Y ALCANCE IDEOLÓGICO

Margarita Remón-Raillard

# LA CIENCIA FICCIÓN MEXICANA DE FINALES DEL SIGLO XX: IMPORTANCIA Y ALCANCE IDEOLÓGICO

La literatura de ciencia ficción del siglo XX permanece asociada al mundo occidental y su necesidad de cuestionamiento de una realidad marcada por tensiones políticas, el temor de las derivas dictatoriales y el uso indiscriminado de la ciencia. En Hispanoamérica se trata de un género prolífico que despliega a su manera estas interrogantes. A finales del siglo XX son publicadas dos antologías de la ciencia ficción mexicana, una a cargo de Gabriel Trujillo Muñoz[1]y otra a cargo de Miguel Ángel Fernández Delgado[2]. A éstas se añade la antología *Los viajeros*, realizada por Bernardo Fernández[3], mejor conocido como *Bef*, caricaturista, guionista y escritor. A pesar de ser una antología de ya entrado el siglo XXI, los hitos temporales de los cuentos presentes en ella corresponden *grosso modo* con los de las dos primeras, a pesar de que es algo complicado determinar las fechas de escritura y/o publicación, problema al que volveremos. Existe igualmente una antología en tres volúmenes titulada *Más allá de lo imaginado*, dirigida por Federico Schaffler y publicada en los años 90, a la que difícilmente se puede acceder (desde Francia por lo menos).

El contexto finisecular es propicio para el (re)surgimiento de las interrogantes arriba mencionadas, a las que se añade, en el caso mexicano, la interrogante identitaria. En efecto, la ciencia ficción mexicana manifiesta las mismas inquietudes en torno a la identidad que el género fantástico, por ejemplo, pero declinándolas de forma diferente, a través del uso de la distopía con todo su arsenal de temas y recursos escriturales. La narrativa de ciencia ficción en México ejerce con fuerza su papel de comentario político sobre una época y de vector de ideología.

Sin querer hacer un recuento de las definiciones del género, recordemos algunos puntos esenciales. La CF pertenece a lo que Pierre Versins llama las "conjeturas novelescas racionales" (citado por Baudou, 2010, p. 6). La voluntad de definir el género lleva obviamente a delimitar fronteras con géneros vecinos. Así, mientras que lo fantástico y lo maravilloso no tienen que justificar la intrusión de lo sobrenatural, la CF tiene que apoyarse sobre una base científica, o en apariencia científica. Otra diferencia entre la CF y la literatura fantástica concierne el efecto en el lector o el pacto de lectura. Para Jean Gattégno, el miedo o inquietud propio de lo fantástico deja su lugar en la CF a la sorpresa o al embelesamiento (Gattégno, 1983, p. 111). Todorov habla de la duda inherente a lo fantástico y de "optimismo científico" para la CF. La CF se caracteriza, según Gattégno, por el poder del raciocinio y un sentimiento de superioridad en el lector, mientras que en lo fantástico el lector se siente obligado a soltar las riendas (Gattégno, 1983, p. 111).

Según Jacques Baudou, una de las características principales de la CF es que es ante todo una literatura temática. Muchos libros son repertorios de temas y subtemas (el espacio, con el viaje espacial, los extraterrestres, las invasiones extraterrestres; el tiempo, con subtemas como el fin del mundo etc; la transformación del hombre; la inteligencia artificial).

Incluyamos a un mexicano en esta serie de aportaciones a la definición del género. Alberto Chimal, en el Epílogo a *Los viajeros*, define la ficción especulativa, término que dice

[1] Trujillo Muñoz, Gabriel, *El futuro en llamas*, cuentos clásicos de la ciencia ficción mexicana, México, Grupo editorial Vid, 1997.

[2] Fernández Delgado, Miguel Ángel (Ed.), *Visiones periféricas*, antología de la ciencia ficción mexicana, Buenos Aires, Lumen, 2001

[3] Fernández, Bernardo (*Bef*), *Los viajeros: 25 años de ciencia ficción mexicana*, Gran angular, México, Ediciones SM, 2010.

preferir "a la traducción "boba" de ciencia ficción: "[…] intentos de imaginar a partir de lo existente, de fantasear de forma razonada, de jugar a que ciertos sueños – o ciertas pesadillas- pueden ser realidad" (Fernández, 2010, p. 233).

Lo que Chimal menciona como inciso (ciertas pesadillas) es en realidad el núcleo de la CF mexicana de finales del siglo XX. La temática apocalíptica es omnipresente pero con modalidades diversas. La mayor parte del tiempo, el cataclismo no es mortal para el planeta (o más precisamente para México) sino para una parte importante de la población. Las sociedades post cataclísmicas son la base de unas serie de cuentos en los que nos detendremos.

El tiempo es uno de los grandes temas repertoriados por muchos especialistas del género. Los datos temporales (fecha de escritura, de publicación, presencia o ausencia de fechas en las tramas) y la relación entre ellos son primordiales para el pacto de lectura y para aprehender realmente la dimensión ideológica de los textos. Jean Gattégno distingue dos tipos de CF en función de la utilización del factor tiempo, es decir del grado de retroceso de la época de producción de los textos con respecto a la trama (de ahí la importancia de conocer la fecha de escritura y/o de publicación). Así, entre más alejada en el futuro esté la trama, menos importante es la relación entre el universo ficticio y la realidad. Así, se puede hablar de:

1) una CF "social" cuando el tiempo reviste una importancia constituva (p. ej. *1984* de Orwell o *La leyenda de los soles* de Homero Aridjis, publicada en 1993, cuya trama se sitúa en 2027).

2) CF mítica, en la que el tiempo de la trama es un dato general.

La primera, la social, sería una CF profética y la segunda, dado su carácter atemporal, sería simbólica. Su atemporalidad permitiría compensar su carácter inverosímil por un poder de sugestión infinitamente más fuerte (Gattégno, 1983, pp. 98–99).

Al situarse en un futuro desconocido, la ciencia ficción es capaz de una "mirada inquisidora" (Gattégno, 1983, p. 45) sobre nuestro presente. La CF occidental de la segunda mitad del siglo XX es un reflejo de la preocupación en torno al presente de los países occidentales: surgimiento de la URSS, estalinismo, Segunda Guerra Mundial, Guerra Fría. De allí que los dos grandes polos productores de CF sean los EEUU y la URSS. Dentro de aquel orden mundial, es pertinente detenerse en las particularidades del género cuando es producido desde la periferia y ver cómo ha ido evolucionando a medida que esa situación periférica cambia en el contexto de la mundialización.

Irene Langlet se detiene en la literariedad y la textualidad en la CF. Afirma que la CF siempre ha sido presentada bajo el ángulo de las ideas y no de su funcionamiento verbal, textual, escritural y literario, lo que ha producido que se haya pasado por alto la "mecánica ciencia ficcional", es decir cómo los ingredientes de esas especulaciones futuristas aparecen en el tejido narrativo produciendo en el lector un sentimiento de extrañeza para luego configurar en su mente un mundo distinto (hasta cierto punto) del suyo. Irene Langlet clasifica estos desencadenantes de extrañeza: extrañezas léxicas (neologismos, acronimias, palabras nido, palabras trocadas), extrañezas discursivas (cuando la extrañeza proviene no sólo de una palabra sino de una frase entera, con conexiones semánticas extrañas) y las extrañezas globales o de universos. La integración de todas estas extrañezas conforma la llamada *xeno enciclopedia*, es decir la acumulación de las informaciones necesarias para la comprensión y aceptación como verosímiles de las extrañezas narrativas (Langlet, 2006, pp. 29–37).

El teórico Darko Suvin (*Pour une poétique de la science fiction*) crea el concepto de *novum* para designar el desencadenante (*déclencheur d'étrangeté ou alterité*) de la extrañeza y que Marc Angenot llama *mot-fiction*. El *novum* funciona en el proceso de extrañeza a través de dos operaciones concomitantes: una operación lingüística que consiste en darle un referente imaginario al *novum*, y

otra operación sociolingüística destinada a extrapolar el estado de sociedad en el cual ese *novum* y su referente se sitúan. Las dos operaciones van juntas y es lo que Angenot llama el "paradigma ausente" (Langlet, 2006, pp. 25–26). El verdadero motor ciencia ficcional es la articulación del *novum* y de su explicación, lo que Langlet demonina los resortes didácticos[4]

## I. DESCRIPCIÓN GENERAL DE LAS 3 ANTOLOGÍAS

De las tres antologías, *El futuro en llamas* (1997) es la que incluye el mayor número de textos de los precursores de la CF mexicana desde la época colonial. En ese recorrido se aprecia el diálogo incesante del género con su contexto de producción. Así, en el México en 1773, un monje franciscano, Manuel Antonio de Rivas, se atrevió a publicar un cuento que hablaba de un personaje que viajaba a la luna y discutía con sus habitantes sobre las posibilidades de vida en el universo. Hay que recordar que la emancipación de los países hispanoamericanos comenzó siendo intelectual con el auge de las ideas científicas y filosóficas del siglo 18 (Newton, Voltaire, Diderot). En América eran ideas subversivas y todos los que se interesaran en la ciencia eran reprimidos por el poder colonial. Luego, Fernández de Lizardi amplía la experiencia en *El periquillo sarniento*. Dos capítulos de *El periquillo* tienen lugar en una isla, Saucheofú, donde naufraga el personaje, son una especie de utopía: allí Lizardi crea un proyecto ideal de sociedad, una república soberana que sirve de comparación con la sociedad virreinal que él critica en su obra. En 1844, en plena época del caudillismo, un escritor conocido con el pseudónimo "Fósforos" escribe el cuento "México en el año 1970", verdadero relato de anticipación que prevé lo que será el país si… Más tarde, en la época modernista, el poeta Amado Nervo deja el mundo lleno de cisnes y centauros de su generación y escribe, en 1906, "La última guerra", cuyo tema es la rebelión de los animales frente al dominio de los hombres, antes de "La rebelión en la granja" de Orwell, de 1945. Con Nervo se trata de una respuesta a la propuesta evolucionista de Darwin, que en México se traduce por el positivismo y el Partido Científico de Porfirio Díaz. Julio Torri, en el significativo año de 1917, escribe *La conquista de la luna*, en el cual critica la imitación de las modas de los lunáticos en México: Torri critica pues el malinchismo antes de la letra.

La antología *Visiones periféricas* (2001) también incluye algunos textos de precursores del género en México (Amado Nervo, Arreola y Doctor Atl), pero se centra en textos producidos a finales del siglo XX y principios del XXI. Se organiza en cuatro rubros temáticos: Nuevos mundos para una literatura maravillosa; Guerra fría, conquista del espacio e inteligencia artificial; El localismo de la ciencia ficción; Posmodernidad y *cyberpunk*. Tal catalogación integra una óptica cronológica, pero no uniforme en los 4 rubros. La ausencia de fecha de publicación (o su presencia no sistemática según los textos) no facilita las cosas.

En cuanto a la antología de *Bef*, *Los viajeros* (2010), éste aclara sus criterios de selección: no incluye ningún cuento que "copie descaradamente las fórmulas de la CF anglosajona"

---

[4] - Aposición que viene a completar el *novum* sin entrar en mayores detalles. El vestido de bernital, especie de mineral del planeta X, …

- caracterización: descripción ya sea por identificación (comparación) o especificación. Paradójicamente, el segundo es el que resuelve la eventual insuficiencia del primero. El bernital, parece una mezcla de hierro y mercurio. Esta compuesto por ……

- descripción motivada: cuando la descripción interviene en un momento preciso, cuando se inserta de forma natural en la trama, a través de una analepsis por ejemplo.

- integración máxima: cuando todas las extrañezas deben ser comprendidas en relación con los eventos de un relato, que las reenvía a otras. Cuando no son detalles sino partes constitutivas de la trama.

- diálogo: medio elemental para motivar el aporte de información, pero para ello tiene que haber un personaje sabio y otro que lo es menos.

(Fernández, 2010, p. 10). Y menciona casos de escritores que ponían a sus personajes "nombres como John o Robert para más verosimilitud". Con este solo ejemplo vemos la importancia de las fechas de producción / publicación: hoy en día proliferan en las clases populares los Roberts o Johns en América Latina, a veces con ortografías algo imaginativas. Dice que también evitó la inclusión de "diletantes del subgénero" (Fernández, 2010, p. 10), dando a entender que ciertos escritores de renombre que escriben CF de forma esporádica no son representativos del género.

A partir del cuento "La pequeña guerra", de Mauricio José Schwarz, que abre esta antología, elegido por ser ganador del primer concurso Puebla y publicado en 1984, "año emblemático por donde se vea" (Fernández, 2010, p. 11), los otros cuentos los ordena por las fechas de nacimiento de los autores. Sin embargo, no figuran de forma sistemática las fechas de publicación y/o de escritura de los cuentos, lo cual no facilita el trabajo en torno a la importancia del factor tiempo en la mecánica ciencia ficcional. Gracias a sitios web como Tercera fundación[5] se pueden determinar las fechas de publicación de los textos, en la mayoría de los casos.

## II. PROBLEMAS PLANTEADOS POR LOS ANTOLOGADORES

En el prólogo a su antología *Visiones periféricas* (2001), Miguel Ángel Fernández Delgado explica que la ciencia ficción mexicana cobra forma cuando la revista *Ciencia y Desarrollo*, del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT), decide incluir cuentos del género, pero comenzando con autores extranjeros. En 1983 aparece un cuento de un mexicano, Antonio Ortiz, titulado "La tía Panchita", cuyo tema es el viaje con una máquina para remontar el tiempo. En 1984 aparece en la misma revista la convocatoria para el Primer Concurso Nacional de Cuento de ciencia ficción "Puebla", cuyo ganador será Mauricio José Schwarz con el ya mencionado cuento "La pequeña guerra". Más tarde se creará el premio *Kalpa*, en honor del poema homónimo de Amado Nervo (Fernández Delgado, 2001, pp. 11–12).

### *II.1 EL peso de "lo mexicano".*

Según Fernández Delgado, "desde los primeros concursos, se buscó encauzar a los escritores de CF nacionales para darle una identidad propia al género en México […] es decir relatos "eminentemente mexicanos" que incorporaran "aspectos singulares de nuestra nacionalidad. De esta manera estos tipos de relatos serían más merecedores que textos que pudieran parecer escritos en cualquier parte del mundo […]." (Fernández Delgado, 2001, pp. 11–12). Lo curioso es que entre los miembros del jurado que lanza estas preconizaciones figura el propio Schwarz, cuyo cuento "La pequeña guerra" encaja más bien en el segundo molde, como veremos. Ya vimos cómo para *Bef* un criterio eliminatorio es la imitación del modelo anglosajón. La ciencia ficción no escapa de la problemática identitaria y del nacionalismo cultural puesto en marcha por el proyecto revolucionario. En ella cristalizan toda una serie de problemas inherentes a la identidad mexicana, relacionados con la historia del país vista como una sucesión de conquistas y sumisiones. Significativo es entonces que Miguel Ángel Fernández Delgado afirme que su antología "pretende ser una especie de "visión de los vencidos", sin tratar de ser la crónica de una derrota, sino el entuerto de una conquista[…]. Los autores que abordan el género proponen relatos originales "sin ser guiados por el malinchismo que podría suponerse en los cultivadores de una corriente literaria que vino de fuera […] (Fernández Delgado, 2001, p. 14). En dichas palabras se puede apreciar cómo ciertos *leitmotiv* atraviesan la Historia (literaria) y no dejan de manifestarse bajo avatares diversos.

[5] http://www.tercerafundacion.net/biblioteca/ver/contenido/86427

Chimal por su parte afirma que "[l]a peor ciencia ficción ha quedado atrás, la llamada "nopal fiction" de los años 50 y 80 del siglo XX, que se limitaba a burlarse de los lugares comunes de la CF anglosajona insertando en esas tramas personajes o situaciones típicamente mexicanos: extraterrestres que no sobreviven a tacos de perros o la nave espacial que no arranca porque alguien se robó las piezas (Fernández, 2010, p. 236). Sin embargo, es de notar que cuentos que obedecen a esta modalidad tienen cabida en estas antologías, inclusivo en aquella en la que Chimal escribe su epílogo (*Los viajeros*). Debo añadir que estos cuentos son quizá los de lectura más placentera por ser los más hilarantes y menos pretenciosos.

### *II.2 ¿Quiénes son esos escritores que se hallan inmersos en el conflicto centro/periferia?*

En los tres prólogos se nota un tono a la defensiva, no exento de contradicción. Los antologadores consideran a los escritores de CF en México unos *mal aimés* dentro sistema literario. Algunos, caso de *Bef*, no admiten en su clan a cualquiera, sobre todo a aquellos considerados como diletantes del género, como ya mencionado. Para otros sí que son dignos de figurar en las antologías aquellos que se "[han servido] de ella [de la ciencia ficción] para determinados proyectos narrativos" (Trujillo Muñoz, 1997, p. 23).

El título del prólogo de la antología *Los viajeros*, por Bernardo Fernández (*Bef*), "La cofradía de fantasmas", ya dice mucho. Nos habla de la condición de estos escritores que desde las primicias del género aparecen como "perpetradores del subgénero"; como si fuera un crimen, al mismo tiempo que el prefijo aminora su rango dentro de la literatura. Añade que estos autores "han tenido que publicar su trabajo a salto de mata, en alguna revista por aquí y por allá, en alguna edición independiente de pequeña circulación o, en los casos más exitosos, en colecciones importantes de narrativa mexicana y hasta en ediciones comerciales. Pero siempre, desde los márgenes" (Fernández, 2010, p. 8). De ahí que sean "un gremio fantasmal, casi una leyenda urbana dentro del mundo editorial. Habitamos un gueto que, en palabras de Kurt Vonnegut, "en no pocas ocasiones los críticos confunden con un urinal [*sic*.]". (Fernández, 2010, p. 8).

Fernández Delgado dice que son textos producidos desde la periferia; acuña el adjetivo en referencia al término "ciencia periférica", utilizado por los historiadores de la ciencia para referirse a las aportaciones de los países llamados subdesarrollados a la ciencia y la tecnología (Fernández Delgado, 2001, p. 14). Son textos periféricos, además, porque sus autores se dedican a un género que se creía que "jamás lograrían deslindar de la magia o el realismo mágico"(Fernández Delgado, 2001, p. 15).

A partir de estas afirmaciones podríamos afirmar que se consideran, cual un Marcel Duchamp y su orinal, pertenecientes a una nueva vanguardia que reniega de la tradición de la literatura latinoamericana. Además, se dicen excluidos de los centros de edición, fuera del circuito editorial y del académico. Sus cuentos se publican en revistas de CF (fanzines); la existencia de la red ha permitido tener mejor acceso a dichos textos. De ahí el papel relevante de las antologías, de los premios, como el *Kalpa* o el *Puebla*, que sirven para promocionar el trabajo de estos escritores.

Por otro lado, en las tres antologías se responde de uno u otro modo a los *apriori* que pueden surgir cuando se habla de ciencia ficción en un país emergente que sufre de un desfase tecnológico con respecto al llamado primer mundo. Todos evocan la sorna que puede producir en algunos el término "ciencia ficción mexicana", lo cual remueve viejas heridas en torno al pasado colonial y sus consecuencias en cuanto a la implantación de una estructura de dependencia económica, política, social y cultural. Trujillo Muñoz, como respuesta a esto afirma que "el futuro, lo mismo que la ciencia, no pertenecen en exclusiva a nadie, son patrimonio universal de la humanidad […]. En el escenario del México actual, en un país que lo mismo

produce investigaciones científicas de primer nivel que vive las desigualdades económicas y sociales del tercer mundo, la ciencia ficción funciona como un catalizador de todas estas encontradas realidades, como un fermentador del caos que nos obsede" (Trujillo Muñoz, 1997, p. 26).

Por su parte, Maurico José Schwarz afirma: "[n]o somos un país generador de tecnología… pero la padecemos" (Fernández, 2010, p. 7). Chimal afirma que "[l]a mejor ciencia ficción [es] la que advierte sobre la imperfección de nuestras obras, sobre los usos cuestionables de la tecnología y sobre la forma en que nuestras mejores intenciones pueden dar por resultado sucesos terribles. […]. Y añade que "precisamente de estos temas trata, a su vez, lo mejor de la ciencia ficción mexicana, que al igual que el resto de las llamadas literaturas "periféricas" – las que se escriben fuera de los países más desarrollados – tiene numerosas dificultades y desventajas, pero una fortaleza innegable: a nosotros nos corresponde lidiar primero con los inconvenientes del progreso (Fernández, 2010, p. 235). La posición periférica otorga cierta idoneidad cuando se trata de advertir sobre las posibles derivas de la tecnología.

## III. SÍNTESIS DE LAS CARACTERÍSTICAS DE LA CF MEXICANA:

*Bef* sintetiza, a partir de los cuentos de su antología, las principales características del CF mexicana, "contrapuesta manera inevitable a la tradición anglosajona" (Fernández, 2010, p. 12). En un primer lugar el "profundo pesimismo" (términos utilizados por el jurado del premio Puebla). Luego, un "insolente sentido del humor" que sin embargo "trasciende la parodia y el pastiche propios de autores de generaciones anteriores". Finalmente, "el desenfado que da la lejanía de la tradición canónica de las letras nacionales" (Fernández, 2010, p. 12).

La primera característica (el profundo pesimismo) salta a la vista al leer los textos de las tres antologías; que esto la distancie de la CF anglosajona es discutible. Asistimos a una ausencia de embelesamiento u optimismo científico. Estos dejan su lugar a la angustia y el horror hacia el futuro. En este sentido, la CF mexicana se inscribe en la trayectoria del género a nivel mundial durante la segunda mitad del siglo XX hasta su final. Como ya lo hemos mencionado, los temas que prevalecen son el fin del mundo (de México), la sociedad (mexicana) poscataclísmica y la condición poshumana (corriente *cyberpunk*).

El tono irreverente y paródico aparece, pero de forma más bien esporádica. Sin embargo, cuando asoma cierto sentido del humor y el recurso a la parodia, éstos logran que se evaporare el negror y pesimismo que se desprende de la lectura de la mayoría de los otros textos.

En cuanto al "desenfado que da la lejanía de la tradición canónica de las letras nacionales", es difícil saber a qué canon se refiere *Bef*, (¿realismo mágico, novela de la revolución mexicana, modernidad vrs identidad…?) Lo que hay que señalar es que en una proporción relativamente importante de textos encontramos reminiscencias del pasado precolombino; se puede leer en filigrana un efecto de permanencia o repetición de éste. Por otro lado, en la forma de destilar la información poco a poco a lo largo de la trama, a partir de *incipit* que crean un ambiente de incertidumbre, no dejan apreciarse ciertos recursos de la literatura fantástica. Además se halla muy presente la preocupación por la pérdida de identidad, por la influencia apabullante de la cultura occidental, especialmente EEUU, con una fuerte crítica del modelo capitalista. Todos estos elementos son constantes de la literatura y el arte en general en México. Las variables que entran en relación con dichas constantes son precisamente las que provienen la mecánica cienciaficcional. En cuanto a esto, por el momento sólo apuntemos el poco uso del *novum*. Esto podría explicarse como voluntad de verosimilitud con respecto al estado de desarrollo tecnológico de las sociedades representadas en los textos, en las cuales los *gadgets* hiper

sofisticados tendrían poca cabida. Sin embargo, la poca presencia del *novum* es lo que le da más fuerza al tono de advertencia de los textos. Veremos algunos ejemplos más adelante.

## IV. TEXTOS ELEGIDOS: ÚLTIMAS DOS DÉCADAS DEL SIGLO XX, ÉNFASIS EN LOS ÚLTIMOS AÑOS DE LOS 90. AMBIENTE FIN DE SIGLO QUE EN MÉXICO SE REFUERZA POR EL DECLIVE DEL SISTEMA PRIÍSTA.

Los primeros cuentos que analizaremos giran en torno a la temática apocalíptica (el fin del mundo es más precisamente el fin de México) y post apocalíptica. Los años 80 son escenarios de 2 grandes catástrofes en México. En noviembre de 1984 tienen lugar una serie de explosiones en las instalaciones de PEMEX situadas en San Juan Ixhuatepec, que dejan 600 muertos carbonizados y varios miles de heridos. En septiembre de 1985 tiene lugar el terremoto de 8.6 grados que azota la ciudad de México y otras regiones. Este último evento pone en evidencia la inoperancia del gobierno para manejar una crisis de tal magnitud y marcará al imaginario colectivo mexicano, dando materia a producción artística. En México, en 1984, el partido único, el PRI, llevaba décadas en el poder (desde su creación en 1929 bajo la presidencia de Calles, llamándose en ese entonces PNR ) y todavía le quedaban un par de décadas por delante. 1984: estamos en el sexenio de Miguel de la Madrid (82-87). En 1988 sube al poder Carlos Salinas de Gortari. Estamos de lleno en la época de la implantación del neoliberalismo económico en México. Contamos en nuestro corpus con cinco cuentos que proponen escenarios del fin del mundo o post Apocalipsis (de México) con grados de contextualización variable (presencia de topónimos que dibujan el mapa de un DF en ruinas). En primer lugar, **en "La catástrofe" *(1984, en El Futuro en llamas)* de José Emilio Pacheco,** el fin de México se debe a una ausencia de conciencia ciudadana. La catástrofe a la que remite el título es la desaparición de México como nación debido a una invasión extranjera. Pacheco juega con la imprecisión temporal para sugerir la idea de que la historia del país es un ciclo repetitivo de invasiones que dan como resultado la enajenación identitaria. Luego, el ya mencionado y galardonado **"La pequeña guerra" de Mauricio-José Schwarz (1984, en *El futuro en llamas)*** recurre a la descontextualización total para proponer una distopía que bien pudiera tener lugar en cualquier sitio del planeta. En ese futuro incierto el darwinismo se aplica de forma literal y se lleva a sus extremos para regular la demografía galopante del planeta: los niños deben justificar su derecho a la vida luchando como gladiadores en una arena. Ya no se trata del fin del mundo sino del fin de la humanidad (en el sentido de lo que nos hace ser humanos: la compasión y sensibilidad hacia los otros). Son dos textos en cierto sentido premonitorios de catástrofes venideras (no sólo el terremoto de 1985). 1984, escenario de la novela homónima de Orwell, proporciona a los escritores los ingredientes/cimientos para proyectarse en las distopías de un negror insondable. En tercer lugar, ***Bef* en "Las últimas horas de los últimos días", (sin fecha en *Los viajeros*[6], 2004 en sitio web**), nos sitúa nuevamente en un DF en el momento de la inminencia del final, que los dos jóvenes protagonistas llaman "el gran chingadazo" (entiéndase el choque de un meteorito con la tierra). Los jóvenes deambulan por una ciudad arrasada no sólo por los terremotos previos al choque sino también por sus propios habitantes. La búsqueda de un sentido a sus efímeras existencias le da un tono poético y melancólico al relato, a pesar de la crudeza de la realidad descrita.

En tercer y cuarto lugar, **Ignacio Padilla** (miembro del Grupo Crack; fue rescatista tras el terremoto de 1985) y **César Rojas** nos proponen dos descensos al infierno (el metro, verdadero topos de la literatura mexicana) para pintar dos escenarios post apocalípticos escalofriantes: "**El**

[6] Fecha encontrada en http://www.tercerafundacion.net/biblioteca/ver/contenido/86427 : 2004

**año de los gatos amurallados" (1985, en *Los viajeros) y "*El que llegó hasta el metro Pino Suárez" *(1986 en El futuro en llamas), respectivamente.***

Finalmente, cuando México deje de existir, habrá que reconstruir lo que fue a partir del estudio de sus vestigios. **Gonzalo Martré en "Los antiguos mexicanos a través de sus ruinas y sus vestigios" (en *Visiones periféricas*, 2001)** nos ofrece de forma hilarante lo que puede ser el malentendido surgido tras la interpretación de vestigios arqueológicos de lo que fue una "civilización" olvidada: la mexicana. En un futuro muy lejano, los arqueólogos se proponen reconstruir esa civilización y comprender el porqué de su desaparición. Dichos vestigios son una parafernalia heterogénea compuesta por elementos (desde libros hasta fragmentos de cintas fílmicas, pasando por revistas de nota roja, sin olvidar a la Coatlicue) que provienen de la realidad extraliteraria. De esta manera, la arqueología, como variante del viaje espacial en la CF, se presta para criticar, con una buena dosis de humor negro, las producciones culturales del país y su idiosincrasia.

El tema de la invasión extraterrestre se da de forma algo tangencial en las tres antologías. Su rareza pone en evidencia que el miedo o temor hacia elementos alienígenas no tiene gran sentido en países como México. *Grosso modo* lo que nos dicen esos cuentos es: qué miedo les vamos a tener a los *aliens* y asimilados si ya bastante tenemos con sobrevivir a nosotros mismos. Además, la extrapolación del *alien* al extranjero, portadora de sentido ideológico en la CF anglosajona, se vuelve contra sí misma cuando se trata de un país exportador de migrantes, a pesar de tener ellos mismos una población de migrantes (de América central esencialmente) que alimentan discursos xenófobos. La parodia de las fórmulas del heroísmo anglosajón (cuando Bruce Willis o Will Smith salvan al mundo) sirve para realizar una reivindicación tercermundista del protagonismo de países y clases sociales que son los pilares del sistema, sin ser concientes de ello (o poco les importa). Dos cuentos ilustran con mucho humor estos aspectos y corresponden (por su tono y temáticas) a la "nopal fiction": **"De cómo el Roñas y su madre salvaron al mundo" *(1994 en Visiones periféricas*) de Héctor Chavarría, y "… Y el ovni cayó o El evento Ros. Huelitlán" (sin fecha en *Los viajeros.*) F. G. Haghenbeck**.

La inteligencia artificial y lo poshumano son temáticas muy abordadas en las tres antologías y que corresponden a la corriente llamada *cyberpunk*. La condición humana se ve cuestionada cuando la tecnología permite experimentar en el cuerpo humano. El producto de tal experimentación (que borra las fronteras entre lo humano y la máquina) es lo que precisamente plantea problemas éticos en cuanto a la definición de lo humano. La serie sueca *Real Humans* aborda esta temática, ya abordada hace décadas por Ridley Scott y su *Blade Runner*. En México, un texto precursor es *Baby HP de* Arreola, a pesar de que su tono paródico e irónico no aparece en los cuentos de nuestra selección que abordan esta temática. El mundo laboral es el escenario de estos cuentos, en el que se dan las derivas tecnológicas y el uso del cuerpo humano para la experimentación y búsqueda de rendimiento. Dos cuentos de **Pepe Rojo**, **"Ruido gris" (premio Kalpa 1996, en *Los viajeros) y* "Conversaciones con Joni Rei" (en *Visiones periféricas*)** parecen rendirle tributo al texto de Arreola pero con un registro totalmente distinto: la risa es un elemento ausente de ambos. Los cuentos de **Gerardo Horacio Porcayo, "El caos ambiguo del lugar" (en *Visiones periféricas*)** y el de **Bernardo Fernández y Gerardo Sifuentes, "(e)" (en *Visiones periféricas*)** presentan tramas que parecen antecedentes de la serie *Black Mirror*.

Cuando nuestro mundo es tan insatisfactorio y decadente, queda la opción de plantearse la posibilidad de existencia de otros mundos, ya no extraterrestres, sino otras formas de concebir el universo: es decir cuando el fin del mundo no es el fin del mundo sino el fin de la idea de nuestro mundo. Pocos cuentos de las antologías exploran una temática de tipo "tlonista". La excepción es el texto **"El duelo" de Rodolfo JM (sin fecha en *Los viajeros*, premio Julio Torri 2007, posible publicación: 2004).** En él la humanidad se halla dividida entre los que creen

que nuestro universo y nosotros somos sólo el residuo de un universo que explotó y murió (somos desechos de ese universo) y los que se aferran ya sea a la teoría de la evolución, ya sea a las creencias religiosas (por una vez unidos en un mismo bando). El narrador forma parte del primer bando (nihilistas) y se pregunta cómo sería ese metauniverso del cual somos apenas un reflejo en proceso de aniquilación total. La literatura mexicana cuenta con un precedente a esta temática "tlonista": *La fundación de Roma (1969) de* Salvador Elizondo, texto extrañamente ausente de las antologías.

## V. CONCLUSIÓN

A la interrogante de saber si la ciencia ficción mexicana tiene todavía un gran porvenir por delante, Alberto Chimal responde afirmativamente. Pero esta posibilidad de continuidad está basada en la paradoja, ya que el "conservadurismo" y la idiosincrasia mexicana del inmovilismo sólo pueden producir que se siga adelante ya que "la ciencia ficción habla, por definición, del cambio" (Fernández, 2010, p. 236). Cabe preguntarse cómo se realiza ese movimiento a contracorriente en la producción de ciencia ficción de este decenio del siglo XXI en México, en el que los avances de la tecnología nos propulsan a una realidad en la que nos preguntamos si realmente se avanza. Quizá esa idiosincrasia del inmovilismo pueda al fin de cuentas salvar a la humanidad conservando su esencia.

## VI. BIBLIOGRAFÍA


Álvarez Méndez (coord.), Natalia, Ana Abello Verano (coord.), y Sergio Fernández Martínez (coord.). *Territorios de la imaginación: poéticas ficcionales de lo insólito en España y México*. Universidad de León, Área de Publicaciones. León (España), 2016. https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=655043.

Angenot, Marc. *Les dehors de la littérature: du roman populaire à la science-fiction*. Paris: Honoré Champion, 2013.

Ares, coordinado por Silvia Kurlat. *La ciencia-ficción en América Latina: entre la mitología experimental y lo que vendrá*. Vol. LXXVIII. 238–239. Pittsburgh: University of Pittsburgh : Instituto internacional de literatura iberoamericana, 2012.

Baudou, Jacques. *La science-fiction*. Paris: P.U.F, 2010.

Bernardo Fernández, BEF. «Las últimas horas de los últimos días». En *Los viajeros: 25 años de ciencia ficción mexicana*, editado por Bernardo Fernández, 167-78. Gran angular 48M. México, D.F: Ediciones SM, 2010.

Bernardo Fernández y Gerardo Sifuentes. «(e)». En *Visiones periféricas: antología de la ciencia ficción mexicana*, editado por Miguel Angel Fernández Delgado, 173-86. Buenos Aires: Lumen, 2001.

Berthelot, Francis. *La métamorphose généralisée*. Paris: Nathan, 1993.

Bozzetto, Roger. *La science-fiction*. Paris: Armand Colin, 2007.

Brescia, Pablo. «La era de los tecnobebés: Juan José Arreola y el modelo crítico de la ciencia-ficción». Editado por Ares, Silvia Kurlat. *Revista Iberoamericana. La ciencia-ficción en América Latina: entre la mitología experimental y lo que vendrá* LXXVIII (junio de 2012): 91-107.

Brown, J. Andrew. «Tecnoescritura: literatura y tecnología en América Latina». *Revista Iberoamericana* 73, n.º 221 (26 de diciembre de 2007): 735-41. https://doi.org/10.5195/REVIBEROAMER.2007.5315.

Chimal, Alberto. «Borges y la ciencia ficción». *Primeras noticias. Revista de literatura*, n.º 188 (2002): 77-81.

———. «La imaginación en México». En *Territorios de la imaginación: poéticas ficcionales de lo insólito en España y México*, 35-49, 2016. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5557275.

Elizondo, Salvador, y Salvador Elizondo. *El retrato de Zoe y otras mentiras*. 1. ed. Obras de Salvador Elizondo, Salvador Elizondo ; 4. Mexico, D.F: Vuelta, 1992.

———. «La fundación de Roma». En *El retrato de Zoe y otras mentiras*, 1. ed., 72-75. Obras de Salvador Elizondo, Salvador Elizondo ; 4. Mexico, D.F: Vuelta, 1992.

Fernández, Bernardo, ed. *Los viajeros: 25 años de ciencia ficción mexicana*. Gran angular 48M. México, D.F: Ediciones SM, 2010.

Fernández Delgado, Miguel Angel, ed. *Visiones periféricas: antología de la ciencia ficción mexicana*. Buenos Aires: Lumen, 2001.

F.G. Haghenbeck. «… Y el ovni cayó o El evento Ros. Huelitlán». En *Los viajeros: 25 años de ciencia ficción mexicana*, editado por Bernardo Fernández, 67-79. Gran angular 48M. México, D.F: Ediciones SM, 2010.

García, Hernán Manuel. «Tecnociencia y cibercultura en México: Hackers en el cuento Cyberpunk mexicano». *Revista Iberoamericana* 78, n.º 238-239 (junio de 2012): 329-48.

Gattégno, Jean. *La science-fiction*. Paris: : Presses universitaires de France, 1983.

Gerardo Horacio Porcayo. «El caos ambiguo del lugar». En *Visiones periféricas: antología de la ciencia ficción mexicana*, editado por Miguel Angel Fernández Delgado, 164-70. Buenos Aires: Lumen, 2001.

Gonzalo Martré. «Los antiguos mexicanos a través de sus ruinas y vestigios». En *Visiones periféricas: antología de la ciencia ficción mexicana*, editado por Miguel Angel Fernández Delgado, 130-37. Buenos Aires: Lumen, 2001.

Héctor Chavarría. «De cómo el Roñas y su mamá salvaron al mundo». En *Visiones periféricas: antología de la ciencia ficción mexicana*, editado por Miguel Angel Fernández Delgado, 120-22. Buenos Aires: Lumen, 2001.

Ignacio Padilla. «El año de los gatos amurallados». En *Los viajeros: 25 años de ciencia ficción mexicana*, editado por Bernardo Fernández, 85-96. Gran angular 48M. México, D.F: Ediciones SM, 2010.

José Emilio Pacheco. «La catástrofe». En *El futuro en llamas: cuentos clásicos de la ciencia ficción mexicana*, editado por Gabriel Trujillo Muñoz, 1. ed., 189-97. México: Grupo Editorial Vid, 1997.

Langlet, Irène. *La science-fiction*. Paris: : A. Colin, 2006.

Martré, Gonzalo. *La ciencia ficción en México: hasta el año 2002*. 1. ed. México, DF: Instituto Politécnico Nacional, 2004.

Mauricio José Schwarz. «La pequeña guerra». En *El futuro en llamas: cuentos clásicos de la ciencia ficción mexicana*, editado por Gabriel Trujillo Muñoz, 1. ed., 199-211. México: Grupo Editorial Vid, 1997.

Ordiz, Javier. «Pesadillas del futuro. Distopías urbanas en la narrativa mexicana contemporánea». *Bulletin of Spanish Studies* 91, n.º 7 (2014): 1043-57.

Pepe Rojo. «Conversaciones con Yoni Rei». En *Visiones periféricas: antología de la ciencia ficción mexicana*, editado por Miguel Angel Fernández Delgado. Buenos Aires: Lumen, 2001.

———. «Ruido gris». En *Los viajeros: 25 años de ciencia ficción mexicana*, editado por Bernardo Fernández, 97-128. Gran angular 48M. México, D.F: Ediciones SM, 2010.

Rodolfo JM. «El duelo». En *Los viajeros: 25 años de ciencia ficción mexicana*, editado por Bernardo Fernández. Gran angular 48M. México, D.F: Ediciones SM, 2010.

Rojas, Arturo César. «El que llegó al metro Pino Suárez». En *El futuro en llamas: cuentos clásicos de la ciencia ficción mexicana*, editado por Gabriel Trujillo Muñoz, 1. ed., 213-26. México: Grupo Editorial Vid, 1997.

Suvin, Darko. *Pour une poétique de la science-fiction*. Montréal: Presses universitaires du Québec, 1977.

Trujillo Muñoz, Gabriel (ed.) *El futuro en llamas: cuentos clásicos de la ciencia ficción mexicana*. 1. ed. México: Grupo Editorial Vid, 1997.

# NARRATIVA DE TRADICIÓN ORAL MAYA TOJOLABAL: FÓRMULAS DE APERTURA Y CIERRE

María-Cruz La Chica

# NARRATIVA DE TRADICIÓN ORAL MAYA TOJOLABAL: FÓRMULAS DE APERTURA Y CIERRE

## I. RESUMEN

En este trabajo vamos a presentar los resultados de un estudio sobre las estructuras formulísticas de apertura y de cierre de la narrativa de tradición oral tojolabal mediante el análisis descriptivo y comparativo de 37 versiones de diferentes relatos que yo misma registré en hasta seis comunidades tojolabales diferentes y 17 narradores, y que hoy forman parte de la publicación *Narrativa de tradición oral maya tojolabal*.[1] Intentaremos destacar cuáles son los elementos que parecen obligados en dichas estructuras y reflexionar acerca de su posible función.

## II. INTRODUCCIÓN

La literatura de tradición oral, además de ser una forma específica de creación,[2] es reflejo de la cultura compartida por una colectividad. Por ello, los textos de tradición oral, objeto de estudio de la disciplina filológica, se convirtieron también en objeto de estudio de la antropología, al ofrecer elementos clave en la comprensión de las culturas. En este sentido, hemos de apreciar el hecho de que, cuando estamos estudiando la tradición oral no sólo estamos analizando un uso *meramente* estético del lenguaje, sino la expresión sobre lo que la colectividad considera relevante, preserva y transmite de generación en generación. En este tipo de literatura, el contexto cobra una vital importancia, pues forma parte de su misma definición:

> Si bien podemos afirmar que toda literatura escrita refleja de una manera u otra el contexto en el que ha sido creada, en el caso de la literatura oral, el contexto (tanto comunicativo como cultural) en el que se da, forma parte de su misma definición pues aquélla no existe sin éste: por una parte porque el único contexto comunicativo posible de este tipo de literatura es la puesta en escena del transmisor frente a sus espectadores; y por otra parte, porque en esta *performance*, la comunicación se construye sobre los códigos culturales compartidos por todos los presentes.[3]

Ahora bien, si nos tomamos en serio la forma constitutivamente performativa de este tipo de literatura, no es de extrañar que precise un marco que la delimite y la separe del resto del habla. En este sentido, las fórmulas de apertura y cierre serían al habla cotidiana lo que el escenario teatral sería a la vida real: aquello que nos advierte de que somos espectadores de algo que se mueve en mayor o menor medida con leyes diferentes. En palabras de Marina Sanfilippo, las fórmulas de apertura y cierre «aíslan el cuento de la oralidad cotidiana», «marcan la forma en que la obra se inserta en lo extratextual» para que puedan ser percibidas

1 María-Cruz La Chica, Narrativa de tradición oral maya tojolabal, Madrid: Marcial Pons, 2017.

2 Aurelio González, El Romancero en América, Síntesis, Madrid, 2003, p. 12.

3 María-Cruz La Chica, Narrativa de tradición oral maya tojolabal (tesis doctoral), Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2015, p. 25.

como textos,[4] y anuncian el monopolio de la palabra. En cualquier caso, la función de las fórmulas responde más a criterios performativos que narratológicos.[5]

Sanfilippo menciona también la universalidad y la obligatoriedad de las fórmulas de apertura y cierre en la narrativa de tradición oral, así como su escaso estudio, debido al hecho de que se ha tomado el cuento como un producto susceptible de aislar de su contexto y situación performativa. Esto tiene como resultado que muchos investigadores hayan 'recortado' las fórmulas al pasar su registro al texto escrito. Este hecho tiene muchos ejemplos en la narrativa de tradición oral indígena de México y, por supuesto, también en la narrativa de tradición oral tojolabal. En ocasiones, incluso, en lugar de simplemente eliminar la fórmula propia de esta lengua maya, se 'traducía' en castellano con fórmulas propias de nuestra tradición. Un ejemplo de ello es la fórmula de apertura del relato «Los hermanos rayo y relámpago» publicado en *Palabras de nuestro corazón*, cuya versión tojolabal original dice «*Ja najate', junb'i majke'il*» que, literalmente, quiere decir '[e]n el pasado, dicen que una vez', y que los editores han traducido con la fórmula habitual del mundo hispánico «érase una vez».[6]

Sanfilippo también señala como circunstancia habitual el hecho de que las fórmulas de apertura suelan ser más homogéneas entre sí que las de cierre y que, en éstas últimas, muchas veces se combinan varias. Explica esta circunstancia por el hecho de que las de cierre se ven influenciadas por el curso de la emisión del narrador, por cómo haya respondido el público y por otras circunstancias extratextuales.[7] Menciona también algunos aspectos sobre la función de las fórmulas que podríamos aplicar a las analizadas en este trabajo, como que la alusión a la fuente del narrador es afianzar el valor fehaciente del relato o que en las fórmulas del cuento maravilloso se mezcla realidad y ficción para afianzar el pacto narrativo.[8]

## III. ¿QUIÉNES SON LOS TOJOLABALES?

*Tojolwinik*, 'hombres cabales',[9] es la palabra con la que se denominan a sí mismos los tojolabales. *Toj* significa, en maya-tojolabal, 'recto' en sentido literal y metafórico-moral;[10] y *winik* significa 'hombre', 'varón' y 'veinte' —significado, éste último, que refiere al número de dedos de las personas y es unidad del sistema numérico vigesimal—.[11] En México, el 6,5% de la población total es indígena[12] y dentro de sus fronteras hay 68 agrupaciones lingüísticas diferentes.[13] Una de ellas es la tojolabal, perteneciente a la familia lingüística maya. Los

4 Marina Sanfilippo, «Si cunta e s'arriccunta: las fórmulas de apertura y cierre en la narración oral», Revista de Dialectología y Tradiciones Populares, vol. LXII, núm. 2 (julio-diciembre 2007), pp. 135-163, p. 136.

5 Sanfilipplo, «Si cunta e s'arriccunta…», óp. cit., p. 159.

6 «Los hermanos Rayo y Relámpago» en Gómez Hernández *et al.*, *Ja slo'il ja kaltziltikoni'*…, *op. cit.*, pp. 187-192.

7 Sanfilipplo, «Si cunta e s'arriccunta…», *óp. cit.*, pp. 140-146.

8 Sanfilipplo, «Si cunta e s'arriccunta…», *óp. cit.*, p. 140.

9 Utilizamos la traducción de Martín de la Cruz López Moya, *Hacerse hombres cabales: Masculinidad entre los tojolabales*, México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores de Antropología Social (CIESAS)-Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas (UNICACH), 2010.

10 «Toj» en Carlos Lenkersdorf, *B'omak'umal tojol'ab'al-kastilla: Diccionario tojolabal-español, idioma mayense de Chiapas*, 2010, t. I, pp. 568-570.

11 «Winik», *ibíd.*, p. 400. El numeral 'veinte' se designa con la misma palabra que *hombre* por el hecho de que sólo los hombres tienen veinte dedos. La importancia de este número estriba, además, en su antiguo sistema numérico: «El sistema numeral de los mayas es vigesimal, a diferencia del decimal que nos llegó de la India por mediación de los árabes» (Carlos Lenkersdorf, *Tojolabal para principiantes: Lengua y cosmovisión mayas en Chiapas*, México: Plaza y Valdés, 2005, p. 247).

12 Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI), *Resultados definitivos: Censo de población y vivienda 2010*, Aguascalientes: INEGI, 2011.

13 Instituto Nacional de Lenguas Indígenas (INALI), «Catálogo de las lenguas indígenas nacionales: Variantes lingüísticas de México con sus autodenominaciones y referencias geoestadísticas», en *Diario*

tojolabales habitan en el sureste del Estado de Chiapas y según los datos oficiales hoy hay 53 607 hablantes de tojolabal.[14] En la actualidad, como la mayor parte de los indígenas mesoamericanos, su economía está basada en la agricultura: el maíz, el frijol, y la calabaza conforman la base de su dieta, complementada con frutas y con otras hortalizas como el chile y el tomate.[15] Dependiendo de la zona, los tojolabales también se dedican a la ganadería o al cultivo de café para complementar su economía. La religión mayoritaria es la católica, aunque existe mucho sincretismo y otras Iglesias cristianas no católicas se han extendido con relativo éxito por la zona desde la segunda mitad del siglo xx. En muchas comunidades, la tierra aún es de propiedad colectiva y los padres de familia son los encargados de trabajarla. Tienen un sistema de autoridades tradicionales que dirimen, mediante asamblea, los conflictos locales al margen de las autoridades estatales.

Este grupo cuenta con un acervo de tradiciones de muy diversos tipos que en la actualidad son el resultado de una amalgama cultural. Por ello, en su narrativa tradicional pueden encontrarse motivos existentes hoy, no sólo en otros grupos étnico-lingüísticos cercanos (tzeltales, tzotziles, choles, etc.), sino también en el mundo mestizo, además, por supuesto, de motivos universales.

Los tojolabales tienen un acervo literario de narrativa de tradición oral amplio y rico que se cuenta con textos pertenecientes a diferentes géneros y que refleja, perpetua (o contradice), legitima y explica muchos valores y costumbres tojolabales, fomentando su conservación. La concepción tojolabal acerca de la creación del mundo, los roles tradicionales de género, la relación del hombre con la naturaleza y con los animales, etc. quedan reflejados en los textos.

## IV. ESTRUCTURAS FORMULÍSTICAS TOJOLABALES

En términos generales, podemos afirmar sin temor que según las 37 versiones que registré en varias comunidades tojolabales, todo parece indicar que las fórmulas de apertura y cierre con obligatorias. De todas estas versiones, tan sólo dos carecen de fórmula de apertura, siendo que una de estas dos, además, el narrador no contó el relato completo, sino que sólo mencionó la anécdota, pues no lo recordaba. En cuanto a las fórmulas de cierre, de mucha más variedad interna que las de apertura, como es usual en otras tradiciones, todos los narradores realizaron alguna fórmula de cierre, más breve o más extensa.

Hemos de advertir que las 37 versiones han sido elaboradas por tan sólo 17 narradores diferentes; y que, en varias ocasiones, los mismos narradores utilizan fórmulas parecidas que son de su gusto particular. Además, cuando un narrador emitía varios cuentos en una sola sesión, no siempre volvía a elaborar toda la fórmula en la misma extensión y detalle que la había empleado al comienzo. Pese a todo, la descripción que ofrecemos aquí puede darnos una idea de una primera aproximación a su descripción y tipología.

En 15 de las 37 versiones los narradores llaman a su auditorio en la fórmula de apertura, mientras que, en las fórmulas de cierre, tan sólo lo hacen 4 veces. Los narradores utilizan el préstamo castellano «hermana» (refiriéndose a la investigadora que escribe, cuando constituía su principal auditorio):

---

*Oficial de la Federación*, INALI (14 de enero de 2008), p. 38 [Consultado en línea el 11 de noviembre del 2013: http://www.inali.gob.mx/pdf/ CLIN_completo.pdf].

[14] *Ibíd.*

[15] Andrés Fábregas Puig, «Los pueblos indios de Chiapas», *América Indígena*, 55: 1-2 (1995), pp. 11-36.

| *El origen de los animales* MLC-1 | | |
|---|---|---|
| 1 | *Pues hermanas*, oj jchol awab'yex t'usan jasta a *cuento* yalunej kan ja *los antepasado* najate 'ili'. | Pues hermana, os voy a contar un poco cómo es el cuento que dejaron dicho los antepasados en el pasado aquel. |
| 2 | Jmoj taye' t'um lo'il a ke'n, *por ejemplo*, jasta kalata cham kala tat, cham kala ni'al. | Yo acompañé un poco a contar, por ejemplo, lo que dijeron mi querido padre, mi querido suegro, ya difuntos. |

Como podemos suponer, el vocativo comporta una llamada de la atención al auditorio. Si éste estaba compuesto por varias personas, los narradores decían «hermanos y hermanas»:

| *El origen de los animales* MLC-3 | | |
|---|---|---|
| 1 | *Pues*, *hermanos y hermanas*, oj kala awab'yex jun *cuento* yalunej kab' ja cham jtat*agüelo* ke'na ja najate'i. | Pues, hermanos y hermanas, os voy a decir un cuento que me tiene dicho mi difunto abuelo en el pasado. |

Este uso vocativo del préstamo castellano es la forma en la que los transmisores entrevistados para esta investigación se dirigían a la investigadora que escribe también en otros contextos comunicativos no literarios, y es de uso común actualmente en los hablantes de tojolabal: se utiliza como vocativo entre tojolabales con los que no se tiene ningún lazo sanguíneo, o entre tojolabales y mestizos con los que se guarda cierta distancia y respeto, al modo en que se utiliza en castellano la palabra «señor» o «señora».

También es frecuente que los narradores tojolabales mencionen tanto en las fórmulas de apertura (32 veces) como en las de cierre (24 veces) el género que emiten. La palabra más frecuente con la que se refieren a él es también un préstamo del castellano, «cuento», y podemos encontrarlo en 20 fórmulas de apertura diferentes:

| *Juan Haragán y el zopilote* MLC-28 | | |
|---|---|---|
| 1 | Oj kal awab'yex ja *cuento* iti ja' usej sok a *Juan Jaragán*. | Voy a deciros este cuento del zopilote y de Juan Haragán. |

También es, esta mención al género, muy frecuente en las fórmulas de cierre: podemos encontrarla en 19 de las versiones con las que aquí trabajamos:

| *El conejo y la figura de cera* MLC-32 | | |
|---|---|---|
| 109 | Ti' ch'ak ja s*cuento*'a. | De ahí se termina su cuento. |

Hasta en 9 ocasiones podemos encontrar una alusión al género con otro préstamo del castellano, «historia», que aparece en fórmulas de apertura como la que sigue:

| *La bolita de pozol* MLC-22 | | |
|---|---|---|
| 1 | *Pues qué bueno, hermanos.* | Pues qué bueno, hermanos. |
| 2 | *Ya que* te'yex jmoktik-a, oj jk'uluk awi'lex *contar algo* ja *la historia* b'a chab' winik s*cumpare* sb'aje'. | Ya que estáis con nosotros, me gustaría contaros algo de la historia de dos hombres que se hicieron compadres. |

En el momento del *performance*, el narrador de esta versión contaba con un público compuesto por su madre, su esposa y su hija (al que más tarde se unió su hermano) y la investigadora que escribe. Este comienzo podría ser una fórmula de apertura de los discursos pronunciados en la misa católica, en los que los feligreses a menudo participan diciendo lo que piensan sobre los textos. La mención al género con el préstamo «historia» se encuentra también en las fórmulas de cierre en hasta 5 ocasiones diferentes, como la que sigue:

| *Los hermanos Rayo* MLC-9 | | |
|---|---|---|
| 67 | Ja' *historia* kab'unej a ke'n a jaw. | Ésta es la historia que yo tengo escuchada. |
| 68 | Kechan. | Nada más. |

Seis de los narradores que utilizan la palabra «historia» en su fórmula de apertura y/o cierre no utilizan la palabra «cuento» en la misma fórmula, mientras que los que utilizan ésta última sí la combinan con la única palabra en tojolabal que sirve para referirse al género, «*lo'ib*», que hemos traducido por «narración» para darle un sentido neutro, pero que también puede traducirse como «cuento» o «chisme». El uso de esta palabra está en 4 fórmulas de apertura como la vemos en el siguiente ejemplo:

| *La tigresa y el pueblo sin agua* MLC-36 | | |
|---|---|---|
| 1 | Oj kal jun *cuento.* | Voy a decir un cuento. |
| 2 | Ja ke'ni kab' jun lo'il alji kab'i. | Yo escuché una narración que me dijeron. |

No podemos aventurar una hipótesis, con tan pocos ejemplos, de por qué los narradores que utilizan la palabra «historia» usan únicamente ésta para referirse al género y, sin embargo, el término en tojolabal se combina con naturalidad en la misma fórmula tan sólo con la palabra «cuento». Una de las narradoras que usa el término «historia» parece hacerlo como una marca personal, pues lo hace siempre tanto al comienzo como al final del relato. Sin embargo, en los otros casos no parece ser del mismo modo. Podría ser quizá una variante dialectal, pero harían falta muchos datos más. El término en tojolabal podemos encontrarlo en cinco fórmulas de cierre, como la que sigue:

| *El hombre Viento* MLC-12 | | |
|---|---|---|
| 46 | Ja ke'ni ja'ita luwar kab'unej ja lo'il jawi'. | Este es el asunto de la narración que yo tengo escuchada. |

En una estructura formulística de cierre de una de las versiones, tenemos el término en tojolabal «*lo'ib*» en una expresión que hemos traducido por «narraciones para acompañar» en el siguiente contexto:

| *Sombrerón y la mula* MLC-25 | | |
|---|---|---|
| 43 | Ja it a *cuento* kab' t'usan yaman *durante el tiempo* ek' an yu *los antepasados* ja najate' ili. | Este es el cuento que escuché algunas veces sobre el tiempo que pasaron los antepasados en el pasado aquel. |
| 44 | Ja it *cuento* ck'ak kab' a yala kan a *dejunto* jtat, *dejunto* kala ni'al. | Este es el cuento que escuché que dejaron dicho mi difunto padre, mi difunto suegrito. |
| 45 | Ochta lo'il jmok sok mojtan lo'il. | Conversaban conmigo con narraciones para acompañar. |
| 46 | Ja it *cuento* cha ya'a an yi'. | Este cuento también se lo dieron a ellos. |
| 47 | Ja it a wa xjak jk'ujol *güego*, a *momento* iti'. | Esto es lo que me viene a la cabeza[16] ahora, en este momento. |
| 48 | Ja it, *hermana.* | Esto es, hermana. |
| 49 | Tixa wa' a*perdon*exa. | De ahí ya perdonadme. |

El verbo tojolabal *mojtani* significa «caminar juntos, acompañarse, arrimar el hombro».[17] Este mismo uso lo encontramos también en otra fórmula de apertura mencionada arriba (MLC-1):

> Entendemos que esta palabra está especificando el significado de *lo'il* (narración), por lo tanto, el significado del conjunto es 'narraciones para acompañarse' o 'narraciones de acompañamiento'. Este 'acompañarse' puede ser al caminar, durante el trabajo en la milpa, pero también estando sentados sin nada que hacer más que conversar.[18]

Podemos encontrar también algunos casos aislados en los que los narradores parecen aludir al género con otras palabras, como los préstamos «cultura», «pensamiento» o «porma» (por forma). De estos casos, sin embargo, no podemos extraer ninguna conclusión porque son casos únicos:

| *El maíz y la hormiga arriera* MLC-19 | | |
|---|---|---|
| 1 | *Güeno*, ay jun… *cultura.* | Bueno, hay un… cultura. |
| 2 | Oj kale' jastal ja kila ja najate'. | Voy a decir cómo lo vi en el pasado. |
| 3 | *Pes* ja luwara ja j*pensar*i', ti ki'oj t'usan jk'ulunej *grabar* tib'a j*pensar.* | Pues en cuanto a mi pensamiento, de ahí tengo un poco grabado en mi pensamiento. |

Otro de los elementos que aparece constantemente en las estructuras formulísticas es la mención al tiempo pasado con diferentes matices. En algunos casos, tan sólo se menciona el pasado remoto como el tiempo en que sucedieron los hechos:

| *Los hermanos y la miel* MLC-8 |
|---|

[16] Literalmente 'llega a mi corazón'.

[17] «Mojtani» en Lenkersdorf, *B'omak'umal tojol'ab'al-kastilla*…, *op. cit.*, t. I, p. 430.

[18] María-Cruz La Chica, *Narrativa de tradición oral maya tojolabal* (tesis doctoral), Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2015, p. 430.

| | | |
|---|---|---|
| 1 | Ja najate'i ay jun tan jach sniwanil tan te'i. | En el pasado había un árbol así de grande.[19] |

En otras ocasiones, incluso se pone fecha a tiempo en que sucedieron tales hechos, aunque una fecha imprecisa y lejana allá en el origen:

| *El maíz y la hormiga arriera* MLC-14 | | |
|---|---|---|
| 1 | Ojb'i kaltik *otro* jastal ta'x a ixim ja y*ora* ja *cuando* chiknaji jastali, *porque* mi ma' wa sna'a *hace saber*: jitsanxa jab'il, jitsan jab'il, mixa kechanuk *cien y doscientos ni mil.* | Dicen que vamos a decir otro [cuento] de cómo se encontró el maíz a la hora en que se descubrió porque nadie sabe hace cuánto: a saber, ya muchos años, muchos años, ya no solamente cien y doscientos ni mil. |

A veces, la mención del tiempo es el único elemento identificable de la estructura formulística:

| *El maíz y la hormiga arriera* MLC-15 | | |
|---|---|---|
| 1 | Ja jokoxi', *como* ta ja *tiempo* ja ta *antiguo*, wan lats'atsuk b'a tan lu'um *y* ti kuchan yuj ja iximi'. | Las arrieras, en el tiempo antiguo, iban muy juntas en la tierra y de ahí llevaban a cuestas el maíz. |

En otras ocasiones, el tiempo remoto en que sucedieron los hechos se deduce por el hecho de que fueron los antepasados quienes lo presenciaron. En este sentido, se introduce un elemento nuevo que refuerza el carácter sagrado del relato que ya tiene la carga mítica que comporta su pertenencia al tiempo antiguo:

| *Sombrerón y la mula* MLC-26 | | |
|---|---|---|
| 1 | Oj kal jun *historia* yilunej ye'nle cham jtat*agüelo*tikon. | Voy a decir una historia que fue vista por nuestros difuntos abuelos. |
| 2 | *Pues* oj kale. | Pues la voy a decir. |

[19] El narrador dibuja con sus brazos el diámetro de un tronco grande.

# “¿SI NO HABLAMOS, QUÉ VAMOS A ESCRIBIR?” SENTIDOS Y USOS DE LA ESCRITURA ALFABÉTICA DE LENGUAS INDÍGENAS DE COLOMBIA

Martha Helena Corrales Carvajal

# "¿SI NO HABLAMOS, QUÉ VAMOS A ESCRIBIR?". SENTIDOS Y USOS DE LA ESCRITURA ALFABÉTICA DE LENGUAS INDÍGENAS DE COLOMBIA

## I. INTRODUCCIÓN

En Colombia se registran 65 lenguas indígenas vivas[1], ancestral y fuertemente orales, habladas por casi un millón de personas pertenecientes a más de 82 pueblos.

Todas estas lenguas, a pesar de reconocerse como cooficiales en la Constitución de 1991, son minorizadas y se encuentran en grave vulnerabilidad. Condiciones manifiestas en que las nuevas generaciones ya no las hablan y no las quieren aprender, porque no perciben sus sentidos ni usos sociales. Actitudes producidas, especialmente, por la ruptura de la transmisión intergeneracional en los espacios de socialización primaria. Ruptura y decisión de los padres y las madres, como consecuencia de múltiples razones históricas, culturales, políticas y económicas, enraizadas en los procesos colonizadores que subestimaron a las lenguas indígenas en sus dimensiones cognitivas, epistémicas y sociales.

Frente a esta situación, que para algunos de sus hablantes radica en que estas lenguas son de tradición oral, muchas organizaciones de los pueblos a los que pertenecen, con la asesoría de lingüistas propios y externos, han diseñado diferentes alfabetos, para escribirlas de acuerdo a sus estructuras internas y particulares[2]. Los principales objetivos de estos alfabetos son: aumentar el estatus de sus lenguas, asumiendo la escritura alfabética como un dispositivo de poder; desde este horizonte, resistir lingüística, cultural y políticamente a las minorizaciones en las que la sociedad hegemónica ha sumido a estas lenguas y a sus hablantes; apropiar la escritura como otra forma de comunicación intracultural que puede ayudar a reconstruir y recrear la cosmovisión y la memoria de sus pueblos, y con ellas pervivir en el tiempo y los espacios.

La escritura de estas lenguas, tanto en el proceso de construcción de sus alfabetos como en los procesos de su apropiación y usos sociales, ha generado, además de avances en el conocimiento interno de las lenguas, tensiones sobre las relaciones entre oralidad y escritura, tradición y modernidad, variantes dialectales y estandarización, entre otras.

Dar a conocer estos procesos y tensiones, particularmente en relación con la unificación de los alfabetos de las lenguas *nasa yuwe* y *namui wam* del departamento del Cauca - Colombia, es el objetivo de esta ponencia. En tal sentido, expondrá algunas respuestas a dos preguntas interrelacionadas: 1) ¿Cómo y para qué se construyeron los alfabetos de las lenguas *nasa yuwe* y *namui wam*? 2) ¿Qué aportan la oralidad y otros aspectos tradicionales de los pueblos indígenas a la escritura alfabética de sus lenguas? Respuestas orientadas por la pregunta de una mayora del pueblo *nasa*: "¿Si no hablamos, qué vamos a escribir?"

## II. PROCESOS Y SENTIDOS DE LA CONSTRUCCIÓN DE LOS ALFABETOS DE LAS LENGUAS *NASA YUWE* Y *NAMUI WAM*

La lengua *nasa yuwe*, hasta hace poco tiempo conocida como páez, es la lengua ancestral del pueblo *nasa*. Los términos *nasa yuwe* se pueden traducir al castellano como "idioma del pueblo

[1] Colombia también cuenta con dos lenguas criollas de dos comunidades de ancestro africano: el *palenquero* de San Basilio de Palenque y el *creole* de las islas de San Andrés, Providencia y Santa Catalina.

[2] De las 65 lenguas indígenas más de 35 cuentan con algún alfabeto.

nasa o lengua de la gente": *Nasa* se refiere a gente, persona y a todo lo que tiene vida, y *yuwe* indica boca, lengua, órgano a través del cual se producen sonidos; por esto se asocia con palabra y voz. Según datos del CRIC[3] (2007), en el departamento del Cauca, en el 2006, se registraban más de 140.000 hablantes de esta lengua, sin contar a quienes la entienden de "oídas". Pero esta lengua no se delimita al Cauca; actualmente también se habla en otros departamentos, a donde se ha expandido el pueblo *nasa* y donde siguen luchando por mantener, revitalizar o recuperar su lengua ancestral.

Por su parte, la lengua *namui wam* o *namtrik,* hasta hace poco tiempo conocida como lengua guambiana[4], es la lengua ancestral del pueblo *misak*. Tanto los términos *namui wam* como *namtrik* se pueden traducir al castellano como "nuestra voz". Lengua también hablada y asumida como lengua patrimonial, por compartir su origen, por los pueblos kizgüeño, ambalueño y totoroez. Entre los diferentes pueblos suman, aproximadamente, 100.000 hablantes de *namui wam.*

Como todas las lenguas indígenas y ancestrales del mundo, la *nasa yuwe* y la *namui wam* de Colombia se han transmitido y enseñado, desde tiempos inmemorables, primordialmente a través de la oralidad y sus tradiciones.

Si bien estas lenguas permanecieron exclusivamente en la oralidad hasta tiempo después de haber llegado a sus tierras la colonia española, no se podría afirmar que no se hubieran registrado de otras maneras, sin la escritura alfabética. En este sentido, es necesario reconocer y validar las formas no alfabéticas que utilizaron y siguen utilizando los pueblos ancestrales para producir mensajes, porque tal como lo afirma Landaburu, los pueblo aborígenes de América "tenían sus proto-escritura, la comunicación por medio de huellas y dibujos es antiquísima, pero no tenían escrituras glotográficas, escrituras que representan palabras" (2002: 86). Es así como todavía se encuentran, se interpretan y reelaboran diferentes pictografías e ideografías, múltiples huellas, mensajes no verbales pero sí duraderos, mediante particulares símbolos, códigos y grafismos, impresos en piedras y tejidos.

Estas lenguas pasaron de grafismos a grafemas, por primera vez, en las manos y las tintas de las comunidades religiosas que con claras misiones castellanizadoras y evangelizadoras, llegaron a la mayoría de territorios indígenas de Colombia. En este contexto, los misioneros se interesaron por conocer, aprender a hablar y escribir las lenguas indígenas. Así, en 1755 el padre Eugenio del Castillo y Orosco, sacerdote en la zona de Tierradentro, utilizando el alfabeto del castellano, escribió un vocabulario, un misal páez-castellano, un catecismo con nociones gramaticales y dos pláticas religiosas. Materiales que fueron publicados en París en 1877, por Ezequiel Uricoechea, pero no conocidos ni utilizados por los propios *nasa.*

Dos siglos después, en 1964, misioneros cristianos no católicos, de Estados Unidos, del Instituto Lingüístico de Verano -ILV-, se asentaron en algunas comunidades *nasa* y *misak*, principalmente en el municipio de Silvia, y se dedicaron a conocer, aprender y escribir sus lenguas, con objetivos evangelizadores, tal como lo hicieron con otras lenguas indígenas de América del sur. De esta manera, entre 1966 y 1982 realizó varios estudios sobre la gramática de las lenguas *nasa yuwe* y *namui wam* y construyó los primeros alfabetos para escribirlas. Con estos, publicaron una versión completa del Nuevo Testamento y otros textos sobre salud, relatos históricos y etnográficos.

Luego, en 1983 otros evangelizadores católicos del Instituto Misionero Antropológico – IMA, propusieron otro alfabeto para escribir el *nasa yuwe*. Con este alfabeto publicaron algunas

[3] CRIC: Consejo Regional Indígena del Cauca. Primera organización indígena de Colombia, nacida en 1971.

[4] Haciendo alusión al resguardo de Guambía, territorio ancestral del pueblo *misak*.

cartillas de escasa circulación y desarrollaron talleres de capacitación sobre la escritura de la lengua *nasa*, especialmente en el municipio de Toribío.

Como se puede inferir, en estas escrituras, más que intereses lingüísticos, hubo compromisos evangelizadores; no se buscaba aportar a prácticas comunicativas, culturales y políticas para fortalecer la escritura del *nasa yuwe* y del *namui wam* entre sus hablantes. En tanto que estos alfabetos no contaron con la participación directa y activa de líderes y hablantes, fueron propuestas distantes y externas de la vida comunitaria de sus pueblos, razón por la cual su apropiación, comprensión y su uso se restringió a especialistas y a reducidos grupos focales de la comunidad.

La escritura del *nasa yuwe* y del *namui wam* cambió a partir de que las organizaciones indígenas asumieron el fortalecimiento de las lenguas de sus pueblos, como uno de los aspectos culturales y políticos por los que debían trabajar. Por esto, el CRIC en 1978 creó el primer Programa de Educación Bilingüe e Intercultural en Colombia, con el principio de que "hacer educación es hacer política y hacer política es hacer educación" (CRIC 2004: 23). En este mismo horizonte, el pueblo *misak*, en su Manifiesto Guambiano de 1980, plantea su objetivo central: "Recuperar la tierra para recuperarlo todo: autoridad, justicia, trabajo. […] Pensar con nuestra propia cabeza, hablando nuestro propio idioma, estudiando nuestra historia, analizando y transmitiendo nuestras propias experiencias, así como la de otros pueblos".

Con estas perspectivas, en un contexto de tensiones y contradicciones ideológicas y lingüísticas con el ILV y el IMA, tanto el CRIC como el Cabildo de Guambía, en 1984, delegaron a tres de sus miembros para que se formaran como etnolingüistas en la Universidad de Los Andes. Estos etnolingüistas indígenas hicieron equipo con etnolingüistas mestizas que también estudiaban estas lenguas, y con la asesoría del Centro Colombiano de Estudios en Lenguas Aborígenes –CCELA- de esta Universidad, construyeron y propusieron otro alfabeto para sus respectivas lenguas. Alfabetos basados en un detenido análisis de las propuestas existentes, así como en una profunda investigación de la fonología de las variantes dialectales de cada una de las lenguas.

Particularmente, la propuesta de alfabeto del *nasa yuwe*, liderado por el CRIC, fue ampliamente discutido con su equipo de Educación Bilingüe y se puso en práctica con docentes y estudiantes de sus Centros Experimentales. Con esta propuesta, entre 1984 y el 2000 el CRIC publicó y puso a circular una rica y amplia producción textual de carácter histórico y pedagógico en las diferentes comunidades donde tenía influencia.

Pero simultáneamente en otras zonas y comunidades *nasa* se seguían utilizando los alfabetos del ILV y del IMA, en los que subyacían posturas sociales y políticas opuestas a las del CRIC. Por esta situación, que se llegó a denominar "guerra de los alfabetos", las comunidades *nasa* estaban divididas entre católicos, evangélicos y de izquierda, como la sociedad hegemónica ha tildado a los seguidores del CRIC.

Dadas estas circunstancias que poco estimulaban la escritura y la lectura del *nasa yuwe* entre sus hablantes, en 1987 se realizó el Primer Seminario para la Unificación del Alfabeto de la Lengua Páez, con el objetivo de conocer y analizar las tres propuestas, para trabajar en su unificación. Este Seminario fue auspiciado por el entonces Instituto Colombiano de Antropología –ICAN- y convocado por el CRIC.

Pero en este Seminario no se logró la unificación del alfabeto del *nasa yuwe*. Por esto, en muchas comunidades y escuelas seguían funcionando las tres propuestas, cada una por su lado. En este contexto, maestros y líderes interesados en escribir y leer su lengua materna, no adscritos a ninguna de las organizaciones que lideraban estas propuestas, se encontraban confundidos; no

sabían cuál de los tres alfabetos utilizar. Fue por ello que en varias comunidades y escuelas optaron por dejar de enseñar la escritura y la lectura del *nasa yuwe*, dedicándose a estimular y fortalecer su uso oral o, en los peores casos, a excluir su lengua materna de sus procesos de enseñanza-aprendizaje. De otra parte, algunas personas mezclaban los tres alfabetos. Todas estas situaciones impidieron que gran cantidad de hablantes de *nasa yuwe* se apropiaran de su escritura, quedando el uso de los alfabetos solo en las manos de especialistas, *nasas* y no *nasas*.

Esta era la situación, hasta que entre 1997 y 1999, lingüistas *nasa* del CRIC y del resguardo de Pitayó, donde prevalecía el alfabeto del ILV, decidieron conformar una comisión para volver a discutir sus propuestas, con el objetivo de llegar a acuerdos de unificación. Proceso que contó con la asesoría de un etnolingüista mestizo, especializado en la lengua *nasa yuwe*[5].

Esta comisión presentó el alfabeto unificado en el XI Congreso Regional Indígena del Cauca, en marzo de 2001, en el que participaron más de 7000 *nasa* y 81 gobernadores de cabildos. Congreso que aprobó este alfabeto con el lema "Sabiduría y pensamiento de pueblos que nos resistimos a desaparecer".

FOTOGRAFÍA 1: ALFABETO UNIFICADO DEL *NASA YUWE*

TOMADA DE: RAMOS Y COLLO 2001:14

**Grafemas del alfabeto Nasa Yuwe unificado por la comisión**

| | | | | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Consonantes básicas | p | t | ç | k | m | n | b | d | z | g | l | s | j | y | w | r |
| Consonantes palatalizadas | px | tx | çx | kx | | nx | bx | dx | zx | gx | lx | sx | jx | fx | vx | |
| Consonantes oclusivas sordas aspiradas | ph | th | çh | kh | | | | | | | | | | | | |
| Consonantes oclusivas sordas aspiradas palatalizadas | pxh | txh | çxh | kxh | | | | | | | | | | | | |

| | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | a | e | i | u | | ã | ẽ | ĩ | ũ |
| Vocales | a' | e' | i' | u' | Vocales | ã' | ẽ' | ĩ' | ũ' |
| Orales | ah | eh | ih | uh | Nasales | ãh | eh | ĩh | ũh |
| | aa | ee | ii | uu | | ãa | ẽe | ĩi | ũu |

El alfabeto unificado del *nasa yuwe* está compuesto por un sistema de vocales que tiene cuatro timbres básicos y varias series correlacionadas de vocales orales y vocales nasales, y por 37 consonantes que se agrupan en cuatro unidades básicas.

Sobre este alfabeto y en la reflexión sobre su uso social, los etnolingüistas Abelardo Ramos y Tulio Rojas, miembros de la comisión de unificación, consideran que "haber encontrado una propuesta unificada ha allanado el camino, pero no ha eliminado las dificultades" (2005:85). Pues hasta hoy siguen vigentes algunas preguntas planteadas por Jon Landaburu:

> El hecho de que la escritura glotográfica haya nacido en un entorno de ciudades e imperios no es irrelevante. (Las preguntas son): ¿Cómo puede prosperar y desarrollarse una escritura autónoma en un ambiente rural? ¿Existen condiciones para un uso social de la escritura en lengua indígena

[5] Este proceso fue financiado por la Corporación *Nasa Kiwe*, como parte de la reconstrucción social, cultural y territorial del pueblo *nasa*, luego del terremoto y la avalancha que en 1994 destruyó casi por completo la zona de Tierradentro. Zona que se considera como la cuna ancestral de este pueblo.

> en las etnias donde se quiere introducir? ¿Qué condiciones mínimas se requieren para que se desarrolle un uso social de la escritura vernácula? (2002:86)

Frente a estas y otras preguntas, el CRIC, afirma:

> Una lucha no se reduce a un alfabeto, pero las interlocuciones en torno al alfabeto permitieron establecer consensos sobre la relación entre las estructuras del Nasa Yuwe y el castellano y sus implicaciones para la educación. Mediante las discusiones, los participantes –que antes del proceso eran antagónicos– construyeron una identidad colectiva que permitirá en el futuro el establecimiento de relaciones y colaboraciones más allá del plano de la lengua. (2004: 108-145)

Por su parte, el pueblo *misak* vivía con la escritura alfabética de su lengua, una situación similar a la del pueblo *nasa*. El primer alfabeto para la escritura del *namui wam* también fue construido por ILV, en la década de los setenta, con el que lo primero que tradujeron fue el Nuevo Testamento.

Posteriormente, a principios de los años 90, el etnolingüista *misak* hizo equipo con etnolingüistas del CCELA y produjeron otra propuesta de alfabeto del *namui wam*. Alfabeto que desde entonces se viene enseñando en diferentes instituciones educativas del pueblo *misak*, a cargo de maestros capacitados por el CCELA.

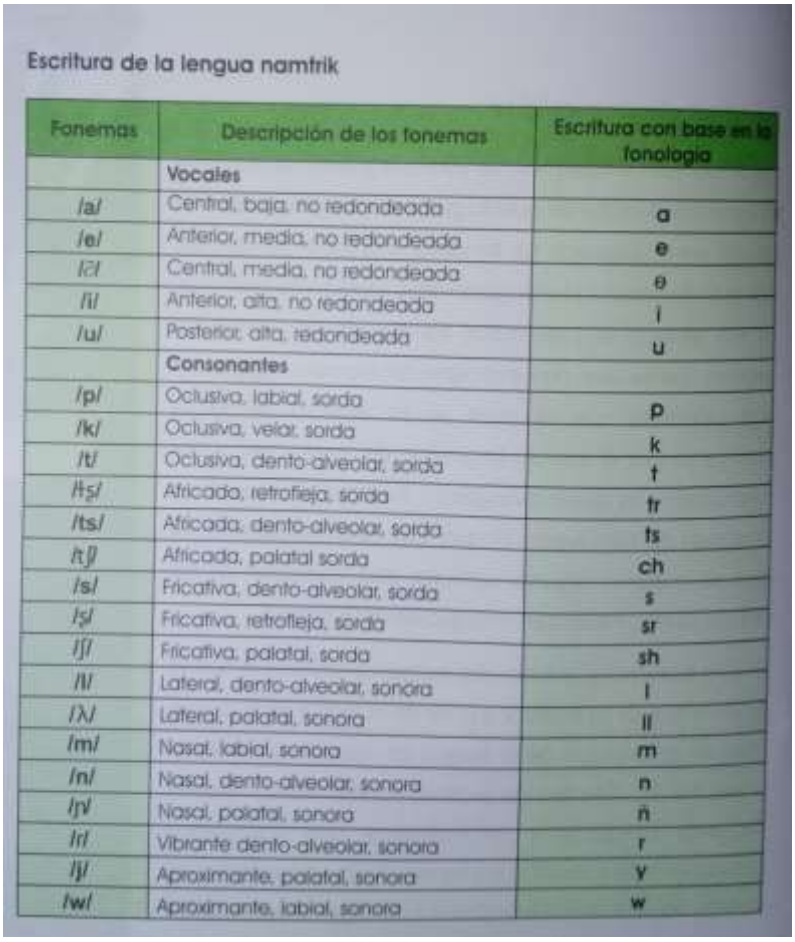
Con estos dos alfabetos el pueblo *misak* escribía su lengua: con el heredado por el ILV las personas que habían acogido la religión evangélica y con el del CCELA los maestros y líderes del Comité de Educación del Resguardo de Guambía. Y aunque en esta comunidad no hubo tantas divisiones por las formas de escribir el *namui wam*, las autoridades y maestros veían la necesidad de unificar el alfabeto de su lengua, como otra forma de fortalecer su unidad como pueblo.

Fue así como en diciembre de 2009 las autoridades de *nu nak chak* o tradicionales del pueblo *misak* convocaron a los gobernadores de todos los resguardos de las diferentes regiones en donde habitan miembros de este pueblo, así como a maestros, líderes y lingüistas propios y externos de esta comunidad, para que se reunieran y unificaran el alfabeto del *namui wam*. Fue así, como entre la propuesta del ILV y la del CCELA se decidió que a partir de 2010 en todos los territorios *misak* se utilizaría la escritura fonológica diseñada por el CCELA, como parte del Sistema Educativo *Misak*.

Vale mencionar que desde antes de esta reunión, algunos sabios mayores del pueblo *misak*, profundos conocedores de su cosmovisión ancestral y enraizados a su pensamiento tradicional, venían investigando distintos petroglifos encontrados en su territorio. Y con base en estos símbolos construyeron otra propuesta de escritura no alfabética a la que denominan "escritura natural". Es así, como en algunas instituciones educativas se vienen enseñando las dos escrituras, la alfabética y la ideográfica, como otra forma de juntar y armonizar lo propio y lo apropiado, lo ancestral y lo moderno, todo en función de fortalecer la lengua, la identidad y la cultura *misak*.

FOTOGRAFÍA 2: ALFABETO DEL *NAMUI WAM*

TOMADA DE: TRIVIÑO Y MUELAS 2011: 18



Escritura de la lengua namtrik

| Fonemas | Descripción de los fonemas | Escritura con base en la fonología |
|---|---|---|
| | **Vocales** | |
| /a/ | Central, baja, no redondeada | a |
| /e/ | Anterior, media, no redondeada | e |
| /ə/ | Central, media, no redondeada | ə |
| /i/ | Anterior, alta, no redondeada | i |
| /u/ | Posterior, alta, redondeada | u |
| | **Consonantes** | |
| /p/ | Oclusiva, labial, sorda | p |
| /k/ | Oclusiva, velar, sorda | k |
| /t/ | Oclusiva, dento-alveolar, sorda | t |
| /ʈʂ/ | Africada, retrofleja, sorda | tr |
| /ts/ | Africada, dento-alveolar, sorda | ts |
| /tʃ/ | Africada, palatal sorda | ch |
| /s/ | Fricativa, dento-alveolar, sorda | s |
| /ʂ/ | Fricativa, retrofleja, sorda | sr |
| /ʃ/ | Fricativa, palatal, sorda | sh |
| /l/ | Lateral, dento-alveolar, sonora | l |
| /ʎ/ | Lateral, palatal, sonora | ll |
| /m/ | Nasal, labial, sonora | m |
| /n/ | Nasal, dento-alveolar, sonora | n |
| /ɲ/ | Nasal, palatal, sonora | ñ |
| /ɾ/ | Vibrante dento-alveolar, sonora | r |
| /j/ | Aproximante, palatal, sonora | y |
| /w/ | Aproximante, labial, sonora | w |

La construcción y uso de estos alfabetos unificados, desde dentro de las culturas *nasa* y *misak*, se considera una estrategia y manifestación de la unidad y la autonomía de estos pueblos, que buscan posicionarse social y políticamente para mantenerse como grupos étnicamente diferenciados. Con sus escrituras estos pueblos buscan fortalecer y recrear sus pensamientos, sus formas de conocer, sus maneras de comunicarse, sus construcciones simbólicas y culturales; de esta manera están reescribiendo su historia y su memoria.

Por las condiciones en que se construyeron estos alfabetos se podría afirmar que la escritura de estas lenguas minorizadas es "autogenerada". Concepto que Virginia Zavala retoma de Ivanic y Moss (1991) para marcar una diferencia con la escritura impuesta, definiéndola como la que "es el resultado de nuestras necesidades, propósitos e intereses, y permite que sigamos nuestro propio estilo y contenido" (Zavala 2002: 45).

Por esto, también se podría decir que la escritura alfabética del *nasa yuwe* y del *namui wam* se asumen como mediaciones culturales para que sus pueblos y hablantes ganen y consoliden espacios de legitimación social. Pues leyendo y escribiendo, tanto el castellano como sus lenguas maternas, se fortalecen más hacia dentro al mismo tiempo que se abren más al mundo.

Desde esta perspectiva, la *nasa* Susana Piñacué, quien se ha desempeñado como asesora pedagógica del CRIC, considera que la escritura de su lengua materna sirve para "pervivir como pueblos, para pensar desde nosotros y fortalecer nuestro pensamiento en relación a otros

conocimientos. Nos permite investigar a profundidad quiénes somos, reafirmar nuestra identidad y nuestro pensamiento; nos permite tener mayor compromiso con nuestro pueblo y nuestra cultura" (Entrevista personal 2014).

Se puede entender que para los *nasa* y los *misak* escribir alfabéticamente sus lenguas maternas es más una estrategia, e incluso obligación, cultural y política, que solo otra tecnología de comunicación apropiada. Porque como dice el Programa de Educación Bilingüe del CRIC:

> Al desarrollar la escritura en las lenguas vernáculas estamos abriendo un espacio que tradicionalmente ha sido restringido para el uso de la sociedad nacional y para la colonización. Con el desarrollo de nuestros idiomas encontramos herramientas para dar un sentido propio a conceptos externos en el marco de nuestro proyecto político. (CRIC 2004: 24-25)

En medio de estas valiosas y necesarias reflexiones se reitera la necesidad de ampliar los escenarios sociales para la práctica y el uso social de la escritura del *nasa yuwe* y del *namui wam*, al ser evidente que la producción textual en estas lenguas aún se mantiene en espacios y grupos minoritarios, sobresaliendo un uso más simbólico[6] que pragmático.

Uno de los principales usos actuales de estas escrituras es en la demarcación territorial, el renombramiento de sus lugares y resguardos, en la nominación de algunas instituciones y organizaciones, en sus emblemas y escudos, como otra forma de reafirmar su propiedad y control ancestral, cultural y político. En términos pragmáticos y en ámbitos más personales e íntimos las lenguas ancestrales se están volviendo a utilizar para nombrar a las hijas y los hijos. Así mismo, cada vez más se ve el uso de estas lenguas en el ciberespacio, en diferentes redes sociales, donde además de crear perfiles escritos con sus alfabetos unificados, se escriben mensajes y textos en estas lenguas.

Pero ha sido en la educación formal donde se han concentrado los usos de la escritura alfabética del *nasa yuwe* y del *namui wam,* y de todas las lenguas ancestrales de Colombia; la escuela sigue siendo el contexto privilegiado y casi que naturalizado para la letra, para la textualidad alfabética.

Escolarización de las lenguas ancestrales que se institucionalizó desde el 2001 entre los *nasa* y desde el 2010 entre los *misak*, después de que sus autoridades tradicionales aprobaron la unificación de sus escrituras. Escritura que se suponía iba a catapultar la "educación bilingüe" que se venía desarrollando desde los años 80, la cual se había constituido como una de las principales reivindicaciones de estos pueblos, respaldada en el Artículo 10 de la Constitución de 1991, que dice: "El castellano es el idioma oficial de Colombia. Las lenguas y dialectos de los grupos étnicos son también oficiales en sus territorios. La enseñanza que se imparta en las comunidades con tradiciones lingüísticas propias será bilingüe".

Fue así como la alfabetización en *nasa yuwe* y en *namui wam* se generalizó como lenguas de enseñanza y aprendizaje, como una asignatura más en un congestionado currículo, en todas las instituciones educativas de los territorios *nasa* y *misak*. Espacio formal que si bien ha mostrado algunos avances en la enseñanza y uso escolar de estas lenguas por parte de las últimas generaciones de estudiantes, todavía no las ha posicionado como lenguas vehiculares de los procesos pedagógicos. Se siguen enseñando las lenguas indígenas, pero no en y con ellas.

Sobre los alcances y aportes que la escritura alfabética de las lenguas indígenas podría o debería tener en los espacios escolares, Abelardo Ramos afirma que:

[6] Dentro de los usos simbólicos, pero sobre todo políticos, de la escritura de las lenguas indígenas de Colombia, vale mencionar las traducciones que el Ministerio de Cultura ha hecho de dos importantes documentos de la vida pública de este país: en 1994 se tradujeron a siete lenguas indígenas, algunos fragmentos de la Constitución de 1991, y en 2017 se tradujeron, a 66 de las 68 lenguas nativas, los Acuerdos de Paz con las Farc de 2016.

> La situación de bilingüismo de unas lenguas indígenas debilitadas exige una política lingüística que no sólo tome en cuenta el aspecto educativo formal, la necesidad de producir textos pedagógicos bilingües y demás materiales en temas diversos, es decir, un trabajo intensivo orientado hacia dentro, sino también un trabajo enfocado en el plano intercultural. Se busca llegar a horizontes más amplios del mundo del conocimiento humano, proyectar que los idiomas indígenas trasciendan al nivel de lengua literaria, filosofía, y en general, sean recursos para el desarrollo del pensamiento y la realización de la oficialidad de las lenguas en diversos ámbitos del saber. (2002:187)

## III. APORTES DE LA ORALIDAD Y DE OTROS ASPECTOS TRADICIONALES DE LOS PUEBLOS INDÍGENAS AL DESARROLLO DE LA ESCRITURA ALFABÉTICA DE SUS LENGUAS

Las escuelas indígenas se han centrado en la enseñanza de la escritura alfabética de sus lenguas, la mayoría de las veces de manera mecánica e instruccional, subvalorando la oralidad tradicional y cotidiana de sus hablantes, que es su mayor sustento. Al respecto, Jon Landaburu plantea que "La escuela debería preocuparse mucho más por reforzar la competencia en los distintos registros de la oralidad compatibles con la esfera escolar que por crear y potenciar competencias en la literalidad" (2002: 87–88).

Estas palabras se conectan con la pregunta formulada por una mayora *nasa* de Tierradentro: "¿Si no hablamos, qué vamos a escribir?" Enunciados que ponen en cuestión la supremacía de la escritura alfabética, e incluso de la misma escuela, en los procesos de fortalecimiento de las lenguas indígenas.

Para que los objetivos lingüísticos, comunicativos, culturales y políticos de la escritura alfabética de las lenguas indígenas se cumplan, es imprescindible que simultáneamente se fortalezca y se recree el uso oral y cotidiano de ellas. Es fundamental la construcción, renovación y estimulación de escenarios y procesos sociales, educativos, familiares, comunitarios, en los que sea una necesidad, una obligación y un placer hablarlas y escribirlas.

La escritura puede generar reflexiones sobre las lenguas, concientizaciones sobre sus valores, pero solo podrá tener sentidos y funciones sociales y personales, si se hablan, si oralmente están vivas. La escritura por sí sola no reivindica ni fortalece las lenguas indígenas; si no hay hablantes no hay lenguas. No es suficiente tener excelentes alfabetos, si no hay quienes las hablen y las entiendan, si sus hablantes no piensan, sueñan y ríen en sus lenguas ancestrales. Si no existe todo esto, las lenguas indígenas no podrán seguir construyendo conocimiento, recreando saberes. Si no se hablan, estas lenguas van a quedar como huellas para el futuro en alfabetos y libros, pero sin vitalidad.

Por ello, hay que vigorizar cada día más las lenguas, hay que usarlas para expresar los mundos subjetivos, volverlas lenguas de las emociones, de los afectos, para mostrar y compartir lo íntimo de los sentimientos, mediante conversaciones cotidianas e informales, en cantos, chistes y cuentos.

Desde otra perspectiva, el *nasa* y analista de su lengua, Joaquín Viluche, considera que también es fundamental trabajar desde la cosmovisión y la dimensión espiritual de los pueblos. Dimensión que casi siempre se deja de lado, que poco se ha investigado y que de manera escasa se tiene en cuenta en los procesos organizativos y escolarizados. Por esto considera que:

> Desde la oralidad hay que fortalecer, dar fuerza al conocimiento nasa; pero también hay que acompañar de remedios, de plantas, de los grandes espíritus de la naturaleza. Este trabajo es organizativo; debe iniciar desde la familia, iniciando con sus rituales, porque capacitar una familia solamente a punta de talleres no va a ser útil (Entrevista personal 2015).

Perspectiva espiritual reafirmada por Adonías Perdomo, al decir que:

> Si en el corazón de los y las nasa no hay una mente clara orientada por los *ksxa'w* como seres superiores de la naturaleza, se deja de hablar *nasa yuwe*. Cuando esto pasa, nuestra alma se va palideciendo. Entonces con escritura o sin ella no dejemos que el alma nasa palidezca (Entrevista personal 2015).

Se pretende, entonces, diseñar y poner en práctica estrategias que desarrollen integralmente las lenguas de los pueblo *nasa* y *misak,* asumiendo las oralidades y las escrituras como procesos complementarios que aportan a su mantenimiento y fortalecimiento, y con ellas al pensamiento, identidad y organización de sus pueblos, para seguir enfrentando a una sociedad hegemónica, homogenizante y excluyente.

## IV. BIBLIOGRAFÍA


CONSEJO REGIONAL INDÍGENA DEL CAUCA -CRIC (2004) *¿Qué pasaría si la escuela…? 30 años de construcción de una educación propia*. Programa de Educación Bilingüe e Intercultural. Popayán.

CONSEJO REGIONAL INDÍGENA DEL CAUCA - CRIC (2007) *Estudio sociolingüístico preliminar, lenguas Nasa Yuwe y Namtrik*, fase exploratoria. Popayán, inédito.

INSTITUTO COLOMBIANO DE ANTROPOLOGÍA - INSTITUTO COLOMBIANO DE CULTURA (s.f) *Unificación del Alfabeto de la Lengua Paéz. Memorias del Primer Seminario*. San Andrés de Pisimbalá, Cauca.

LANDABURU, Jon (2002) Posibilidades y condiciones de uso de la escritura en los pueblos indígenas. En: María Trillos (compiladora y editora), *Enseñanza de lenguas en contextos multiculturales,* pp. 185-193. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo - Universidad del Atlántico.

RAMOS, Abelardo (2002) Proceso de revitalización de las lenguas indígenas del departamento del Cauca. En: María Trillos (compiladora y editora), *Enseñanza de lenguas en contextos multiculturales,* pp. 185-193. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo - Universidad del Atlántico.

RAMOS, Abelardo y COLLO, Emilúth (2001) *Nasa Yuwe*. PEBI-CRIC, Popayán.

RAMOS, Abelardo y ROJAS, Tulio (2005) Educación escolar, vida comunitaria y uso de las lenguas: reflexiones sobre el proceso en el pueblo nasa (paez). En: *Revista Colombiana de Educación*. No. 48. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional. Pp. 70-90.

TRIVIÑO, Lilia y MUELAS, Bárbara (2011) *Kusrennɵpelai wamtsi. Gramática pedagógica de la lengua namtrik para maestros misak*. Editorial Universidad del Cauca, Popayán.

ZAVALA, Virginia (2002) *(Des) encuentros con la escritura: escuela y comunidad en los Andes peruanos*. Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, Lima.


FUENTES PRIMARIAS - ENTREVISTAS


PERDOMO DIZÚ, Adonias; PIÑACUÉ, Susana; VILUCHE, Joaquín (Popayán, 2015)

# POR UMA DIDÁTICA DA IMPLICAÇÃO: O DIÁRIO DE LEITURA NO ENSINO FUNDAMENTAL

De Souza e Souza, Raquel Cristina
Andrade Silva, Luiz Felipe

# POR UMA DIDÁTICA DA IMPLICAÇÃO: O DIÁRIO DE LEITURA NO ENSINO FUNDAMENTAL

A utilização do diário de leitura como ferramenta didática pressupõe uma concepção de leitura que altera o paradigma atual subjacente ao trabalho com o texto literário na escola: do ensino de dados exteriores aos sujeitos sobre literatura/ língua para a leitura como experiência, enraizada na subjetividade dos indivíduos. A prevalência da palavra docente sobre a palavra do alunado, a desconsideração dos itinerários singulares de cada leitor e a uniformização da interpretação são constantes que atestam a ausência da subjetividade na escola. Não se espera que alunos e alunas reajam aos textos, apenas que respondam segundo um roteiro pré-programado de compreensão. Os protocolos de leitura costumam ser anódinos, descarnados, presos a um intelecto que ignora corpo e emoção.

E é compreensível que assim seja. O professor também é formado na escola e na universidade sem que tenha tido espaço para a construção singular de seu "texto do leitor" (ROUXEL, 2012a); depois de formado, livros didáticos, cadernos pedagógicos e grades curriculares continuam a restringir sua autonomia, o que vai se refletir na dificuldade não só de acolher diferentes interpretações dos alunos e alunas, mas de validá-las à luz do enfrentamento do texto. Não dar voz ao aluno é também sintoma da insegurança interpretativa de quem não se habituou a se lançar aos riscos da leitura literária sem o apoio e aval de mestres e críticos. Tememos a subjetividade porque ela nos tira do terreno confortável (porém ilusório) do monopólio da leitura e do controle do processo pedagógico e avaliativo. Desconfiamos dela porque parece desalojar nossas certezas e nos deixar vulneráveis à descoberta de paixões, fragilidades e transgressões dos nossos alunos e alunas – e também de nós mesmos.

Encorajar o diálogo efetivo com o texto literário, entretanto, não significa aceitar de forma acrítica e passiva toda e qualquer contribuição impressionista dos estudantes. Antes, entender a subjetividade como necessidade funcional da leitura literária (ROUXEL, 2012) significa encorajá-la a partir de situações planejadas e sistemáticas que oportunizem a sua emergência como indispensável para o processamento da leitura, que se dá a partir do diálogo entre texto e receptor. A expressão pessoal deve ser uma resposta à escuta do texto, e não a imposição de verdades individuais, caso contrário inexiste interação e, consequentemente, leitura.

Nesse sentido, a escrita pessoal (resenhas, diários de leitura, autobiografias de leitor, memorial de experiências leitoras, correspondências literárias) e o seu compartilhamento tentam dar conta das dimensões cognitiva, social e, sobretudo, afetiva da leitura literária, as quais se entrelaçam no ato da recepção (ISER, 1996). Convocar a subjetividade para a sala de aula diz respeito a um trabalho específico de construção de saberes sobre o texto, sobre si e sobre o mundo que passa necessariamente por uma revisão dos pressupostos acerca do que significa ler literariamente, já que o desconhecimento das peculiaridades do texto literário (e do seu processamento afetivo-cognitivo) acaba por apagar suas potencialidades didáticas: o desenvolvimento da capacidade simbólica, o afinamento da percepção da relação entre forma e efeito, o exercício do imaginário, o progresso no uso da inferência e da associação, a construção identitária, o alargamento do horizonte de expectativas.

"Toda leitura literária é a criação de um texto singular por um leitor singular", afirma Annie Rouxel (2013, p. 2018). Não existe texto literário fora da sua concretização durante a leitura; logo, não existe sentido prévio e independente a qualquer realização particular que seja generalizável. Ler é um ato criativo e sempre original. Reconfiguramos o texto a partir da interação dos signos na página com nosso arcabouço de experiências anteriores de leituras e

vivências. Não só o leitor atualiza as virtualidades do texto, construindo sentidos no nível do intelecto, como preenche os vazios engajando corpo e psique. A implicação subjetiva se dá durante todo o processo, segundo um jogo de associações e reminiscências, que faz com que o indivíduo interpele suas memórias, valores e ideologia. O texto se torna uma espécie de caixa de ressonância do consciente e inconsciente do leitor, de forma que ler o texto significa ler a si mesmo, para se reafirmar ou se reformular (ROUXEL, 2013). A experiência estética mais radical se dá, segundo a Estética da Recepção e a Teoria do Efeito, quando o leitor reconfigura seu repertório de representações e valores (ISER, 1989). Assim, o leitor modifica o texto, mas o texto também modifica o leitor.

É a subjetividade que dá sentido à leitura literária. E é a interação entre texto e leitor (estrutura e receptor) que se materializa – ainda que parcialmente – nos instrumentos pedagógicos de registro escrito da recepção subjetiva, os quais permitem guardar traços das reações e atitudes pessoais durante a construção do texto pelo leitor. O ato de escrita, da tentativa de registro desse processo de singularização, mobiliza mecanismos finos de leitura e se torna um lugar privilegiado de elaboração cognitiva e identitária. Acompanhado do compartilhamento, assume a função de explicitação, clarificação e autoavaliação (TAUVERON, 2005), ajudando jovens leitores a enunciarem suas próprias palavras e tomarem consciência (e assumirem o protagonismo) de seus processos de leitura. Os registros são também facilitadores da instauração de uma relação completamente nova entre professor e aluno, fundada no diálogo, que implica mudanças na forma de avaliar e conceber a aprendizagem.

Considerando, pois, o exposto, pretendemos apresentar algumas reflexões acerca da formação do leitor literário a partir de diferentes manifestações do engajamento subjetivo dos leitores, encontradas nos textos e paratextos dos diários de leitura elaborados por turmas de sexto ano de uma escola federal de educação básica. As diferentes formas de apropriação singular da obra literária, nas dimensões da identificação, reficionalização e interleitura (ROUXEL, 2012b), revelam que a postura implicada no texto interfere na construção de sentido em diferentes níveis: narrativo, simbólico, intertextual.

A identificação é o mecanismo principal de adesão do leitor ao texto; não é possível ler literariamente sem imersão no mundo fabulado e sem a suspensão voluntária da descrença. São os personagens que mobilizam a atenção do leitor e guiam a leitura no plano do "como se", tornando-se liames entre realidade e ficção (JOUVE, 1992). São eles também que, metonimicamente, se tornam símbolos de condutas, aspirações, reações reveladas aos sujeitos leitores, confrontando-os com a alteridade, e permitindo-lhes que reelaborem sua relação com o mundo. Portanto, a identificação nem sempre é apaziguadora; ela pode revelar ao leitor aquilo que estava na sombra e obrigá-lo a reconfigurar sua personalidade. A atividade ficcionalizante do leitor – ou seja, a resposta do seu imaginário às solicitações da obra –, segundo Langlade (2008), é outro índice importante de que há engajamento subjetivo no processo de leitura literária. A participação do imaginário do leitor pode se dar em diferentes graus, desde a instauração da coerência mínima da obra (estabelecimento de relações causais, visualização de cenas e ambientes, julgamento moral dos personagens) até a alteração do texto por meio de supressões, transformações e acréscimos. A interleitura, por sua vez, segundo Bellemin-Nöel (apud ROUXEL, 2002b), diz respeito à rede de relações que o leitor estabelece com outros textos guardados em sua memória afetiva, ainda que essa relação se dê a partir de conexões muito peculiares e não exatamente reconhecíveis na superfície dos textos, e que só fazem sentido na teia de referências criada pelo indivíduo.

Os exemplos abaixo pretendem dar uma mostra de como pode se tornar mais complexo e significativo o ato de leitura a partir do estímulo à aproximação afetiva com o literário. Este trabalho está no terceiro ano de execução, sempre em turmas de sexto ano, de forma que os

exemplos foram recolhidos de diferentes diários ao longo deste tempo. Cada aluno e aluna mantém um caderno (ou uma pasta trilho) para servir de acompanhamento das leituras que são compartilhadas coletivamente. Em um primeiro momento, elas enfrentam o texto sozinhas (por capítulos), em casa, e fazem seu registro de acordo com orientações que procuram incitar a projeção subjetiva, a verbalização de reações emotivas, a lógica associativa (memórias pessoais de vivências e leituras) e o automonitoramento das dificuldades. Em seguida, nas aulas semanais, a turma compartilha seus registros oralmente, em sessões de "conversas literárias" (BAJOUR, 2012), e tem que voltar ao diário pessoal para registrar o que mudou em sua leitura após o compartilhamento.

Vale destacar, nos registros aqui reunidos, a prevalência da ilustração como forma preferida pelas crianças para fazer os registros. Assim como observou Christine Plu (2013), os desenhos feitos pelos leitores ora manifestam sua recepção particular, ora fazem referência às ilustrações do livro lido, reproduzindo-as. Nesse segundo caso, o desenho tem o mesmo papel que a cópia de palavras e trechos ou a paráfrase de excertos, qual seja, congelar um elemento específico da leitura, para conservá-lo melhor na memória e tornar uma reação momentânea sempre presentificável. Os fragmentos de texto e os decalques de ilustração funcionam como elementos que iluminam algo de sua personalidade, algo que moveu sua sensibilidade. No primeiro caso, é possível perceber tentativas de reorganizar informações textuais por meio do desenho ou de preencher elipses da narrativa e silêncios do autor, além de materializar imagens mentais surgidas no fio da leitura. A imagem, assim como a palavra, conta, simboliza, descreve e pode ser também uma ferramenta para driblar dificuldades de escrita. Essa questão fica clara nas formas como o mecanismo de identificação aparece em alguns diários por meio do decalque de imagens e da cópia de trechos preferidos, que cristalizam uma reação imediata e destacam pontos de fixação da sensibilidade dos leitores:

FIGURA 1 (*COMANDANTE HUSSI)*

FIGURA 2 (*COMANDANTE HUSSI*)

Na Figura 1, observamos, além dos índices de apropriação pessoal das narrativas marcados paratextualmente (o desenho dando forma ao personagem, o uso de cores para dar destaques), o registro de palavras que desautomatizaram a leitura da aluna ("perlaram", "chirear") – aspecto presente também nas suas observações no topo da página, que revelam seu olhar vigilante à forma (ela observa que o início e o desfecho da narrativa são iguais). No

compartilhamento, foi discutida a implicação semântica de sua observação. Na Figura 2, o trecho preferido, que é na verdade o desfecho da narrativa ("E os dois pedalaram para a eternidade"), aparece acompanhado de uma ilustração ausente no original. A imagem criada pelo leitor é uma tentativa de reproduzir o efeito provocado pelo final poético, que aponta para uma miríade de possibilidades abertas ao personagem quando o texto acaba.

FIGURA 3 (*UMA MARÉ DE DESEJOS*)

FIGURA 4 (*A INVENÇÃO DE HUGO CABRET)*

FIGURA 5 (*COMANDANTE HUSSI*)

Na Figura 3, vemos o decalque de uma ilustração presente no original, sendo que a leitora apagou as informações visuais do fundo e deixou à mostra somente a protagonista, em uma cena que ilustra um desejo seu, e não um fato ocorrido. A personagem é negra, moradora do Complexo da Maré, no Rio de Janeiro; e, apesar da proximidade física com o mar, nunca foi à

praia. Além disso, vive com os cabelos presos, porque a tia lhe diz que cabelo crespo "tem que viver amarrado". Considerando que a leitora, como a personagem, é negra, o decalque desta ilustração (e não outra) pode estar apontando para sua projeção subjetiva e para uma simbolização de seus próprios desejos. Na figura 4, como na Figura 2, um trecho copiado do livro é acompanhado de uma ilustração original que dá destaque a um elemento metafórico essencial da narrativa: a chave que faz funcionar um objeto importante no enredo e, consequentemente, "conserta" a vida do personagem. Essa relação simbólica está implícita no trecho escolhido: "Por isso máquinas quebradas me deixa[m] triste. Não servem ao seus propósitos.Talvez seja assim com a pessoa. Perder o nosso propósito é como estar quebrado". Na figura 5, podemos perceber a assunção, por parte da leitora, do caráter subjetivo do diário e de deu papel na construção identitária: ela chama o diário de "Minha terapia particular" e, na folha de dentro, acrescenta: "Sim, eu passei a considerar este diário não um trabalho, mas uma coisa que me faz bem e acalma (...). O QUE ACONTECE NO DIÁRIO DE LEITURA, FICA NO DIÁRIO DE LEITURA!" (grifos da leitora).

A identificação aparece também por meio de diversas formas de reficcionalizar o texto original, como os exemplos abaixo:

> Querida autora,
>
> Fiquei emocionado com a história de Sergiana e do Luciano, porque sei que muitas crianças vivem com essas mesmas dificuldades em nosso país. Parecia realidade.
>
> Eu queria que os personagens tivessem realizado todos os seus desejos no final do livro, mas sei que posso imaginar o que eu quiser com o futuro deles.
>
> Poderia ter uma professora que não maltrate a Sergiana, que não tenha atitudes racistas, que ela possa incentivar Sergiana realizar o seu desejo de ser escritora, e eu queria que Luciano fizesse o curso de desenho.
>
> Um abraço, M.
>
> (Trecho 1 – *Uma maré de desejos*)

> M., um menino que mudou de atitude
>
> M. era um menino tímido, que não gostava de conversar com seus colegas na escola.
>
> Até que um dia ele resolveu mudar de atitude. Ele perguntou sobre questões e matérias, todos ficaram espantados e começaram admirá-lo.
>
> – Sua voz é muito linda!
>
> E assim, M. passou a falar com todos.
>
> (Trecho 2 – *Aqualtune e as histórias da África*)

> Rio de Janeiro, 20 de julho de 2017.
>
> Senhora Kel, venho por meio deste relatar a minha tamanha indignação ocasionada por suas ações vergonhosas e desumanas. Não consigo imaginar que algum ser vivo possa ser capaz e fazer o que você faz. Você mantém o seu filho preso dentro da sua moradia, m local onde há muita desorganização, lixo e entulhos. Na casa não tem comida, impossibilitando o menino de alimentar-se.
>
> O seu papel de mãe não está sendo cumprido, pois você deveria amar, proteger e cuidar do jovem, entretanto isto não ocorre. Se por algum tipo de casualidade não possa responsabilizar por

ele, entregue-o a uma instituição ou até mesmo para algum parente, o que não pode acontecer é o seu filho continuar nesta situação, por favor.

Grata, I.[1]

(Trecho 3 –*O outro cão que guarda as estrelas*)

No Trecho 1, além de o leitor demonstrar conhecer os protocolos ficcionais ("Parecia realidade."/ "Sei que posso imaginar o que eu quiser com o futuro deles."), ele reage emocionalmente e sugere alterações nos aspectos que o incomodaram no enredo. No Trecho 2, o mesmo leitor radicaliza a atividade ficcionalizante ao se colocar como personagem da narrativa. Inspirado na protagonista, o leitor – que é diagnosticado com mutismo seletivo –, narra uma mudança de atitude por enquanto só possível por meio da ficção, mas que aponta para um desejo real experimentado via literatura. No Trecho 3, a identificação não se dá pela adesão, mas pela rejeição. O julgamento moral apaixonado e contundente feito pela leitora acerca do comportamento da personagem sinaliza um incômodo gerado pela narrativa, deixando-nos entrever sua visão de mundo acerca da relação mãe e filho.

Inúmeras outras alterações feitas no enredo pelas crianças deixam claros seus horizontes de expectativa acerca da leitura de narrativas ficcionais, além de iluminarem os aspectos mais salientes da mobilização de sua sensibilidade. Um leitor, por exemplo, escreve uma carta para a autora de *Uma maré de desejos* mostrando sua indignação com o fato de os desejos dos personagens não terem se realizado no final. Ele sugere ainda que "(...) eles parassem com essa vida e falar [que] depois de tudo eles ficaram ricos e se casaram". Em outro diário, o leitor modifica o desfecho de *Aqualtune e as histórias da África,* fazendo com que vó Cambinda não morra e participe de novas aventuras. Já outra leitora continua a narrativa de *Uma maré de desejos* após o desfecho da autora, preenchendo inúmeras lacunas deixadas propositalmente no fim da narrativa. Em todos esses registros, fica claro o incômodo com finais não felizes e abertos, o que os motiva a modificar todos os episódios causadores de sensações negativas (morte, solidão, doença, pobreza) e a explicitar conclusões para os eventos, em vez de manterem as possibilidades interpretativas dos originais (Não se diz no original, por exemplo, que vó Cambinda morreu; em *Uma maré de desejos,* ficamos sem saber o paradeiro da mãe de Sergiana e a mãe de Luciano não se cura). Em seus horizontes de expectativa, pois, estão narrativas tradicionais, lineares, com desfechos conclusivos e apaziguadores. Além disso, os leitores quase nunca apontam atitudes de enfrentamento dos problemas; a ficção é sempre reparadora das frustrações do real. Indiretamente, pois, se mostra a rede de interleitura das crianças.

Como pudemos perceber, as formas de implicação subjetiva no texto (identificação, reficcionalização e interleitura) se sobrepõem continuamente, assim como os níveis de construção de sentido (narrativo, simbólico e intertextual). A divisão a seguir é apenas para fins de organização do texto e os exemplos pretendem ilustrar como a projeção subjetiva funciona como elemento na busca de coerência durante a leitura.

## I. NÍVEL NARRATIVO

As reficcionalizações abaixo mostram a concretização do procedimento da visualização, a partir do qual os leitores preenchem vazios narrativos com seu imaginário para construir a coerência mimética das narrativas. Nos dois casos, passagens verbais das narrativas originais são ilustradas livremente.

[1] Os trechos não foram alterados. Apenas a ortografia foi modificada quando necessário para facilitar a leitura. Coesão e pontuação foram mantidas como nos originais.

FIGURA 6 (*AQUALTUNE E AS HISTÓRIAS DA ÁFRICA)*

FIGURA 7 (*COMANDANTE HUSSI)*

Na Figura 6, a leitora reproduz, nas expressões faciais, as disposições anímicas dos personagens: Alice se assusta quando vê Kafil de máscara, pois não sabe ainda de quem se trata; o menino, por sua vez, se mantém sorridente, anunciando sua presença amistosa. É um momento de suspense na narrativa, mas a leitora anuncia pelo seu desenho saber mais que a personagem. O que chama mais nossa atenção, entretanto, é a representação de Alice como uma menina branca e loira. Em nenhum momento da narrativa ela é assim descrita; além disso, seu nome verdadeiro, Aqualtune, foi-lhe dado em homenagem a uma princesa guerreira africana. A escolha da leitora, portanto, ignora essas informações do texto e demonstra o quão arraigadas estão as representações eurocêntricas no seu imaginário. Já a Figura 7 mostra de outra forma um ponto de fixação da sensibilidade do leitor. Ele preenche uma lacuna da narrativa reproduzindo em uma imagem a cena que mais o chocou: o passeio da família por entre corpos mortos na guerra, que as crianças pensavam se tratar de soldados dormindo. É interessante observar, mais que o próprio desenho, a explicitação do processo de criação: o leitor faz um texto de acompanhamento para sua ilustração afirmando que escolheu pintar apenas o sangue de vermelho para dar destaque ao horror da cena, demonstrando consciência da relação entre forma e efeito de sentido. Está claro que ele quis impactar visualmente os colegas da mesma forma que ele mesmo se sentiu impactado pela descrição verbal da cena. Vale destacar que a leitura dos paratextos e ilustrações faz parte do compartilhamento de leitura, de modo que este leitor está transferindo para a sua leitura pessoal o que aprendeu no processo de socialização em sala.

No exemplo baixo, a leitora recompõe verbalmente o fio narrativo de um texto exclusivamente verbal, colocando-se no lugar da personagem para vivenciar as emoções da cena retratada. A reficcionalização está, pois, a serviço da coerência mimética da narrativa:

Medo do mar
Vejo uma onda,
bate um medo.
Vou te contar
um segredo, nunca
nunca fui no mar, acho

que vou congelar.
NÃO! Vou me
aproximar e amiga
dele vou ficar,
para em novas
aventuras me jogar.
Trecho 4 – *Onda*

## II. NÍVEL SIMBÓLICO

A seguir, os processos de reficcionalização empreendidos pelos leitores a partir da transcodificação de elementos verbais para elementos verbo-visuais ou visuais dão mostras de uma leitura simbólica extremamente afinada, revelando leituras que se adensam diante da percepção de camadas de significação da narrativa:

FIGURA 8 (*A INVENÇÃO DE HUGO CABRET)*

FIGURA 9 (*A INVENÇÃO DE HUGO CABRET)*

Nas duas capas criadas, os leitores captam a ideia – só explicitada no fim da narrativa – de que a invenção de Hugo Cabret é o próprio livro que têm nas mãos. Assim, na Figura 8, o destaque para a fechadura em amarelo, fazendo da capa uma porta, convida o leitor a usar sua chave para abrir o livro, ou seja, a desvendar os mistérios da narrativa com sua interpretação. Na Figura 9, repete-se a ideia de que o abrir das cortinas é uma metáfora para o virar da capa e adentrar na história, dessa vez realçando as semelhanças entre o texto verbal e os recursos cinematográficos empregados (as cortinas remetem aos antigos cinemas da década de 30, contexto histórico do livro). O leitor está tentando reproduzir imageticamente o efeito sugerido pela narrativa de estarmos na verdade diante de uma película em preto e branco.

FIGURA 10 (*COMANDANTE HUSSI)*

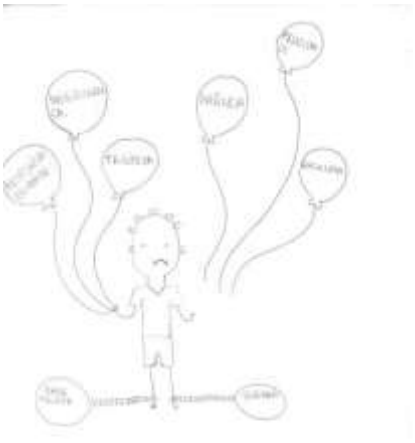


FIGURA 11 (*UMA MARÉ DE DESEJOS)*

Na Figura 10, a leitora representa imageticamente os conflitos interiores do menino Hussi: amarradas aos seus pés, bolas de ferro simbolizam aquilo de que Hussi não pode escapar, porque são eventos alheios à sua vontade – a idade adulta e a guerra. Em uma das mãos, bolas de gás se soltam, representando aquilo que Hussi deliberadamente teve de deixar para trás – a infância, a felicidade, sua bicicleta. Na outra mão, ainda bem seguras, aquilo que Hussi ainda pode escolher manter ou deixar ir: a responsabilidade, a tristeza e a insegurança. É uma leitura extremamente complexa, assim como o meio escolhido para expressá-la, pois o texto verbo-visual criado dá conta de camadas metafóricas da narrativa original. Na Figura 11, os desejos enunciados verbalmente na narrativa ganham tradução visual e o arranjo gráfico dá conta do jogo de relações percebidas pela leitora entre o contexto social, os personagens e seus desejos.

A seguir, um exemplo de leitura simbólica a partir de uma reficcionalização exclusivamente verbal:

Destino
Tecer e decidir
Tecer e controlar
Com o tecido da vida vamos trabalhar
Do destino não se pode escapar.
Do destino você não vai se livrar.
Tecer e decidir
Tecer e controlar
Com o tecido da vida vamos trabalhar
Trecho 5 – *Ruth Rocha conta a Odisseia*

No Trecho 5, a leitura simbólica representa um salto em relação ao uso do poema como um registro apenas do encadeamento de eventos, como vimos no trecho 4. A leitora concretiza o tema destino x livre arbítrio no uso do verbo tecer, que remete diretamente à figura de Penélope, personagem do livro lido. A comparação da vida a um tecido traz complexidade à sua reflexão, já que o ato de tecer implica construção, fazer, constratando com a ideia de inescapabilidade do destino. A tensão entre os dois polos se mantém na estrutura circular, que não responde propositalmente o dilema.

## III. NÍVEL INTERTEXTUAL

A retomada afetiva de leituras anteriores, em diálogo com a leitura corrente, acontece em diferentes graus e de diferentes formas. Na maioria das vezes, é a rede intertextual construída em sala de aula, formando uma comunidade de leitores, que permite que as associações se estabeleçam. Isso fica claro sobretudo entre os alunos e alunas portadores de menos referências letradas partilhadas fora da escola, que passam a contar com o acervo coletivo que se forma em classe. Logo abaixo, temos três exemplos de reficcionalizações que apresentam formas diferentes de se apropriar da intertextualidade:

Texto

O mar
Menina menina
tome cuidado
o mar é como a vida
Você pode parar
para vê-lo mas
ele não para
para te ver.

Trecho 6 – *Onda*

Intertexto (Paulo Leminski)

aqui

nesta pedra

alguém sentou
olhando o mar

o mar
não parou
pra ser olhado

foi mar
pra tudo quanto é lado

Texto

Em uma infância triste
Ela teve que viver
E talvez final feliz
Não vai ter

Sonhos simples e felizes
Realidade dura e sofrida
Certeza que nunca sentiu saudade
Da sua infância "querida"

Luciano e Sergiana
Queriam apenas uma goiabada
Uma praia
E um suco de laranja
Uma distração pra imaginar
Pra ter fé e acreditar
De que um dia
Aquilo vai melhorar

Trecho 7 – *Uma maré de desejos*

Intertexto (Casimiro de Abreu)

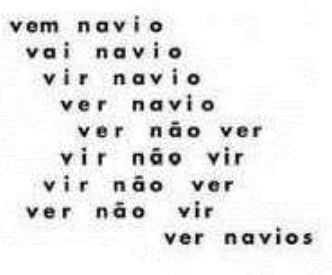
Oh! que saudades que tenho
Da aurora da minha vida,
Da minha infância querida
Que os anos não trazem mais!
Que amor, que sonhos, que flores,
Naquelas tardes fagueiras
À sombra das bananeiras,
Debaixo dos laranjais!

Texto

FIGURA 12 (*ONDA*)

Intertexto (Haroldo de Campos)

FIGURA 13




Nos Trechos 6 e 7, há reminiscências de poemas lidos em sala na *Antologia ilustrada da poesia brasileira* (CALCANHOTO, 2013), com os quais as produções poéticas estão conversando. No caso do primeiro trecho, a leitora interpreta as atitudes da protagonista de *Onda* à luz do poema "Aqui", de Paulo Leminski, sobrepondo as duas cenas (a do texto narrativo e a do texto poético) e fazendo do poema uma espécie de mote explicativo para *Onda*. No Trecho 7, a relação se explicita pelas aspas em "querida", que também funcionam como recurso de destaque para a ironia. Aqui, o intertexto é o de "Meus oito anos", de Casimiro de Abreu. Por fim, a Figura 12 mostra um poema cuja relação intertextual aparece na forma: o leitor tentou reproduzir seu impacto diante da leitura do poema "Vem Navio", de Haroldo de Campos, transpondo para o seu próprio poema o recursos dos versos "em movimento", simulando o balançar das ondas. Interessante como os versos que quebram a "rotina" formal do poema são justamente os que falam da previsibilidade das ondas; o verso final, isolado, reforça uma impetuosidade que contrasta com o ritmo regular das ondas (e do poema).

Os exemplos selecionados para este trabalho e aqui comentados tinham por objetivo demonstrar a produtividade didática do diário de leitura como um instrumento pedagógico de incentivo ao investimento subjetivo do leitor, além de um aliado na construção de saberes textuais, intertextuais e simbólicos. Seguimos a trilha de Annie Rouxel (2012a), entendendo os transbordamentos de subjetividade como indícios de uma relação viva com o texto, que pode nutrir o processo de elaboração semântica e orientar a construção de sentidos.Como testemunha do diálogo entre leitor e texto, o diário favorece, assim, não só um acompanhamento do processo de aprendizagem dos alunos, como também a criação de uma relação pessoal e afetiva com a literatura.

## IV. REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Jorge. *Comandante Hussi.* São Paulo: Editora 34, 2006.

BAJOUR, Cecilia. *Ouvir nas entrelinhas.* O valor da escuta nas práticas de leitura. São Paulo: Pulo do gato, 2012.

CALCANHOTO, Adriana (Org.). *Antologia ilustrada da poesia brasileirapara croanças de qualquer idade.* Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013.

ISER, Wolfgang. *Prospecting: from reader response to literary anthropology.* Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1989.

_____. *O ato de leitura*. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996.

JOUVE, Vincent. Pour une analyse de l'effet-personnage. *Littérature*, n. 85, p.103-111, 1992.

LANGLADE, Gérard. Activité fictionnalisante du lecteur et dispositif de l'imaginaire. *Figura*, Montréal, n. 20, p. 45-65, 2008.

LEE, Suzy. *Onda.* São Paulo: Cosac & Naif, 2008.

MARTINS, Georgina. *Uma maré de desejos.* São Paulo: Ática, 2005.

MASSA, Ana Cristina. *Aqualtune e as histórias da África.* São Paulo: Gaivota, 2012.

MURAKAMI, Takashi. *O outro cão que guarda as estrelas.* São Paulo: JBC, 2015.

PLU, Christine. Carnet de lecture au cycle 3: un exemple de pratique et quelques réflexions. In:

AHR, Sylviane; JOOLE, Patrick (Orgs.). C*arnet /journal de lecteur/lecture:* quel usages, pour quels enjeux, de l'école à l'université? Namur: Presses universitaires, 2013.

ROCHA, Ruth. *Ruth Rocha conta a Odisseia.* São Paulo: Moderna, 2011.

ROUXEL, Annie. Práticas de leitura: quais rumos para favorecer a expressão do sujeito leitor? *Cadernos de Pesquisa* [online]. 2012a, vol.42, n.145, pp.272-283.

_____. Mutações epistemológicas e o ensino da literatura: o advento do sujeito leitor. *Revista Criação & Crítica*, n. 9, p. 13-14, Nov. 2012b.

_____. O advento dos leitores reais In: REZENDE, Neide Luzia et al. (Orgs.) *Leitura subjetiva e ensino de literatura.* São Paulo: Alameda, 2013.

SELZNICK, Brian. *A invenção de Hugo Cabret.* São Paulo: SM, 2007.

TAUVERON, Catherine. Que veut dire évaluer la lecture littéraire? Cas d'élèves en difficulté de lecture. *Revue Repères,* Lyon, v.1, n. 31, p.73-112, 2005.

# A TRADIÇÃO DO POETA-CRÍTICO NO BRASIL: UM BREVE PANORAMA

Pessôa, André Vinicius

# A TRADIÇÃO DO POETA-CRÍTICO NO BRASIL: UM BREVE PANORAMA

No Brasil, uma abordagem mais detalhada da tradição do poeta-crítico ainda não teve suficiente atenção por parte dos pesquisadores da área de Letras. No entanto, essa tradição, iniciada no século XVIII pelos românticos alemães do grupo de Iena e desdobrada nos variados caminhos da Modernidade, tem lugar cativo na história da literatura brasileira, e tanto pode ser o objeto de uma historiografia literária quanto de cortes seletivos que tratem de determinados direcionamentos práticos e teóricos. Dada a abrangência do tema, são muitas as questões a serem debatidas que carecem de pesquisas específicas e de espaços para discussão.

A atuação do poeta-crítico envolve, além das práxis da poesia, a escrita sistemática ou eventual de ensaios críticos. Alguns poetas-críticos ultrapassam o campo das especulações poéticas e literárias ao praticarem crítica de arte em geral e até crítica da cultura. Seriam dignos de menção se o assunto tendesse a um panorama mais abrangente. No entanto, a parte da tradição aqui evocada se refere aos poetas que atuaram no campo específico da crítica e da teoria da literatura, como teóricos e críticos de poesia, uns adequando-se às convenções dessas atividades e outros se sentindo mais à vontade para o exercício livre de sua escrita, valendo-se do seu próprio referencial poético.

A compreensão mais acurada da trajetória dos poetas-críticos no Brasil caminha lado a lado com a necessidade de afirmação de seu discurso, considerado excêntrico em relação ao exercício regular da crítica literária e dos textos acadêmicos. Há, portanto, uma necessidade de afirmar a importância das aferições críticas realizadas por esses poetas, em benefício tanto da poesia quanto da crítica literária, bem como os diversos caminhos teóricos inaugurados e trilhados em paralelo à crítica propriamente dita.

Paulo Leminski (2011) lembrou certa vez que a poesia brasileira do século XIX não acrescentava a reflexão crítica ao uso da lira. A provocação de Leminski, não levou em conta a existência de textos em prosa crítica produzidos por Álvares de Azevedo, Junqueira Freire e Machado de Assis, entre outros, e tampouco a presença da metapoesia na obra de Castro Alves. No entanto, mesmo assim, se mostra válida para dar início a uma reflexão sobre o tema. O poeta curitibano sugeriu uma divisão de trabalho que colocava de um lado poetas como Cruz e Sousa, Sousândrade e Olavo Bilac, e, de outro, críticos como Sílvio Romero, José Veríssimo e Araripe Jr. No século seguinte, porém, nas obras de poetas como Oswald de Andrade, Manuel Bandeira, Murilo Mendes e, especialmente, Mário de Andrade, a poesia brasileira, segundo Leminski, "acorda do seu sonho, e começa a raciocinar" (Leminski, 2011: 16). A prática poética no Brasil passa a ser problemática, e isso se dá tanto no interior do poema quanto na ação reflexiva dos poetas expressa em prosa.

Dois modos de escrita nesse sentido se destacam: a presença da crítica na obra poética, isto é, a reflexão sobre a poesia nos próprios poemas – metapoesia – e o ensaísmo crítico[1] realizado por poetas, com a presença ou não de um pensamento que se possa chamar de teórico-poético.

Após a experiência modernista de Mário de Andrade no "Prefácio Interessantíssimo", poetas como Carlos Drummond de Andrade, em "O Lutador" e "Consideração do poema", Manuel Bandeira, em "Poética" e "Nova Poética", e João Cabral de Melo Neto, em "O

1 Por ora, em função dos objetivos concernentes a este texto, não serão problematizadas as definições e tampouco os limites do gênero "ensaio". Subentende-se, porém, que o entendimento provisório de "ensaísmo crítico" aqui apresentado está mais ligado ao sentido alcançado por esse tipo de prosa do que ao reconhecimento de suas características formais.

Engenheiro" e "Psicologia da Composição", entre outros exemplos, praticaram a metapoesia, ou o exercício crítico no interior do poema.

Paralelamente, o ensaísmo crítico estabeleceu com nitidez suas linhas de força em diversas experiências textuais realizadas por poetas. Alguns exemplos, a partir do Modernismo, são notáveis. A começar por Mário de Andrade, em *A escrava que não é Isaura*, cujo subtítulo é "Discurso sobre algumas tendências da poesia modernista", obra em progresso, escrita entre 1922 e 1924, e publicada em 1925, resultante das inquietações teórico-críticas do poeta na primeira fase do Movimento Modernista; e *Aspectos da literatura brasileira*, de 1943, coletânea organizada pelo próprio autor, que traz, além de outros textos, alguns ensaios e crônicas que antes figuraram em revistas e jornais. Sobre a crítica que exercia, escreveu Mário na "Advertência" que abre o livro:

> Reuni neste volume alguns dos ensaios de crítica literária, escritos mais ou menos ao léu das circunstâncias e do meu prazer. Espero que se reconheça neles, não o propósito de distribuir justiça, que considero mesquinho na arte da crítica, mas o esforço apaixonado de amar e compreender (Andrade, 2002: 11).

Entre os ensaios reunidos por Mário, encontram-se escritos sobre Álvares de Azevedo, Castro Alves e Machado de Assis, além do pontual "A Poesia em 30", de 1931, e da conferência "O Movimento Modernista", lida na Casa do Estudante do Brasil, no Rio de Janeiro, em 1942.

A extensa prosa crítica de Mário de Andrade produzida para a imprensa, que circulou em diversos veículos[2] do país, ultrapassou os limites da crítica literária e tematizou assuntos variados. Alguns desses escritos foram reunidos no livro *O empalhador de passarinho*, publicado em 1944, que, assim como *Aspectos da literatura brasileira*, foi estruturado pelo próprio autor; e no póstumo *Vida Literária*, organizado por Sonia Sachs, com textos publicados no *Diário de Notícias*, no período entre março de 1939 a setembro de 1940, durante o seu "exílio no Rio".

Oswald de Andrade, além dos "sete escritos doutrinários"[3], tais como foram designados por Benedito Nunes (1978) em "Antropofagia ao alcance de todos", também ajuntou uma obra crítica oriunda de sua militância no jornalismo. Sua estreia na imprensa se deu em 1909, no *Diário Popular*, em São Paulo. Na ocasião, Oswald acumulou as funções de repórter e crítico teatral. Em seguida, fundou a revista semanal *O Pirralho*, onde, entre 1911 e 1917, além de exercer o gosto pela polêmica em temas como arte, literatura e política, relatou a sua primeira viagem à Europa, destacando os assuntos literários e artísticos que vivenciara no Velho Continente. Nos anos seguintes, seu trabalho como repórter teve espaço n'*A Gazeta* e no *Jornal do Comércio*. Neste último, abraçou o ofício da crítica, ao debater a poesia parnasiana de então e lançar as primeiras sementes do Modernismo – um bom exemplo disso é o artigo "O meu poeta futurista", em que dissertou em primeira mão sobre a poesia de Mário de Andrade. No mesmo jornal, Oswald promoveu a Semana de Arte Moderna, participou de inúmeras polêmicas com passadistas e grupos do Modernismo, como o *Anta* e o *Verde e Amarelo*, e publicou diversas notícias sobre as novas tendências artísticas da Europa. Em 1931, junto a Patrícia Galvão e Queiroz Lima, fundou o periódico *O Homem do Povo*, que teve apenas oito números publicados. Em seguida, continuou escrevendo para diversos jornais do país, mas foi no *Correio da Manhã* que manteve a coluna

2 Mário de Andrade começou a escrever na imprensa em 1921, para o Jornal do Comércio e A Gazeta Daí em diante, entre trabalhos como colaborador e crítico, percorreu uma extensa gama de jornais: Correio Paulistano (1923); A Manhã, de São Paulo (1926); Diário Nacional (1927-1932); Diário de São Paulo e O Estado de São Paulo (1933); Diário de Notícias, do Rio de Janeiro (1939-1940); e, por fim, Diário de São Paulo, n'O Estado de São Paulo e no Correio da Manhã, de São Paulo, nos anos de 1940; além de ter escrito um artigo para o Diário da Manhã, de Recife, em 1936. Fonte: SACHS, Sonia. "Um crítico no jornal" (1993).

3 "Manifesto da Poesia Pau-Brasil" (1924); "Manifesto Antropófago" (1928); "Meu testamento (1944)", "A Arcádia e a Inconfidência (1945)"; "A crise da filosofia messiânica (1950)"; "Um aspecto antropológico da cultura brasileira (1950); O homem cordial (1950) e "A marcha das utopias" (1953).

*Telefonema*, entre os anos de 1944 e 1954. Com uma verve ao mesmo tempo agressiva e generosa, entre outras peculiaridades históricas, a idiossincrática coluna saudou festivamente a chegada de *Sagarana* de João Guimarães Rosa[4]. *Telefonema* rendeu uma edição em livro, organizada por Vera Maria Chalmers e publicada em 1974. Muito antes, *Ponta de Lança*, de 1945, reunira crônicas selecionadas pelo próprio autor que haviam sido publicadas entre 1943 e 1944 no *Diário de São Paulo*, n'O *Estado de São Paulo* e na *Folha da Manhã*. Segundo Mário da Silva Brito, essas crônicas se constituem numa "pequena amostra do seu ideário estético e político, e documenta-lhe o estilo crispado, ágil, de inesperados efeitos" (Brito, 1972: XVIII). A produção na imprensa de Oswald resultou numa boa quantidade de breves textos, apresentados com grande capacidade de síntese. A coletânea póstuma *Estética e política*, organizada por Maria Eugenia Boaventura e publicada em 1992, prima pela abrangência. Diz a organizadora que, em relação a publicações anteriores que reuniram textos críticos de Oswald, "a faixa temática e cronológica alarga-se, trazendo uma produção de quase meio século de interferência na vida cultural do país" (Boaventura, 2011: 9).

Por sua vez, Manuel Bandeira, que ostenta obras como o autobiográfico *Itinerário de Pasárgada*, de 1954, a histórica *Apresentação da poesia brasileira*, de 1946, que, nas palavras de Júlio Castañon Guimarães, parte de "juízos argutos de um poeta-crítico" (Guimarães, 1997: 11), e o didático *Noções da história da literatura*, de 1940, além de outros textos em prosa crítica, foi um poeta que experimentou uma substancial carreira de cronista. Suas crônicas que, durante cerca de 40 anos, foram publicadas em diversos jornais do país[5], passaram a integrar os livros *Crônicas da província do Brasil*, organizado pelo próprio poeta em 1937; *Flauta de papel,* idem, em 1957; *Andorinha, andorinha*, organizado por Carlos Drummond de Andrade em 1966; e a coletânea *Crônicas inéditas*, organizada e publicada em dois volumes no ano de 2008 por Júlio Castañon Guimarães. Bandeira, em alguns desses textos breves, frequentemente ligados a temas cotidianos, com o amplo conhecimento da tradição literária de que dispunha, assim como o fez no *Itinerário*, dissertou sobre aspectos fundamentais da sua poesia e o próprio ofício de poeta.

Descolada dos integrantes da Geração de 45, como Lêdo Ivo, Domingos Carvalho da Silva e Péricles Eugênio da Silva Ramos, autores que transitaram entre a poesia e a atividade teórico-crítica, encontra-se a trajetória do poeta e diplomata João Cabral de Melo Neto, com uma reduzida, mas importante contribuição teórica em prosa. Dentre os textos que escreveu, constam uma série de artigos no *Diário Carioca*, em 1952, e também alguns ensaios que se destacam por abordarem os fundamentos do fazer poético, como "Considerações sobre um poeta dormindo", tese apresentada no Congresso de Poesia do Recife em 1941; "Poesia e Composição", conferência pronunciada na Biblioteca de São Paulo em 1952; e "Da função moderna da poesia", ensaio apresentado no Congresso de Poesia de São Paulo em 1954. Numa entrevista concedida a Edla van Steen, o poeta pernambucano revelou:

> Eu tenho temperamento de crítico. Meu ideal foi sempre ser crítico literário. Ocorre que aos 17 ou 18 anos não se tem cultura nem discernimento para ser crítico. Então eu comecei a fazer poesia, apenas para produzir alguma coisa, enquanto me preparava para a crítica. Muito pouca gente notou isso, mas a minha poesia é quase sempre crítica. Esse negócio que se chama metapoesia, poesia sobre poesia, é uma preocupação de crítico (Neto *apud* Steen, 1981: 100).

Mais adiante, os esforços críticos de Mário Faustino figurariam como uma contribuição ímpar à tradição do poeta-crítico no Brasil, justamente na ocasião em que o poeta piauiense se

4 Fonte: BRITO, Mário da Silva. "Oswald, democracia e liberdade" (1972).

5 Na nota preliminar editorial à Flauta de Papel, que acompanha a edição de Poesia e Prosa, antologia da obra de Manuel Bandeira publicada em 1958, são mencionados os seguintes veículos: Correio de Minas, de Juiz de Fora; Diário Nacional, de São Paulo; Província, de Recife; O Jornal, Diário da noite, A manhã e Jornal do Brasil, do Rio de Janeiro. Fonte: GUIMARÃES, Júlio Castañon. "Prefácio" (1997).

dedicou à coluna Poesia-Experiência, ocupando uma página inteira do *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*. A coluna, de caráter experimental e didático, concebida, orientada e dirigida por Faustino, e publicada entre os anos de 1956 e 1958, era exclusivamente dedicada à poesia. Constituía-se, segundo Benedito Nunes, como "o centro polêmico da encruzilhada que dividiu o caminho dos poetas entre uma vanguarda desperta e uma retaguarda nem sempre vigilante" (Nunes, 1976: 24), que, na tarefa de orientar os mais jovens, contribuiu "de maneira positiva, na definição dos rumos estéticos da nova poesia brasileira" (Nunes, 1976: 24)[6].

A didática de Poesia-Experiência, apoiada teoricamente pelas proposições de Ezra Pound, concebia o crítico de poesia como aquele capaz de produzir e demonstrar o que se propunha ensinar. Poeta-crítico por definição, Faustino aplicou indistintamente sua consciência crítica aos ofícios da poesia e da crítica de poesia. Antologista, tradutor e editor, possuía uma concepção abrangente do fenômeno poético. Discípulo de Pound, preferia em algumas ocasiões apenas mostrar poemas a comentá-los. Por isso mesmo, o poeta cultuava um rigoroso trabalho de seleção e, por muitas vezes abandonava o tom ilustrativo ou erudito para se render diretamente ao dizer da poesia.

Poesia-Experiência foi responsável por reconhecer no calor da hora a força e a pertinência das propostas dos recém-chegados poetas concretistas. Em "A poesia 'concreta' e o momento poético brasileiro", texto escrito em 1957 para a página, Faustino clama por um "movimento de vanguarda sério e vivificante" (Faustino, 1976: 218) e reconhece em Haroldo de Campos, Augusto de Campos, Décio Pignatari e Ferreira Gullar a possibilidade de conduzir a poesia brasileira rumo a "novos campos de ação perceptivos e expressivos" (Faustino, 1976: 218).

A poesia concreta, a partir da década de 1950, foi exercida e intensamente defendida pelo grupo Noigandres[7], formado pelos irmãos Haroldo e Augusto de Campos, e por Décio Pignatari. Ao retomar as provocações modernistas, especialmente as de Oswald de Andrade, e incorporar o conceito poundiano de *paideuma*[8] para fixar o seu repertório de filiações, os concretistas levaram a experiência crítica até as últimas consequências, apoiando-se na erudição e na importância de seus substratos teóricos para rever a tradição literária brasileira a partir da valorização de obras e autores pelo critério da inventividade, e colocar no centro do debate proposto as inovações formais de suas próprias produções poéticas. São muitos os textos que confirmam a dupla função exercida pelos esses poetas, ao mesmo tempo produtores de poesia e teórico-críticos engajados na construção de um pensamento abrangente e diferencial.

No período em que esteve ligado ao Noigandres, Haroldo de Campos escreveu com regularidade no Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*, entre 1956 e 1958; na página Invenção, do *Correio Paulistano*, entre 1960 e 1967; e no Suplemento Literário d'O *Estado de São Paulo*, entre

6 Os textos em prosa crítica de Mário Faustino encontram-se reunidos nas seguintes edições: Evolução da poesia brasileira (1958) e Poesia-Experiência (1976), organizadas por Benedito Nunes; e De Anchieta aos concretos (2003) e Artesanatos de poesia (2004), organizadas por Maria Eugenia Boaventura.

7 Na "sinopse do movimento de poesia concreta", que integra a quarta edição de Teoria da poesia concreta – textos críticos e manifestos 1950-1960, lê-se: "A palavra Noigandres, extraída (via Ezra Pound, Canto XX) de uma canção do trovador provençal Arnaut Daniel, é um termo cujo significado nem os romanistas sabem precisar ("Noigandres, eh noigandres/Now what the DEFFIL can that mean!"). Foi tomada como sinônimo de poesia em progresso, como lema de experimentação e pesquisa poética em equipe" (2006: 259).

8 Paideuma, para Ezra Pound, significa: "a ordenação de um conhecimento de modo que o próximo homem (ou geração) possa achar, o mais rapidamente possível, a parte viva dele e gastar um mínimo de tempo com itens obsoletos" (Pound, 2007: 161).

1958 e 1965. Também contribuiu para *A Invenção – Revista de arte e vanguarda*, periódico editado pela equipe "Invenção"[9], que contou com cinco números, publicados entre 1962 e 1967.

Campos possui uma extensa obra teórico-crítica publicada em diversos livros de ensaios. Para citar apenas alguns: *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*, com Décio Pignatari e Augusto de Campos, de 1965; *Metalinguagem: ensaios de teoria e crítica literária*, de 1967; *A arte no horizonte do provável e outros ensaios*, de 1969; *A operação do texto*, de 1976; *O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos*, de 1989; e *O arco-íris branco*, de 1997.

> "Crítica é metalinguagem. Metalinguagem ou linguagem sobre a linguagem. O objeto – a linguagem-objeto – dessa metalinguagem é a obra de arte, sistema de signos dotado de coerência estrutural e de originalidade" (Campos, 2006: 11), escreveu Campos no prefácio à primeira edição de *Metalinguagem*. O próprio título do livro de Campos condensa numa só palavra a sua concepção de crítica – como a define, "comensurada ao objeto a que se refere e lhe funda o ser (pois crítica é linguagem referida, seu ser é um ser de mediação)" (Campos, 2006: 11).

No mesmo contexto da produção de seus escritos teóricos, é de fundamental importância a atuação do poeta como tradutor de poesia. Para Campos, as funções de tradução e crítica são indistintas, pois tradução é crítica por, antes de tudo, ser "uma vivência interior do mundo e da técnica do traduzido" (Campos: 2006: 43). Comentou João Alexandre Barbosa que

> [...] ao poeta-crítico da tradição pós-romântica acrescenta-se o tradutor: à poesia como uma metáfora crítica acopla-se a poesia como tradução, articulação interiorizada de palimpsestos culturais em que o tempo e o espaço são recuperados e, simultaneamente, consumidos na vertigem dos jogos com a linguagem (Barbosa, 1990: 61).

Nas décadas posteriores, a partir de 1970, englobando o período que vai do fim do século XX ao início do XXI, apesar do pouco alarde em torno da importância da dupla atividade de poeta e crítico literário, alguns poetas ganharam destaque nas áreas teórica e crítica justamente pela qualidade indiscutível de sua produção ensaística. Exemplos são vários, como as produções em prosa crítica de Augusto de Campos, Décio Pignatari, Ferreira Gullar, José Paulo Paes, Ivan Junqueira, Sebastião Uchoa Leite, Paulo Leminski, Ana Cristina Cesar, entre tantos outros.

Independente de sua posição no *mainstream* da crítica literária no Brasil, a tradição do poeta-crítico, que se manteve como uma "outra voz"[10] face às querelas históricas entre a crítica de rodapé e a crítica universitária, atualmente se desenvolve no trabalho de poetas que praticam a escrita ensaística em livros, revistas – acadêmicas e extra-acadêmicas – e jornais – impressos e digitais – , ou mesmo em *blogs*. Nesse contexto, são frequentes as contribuições de Antonio Carlos Secchin, Antonio Cicero, Alberto Pucheu, Marco Lucchesi, Paulo Franchetti, Marcos Siscar, entre outros, que unem seu trabalho de filósofos e professores de literatura com a escrita poética e o ensaísmo, numa prática que, em alguns casos, encontra-se ligada a assuntos bastante próximos da poesia e, em outros, às acirradas discussões sobre a função da crítica na contemporaneidade.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

9 A equipe "Invenção" foi formada em 1960 pelo grupo Noigandres e por José Lino Grunewald, com participação de Pedro Xisto e Edgard Braga, entre outros.

10 A expressão é do poeta e crítico mexicano Octavio Paz.

BARBOSA, João Alexandre. "Paixão Crítica". In: *A Leitura do Intervalo*. São Paulo: Iluminuras, 1990.

BRITO, Mário da Silva. "Oswald, democracia e liberdade". In: ANDRADE, Oswald de. *Ponta de Lança*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

BOAVENTURA, Maria Eugenia. "Do órfico e mais cogitações". In. ANDRADE, Oswald de. *Estética e política*. São Paulo: Globo, 2011.

CAMPOS, Augusto de., CAMPOS, Haroldo de. & PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta – textos críticos e manifestos 1950-1960*. Cotia: Ateliê Editorial, 2006.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 2006. FAUSTINO, Mário. *Poesia-Experiência*. Organização de Benedito Nunes. São Paulo: Perspectiva, 1976.

GUIMARÃES, Júlio Castañon. "Prefácio". In: BANDEIRA, Manuel. *Seleta de prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

LEMINSKI, Paulo. "Teses, tesões". In: *Ensaios e Anseios crípticos*. Campinas: Unicamp, 2011.

NUNES, Benedito. In: ANDRADE, Oswald de. *Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

_____. "Introdução". In: FAUSTINO, Mario. *Poesia-Experiência*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2007.

SACHS, Sonia. "Um crítico no jornal" In: ANDRADE, Mário de. *Vida Literária*. São Paulo: Edusp, 1993.

STEEN, Edla van. *Viver & Escrever*. Porto Alegre: L&PM, 1981.

# ENTRE O CENÁRIO SELVAGEM E A CIVILIZAÇÃO: O AMBIVALENTE DIÁLOGO COM O BRASIL DE FRANCISCO GOMES DE AMORIM

Fernández Pérez-Sanjulián, Carme

# ENTRE EL ESCENARIO SALVAJE Y LA CIVILIZACIÓN: EL AMBIVALENTE DIÁLOGO CON BRASIL DE FRANCISCO GOMES DE AMORIM

## I. EL AUTOR

En muchos sentidos, la trayectoria de Francisco Gomes de Amorim (1827-1891) se ajusta de manera casi literal al concepto de bio/grafía (Maingueneau 1995: 46), al tiempo que parece corresponderse, bien con el esquema de un relato de aventuras, bien con el itinerario de un idealizado héroe romántico: la centralidad del viaje como elemento central del proceso formativo, el amor por la naturaleza y por la figura idealizada de las mujeres y hombres que habitan en la selva, la lucha por la libertad (política o personal) o su explícita voluntad de asentar un discurso en donde la ansia de conocimiento funciona como vía de perfeccionamiento personal son elementos que nos llevan a reflexionar sobre hasta qué punto resulta verosímil ese relato o si, tal vez, no existirá una parte de reinvención posterior, una autoconstrucción biográfica coherente con ciertos tópicos valorados positivamente en el siglo XIX.

Gomes de Amorim nació en Portugal (en A-ver-o-mar, un pequeño pueblo de la provincia del Minho), en una familia modesta. A los diez años decide emigrar a Brasil junto con su hermano mayor y, así, llega a Sta Mª do Belém do Pará donde va a trabajar un tiempo y donde, según declara él mismo, aprende a leer a los doce años.

Es justamente a través de los paratextos que el mismo coloca de modo abundante en sus obras que disponemos de una abundante información sobre su peripecia vital; Amorim relata cómo se adentró en la Amazonia sin otro recurso ni habilidad que la de una excelente memoria, capacidad que le va a permitir retener toda una serie de nombres, realidades, costumbres, etc. que incorporará a sus obras, escritas muchos años más tarde. Es en esta época un "aprendiz de salvaje" (Carvalho 2000) que trabaja en el caucho, como obrero o capataz, y que aprende lenguas indígenas, lo que provoca que los habitantes nativos de esa parte de la selva amazónica le asignen el epíteto de "cariba cuapara" (blanco portugués sabedor). Allí, en Alenquer, se produce el acontecimiento que va a condicionar toda su vida posterior pues, según su relato, en la casa de una familia indígena, encuentra dentro de un cesto un ejemplar del *Camões* de Almeida Garrett, editado en Rio de Janeiro. Su lectura lo transforma y, entusiasmado, decide escribir al autor. La respuesta llega un año después; entonces decide volver para dedicarse a estudiar en Lisboa bajo su dirección. Así, desde el momento de su encuentro en 1846 hasta la muerte de Garrett en 1854, se forja entre ellos una estrechísima relación maestro-discípulo.

Es, pues, en ese momento cuando comienza su educación formal y su actividad creativa, con resultados espectaculares si se observa la extensión de su producción, la erudición de sus colaboraciones con las múltiples sociedades y academias a las que perteneció (fue miembro, entre otros, del Instituto Histórico, Geográfico y Etnográfico de Brasil). Progresivamente desarrolla una activísima vida pública y literaria que lo lleva a adquirir un considerable prestigio en el panorama cultural portugués de su época, tal como evidencian los múltiples reconocimientos que recibió a lo largo de su vida.

A día de hoy, sobre la obra de Gomes de Amorim pesan, además de un relativo desconocimiento, considerables prejuicios entre crítica e historiografía; prejuicios que llevaron a que un autor muy estimado en su época sea recordado en las historias de la literatura casi exclusivamente por las *Memórias Biográficas de Garrett* (y por la relación que lo unió con su mentor),

así como por una das sus obras teatrales, el "Melodrama de los Melodramas" *Fígados de Tigre*. Se puede afirmar que en el contexto de los estudios de literatura portuguesa del siglo XIX su obra de asunto brasileño, de gran éxito en su tiempo, quedó prácticamente en el olvido.

Esta temática está, de un modo u otro, presente en toda su extensa producción aunque son numerosas las obras donde funciona como elemento central. Así, si nos fijamos en su narrativa, además del tratamiento de temas brasileiros en algunos relatos de *Fructos de vário sabor* (1858), Amorim publica en 1875 *Os Selvagens*, novela ambientada en Brasil y, mismo año, *O Remorso Vivo* que es su continuación y conclusión.

Prolífico y reconocido autor teatral, varias de sus obras desarrollan este asunto: *Ódio de Raça,* estrenada en 1854 y editada por primera vez en 1869, y *O Cedro Vermelho*, estrenada en 1856 (editada en 1874), obras que trasladan a escena su conocimiento de la realidad de Brasil, al tiempo que se configuran como un claro manifiesto antiesclavista. En estas obras, así como em *Aleijões Sociais* (que antes se tituló *Escravatura Branca*), escrita en 1860 y editada en 1870, y *A Proibição* (1869), se pone de manifiesto el pensamiento liberal del autor, además de la característica voluntad de intervención con que están escritos estos textos. A su vez, la presencia de elementos brasileños (personajes, música, vestuario...) es fundamental en una obra como *Fígados de Tigre*, donde el autor, en un lúcido ejercicio autoparódico, propone un interesantísimo juego de intertextualidad en relación con sus obras anteriores (Fernández Pérez-Sanjulián, 2003).

Como poeta publicó *Cantos Matutinos* (1858), *Efémeros* (1866), *A Flor de Mármore* o *As Maravilhas da Pena em Sintra* (1878), además de múltiples poemas en periódicos, revistas, volúmenes colectivos, premios, homenajes, etc.

Entre las valoraciones que suscita esta parte de su producción la crítica señaló que es el sentimiento de la naturaleza exótica que se complementa con la especial simpatía que le merece la pintura del indio lo que representa lo más vibrante y personal de la inspiración lírica de Gomes de Amorim (Cidade 1927: 194-195). Una apreciación que también fue compartida por algunos escritores brasileños de la época como, por ejemplo, Machado de Assis[1].

Esta visión de la naturaleza ha sido puesta de relieve en las lecturas más recientes tanto para destacar su singularidad dentro del conjunto del romanticismo portugués[2], como para marcar su relación con la definición de ciertas características identitarias del proceso[3], en aquel momento en plena de emergencia, de surgimiento y/o consolidación de la Literatura Brasileña.

## II. AMORIM / BRASIL

En cualquier aproximación a las obras de tema brasileño de Gomes de Amorim, resulta obvio el protagonismo y la positiva valorización que reciben tanto la naturaleza como, muy especialmente, sus habitantes, aspecto que queda corroborado en las declaraciones explícitas que el autor presenta en las *Notas e Esclarecimentos* que acompañan a esos textos. Este repertorio

[1] Este autor, al comentar *Cantos Matutinos*, destaca el poema "Adeus ao Pará" por la dulce impresión que este texto le produce "porque a lemos com alma de brasileiro" (Carvalho 2000: 288-292).

[2] "[...] a utilização da paisagem e dos elementos naturais, tal como é realizada por Gomes de Amorim em *Cantos Matutinos*, aponta já para outras direcções: a paisagem marítima, a paisagem estelar, a paisagem campestre surgem descritas através dos seus elementos composicionais, acentuando-se a notação sensorial, por vezes inesperada: estes aspectos levam o discurso a distanciar-se do jargão mais consabido da apreensão da natureza [...], mas ainda e do mesmo autor, *Os Selvagens* (1875), em que as paisagens brasileiras vão pontuando uma acção romanesca, e em que a ligação das personagens ao cenário natural da acção é, normalmente, concebida como enraizamento vivencial" (Buescu 1997: 370-371).

[3] Sobre el valor y la visión de la Naturaleza brasileña en Gomes de Amorim, desde una perspectiva poscolonial, véase Ribeiro / Matos (2000: XXVII-XXXIV).

temático podría parecer similar al que detectamos en los autores brasileños de la misma etapa pero, sin embargo, el análisis de los códigos con los que el autor organiza su discurso nos permite verificar la ambigüedad y/o ambivalencia que los estudios poscoloniales señalan como rasgo fundamental de este tipo de textos (Bhabha, 1984).

Así, entre los motivos alrededor de los cuales el autor organiza su proyecto literario detectamos algunos de los que tradicionalmente fueron definidos como estrategias discursivas caracterizadoras del proceso de autonomización literaria brasileña. Entre ellos merecen atención especial los siguientes:

a) el tratamiento idealizado y simbólico de la naturaleza y el paisaje;

b) el indigenismo en tanto que elemento nacionalitario, en la línea definida sobre todo por Gonçalves Dias, a través del que se diseña un proyecto épico por medio de la representación de un héroe/heroína que representa a una colectividad y que, a la vez, se sitúa en su espacio original y en un tiempo heroico (Ribeiro 1994: 104-109);

c) la utilización de historias sentimentales en la línea de las de José de Alencar (*O Guarani*, *Iracema*) que, en una interpretación alegórica, podían ser decodificadas en clave de conciliación nacional con la utópica propuesta de unión de los diferentes estratos sociales y raciales que constituían la nación (Sommer 2001) y donde se definen personajes tipo que acaban por configurarse como símbolos de la identidad brasileña;

d) la introducción de las figuras de la negra y el negro, en la línea de Antônio de Castro Alves, por tanto, con clara voluntad de denuncia del sufrimiento que padecen pero sin incluirlos entre los elementos conformadores de la nacionalidad (Ribeiro 1994: 152). Coinciden en la percepción de la esclavitud como un problema social y, también, la implicación en el programa abolicionista.

La presencia de todos estos temas en la obra de Gomes de Amorim nos lleva a considerar su posición en relación al sistema literario brasileño. Al mismo tiempo, su discurso nos permite introducirnos en el análisis de las profundas contradicciones en las que se ve sumido un individuo europeo en relación con los problemas de autonomía y libertad del pueblo brasileño en aquel contexto; una problemática que observamos, sobre todo, a través de la ambigua mirada que el autor proyecta sobre los elementos de base real y que una y otra vez reelabora a lo largo de sus textos.

Aquellas contradicciones se pueden detectar de manera clara a partir de las tensiones que se evidencian en la organización conceptual de sus textos a partir de pares como indio/blanco, blanco/mestizo, naturaleza/seres humanos, europeo/colonial, selva/ciudad, etc… aunque es precisamente en el ámbito del choque entre razas que la atención a los mecanismos de la ambivalencia se revela más productiva (Ribeiro/Matos 2000: XXI-XXII).

En concreto, ejemplificaremos este asunto a través de la aproximación a tres personajes masculinos del teatro de Amorim: los esclavos Domingos (mulato) y Pai Cazuza (negro) que aparecen en *Ódio de Raça* y, por otra parte, Lourenço, indio protagonista de *O Cedro Vermelho* y que da título a la obra, pues éste no es sino la traducción al portugués de su nombre tupí original.

## III. APUNTES PARA UNA CONCLUSIÓN

La aproximación a estos textos nos permite reflexionar sobre las contradicciones en las que se mueve un autor como Gomes de Amorim en relación a los dos espacios sobre los que construye su intervención pública. Apreciamos, pues, un contraste entre lo real empírico aprehendido en sus años en Brasil (con todo el factor añadido de conflictos de clase, género,

raza… a los que se ve confrontado en el curso de su permanencia en ese país) y la refacción literaria de ese conocimiento que el autor, ya educado e instalado en el núcleo del grupo letrado portugués que acata el magisterio intelectual Almeida Garrett, elabora para consumo preferente del público lisboeta de la segunda mitad del XIX. Así, la suya es ahora una visión distante, metropolitana, articulada desde la posición del autor que se percibe como dueño de un saber superior (ilustrado, progresista, científico…) y que, al tiempo, goza de protagonismo en el marco del espacio público.

En estas obras Amorim articula una serie de temas de marcado carácter social (igualdad, lucha contra la esclavitud…) en un contexto exótico, desconocido y a la vez estimulante para la mayor parte de su público, lo que le permite demostrar sus múltiples conocimientos e, incluso, su erudición. Este aspecto va a ser utilizado, además, por el autor como argumento de autoridad que le permita ser reconocido en el mundo académico y cultural brasileño, lo que va a implicar, finalmente, un mayor prestigio en el seno del sistema literario portugués, a todas luces el centro de su interés.

Por último, como ya se dijo, los textos de Gomes de Amorim presentan un claro diálogo con el discurso de los autores brasileños de la misma etapa, especialmente en lo que tiene que ver con el repertorio temático elaborado por escritores como Gonçalves Dias o Alencar, por más que las opciones escogidas por Amorim no sirvan a ningún tipo de proyecto de carácter identitario. Por el contrario, podemos afirmar que estos textos constituyen una suerte de reverso que nos permite re-conocer y diseccionar el carácter ambivalente de los discursos coloniales.

## IV. BIBLIOGRAFÍA CITADA


AMORIM, Francisco Gomes de. *Ódio de Raça. O Cedro Vermelho*. Braga, Angelus Novus, 2000.

BHABHA, Homi. "Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse", *October*, 28, 1984, pp. 125-133.

BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo, Cúltrix, 2011.

BUESCU, H. Carvalhão. "Natureza e paisagem (e a literatura romântica)", en BUESCU, H. Carvalhão (coord.). *Dicionário do Romantismo Literário Português*. Lisboa, Caminho, 1997, pp. 315-319.

CARVALHO, Costa. *Aprendiz de Selvagem. O Brasil na Vida e na Obra de Francisco Gomes de Amorim*. Porto, Campo das Letras, 2000.

CIDADE, Hernani. "Gomes de Amorim. A sua vida e a sua obra", *A Águia,* 30, 1927, pp. 181-197.

FERNÁNDEZ PÉREZ-SANJULIÁN, Carme. "Estudo introdutório", en AMORIM, Francisco Gomes de. *Fígados de Tigre*. A Coruña, Biblioteca-Arquivo Teatral "Francisco Pillado Mayor", 2003, pp. 7-86.

MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária. Enunciação, escritor, sociedade.* São Paulo, Martins Fontes, 1995.

RIBEIRO, Mª Aparecida. *Literatura Brasileira*. Lisboa, Universidade Aberta, 1994.

RIBEIRO, Mª Aparecida. "Gente de todas as cores: Imagens do Brasil na obra de Gomes de Amorim", *Máthesis* 7, 1998, pp. 117-164.

RIBEIRO, Mª Aparecida / OLIVEIRA, Fernando Matos. "De escravo branco a escritor europeu", en AMORIM, Francisco Gomes de. *Ódio de Raça. O Cedro Vermelho*. Braga, Angelus Novus, 2000, pp. IX-LXX.

SOMMER, Doris: *Foundational Fictions.The National Romancesof latin America.* Berkeley, Univeristy of California Press, 1991.

# A “AUTOR+A” SOB A PERSPECTIVA DE NORMA TELLES: CONSIDERAÇÕES ACERCA DA LITERATURA PRODUZIDA POR MULHERES BRASILEIRAS NO ENTRESSÉCULOS(XIX-XX)

De Souza Gonçalves, Francisco

# A "AUTOR+A" SOB A PERSPECTIVA DE NORMA TELLES: CONSIDERAÇÕES ACERCA DA LITERATURA PRODUZIDA POR MULHERES BRASILEIRAS NO ENTRESSÉCULOS XIX-XX

## I. RESUMO EXPANDIDO

O artigo de Norma Telles, "Autor+a", foi publicado, pela primeira vez, em 1992 na obra "Palavras da Crítica", organizada pelo Prof. Dr. José Luis Jobim. Este se tornou um importante marco teórico dos estudos sobre a relação do feminino com a literatura no Brasil, tanto pela exiguidade de pesquisas sobre gênero na cena acadêmica de então, quanto pela excelente qualidade do trabalho de Telles. Até hoje, o supracitado artigo é, juntamente com outras obras da autora, referência constante nas bibliografias de diversos trabalhos acadêmicos pelo país. Historiadora, Mestra em Antropologia pela USP e doutora em Ciências Sociais pela PUC-SP, Telles dedicou-se essencialmente à docência e à pesquisa sobre as relações das mulheres com a literatura no Brasil; principalmente às escritoras, até então relegadas ao esquecimento. Atualmente, já aposentada da docência, continua a produzir bastante na área de humanidades: são profusas as suas publicações que discutem a inserção das mulheres na sociedade e literatura brasileiras. Em "Autor+a", a pesquisadora busca problematizar, essencialmente, a questão da autoria feminina em "texto e contexto". Isto é, propor questões concernentes à literatura produzida por mulheres, em sua paridade ou disparidade com aquela produzida pelos homens, numa abordagem diegética e extradiegética, concomitantemente. Ao contextualizar inúmeros tópicos concernentes a autoria feminina, consegue expor vários conceitos relacionados à crítica feminista e elencar, ao mesmo tempo, inúmeras artistas da literatura mundial, que se destacaram na modernidade, bem como as respectivas obras que produziram; fornecendo ao leitor um panorama resumido, porém de conteúdo bem abrangente sobre o assunto. Neste trabalho, propomos revisitar o texto de 1992. Revisando as premissas relacionadas pela estudiosa, a fim de promover uma brevíssima leitura dos textos literários das autoras de escopo: utilizar os mesmos conceitos de crítica feminista dos quais Telles lançou mão, percorrendo os mesmos caminhos teóricos. Salienta-se que tomaremos por escopo somente os textos de autoras brasileiras que publicaram da segunda metade do século XIX aos primeiros decênios do XX, com o objetivo último, de trazer a lume a literatura nacional escrita por mulheres neste período, ainda relegada, em grande parte, ao ostracismo. Priorizaremos falar sobre as autoras menos conhecidas do grande público e ignoradas pelo cânone.

## II. SILÊNCIO E LITERATURA, AUTORA E AUTORIAS

> Amada filha, é já chegado o dia,/em que a luz da razão, qual tocha acesa,
> vem conduzir a simples natureza:/- é hoje que o teu mundo principia[1].

"Desde a noite dos tempos", diria Michelle Perrot, "pesa sobre a mulher o interdito do saber" (2012, p.91). De fato, o "direito à palavra" foi um dos bens mais difíceis para a causa feminista granjear. Na Antiguidade Clássica, o *logos/verbum* era posse do *andros* e do *pater famílias*, as mulheres versadas nas letras eram raridade e deveriam ser temidas, imperava a "exclusividade masculina no domínio intelectual" (SISSA, 1993, p.79). Por séculos, as facções mais radicais das "religiões de livro" e de um Deus-Pai, cristianismo, judaísmo, islamismo, mantiveram o direito de ler vetado às mulheres. Com raras exceções,

[1] Bárbara Heliodora (1758-1819) em *Conselhos a meus Filhos*.

só os homens teriam o monopólio da palavra e do discurso digno de crédito: "o mundo sempre pertenceu aos machos" (BEAUVOIR, 2009, p.99) e só a eles era dada a posse do discurso e do saber, reservando às mulheres o silêncio e o anonimato do espaço privado. Era o império do falogocentrismo.

No período entresséculos XIX-XX, as lutas feministas, fomentadas muitos anos antes, finalmente alcançam alguns de seus objetivos, dentre eles o direito à formação educacional igualitária. Toda a Europa assiste, quase que simultaneamente, à ascensão feminina aos bancos de escola: chegam ao primário por volta dos anos 80 e ao secundário no fim-de-século. Entrementes, o brilho das grandes autoras, grandes transgressoras do *status quo*, já se fazia notar na literatura mundial desde o século anterior: Austen, Radcliffe, Brönte, Shelley, Sand. O silêncio de milênios finalmente se rompia, em um rumor lento, mas persistente.

Ao romper-se o silêncio, como seria a voz das mulheres? Será que se diferenciava da dos homens? Tinham característica própria ou eram meras sombras, meros ecos da voz do opressor? Estas são algumas das questões, dentre tantas, sobre as quais o universo feminista se debruça já no século XX. Com o avanço dos estudos da linguística, as audições se acurarão para um cuidadoso exercício de escuta e descrição desta voz até então calada. Os textos escritos por mulheres se tornam um elemento importantíssimo nesta investigação.

Sendo assim, para falar da autoria feminina, dois pontos fulcrais são focados por Norma Telles em "Autor+a". O primeiro é concernente ao texto literário, em sua estrutura física, "material", e no que esta "escrita de si e do mundo", empreendida pela autora, possuiria de singular. O segundo é o do resgate de memória, da procura de referências, tão necessárias para que o legado feminino fosse restaurado, reconstituído, e vozes transgressoras do passado pudessem reverberar, trazendo respostas para perguntas hodiernas. A pesquisadora registra esta premissa, que se caracterizaria por um duplo movimento da crítica feminista: o de "decantação" de todas as fortíssimas influências exercidas pelo patriarcado, ao longo de milênios de relação dissimétrica, e por uma procura obstinada pela identidade usurpada; o que passa, inevitavelmente, pela escrita. O que esta "autora", a *nouvelle dame*, que conquistara, finalmente, seu direito a "dizer de si" teria para falar? Que *sermo* utilizaria para isso? Na busca por uma linguagem essencialmente feminina, utópica, era preciso que se promovesse uma importante desconstrução de conceitos linguísticos adquiridos por centenas de anos, processo similar ao empreendido em outras áreas do saber, principalmente das humanidades.

Na medida em que o vocábulo "autora" dicionariza-se como o "feminino de autor", surge um sério impasse de articulação de gênero, pois o "ser feminino de" implica não só uma relação de posse, mas também de subalternidade, daí a "desagregação" morfológica com a qual Telles joga no título do texto. Dada a questão de a "autora" ser, para a sociedade sexista, menos do que o "autor", e sua literatura ser desvalorizada, por conseguinte, o fato de o cânone "olvidar" as mulheres escritoras fica plenamente explicado. A sociedade falogocêntrica e misógina de então, sequer aventaria a possibilidade de "uma simples mulher" poder conclamar para si a *auctoritas* dum *autor-presença* que "a partir da segunda metade do século XVIII, (...) começou a ser produzido na crítica literária" (HANSEN, 1992, p.18).

Em *Um teto todo seu*, palestra proferida por Virginia Woolf em 1928, que, posteriormente, foi editada e publicada, as questões da autoria feminina são esmiuçadas por uma artista que possui a "autoridade da experiência" tão aclamada pela crítica feminista. As dificuldades pelas quais uma mulher passa para poder escrever, a reação da sociedade a ela, tudo isso se acumularia, se combinaria e criaria delineamentos únicos na maneira de

(d)escrever o mundo. Além de ideias, técnica, talento e tantos outros predicados que um artista da palavra precisaria possuir, a escritora deveria ter "um teto todo seu" (*A room of one's own*), isto é, um mundo próprio, independente, para que pudesse ter a prerrogativa de "ser": "a mulher precisa ter dinheiro e um teto todo dela se pretende mesmo escrever ficção" (WOOLF, 1990, p.8).

> A linguagem coloca-se para a mulher como uma questão de identidade, na medida em que o acesso às formas simbólicas da cultura se faz através dela. Por isso, se as práticas do ser humano moldam a cultura, encarada, então, como produto histórico, então, necessariamente, as mulheres também têm um papel nessa construção. Interessa, sobretudo, compreender como se estabeleceram os mecanismos de consagração social e cultural que serviram à formação e consolidação dos paradigmas vigentes. Neste sentido, não poderá ser indiferente que seja uma mulher a escrever, se e quando utiliza a palavra o faz para veicular perspectivas distintas daquelas que sustentam a cultura logocêntrica, definida com base em oposições binárias. (CUNHA, 2012, p.155)

Aqui, entram em cena dois conceitos fulcrais explorados por Telles em "Autor+a", para falar sobre a literatura produzida pelas mulheres: a "ansiedade da autoria" e a figuração da "louca no sótão" (the madwoman in the attic). Tanto o primeiro conceito quanto o segundo se ligam ao processo, do qual já falamos acima, de desconstrução de conceitos patriarcais e falocêntricos, arraigadas na *psichê* pelo meio, para uma reedificação conceitual gradativa. Pois,

> Além da impressão de estar negando seu gênero, a escritora sentia uma ansiedade decorrente do temor de não poder criar, ou de que o ato de criação poderia isolá-la, até mesmo destruí-la. Tal ansiedade, muitas vezes não conscientizada, (...) era fonte de (...) desconfianças que afloram em seus livros e estilos. (TELLES, 1992, p.55)

O primeiro conceito provém do que Harold Bloom chamara de "angústia de influência", que, posteriormente, sendo aplicado a autoria feminina, por Sandra Gilbert e Susan Gubar, foi chamado de "ansiedade de autoria". O segundo conceito seria a consequência direta deste processo de fragmentação, "das dificuldades para se desprender desses padrões [machistas]" (TELLES, 1992, p.56), pelo qual a autora teria de passar antes da criação.

> Para a mulher escrever dentro de uma cultura que define a criação como dom exclusivamente masculino, e propaga o preceito segundo o qual para a mulher o melhor livro é a almofada e o bastidor, é necessário rebeldia e desobediência aos códigos culturais vigentes. O ato de escrever implica numa revisão do processo de socialização assim como das representações conscientes; implica também em um enfrentamento do inconsciente invadido pela situação objetiva de dependência do homem e que condicionava desta perspectiva a formação do eu. (TELLES, 1989, p.3)

Ambos os conceitos estariam intrinsecamente ligados, reiteramos, à socialização da obra produzida pela artista, conforme pontua Paula Cunha, lançando mão das premissas teóricas formuladas por Hans Robert Jauss:

> A autoria feminina está intimamente ligada à "ansiedade de autoria", expressão cunhada por Gilbert e Gubar, que traduz a luta que a mulher que escreve enfrenta no processo de socialização de suas obras, porquanto tem de se introduzir num espaço, o da produção simbólica, tradicionalmente reservado ao homem, o que faz das suas obras uma espécie de desafio, de roubo do fogo, como entendia Simone de Beauvoir. Enquanto leitora, a mulher inaugura práticas de leitura que questionam a forma como a mulher é representada na literatura androcêntrica, como são postas em circulação imagens estereotipadas da mulher que a tipificam como anjo do lar ou como demônio, o outro que ameaça a ordem estabelecida porque, supostamente, detém poderes insuspeitados. Com Jauss e o conceito de "horizonte de expectativa", a estética da recepção volta-se para a recepção social do texto literário e mostra como o leitor faz parte do ato de leitura, que ele não é um receptor

> passivo das obras, mas é também um "transmissor dinâmico" que pode modificar a leitura das obras. Trata-se, portanto, de uma concepção teórica fundamental que deixa de valorizar, exclusivamente, o eixo autor *vs* obra, para conceder importância aos elementos contextuais que fazem parte do processo de formação de uma cultura literária cuja dinâmica constitui a própria história da literatura. Outro teórico fundamental é Iser que, com a noção de "leitor implícito" e de "espaços vazios" do texto a serem preenchidos pelo leitor, mostra o processo de leitura como construção de sentido que depende do repertório de cada leitor e das suas "estratégias de leitura". (CUNHA, 2012, p.155)

Assim, torna-se fragrante qual seria a tese de Norma Telles em "Autor+a": que o gênero é importante em toda a dinâmica de leitura de uma obra, coisa que "muitos críticos insistem em ignorar - que o sexo do intérprete ou do leitor é de crucial importância" (TELLES, 1992, p.53) e que, por isso, "autora não é feminino de autor nem linguística, nem literaria, nem culturalmente" (TELLES, 1992, p.45).

## III. A AUTOR+A BRASILEIRA: RESGATE E MEMÓRIA

A "reabilitação" sócio-cultural do feminino, no século XX, impingiu uma imediata revisão do cânone. Pois conforme assevera Roberto Reis:

> (...) os textos não podem ser dissociados de uma certa configuração ideológica, na proporção em que o que é dito depende de quem fala no texto e de sua inscrição social e histórica. O que equivale a afirmar que todo texto parece estar intimamente sobredeterminado por uma instância de autoridade. (REIS, 1992, p. 69)

"Autoridade", esta, masculina, misógina e, por isso mesmo, androcêntrica, salienta-se. Uma leitura e "desleitura" para reordenações do cânone era emergencial (TELLES, 1992, p.46), porque

> é na releitura dos textos canônicos, numa "maneira de ler" diferente, que parece residir a chave contra a essencialização de discursos hegemônicos, isto é, trata-se de perceber quem fala naqueles textos e a partir de que posicionamento ideológico, pois, enquanto prática discursiva, a literatura é uma poderosa forma de controle e dominação social. Ler os textos a partir de ângulos novos é desconstruir o cânone, é recusar, não os textos, mas as leituras institucionalizadas que se fizeram deles e que lhes atribuíram valor sem que se mostrem os critérios dessa escolha. (CUNHA, 2012, p. 156)

Para Reis, no entanto: "Um novo cânone decerto não lograria evitar a reduplicação das hierarquias sociais. O problema não reside no elenco de textos canônicos, mas na própria canonização (...)" (REIS, 1992, p. 73). Entretanto, certa "radicalidade" nas buscas por uma identidade da mulher brasileira urgia.

No Brasil, esta desleitura/releitura canônica será empreendida nas décadas de 1980 e 1990, por uma importante geração de pesquisadoras de gênero, da qual Norma Telles é nome importante.

Esta ausência, que passa uma idéia equivocada da influência feminina na cultura do país, vem sendo corrigida através de pesquisas, teses, livros, artigos e ensaios. Um dos mais importantes deles, *Escritoras Brasileiras do Século XIX*, organizado por Zaidhé Muzart, foi o principal fautor em direção a uma reavaliação do patrimônio literário e cultural da literatura produzida por mulheres no Brasil. Publicado em 2000, o livro, com cerca de 1000 páginas, traz 52 autoras e mostra nomes que o público leitor nunca ouvira falar, e foi produto de um longo trabalho de pesquisa e da labuta de "revolver escombros e garimpar entulhos" (MUZART, 2000, p. 18). O valor do trabalho de Muzart é inquestionável, não só deste, mas dos tantos outros que foram surgindo sobre questões relativas à mulher em sua relação com a literatura no Brasil, principalmente nas últimas décadas do século passado. Almejamos, através deste breve demonstrativo que se segue, relacionar algumas das autoras

e obras que foram relegadas ao esquecimento pelo cânone. Corroboramos com a asseriva de Norma Telles em *Rebeldes, Escritoras, Abolicionistas*:

> Um autor não lido é vitima de um tipo particular de censura, o da indiferença, que é uma censura efetiva e eficaz. Isso porque uma cultura se define tanto por sua atitude e seus projetos futuros quanto por suas recordações e paisagens do passado. As escritoras, em especial, foram entre nós, vitimas desse tipo de censura. (1989, p.3)

No Brasil, as primeiras notícias de autoria feminina se dariam nos decênios iniciais do século XIX, mais precisamente em 1822, quando a poeta carioca Ângela Amaral Rangel[2] teve seus versos publicados. Neste interregno, entre o fim do século XVIII e início do XIX, ainda se destaca a poeta mineira Bárbara Heliodora.

É no século XIX, já na segunda metade do oitocentos, que a autoria feminina brasileira ganhará vulto. Com temáticas distintas das empregadas anteriormente, árcades em sua prevalência, as publicações de mulheres começam a se tornar menos raras. As autoras brasileiras do entresséculos XIX-XX, já informadas sobre o processo pelo qual passava a mulher no restante do mundo ocidental, passam a produzir cada vez mais. As obras destas autoras poderiam ser, facilmente, inscritas nos estilos de época que estavam na voga de então, como o Romantismo (ainda que mais tardiamente), o Parnasianismo, ou até o simbolismo. Selecionamos destas, duas que possuem uma escrita mais engajada, cada uma a sua maneira: Maria Firmina dos Reis e Narcisa Amália.

No tocante à escravidão, era profunda a sensibilidade das autoras da segunda metade do século XIX. Umas das mais famosas autoras que abraçaram o tema da abolição foi Maria Firmina dos Reis, autora de *Úrsula*, de 1859, tido como o primeiro romance brasileiro escrito por uma mulher. Temos, aqui, à primeira vista, um romance ingênuo, bem ao estilo do romantismo regionalista, mas que numa leitura mais acurada mostra sua transgressão na compleição de suas personagens, tendo, como adjuvantes, escravos, que se destacam na narrativa por sua fibra moral, heroísmo e sofrimento infligido pelos cruéis senhores brancos

> No livro de Maria Firmina dos Reis os escravos falam um português castiço e empregam sem erro o tratamento vós. Isto foi criticado por alguns críticos como inverossímil. Porém, não estaria ela através do emprego de um universo linguístico idêntico, observando que eram iguais embora diferentes? Contratando com os arremedos de fala dos escravos, ou dos caboclos, que aparecem em tantos livros, uma fala quase infantil ou idiota muitas vezes, este emprego da mesma língua para dois grupos étnicos aproxima os personagens. E mais, ela mostra os escravos, através de Túlio e Susana, como detentores de um código de valores e sentimentos próprios, diferentes, mas nem por isso menos ético do que o dos brancos. (TELLES, 1989, p.5)

Com esta tendência de uma poesia mais engajada, Narcisa Amália publica *Nebulosas* em 1872, seu único livro. Provida de fina sensibilidade social, combate a opressão da mulher, a escravidão negra. Amália foi a primeira jornalista profissional do Brasil. Recentemente, sua biografia inspirou uma personagem de novela, o que fez com que sua obra fosse relembrada por um público maior. São dela os versos: "E soa em cada moita, em cada gruta,/A sinfonia da paixão eterna!.../ - E eis-me de novo forte para a luta". A autora dialogou profundamente com sua época através da escrita aguda e forte. Exemplo disso é a publicação de "Condolência" em 1889:

> Onde se mostra descrente das reformas empreendidas e da Abolição porque não antevê a possibilidade do povo se instruir "nos mistérios da igualdade" através do acesso a uma

[2] Há notícia de que, desde 1752, exercia intensa atividade artística, como membro da "Academia dos Seletos". Sua fama se dá quando compõe e declama dois sonetos em homenagem a Gomes Freire de Andrade, governador e capitão-geral das capitanias do Rio de Janeiro, Minas Gerais e São Paulo.

> educação democrática. Como pode, pergunta, "águia cativa/ Subtrair-se à inércia que estiola/ Soerguer-te do nada – rediviva?... "se da ciência não lhe vem amparo e se "abrem-te a detenção, fecham-te a escola!" (TELLES, 1989, p.8)

Sua pena que se assemelhava à espada e, não poucas vezes, rendeu-lhe um batel de duras críticas por parte de seus coevos, já que subvertia, através da divulgação de suas ideias, a articulação de gênero dissimétrica do século XIX brasileiro. Para Narcisa Amália:

> A pátria não poderia ser independente, nem se constituir como nação plena enquanto persistisse a nefasta instituição, enquanto todos os direitos não fossem restituídos. Narcisa Amália contemplava com desgosto e tristeza o "espetáculo desolador dos costumes pátrios" e não era uma otimista em relação à situação. Acreditava que seria preciso lutar e conclamou à rebeldia e à revolução. Essas ideias lhe valeram severas criticas de contemporâneos. Uma moça escrever versos de amor, vá lá, mas meter-se em política! Isso não! (*Ibidem*)

Em Maria Firmina dos Reis e Narcisa Amália, podemos entrever um pouco do que foi a autoria feminina na segunda metade do século XIX. Contra todos os prognósticos da opressão estas transgressoras souberam transformar em arte sua ânsia por liberdade.

## IV. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A literatura escrita por mulheres no Brasil de oitocentos foi intensamente marcada pela luta libertária silenciosa. Pugnas árduas que a autora precisa, antes de tudo, empreender nos umbrais da própria consciência, para depois desafiar o mundo hostil que a circunda. Uma escrita de ansiedades, angústias, mas, sobretudo de vitórias, ainda que gradativas.

O estudo de Norma Telles serviu como precioso fio de Ariadne para que pudéssemos balizar a leitura dos textos das autoras que abordamos, bem como para a leitura e levantamento de sua biografia. "Narrativas de vida" primordiais para resgatar uma parte indispensável da memória literária brasileira suprimida pela cultura patriarcal na qual ainda estamos imersos.

## V. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS


BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

CUNHA, Paula Cristina. *O desafio ao cânone literário:* Lésbia e o romance oitocentista de autoria feminina. Revista Graphos, vol. 14, n° 2, 2012 – UFPB/PPGL, ISSN 1516-1536.

HANSEN, João Adolfo. *Autor*. In: Jobim, José Luís (org.). *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

MUZART, Zahidé Lupinacci (org.). *Escritoras Brasileiras do Século XIX*. RS: EDUNISC; Florianópolis: Mulheres, 1999.

PERROT, Michelle. *Minha história das Mulheres*. São Paulo: Contexto, 2012.

REIS, Roberto. *Cânon*. In: Jobim, José Luís (org.). *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

SISSA, Giulia. *Filosofias do Gênero:* Platão, Aristóteles e a diferença dos sexos *in* PERROT, Michelle; DUBY, Georges (orgs.)/ PANTEL, Pauline Schimitt (dir.). *História das Mulheres no Ocidente*: A Antiguidade – vol.1. Porto: Afrontamento, 1993.

TELLES, Norma. *Autor+a*. In Jobim, José Luís (org.). *Palavras da Crítica*: Tendências e Conceitos no Estudo da Literatura. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

TELLES, Norma. *Rebeldes, Escritoras, Abolicionistas*. Revista de História, nº 120. São Paulo: USP, Janeiro-Julho, 1989.

WOOLF, Virgínia. *Um teto todo seu*. Rio de Janeiro: Círculo do Livro, 1990.

# VIAGENS EXTRAORDINÁRIAS: SOBRE MAPAS, DIÁRIOS, TESOUROS E OUTRAS COISAS INUSITADAS

De Oliveira, Laís

# VIAGENS EXTRAORDINÁRIAS: SOBRE MAPAS, DIÁRIOS, TESOUROS E OUTRAS PASSAGENS INUSITADAS

Viajar é mudar o cenário da solidão.
Mário Quintana – Caderno H

Todo relato de viagem que se preze deve conter um tesouro, um diário, um mapa, uma câmera fotográfica e um quê de verdade e de imaginação. Afinal, sem esses pequenos apetrechos, como poderia o leitor embarcar numa viagem feita por outrem? As obras *Na Patagônia*, do escritor inglês Bruce Chatwin e *Mongólia*, do brasileiro Bernardo Carvalho, merecem nossa atenção, pois ainda que escritas em períodos distintos, soam como épicos de uma boa narrativa policial.

*Na Patagônia*, escrita em 1977, mais que uma obra literária, parece representar o sonho de alguém apaixonado por arte, geografia e arqueologia, áreas que se entrecruzam durante toda a narrativa. Além de curiosidades sobre a Patagônia, como lendas, fatos históricos e personalidades importantes da região (com os quais o autor parece brincar no desenvolvimento do livro) há também uma narrativa autobiográfica, que dá um tom mais sedutor aos relatos. Aqui o tesouro é um pedaço de pele de brontossauro, pertencente à avó de Chatwin, presenteado por nada menos que Charley Milward, primo de sua avó e marinheiro valente e heróico, pelo menos na imaginação do ainda pequeno Chatwin. Tamanha foi a dor narrada pelo escritor, quando, após a morte de sua avó, sua mãe jogou o pedaço de pele fora. Mais tarde ele descobriria que não se tratava de um brontossauro, mas de um milodonte ou preguiça gigante. Essa pele havia sido encontrada na Patagônia, e mesmo com a descoberta da perda do pedaço do animal pré-histórico, Chatwin não deixou de interessar-se pelo lugar. Assim ele empreende sua viagem, primeiro pela Argentina até chegar a tão sonhada Patagônia.

Já no livro *Mongólia*, escrito em 2003, o tesouro só é encontrado no final, e ele será revelado mais adiante, no decorrer deste ensaio. Mas por ora podemos nos ater a seus personagens, o ex-embaixador brasileiro na China, o ocidental e o desaparecido. Três vozes que se intercalam durante toda a narrativa, num híbrido de visões sobre esse país estranho. Aqui temos dois diários de viagem – um do ocidental, que é enviado a contragosto pelo embaixador à Mongólia, para procurar um fotógrafo, filho de gente de poder, que desapareceu enquanto empreendia sua viagem. O outro diário pertence ao desaparecido, e é ele que dará as pistas de onde seu dono pode estar. Com o sumiço do fotógrafo, há a esperada presença da narrativa policial, como haverá também em *Na Patagônia*. O romance é resultado de uma bolsa de criação literária, oferecida pela Fundação Oriente, de Lisboa, que Bernardo Carvalho recebeu para que nascesse *Mongólia*. O escritor escolheu esse país por causa de sua predileção por desertos, tal qual Chatwin, que falará sobre o fascínio que esse tipo de paisagem exerceu sobre Darwin. O deserto é um lugar comum nos dois romances. O narrador que inicia a obra é o embaixador, agora aposentado, que relembra seus tempos de trabalho. Ao procurar alguns papéis antigos, ele encontra uma longa carta (mais parecida com um diário) de seu antigo colega de trabalho, o ocidental, que parecia ser destinada à sua esposa, na época residente no Brasil. No entanto o ex-embaixador começa a desconfiar do destinatário da carta - parecia que havia sido escrita para ele. Assim percebemos uma narrativa híbrida, em que três narradores colaboram, formando um texto denso e fragmentado.

Enquanto que *Mongólia* é formada por três longos capítulos, intitulados *Pequim-Ullanbaatar*, *Os Montes Altai* e *O Rio de Janeiro*, *Na Patagônia* constitui-se de 97 pequenos

capítulos e durante a sua narrativa, diversos personagens vão emergindo, muitos com os quais o escritor inglês cruzou em sua jornada, mas também personalidades históricas, como Orélie-Antoine e outros franceses, que tentaram ou de fato colonizaram a Patagônia. No entanto, Chatwin reconstrói de maneira inusitada a história política e colonial do lugar. Através da ficcionalização dos personagens e do olhar do escritor sobre o espaço, a Patagônia se torna ainda mais exótica e pitoresca do que nosso imaginário costuma pensá-la.

Um tema recorrente na obra é a *imigração*. Italianos, galeses, holandeses, franceses, escoceses e índios araucanos do sul do Chile moram na Patagônia, mas parecem conservar eternamente o saudosismo de suas terras natais, e mesmo a língua pátria ainda é mantida entre os familiares. ("A família prosperou, adquiriu terras, aprendeu um pouco de espanhol e manteve a Escócia viva em seus corações" p.79) A Patagônia parece representar um lugar aberto, que pode ser o que cada sujeito procura ao manter seu passado e costumes da forma como lhe convém.

O colecionismo também integra a narrativa, o autor o demonstra logo no início, com o fetiche que mantinha pelo pedaço de pele de Preguiça Gigante, pertencente à avó. Mais adiante, ele irá relatar-nos sobre Florentino Ameghino, que era um colecionador nato:

> Começou o colecionar fósseis ainda menino e, mais tarde, abriu uma papelaria chamada El Glipdonte, em homenagem ao seu favorito. No final, os fósseis acabaram invadindo todos os espaços disponíveis da papelaria, entupindo-a, mas àquela altura, Ameghino gozava de renome mundial, pois suas publicações eram tantas, e seus fósseis, tão esquisitos. (1988, p.15).

Colecionar para o autor, mais do que um *hobby*, torna-se uma maneira de resgate do passsado e de se encontrar como sujeito, e o pedaço de pele, metonímia de uma vida de pesquisa e de trabalho, realizados por Chatwin para a escrita desta obra. O personagem Florentino Ameghino configura-se como reflexo do próprio escritor, que desde cedo se interessou pela pesquisa arqueológica. Seu interesse pela evolução das espécies e o fascínio exercido por Charles Darwin são descritos na narrativa, quando em sua conversa com o personagem Bill, ele confirma a estada de Darwin no deserto da Patagônia. Segundo o autor, Darwin achou as qualidades negativas daquele deserto irresistíveis e ao recapitular seu livro *A viagem do Beagle,* "teria tentado infrutiferamente explicar por que, mais do que qualquer uma das maravilhas que avistara, aquelas 'extensões áridas' tinham provocado tão funda impressão em sua mente." (op.cit., p.25)

Segundo Sylvia Molloy, no prefácio que escreve para o livro de Victoria Ocampo, *La viajera y sus sombras – Crónica de un aprendizaje* (2010) o viajante faz do leitor seu cúmplice, pois ao descrever seus caminhos a quem o lê, faz como quem viajasse com ele, numa tentativa de "ver junto" com seu interlocutor . O leitor é aquele que, não tendo acesso às novidades, as descobre por intermédio daquele que viaja e registra. Passando por Neuquén, Rio Negro, Chubut e Santa Cruz, pertencentes à parte argentina da Patagônia, Chatwin vai descrevendo, ou melhor, recriando situações engraçadas e trágicas que ele observa ou que lhe são relatadas. Numa espécie de terra onde não há leis, ele escreve sobre lutas entre índios e ingleses, sobre um missionário persa apaixonado por um boliviano negro e musculoso, sobre um poeta que quase não escreve, um plesiossauro possivelmente ainda vivo rondando aqueles lados e a descoberta da pintura de ocre vermelho de um unicórnio, num enredo de histórias formidáveis que dão a sua viagem, e à viagem que nós leitores fazemos junto com ele, um *quantum* de aventura e de magia. Assim a paisagem vai sendo contaminada pela gente que passa, que mora, que esconde, e o narrador também contamina as páginas do livro com a experiência pulsante da caminhada pela terra distante. E a nós leitores e companheiros deste itinerário, só resta o prazer de ler e se aventurar por aquelas terras.

Mongólia é uma obra mais crua, com uma realidade estonteante de pernas que passam, engarrafamentos malucos e a procura contínua do desaparecido. Os não-nomes dos personagens denunciam essa frieza, eles são marcados por substantivos e um adjetivo comum e em letra minúscula: diplomata, ocidental e desaparecido. Apresenta-se ainda como uma narrativa labiríntica, tal qual a literatura borgiana, pois trabalha com três narradores em níveis variados, e o leitor tem mesmo a sensação de estar entrando numa triagem sem retorno. O ocidental também é levado a perder-se nesse labirinto, para então se encontrar e encontrar o outro. Mesmo na escrita do romance a ideia do labirinto está presente. Relata o ocidental sobre Pequim:

> É uma arquitetura avassaladora, ao mesmo tempo majestosa e inóspita, como um palácio que tivesse sido construído no meio do deserto só para impressionar quem passasse por ali morrendo de sede e tentando evitar miragens. Os espaços enormes e as esplanadas esvaziadas de árvores ou vegetação são as bases de uma cidade concebida segundo a ideia do labirinto (uma muralha após outra): mesmo quando não há nada erguido, nenhuma construção, é difícil avançar, como se um peso obrigasse à imobilidade, como se qualquer movimento levasse as descaminho. Pequim é a materialização arquitetônica de sensação labiríntica dos desertos. (2003, p.18).

Percebemos como a arquitetura de Pequim, a formação social e política da Mongólia, o budismo, o modo de vida nômade dos mongóis e o domínio do comunismo sobre o país nos anos 70 estão presentes na narrativa, de modo a marcar o espaço e a paisagem, desenhando um panorama para que o leitor entenda e se sinta mais próximo deste lugar distante e tão exótico para nós, orientais – a Ásia.

Alguns trechos evidenciam o caráter metaficcional de *Mongólia*. O embaixador aposentado sempre teve a vontade de escrever um livro, tarefa à qual tenta se dedicar agora, que tem mais tempo livre: "Não me resta muito a fazer senão protelar mais uma vez o projeto de escritor que venho adiando desde que entrei para o Itamaraty aos vinte e cinco anos..." (p.11). No entanto não adia o plano, e é através dele que os diários nos são apresentados. Mais tarde anuncia: "Escrevi este texto em sete dias, do dia seguinte ao enterro até ontem à noite, depois de mais de quarenta anos adiando o meu projeto de escritor." (p.182). Assim temos a escrita da escrita, ou antes, o autor que revela o narrador ex-embaixador, que revela ainda o oriental e o desaparecido.

Nessa reunião de narrativas ouvidas e vividas que *é Na Patagônia* se encontra também outro gênero: o epistolar. O autor reproduz cartas que seus amigos feitos durante a viagem lhe mostram. Uma das cartas pertencia a nada menos que o fora da lei Robert Leroy Parker, mais conhecido como Butch Cassidy. Nesta carta ele cita uma certa pequena família de três, que segundo Chatwin, seriam o próprio Cassidy e seus companheiros de crime, Sundance Kid e Etta Place. A carta se destinava a sogra da maior amiga de Butch, Elza Lay, que estava na prisão. Chatwin reconstrói a saga do caubói fora da lei e de seus companheiros de maneira inusitada. A Patagônia foi o lugar escolhido pelos criminosos para viver uma vida sossegada, criando gado, ouvindo rádio na casinha aconchegante da fazenda e levando uma vida honesta. Porém, uma vez bandidos, uma jornada pacata se torna monótona e eles retornam aos roubos. Um fim trágico e bonito, como tem que ser as histórias de heróis e de anti-heróis. Pelo menos no que reza a lenda, pois Chatwin não descarta a possibilidade de uma morte tranquila na velhice dos criminosos. Como uma boa narrativa de aventura, há a possibilidade de vários finais distintos e da curiosa dúvida na cabeça do leitor. Assim os três famosos bandidos se tornam alvo do escritor, que procede tal qual um detetive a farejar pistas e possíveis lugares por onde eles estiveram, como tem que ser uma boa narrativa policial.

A descrição das paisagens no livro faz com que realmente tenhamos a sensação de que somos parceiros de viagem do escritor. O cheiro do mato, o cansaço da subida da

colina, o balanço do trem e o diálogo da velhinha com seu gerânio preferido nos parecem familiares, é como se nosso corpo estivesse presente no livro.

O antropólogo Nestor Canclini, em *Diferentes, desiguais e desconectados: mapas da interculturalidade* (2007) analisa os dispositivos de articulação em processos interculturais, denunciando o cosmopolitismo global e a perda de sentido dos projetos nacionais diante da acumulação desigual da propriedade cultural.

> As investigações sobre cidades globais vêm revelando, junto com os sistemas de integração (forte papel das empresas transnacionais, misturas culturais, crescente número de turistas), a exclusão de zonas tradicionais e pobres, o aumento da marginalização, do desemprego e da insegurança. Coexistem oportunidades de incorporação global e movimentos de degradação. As fraturas entre integrados e excluídos, conectados mundialmente e localizados à força, não são exclusivas dos países subdesenvolvidos; encontram-se e agravam-se também nas urbes européias e estadunidenses." (Canclini, 2007 p. 252).

Para ele, a interculturalidade é o objeto de estudo mais questionador das categorizações etnocêntricas ou disciplinares e a cultura, um instrumento de remodelar os fluxos da globalização e as dinâmicas locais. Sobretudo, é preciso desconstruir o sentido de indivíduo como uma entidade isolada, construção vazia da pós-modernidade, dos modelos falidos do neoliberalismo. Tanto em *Na Patagônia*, quanto em *Mongólia,* percebemos que, ainda que as narrativas sejam construídas sobre o olhar estrangeiro, este não se configura como etnocêntrico, mas como o de sujeitos que partem para o desconhecido para se conhecerem. A legitimação do saber (conhecer o território do outro) depende dos "lugares" onde o observador consegue entender as dinâmicas discretas entre os fenômenos de alteridades e de marcas de pertencimentos dos mundos vivenciados pelos sujeitos (individuais e coletivos). Dois estrangeiros cruzam o deserto com o propósito de registrar suas impressões sobre uma terra de quem não são filhos, uma vez que as sensações podem ser melhor captadas por corpos que nunca haviam cruzado aqueles horizontes. Os olhos são mais curiosos. Há o estranhamento e o choque cultural.

O espaço "inter" como centro da investigação e da reflexão permite entender uma nova visão da alteridade e suas expressões de domínio/submissão. Em *Na Patagônia*, há a tentativa de conhecer o território a partir da partilha com nativos e estrangeiros que vivem ali há muito tempo, demonstrando-se que não há uma Patagônia, mas Patagônias, que ora convivem, ora estranham-se pelas narrativas de seus moradores.

Canclini indaga sobre as contradições da globalização. Por trás de um discurso de igualdade, encontramos um mundo pleno de contradições e diferenças. Estamos cada vez mais próximos de tudo e de todos através da tecnologia da Informação, principalmente, da internet, porém cada vez mais isolados do convívio humano.

> Surge, então, a pergunta sobre se seremos capazes de construir uma ordem intercultural globalizada na qual as dimensões sociais, econômicas, políticas e culturais se reorganizem a fim de que aprendamos a descobrir o valor do diferente, a reduzir a desigualdade que converte as diferenças em ameaças irritantes e a gerar conexões construtivas à distância [...] (*Op.cit.*, p. 268).

Assim, considera os órgãos de proteção dos direitos de trabalhadores, os centros de pesquisa e desenvolvimento e os cinemas, entre outros, como possíveis saídas. As narrativas de viagem podem ser passiveis de gerar tal reflexão, uma vez que colocam o leitor/internauta em xeque sobre seu lugar de origem e de fala, quando demonstram o território do outro e muitas vezes, ao invés deste ter sua identidade ameaçada e afastar o diferente, como sujeito globalizado, sente-se seduzido e pertencente, ainda que através da diferença.

A rigidez do homem dos pampas e da terra distante envolvem Chatwin de tal maneira, que sua observação se torna um misto de belo e de bizarro:

> Tinha uma faca feita de lâmina de uma baioneta, com cabo de marfim amarelado. Punha cada ovelha numa espécie de cavalete e começou a esfolá-las, até elas ficarem rosadas e lustrosas, com as pernas pro ar, no revestimento interno do próprio pelo. Então ele enfiava a faca naquele ponto em que a pele se estica sobre a barriga, e o sangue quente esguichava em suas mãos. Ele gostava daquilo. A gente notava, pelo modo como ele semicerrava as pálpebras e esticava o lábio inferior, sugando o ar através dos dentes cerrados. Puxava as tripas, destacava o fígado e os rins, após o que atirava o resto aos cães. (Op. Cit., p.68)

Tal qual um certo Guimarães Rosa, que lança seu olhar sobre o sertão, e vê nele o mundo, a vida, a morte e a arte, Chatwin também descobre o universo da Patagônia. Em suas palavras o gesto rude da matança se torna tão bom e tão gostoso de olhar, e o homem simples, de mãos vigorosas, em seu movimento firme e cotidiano, faz-se imagem poética para aqueles que seguem Chatwin em sua jornada. Mais uma vez percebemos a coleção, coleção de pessoas e de situações, que o escritor vai registrando pelo caminho, no seu bloco de anotações, utensílio importante para a criação da obra: "Minha caderneta de anotações transmite algo do que senti". (p.88)

Assim inúmeras aventuras são vividas ou ouvidas pelo narrador e ao final do livro, ele se vê novamente diante de um pedaço de pele de preguiça gigante. E mais que isso, percebe excrementos recentes, de cerca de uma semana. Uma marca da existência atual do animal ou apenas dejetos de outro bicho qualquer? Não importava. O objetivo de sua viagem havia sido alcançado.

O estranhamento em *Mongólia,* causado no ocidental, quando finalmente encontra o desaparecido, e mais que isso, encontra a si mesmo, parece dar fim ao labirinto em que ele há tanto tempo habitava:

> Em alguns segundos, ouvimos novos passos chapinhando na lama, e o homem passa de novo pela janela, sem se dar conta da nossa presença no interior da casa. Todos os olhos estão voltados para fora, e quando me viro, também vejo o seu vulto na soleira da porta. É uma sensação estranha. Não era o que eu esperava. Não era o que tinha imaginado. Não era assim que eu o via. Estou há dias sem me ver, há dias sem olhar no espelho, e, de repente, é como se me visse sujo, magro, barbado, com o cabelo comprido, esfarrapado. Sou eu na porta, fora de mim. É o meu rosto em outro corpo, que se assusta ao nos ver. (p.176)

No entanto, o motivo desta semelhança só nos é revelado ao final do livro, no enterro do oriental. A nós leitores e ao ex-embaixador, pois há muito o oriental sabia, sabia de tudo, e por isso negava-se tanto a ir à Mongólia, procurar o fotógrafo. Era seu irmão. O desaparecido era seu meio-irmão. Tudo é revelado, encontramos finalmente o tesouro dessa viagem, com direito a mapa, câmera, fotografia. Aliás, o mapa abre as duas obras, demonstrando ao leitor o caminho percorrido pelos narradores, um elemento paratextual importante quando se trata de relatos de viagem. E as fotografias, como a de Etta Place, encontrada no bolso da camisa de seu companheiro, morto pela policia; as que preenchem as casas dos imigrantes, saudosos de sua terra natal; as que Chatwin publica na obra, memórias de uma excursão inesquecível e as do desaparecido, que fotografou toda a viagem, e agora, ao lado do irmão morto, revela-se como inusitado e comovente desfecho.

Flora Sussekind, em seu livro *O Brasil não é longe daqui* (1990), afirma que o narrador do relato de viagem, com certa superioridade, se faz ás vezes de guia para um público que na verdade viaja unicamente em redor de si mesmo ou pelo próprio quarto. E a cada história ou a cada virada na trama, nova cidade, nova viagem, nova condescendente descrição deste narrador viajado dirigida ao seu sedentário leitor. Só que muitas vezes não é

bem a cidade que é descrita, mas uma série de sensações e climas supostamente ligados ao lugar. Segundo ela:

> Ressurgem então alguns *topoi* da literatura de viagens: como as tempestades, as cenas de chegada a lugares desconhecidos, as descrições de paisagens de tipos exóticos, os difíceis percursos por terra ou por mar, e os muitos naufrágios que parecem deliciar particularmente os leitores. (p.58)

Ou seja, não será a viagem tranquila e sem transtornos que seduzirá o leitor, mas aquela repleta de contratempos e situações inusitadas. Com o acréscimo da sensibilidade do narrador, que relatará as sensações durante sua travessia. Tanto em *Na Patagônia* quanto em *Mongólia* é esse tipo de relato com o qual nos deparamos. A escolha dos lugares é certamente proposital, lugares tão longínquos e com culturas tão distintas, somados ao estilo dos escritores - o tom místico de Chatwin e a escrita reflexiva de Bernardo Carvalho.

Percebemos ainda que ambas as obras trazem em comum o desaparecimento das fronteiras que definem os gêneros literários. Cartas ou diários, histórias ou estórias da carochinha, em ambas as narrativas, as fronteiras traçadas durante as viagens tomam conta da escrita, que se desmancha também em caminhos e descaminhos. Os autores, tocados pelos lugares a que se entregaram, são tomados pela experiência de suas viagens e seus frutos, os livros, resultado do olhar do sujeito sobre o mundo que se abre diante de seus olhos, carregam a herança e a promessa de viagens extraordinárias.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS


CANCLINI, N. G. (2007). *Diferentes, desiguais e desconectados: mapas da interculturalidade*. Tradução Luiz Sérgio Henriques. 2a ed. Rio de Janeiro, Brasil: Editora UFRJ.

CARVALHO, Bernardo. *Mongólia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CHATWIN, Bruce. *Na Patagônia*. Tradução de Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

OCAMPO, Victoria. La viajera y sus sombras – Crônica de un aprendizaje. Con prólogo de Sylvia Molloy; seleccionado por Sylvia Molloy. 1ª Ed. – Buenos Aires: Fondo de Cultura Econômica, 2010.

SUSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.