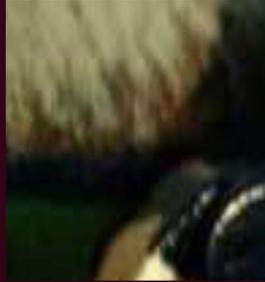
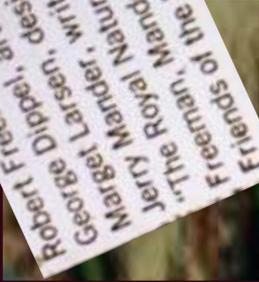


CADERNO DE LETRAS

Robert Freeman, cre
George Dippel, art di
Marger Larsen, desig
"The Royal Natural
Jerry Mander, writer
Freeman, Mander &
Friends of the Earth,



acion musulmana;
ida en 1516, por
a con notables edi-
plaza Mayor, reno-
y conventos que
Obispo de Zamora
el Marqués de Al-
tidad, en el que se
omplementan este
las puertas de «la

nº 30
2018



acion musulmana;
ida en 1516, por
a con notables edi-
plaza Mayor, reno-
y conventos que
Obispo de Zamora
el Marqués de Al-
tidad, en el que se
omplementan este
las puertas de «la



, a intimidada
. Foi aí que
e o predes
r um instan
Alain Resna

er purpose is not to drive an industry
and that wildlife is vital to the stable
system—and no industry has a right
a wild animal (and no longer has
else will be and it will be up to you
the trend and move on it. Most of
rs which come from animals raised f
and certain losses for example. Altho
of the signatories object even to the
er example of humans placing the
living species—a position which is b
table and morally unsound.
e humans have evolved through th
ness from the same chemical and org



acion musulmana;
ida en 1516, por
a con notables edi-
plaza Mayor, reno-
y conventos que
Obispo de Zamora
el Marqués de Al-
tidad, en el que se
omplementan este
las puertas de «la



zir a dimens
na por const
entre o hom
camisa, desv
fotograma de

CULTURA LITERÁRIA
NA AMÉRICA LATINA

Claudia Lorena Fonseca
(org.)

CULTURA LITERÁRIA NA
AMÉRICA LATINA

Dados de Catalogação na Fonte Internacional:

CADERNO DE LETRAS / Centro de Letras e Comunicação. Universidade Federal de Pelotas. Pelotas, 2018. n. 30, Jan-Abr (p. 001-334)

ISSN 0102-9576

Cultura literária na América Latina. Org. por Claudia Lorena Fonseca

1. Letras - Periódicos. 2. Literatura. 3. Línguas estrangeiras. 4. América Latina.
I. Fonseca, Cláudia Lorena

CULTURA LITERÁRIA NA
AMÉRICA LATINA

Cláudia Lorena Fonseca
(Org.)

Caderno de Letras

Revista do Centro de Letras e Comunicação - Universidade Federal de Pelotas
Rua Gomes Carneiro, número 1 • Centro • CEP 96001-970 • Pelotas/RS

Comissão Editorial

Claudia Lorena Fonseca, UFPel
Gabriel Felipe Pautz Munsberg, UFRGS
Helano Jader Ribeiro, UFPel
Jéssica Porciuncula Lung da Silva, UFPel
Thalyta Bruna Costa do Lago, UFPel
Tiago Radatz Kickhöfel, UFPel

Conselho Editorial:

Ana Pizarro, USACH, Chile
Aulus Martins, UFPel, Brasil
Claudio Celso Alano da Cruz, UFSC, Brasil
Claudio Gustavo Maiz, CONICET, Argentina
Cleide Inês Wittke, UFPel, Brasil
Cristiane Fuzer, UFSM, Brasil
Daniele Gallindo G. Silva, UFPel, Brasil
Davi Pessoa Carneiro Barbosa, UERJ, Brasil
Eleonora Frenkel Barretto, FURG, Brasil
Elizabeth Martinez Buenabad, BUAP, México
Giovana Ferreira Gonçalves, UFPel, Brasil
Isabella Mozzillo, UFPel, Brasil
Joao Claudio Arendt, UCS, Brasil
Júlia Vasconcelos Studart, UNIRIO, Brasil
Juliana Steil, UFPel, Brasil
Keli Cristina Pacheco, UEPG, Brasil
Lizandro Carlos Calegari, UFSM, Brasil
Luis Augusto Fischer, UFRGS, Brasil
Luis Carlos Toro Tamayo, UdeA, Colombia
Marcela Croce, UBA, Argentina
Maria Antonieta Jordão de Oliveira Borba, UERJ, Brasil
Maria Salete Borba, UNICENTRO, Brasil
Ramiro Esteban Zó, UNCuyo/CILHA/CONICET, Argentina
Rosani Ketzer Umbach, UFSM, Brasil
Rosely Perez Xavier, UFSC, Brasil
Sandra Nitrini, USP, Brasil
Sebastian Kürschner, FAU, Alemanha
Tito Livio Cruz Romão, UFC, Brasil
Vinícius Nicastro Honesko, UFP, Brasil
Walter Carlos Costa, UFSC, Brasil

Revisão/preparação dos originais: Claudia Lorena Fonseca

Editoração/diagramação: Gabriel Felipe Pautz Munsberg

Imagem da capa: Tiago Radatz Kickhofel, a partir da releitura do projeto gráfico de Lenir de Miranda para a primeira edição da Revista Caderno de Letras em 1982

SUMÁRIO

Apresentação	
Claudia Lorena Fonseca.....	7
Formas de leer el ensayo argentino en el tránsito de un siglo a otro (XX al XXI)	
Claudio Maíz.....	9
O norte de <i>Sur</i> e as condicionantes para manter-se no centro: o caso de Maria Luisa Bombal	
Andrea Cristiane Kahmann.....	29
Dos traducciones brasileñas de Martín Fierro	
Tiago Pedruzzi.....	49
La mediación intercultural y la invención de la cultura andina en <i>El hijo pródigo</i> de Espinosa Medrano	
Raúl Homero López Espinosa.....	73
O <i>Livro das passagens</i> e o conceito de <i>Imagem dialética</i> em Walter Benjamin	
Claudio Celso Alano da Cruz.....	113
Alguns apontamentos sobre a Tese VIII, de Walter Benjamin, em <i>Sobre o conceito de história</i>	
José Carlos Mariano do Carmo.....	129
O entre-lugar dos desaparecidos políticos em <i>K. Relato de uma busca e Você vai voltar pra mim e outros contos</i>, de Bernardo Kucinski	
Cristina Napp dos Santos	
Claudia Lorena Fonseca.....	143
<i>Sensini</i>: valoração e autonomia do campo literário em Roberto Bolaño	
Talita Jordina Rodrigues.....	159
Traços da linguagem fotográfica em <i>La isla a mediodía</i>	
Michele Savaris.....	177

As implicações da representação da violência na literatura e no cinema: <i>Cidade de Deus</i>	
Eliane Dutra.....	195
Identidad, memoria y transculturación en la novela de Sebastian Barry, <i>On Canaan's side</i>	
Melina Aixa Denise Vigari.....	213
Colm Tóibín: entre espacios geográficos y de la memoria en <i>The heather blazing</i>	
María Isabel Arriaga.....	225
Moldeando memoria en <i>Reading in the dark</i> y <i>The book thief</i>	
Griselda Gugliara.....	239
A intertextualidade e o discurso religioso no cindir do sujeito perverso	
Eugenia Adamy Basso	
Claudia Lorena Fonseca.....	253
Os positivismos no brasil da virada do século XIX para o XX: quando a política e a literatura se mesclam	
Isabela Melim Borges.....	279
Mulher-mãe: as performances nos contos <i>Ira das mães</i> de Altair Martins e <i>XX + XY</i> de Giovana Madalosso	
Luana de Carvalho Krüger.....	295
Ancestralidade e inutilidade na obra poética de Manoel de Barros	
Maria Fernanda Silva de Carvalho.....	317

APRESENTAÇÃO

CULTURA LITERÁRIA NA AMÉRICA LATINA

Claudia Lorena Fonseca

(Organizadora)

Encontros são possibilidades, múltiplas possibilidades que, a modo de síntese, poderiam ser traduzidas por possibilidade de transcendência. Buscamos-nos, nos encontramos e construímos espaços, conhecimento, vínculos: experiência. Encontros são oportunidades de ver, saber e sentir o outro, ir além dos muros acadêmicos e de nossas práticas cotidianas. Compartilhar e nos vermos no olhar e através do olhar do outro. E a alegria de ver criados novos vínculos acadêmicos e afetivos, e renovados os já existentes, fortalecendo nossas redes.

A edição da *Revista Caderno de Letras* que ora apresentamos se configura como fruto da experiência do encontro. Tem sua origem na produção de grupos com os quais compartilhamos nossos caminhos e contempla a produção de investigadores brasileiros, argentinos e mexicanos. Um olhar sobre o conjunto de artigos nos permite conhecer um pouco mais sobre o que se está produzindo em nossos Programas de pós-graduação, em seus diversos níveis, no âmbito da América Latina, referente ao tema que unifica nosso trabalho de investigação. Esta edição conta com um conjunto de artigos que tratam de questões que vão do ensaio à tradução, passando pela literatura brasileira e hispano-americana, sendo que, curiosamente, a literatura argentina aparece como tema de estudos brasileiros, ao mesmo tempo em que estudos argentinos tratam da literatura irlandesa. Questões relativas ao discurso, interdiscursividade, história e memória permeiam também os estudos compilados nesta edição.

Assim, começamos a leitura com o artigo de Claudio Maíz, o qual propõe algumas formas de leitura densa da cultura literária, especialmente do ensaio, bem como um mapeamento tentativo da ensaística argentina dos séculos XX e XXI, a partir do que teoricamente propõe. Na sequência, vida e obra da escritora chilena María Luisa Bombal, e seus vínculos com a revista argentina *Sur*, ensejam a reflexão de Andrea Kahmann sobre as condicionantes para o estabelecimento (e/ou exclusão) de um autor no

cânone. Já Tiago Pedruzzi compara duas traduções brasileiras de *Martin Fierro*, de José Hernández, obra indiscutivelmente canônica que, incompreensivelmente, apenas cem anos depois de sua primeira edição é traduzida para o português. Ainda neste primeiro bloco, estabelecemos contato com a literatura andina pelos olhos mexicanos de Raúl López Espinosa, a partir da crítica a estudos prévios sobre a obra do peruano Juan de Espinosa Medrano, mais especificamente sobre a tensão que se estabelece entre as formas de abordagem que se fazem a respeito da cultura andina.

A obra de Walter Benjamin e suas teses sobre a história é tema dos estudos de Claudio Cruz e de José Mariano do Carmo. Cruz trata do conceito de imagem dialética, desenvolvido por Benjamin no *Livro das passagens*, enquanto Mariano trata dos conceitos de memória, recordação, progresso e barbárie. Memória, luto e melancolia na obra de Bernardo Kucinski, e sua relação com os desaparecimentos políticos durante a ditadura militar no Brasil são o fio condutor do trabalho que apresentamos com Cristina Napp dos Santos, enquanto a obra do chileno Roberto Bolaño é objeto de investigação de Talita Jordina dos Santos. Na sequência, as relações que se estabelecem entre literatura e fotografia, em Julio Cortázar, e entre literatura e cinema, em Paulo Lins são abordadas por Michele Savaris e Eliane Dutra, respectivamente.

De La Pampa argentina nos chegam três estudos, os quais se debruçam sobre a literatura irlandesa a partir de uma perspectiva calcada na tradução como diálogo intercultural. Memória e identidade são temas recorrentes nos estudos de Griselda Gugliara, Melina Vigari e Isabel Arriaga. E, por fim, a literatura brasileira se faz presente de forma mais marcada, a partir de quatro estudos, diversos em suas abordagens: seja o foco no discurso manipulador do narrador, no artigo que apresentamos com Eugenia Basso ou nas questões relativas à obra poética de Manoel de Barros, de autoria de Maria Fernanda Carvalho; seja na discussão que tem por tema os positivismos no Brasil na virada do século XIX para o XX, que é a proposta de Isabela Melim Borges, ou ainda nas performances de sujeito-mulher nos contos de Altair Martins, objeto de estudo de Luana Kruger, que reflete sobre a idealização da maternidade na sociedade contemporânea. Esperamos que disfrutem desse encontro.

FORMAS DE LEER EL ENSAYO ARGENTINO EN EL TRÁNSITO DE UN SIGLO A OTRO (XX AL XXI)

Claudio Maíz¹

Resumen: Este artículo se compone de dos partes. La primera busca establecer algunas formas de lectura densa de la cultura literaria y en particular del ensayo. En la segunda se traza un mapa tentativo de la ensayística argentina que va del XX al XXI basado en las líneas teóricas iniciales.

Palabras clave: lecturas densas; cultura literaria; ensayo argentino.

Abstract: This article is made up of two parts. The first seeks to establish some forms of dense reading of the literary culture and in particular of the essay. In the second, a tentative map of Argentine essays is drawn up, which goes from XX to XXI based on the initial theoretical lines.

Key words: dense readings; literary culture; Argentine essay.

Enfoques densos de la cultura literaria: leer el ensayo

Al parecer los cambios de un siglo a otro constituyen un cronotopo de sumo interés para los estudios de la cultura. Por caso, el recorrido que va del siglo XIX al XX en América Latina ha merecido numerosos enfoques desde la filosofía, la ciencia, la literatura. Los estudios literarios especialmente se ocuparon de aquel entresiglo porque en América Latina se había gestado, y luego madurado, el modernismo, con materiales culturales arrastrados del XIX y fusionados con las novedades del XX, pero curiosamente sin eludir la literatura clásica española o el interés por la cultura antigua. A casi dos décadas de haber enfrentado un nuevo entresiglo, quisiéramos comenzar estas reflexiones intentando una caracterización del intervalo temporal que va del XX al XXI.

En primer lugar, porque desde una perspectiva crítica existen diversos enfoques que permiten analizar estos fenómenos de la cultura.

¹ Doctor en Letras por la Universidad de Cuyo. Profesor Titular Efectivo de la Catedra Literatura Hispanoamericana II (siglo XX) en la Facultad de Filosofía y Letras da Universidad Nacional de Cuyo - UNCuyo/CONICET, Argentina.

Algunos de ellos ponen énfasis en los contextos, otros, en las temáticas que apoyan las periodizaciones, están asimismo las que detectan cambios estructurales o las que consideran las desterritorializaciones, entre otras. En segundo lugar porque existe un factor temporal que facilita, no obstante, cierta mirada menos sesgada para el análisis crítico. Los efectos positivos del factor temporal funcionan siempre y cuando nos alejamos del fenómeno estudiado y se torna problemático en la medida en que nos ubicamos muy cerca del mismo. Es una regla de oro de las ciencias humanas, pero no una regla restrictiva. En efecto, los fenómenos más cercanos en los que nos encontramos inmersos carecerían de una mirada crítica, que solamente serían factibles si inexorablemente se cumpliera el requisito del paso del tiempo. Por lo que se hace necesario hablar de “temporalidades del presente” como ha escrito Josefina Ludmer (2002, p. 91-112) a fin de identificar lo que importa del presente, que habrán de ser (o no) los materiales que -ahora sí-, con el paso del tiempo, la historiografía usará. De este modo queremos proponer una mirada analítica que en principio procura situarse desde un lugar totalizante, no focalizada en un único epifenómeno y que soslaya la perspectiva temporal transcurrida para hablar de hechos presentes o cercanos a él. En virtud de ello seguimos la idea de una lectura densa del ensayo que propone Liliana Weinberg, pero que puede ser extensible a la cultura literaria en general. Dice la autora:

Lejos entonces de contemplar las operaciones del ensayista como estrategias ligeras, y lejos de someter la lectura del ensayo a un proceso de lectura delgada, propongo contemplarlas en toda su complejidad como ligadas a una visión de mundo y a un horizonte epistémico, ético y estético con que el autor entra en diálogo a través del ensayo y que sólo puede descubrirse a través de una interpretación densa. Propongo ver también las operaciones ensayísticas como ligadas a la comunicación intersubjetiva, el papel de mediación que adopta el escritor y al establecimiento de vínculos sociales sobre la base de un diálogo intelectual (WEINBERG, 2017, p. 20).

La mirada densa del ensayo involucra aspectos que van más allá del texto al momento de entrar en interrelación con lo social, entendido como un abigarrado conjunto de elementos que van del diálogo con otros textos a la capacidad perlocutiva del texto en un campo mayor. La lectura

densa del ensayo también tiene una vinculación con enfoques “totalizantes”. Al respecto, nos detenemos en tres antecedentes en cuanto a la búsqueda la identificación de cambios de episodios culturales en contextos amplios. Seguimos los pasos de Fredric Jameson cuando al abordar el posmodernismo lo hace desde un enfoque “totalizador”.

En los viejos tiempos, -escribe Jameson- la abstracción era con seguridad una de las maneras estratégicas en que los fenómenos , en particular los históricos podían enajenarse y desfamiliarizarse; cuando uno está inmerso en lo inmediato -la experiencia, año tras año, de los mensajes culturales e informacionales, los hechos sucesivos, las prioridades urgentes-, la distancia abrupta que permite un concepto abstracto, una caracterización más global de las secretas afinidades entre esos dominios aparentemente autónomos e inconexos y de los ritmos y secuencias ocultas de cosas que por lo común sólo recordamos aisladas y una por una, es un recurso único, en particular si tiene en cuenta que la historia de los años precedentes siempre es lo que nos resulta menos accesible (JAMESON, 2002, p. 58).

En segundo lugar, reafirmamos aún más esta orientación, con las advertencias de Rafael Gutiérrez Girardot sobre la necesidad de ampliar las tramas históricas y culturales. El crítico abogaba, refiriéndose al modernismo hispanoamericano, “por situar las letras hispánicas de fin de siglo en el contexto europeo” (GUTIERREZ GIRARDOT, 2004, p.19). De manera que pensar las variantes de un género literario puede centrarse nada más que en ello o bien intentar abordar los cambios probables de un género estrechamente ligado a las amplias circunstancias en el que se produce. Aunque, el ensayo no sea un género que se especializa en una dimensión temporal determinada, oscila entre, por una parte, la memoria, la historia y el olvido, por otra, a través de expectativas futuras y finalmente, posee un anclaje muy denso al momento de referirse al presente. Esta última dimensión temporal lo sitúa como el discurso más propenso para la polémica que encara y encarna la figura del intelectual. De ahí que pensar cambios en el ensayo argentino en el entresiglo demande algunas precisiones respecto del complejo entramado que establece con su circunstancia y la figura del intelectual.

El tercer esfuerzo por visualizar alteraciones en el campo cultural dentro de contextos amplios que rebasan una estricta concepción

cronológica podría aludirse al estudio de la novela hispanoamericana de Cedomil Goic (1972, p.105 y ss) cuando planteó que el Naturalismo consistía en una tendencia, cuyo inicio se hallaba en el siglo XIX y su final se situaba en el XX. Dicha tendencia no era otra cosa que el “positivismo en literatura”.² En resumen, nos interesan entonces estas miradas dilatadas, de larga duración, antes que ceñirnos a los bordes socio-culturales lábiles por cierto de un texto literario. Así, el Naturalismo visto como un ciclo a horcajadas entre dos siglos puede auxiliarnos, por añadidura, como modelo para abordar un tránsito secular análogo, esto es, del siglo XX al siglo XXI. Al igual que como unos artistas e intelectuales debieron afrontar los dilemas de la Modernidad, otros -los que nos interesan- se enfrentan a un panorama más abigarrado y complejo, que incluye desde el punto de vista cultural, la posmodernidad.

El ensayo entre texto y contexto

Por un lado, gracias a que es preciso ampliar los márgenes de los escenarios culturales es factible descubrir “secretas afinidades” o “secuencias ocultas”, en palabras de Jameson, que solamente una *imaginación relacional* puede poner en correlación. Por otro, es necesario encontrar los hilos que ponen el texto en conexión con el “afuera”. El formalista ruso Boris Eichenbaum decía que

La literatura, como cualquier otro orden específico de fenómenos, no se engendra a partir de los hechos de otros órdenes, y, por lo tanto, no es reducible a los mismos. Las relaciones entre los hechos del orden literario y los hechos exteriores no pueden ser causales, sino que deben ser únicamente relaciones de correspondencia, interacción, dependencia o condicionamiento (EICHENBAUM, 1992, p. 245).

En el texto sobre la evolución literaria, por su lado, Iuri Tynianov aclaraba que era insuficiente el estudio “inmanente” de la obra en cuanto

² Dice concretamente Goic: “El Naturalismo en la novela hispanoamericana se prolonga en su madura vigencia literaria entre 1890 y 1934 /.../ Sus nuevos rasgos se acompañan con una concepción cientificista de la literatura /.../ Este aspecto particular y toda la concepción naturalista hace posible decir con relación a este periodo que el Naturalismo es el positivismo en literatura”.

sistema, fuera de su correlación con el sistema de la literatura. Y agregaba que ni la literatura contemporánea podía ser estudiada de manera aislada. La existencia de un hecho *en cuanto hecho literario* depende de su calidad diferencial (es decir, de su correlación bien con el orden literario, bien un orden extraliterario), con otras palabras, de su función (TYNIAOV, 1992, p.255).³ De manera que la teoría literaria muy tempranamente postuló la importancia de los contextos de producción, con serias advertencias de no caer en vulgares sociologismos ni dependencias causalística. Pero todavía debiéramos dar mayor solidez a la perspectiva esbozada hasta aquí, haciendo nuestras las palabras de Chartier:

Por otra parte, la historia cultural coloca en lugar central la cuestión de la articulación de las obras, representaciones y prácticas con las divisiones del mundo social que, a la vez son incorporadas y producidas por los pensamientos y las conductas. /.../ toda creación inscribe en sus formas y sus temas una relación con las estructuras fundamentales que, en su momento y un lugar dados, organizan y singularizan la distribución del poder, la organización de la sociedad o la economía de la personalidad (CHARTIER, 1992, p. X y XI).

En suma, nuestro interés se enfoca en diseñar una red que comprenda obras, representaciones y prácticas, todos inmersos en el universo social al cual pertenecen. Lo dicho se complementa, en esta breve introducción desde donde queremos caracterizar el nuevo entresiglo, con lo que Rita De Grandis formula en una cadena de interrogantes que permiten dimensionar el estado de un género del yo, en el que se ubica el ensayo, aunque en un nuevo entorno que es el del pleno dominio de la revolución tecnológica:

¿Qué relevancia tiene preguntarse por el destino de este género literario, expresión del libre discurso reflexivo de un yo moderno en búsqueda de nuevas figuraciones de la conciencia, cuando en la posmodernidad o modernidad tardía, la literatura y su yo parecieran haber perdido su novedad y radicalidad crítica, fagocitados por el fetichismo de la mercancía o el de la virtualidad tecnológica? ¿Qué

³ Subrayado original.

nuevas bifurcaciones modélicas y qué bases históricas ha adoptado “el centauro de los géneros”, aquel que en el siglo XIX hiciera de América su laboratorio histórico? ¿Cuáles son los límites del ensayo dentro del conjunto de los saberes y géneros instituidos, cuando en su presente etapa parecieran haberse fundido en la modelización ensayística la filosofía y la ficción, resultado de la operación lingüístico-semiótica que disparara el estructuralismo y las diversas formulaciones del pos-estructuralismo? (DE GRANDIS, 2012, p. 494).

Este conjunto de interrogantes concierne al estado en el que se encuentra el ensayo luego de su paso de un siglo a otro. Por tanto es viable pensar el género en su relación con una gran tendencia ideológica que atañe a probables reubicaciones del ensayo en el campo cultural. En otras palabras, algunos de los anteriores interrogantes tienen respuestas si se considera la tendencia que observamos en este último entresiglo. Se trata de un movimiento de espectro amplio que llamamos la *restauración del liberalismo*, con diferentes modalidades que van desde liberalismo apoyado en el terror (la etapa de las crueles dictaduras de los años 70 y 80); bajo las democracias condicionadas (su faceta más descarnada ocurre durante parte de los 80 y la década de los 90); por fin, la implosión de esta restauración liberal en pleno pasaje hacia el siglo XXI (los acontecimientos del año 2001 en la Argentina) En este marco ampliado en que fuerzas políticas y económicas se entretrejen en la diagramación de los textos culturales, queremos pensar los probables cambios de la ensayística argentina. A la manera de enorme campo agónico que se encuentra atravesado en diversas direcciones por múltiples tópicos, temáticas, oposiciones. El espectro de la negatividad es variado que va del desacuerdo (Rancière), a la crítica (Adorno), el conflicto (Marx, Engels) y el disenso (Buela). Las variantes no son de matices sino que ayudan a organizar el campo cultural en el que se activan los textos ensayísticos. Si detalláramos los episodios más significativos que componen el campo delimitado por la gran tendencia de la *restauración liberal*, enumeraríamos los siguientes: la dictadura militar de 1976; la guerra de Malvinas y el fin de la dictadura; las democracias condicionadas por el consenso de Washington; la implosión del sistema político en el 2001; la emergencia del kirchnerismo.

Un mapeo para el entresiglo. ¿Renovación temática, cambio estructural?

Auxiliados por algunas nuevas direcciones en torno a la manera de como leer la literatura en la actualidad vamos a intentar bosquejar rápidamente un mapa de algunas expresiones ensayísticas que componen un conjunto mayor. Hay un dato incontestable, la ensayística de entresiglo ha abandonado ciertos temas que habían sido de vital importancia para otras promociones de ensayistas: la identidad nacional, el “ser nacional”, los destinos de la “patria grande”, el problema de la integración, el imperialismo y otros tantos, que han estado muy ligados a los contextos en los que se produjeron. Asimismo dentro del campo cultural la figura del intelectual ha ido mutando como consecuencia de la cada vez más asfixiante presencia mediática. Para Marc Angenot (1982, pp.27-37) se puede “hacer aparecer ciertos invariantes, cuyas probabilidades de copresencia en un texto dado son elevados y -con un riesgo mayor de simplificación histórica-asignarles una función en el trabajo ideológico de una sociedad”. Sin embargo, “la *topología* del campo ideológico en el que funciona cada escrito particular” nos ayuda a mensurar la eficacia del discurso, que “habrá de ser variable aun habiendo constancia de los rasgos genéricos.” Lo dicho nos pone nuevamente en el andarivel del contexto de la producción y aparición de los discursos, para llamarlos más ampliamente, doxológicos. La acomodación de estos discursos, rodeados por medios de comunicación, se orienta precisamente hacia formas periodísticas o libros de investigación, de reportajes de investigación sociopolítica. De ahí esta afirmación de Oviedo “las fronteras del ensayo se han hecho muy tenues, o simplemente han desaparecido; como resultado se han dado tremendas superposiciones entre ensayos y testimonios, documentales y crónicas” (2006, p. 420). Pocos fueron lo que supieron adaptarse al nuevo escenario. A los tiempos hiper mediáticos se le adosa una muy notable baja en la estimación de la cultura letrada, como consecuencia, las expresiones de la llamada cultura popular filtrada por los mass media se imponen. Prevalece la inmediatez privando al hecho concreto de futuro como de pasado. Mientras que en ensayistas de otras promociones sospechar de la inmediatez como percedera constituía un modo de enfocar desde los próceres de la historia a los popes de la cultura y exigir la averiguación de las reglas de formación de los conjuntos axiomáticos de la cultura argentina; en los más contemporáneos la realidad se torna presencia absoluta y esencialidad de lo fáctico. La tradición de la sospecha que los ensayistas

han practicado a fin de desbaratar los lugares comunes parece haber perdido su efectividad. Dice Oviedo:

Mientras que la mayor parte de los mensajes culturales que recibimos hoy son visuales, no se basan en la lectura. ¿Cuáles son las repercusiones de esto en nuestros procesos generadores de imágenes e ideas? La respuesta aún no es nada clara en el mejor de los casos. El ensayo, como respuesta, ha adoptado –y adaptado– nuevas formas para incorporar esta problemática tan cargada y, además, para sobrevivir en una cultura que tiende más y más a la homogeneidad (OVIEDO, 2006, p. 420).

Aquellas miradas en pleno siglo XX, como las del ensayismo de matriz revisionista, hacen alarde de un peculiar recelo hacia la cultura letrada. Pero también aquí es preciso marcar las diferencias. En corrientes ensayísticas anteriores a la que pertenecía un ensayista como Arturo Jauretche, primaba una marcada desconfianza hacia el aparato cultural argentino, en base a una acusación muy precisa: la cultura letrada había apuntalado a una clase social –la oligarquía terrateniente– e impedido que la Argentina rompiera con una situación de sojuzgamiento frente a los poderes imperiales. Mediante lo cual, Arturo Jauretche puso de relieve la importancia de las formas verbales, es decir letradas, para el examen de la experiencia imperialista. Estudios más recientes, como los de Edward Said en *Orientalismo* (1978) y luego en *Cultura e imperialismo* (1993) han tratado de destacar los vínculos entre imperialismo y ciencias humanas. Said exploró el modo en que las sociedades colonialistas europeas construyen discursivamente una imagen de las culturas no metropolitanas, en especial de aquéllas que se encuentran bajo su control territorial. En tal sentido, Said fue mucho más allá de Michel Foucault, quien había intentado mostrar las reglas de formación de un discurso y los modos de configuración de la verdad, la manera como circula o es administrada por determinadas instancias de poder. A la luz de estos estudios, podríamos decir que obras como la de Jauretche se registran dentro de las interpretaciones que exploran la inscripción verbal de las experiencias de subordinación, con lo que se confirmarían algunas de sus hipótesis.

Con todo, la desconfianza en la cultura letrada, con sustantivas variantes en algunos casos, no es nueva y puede remontarse más allá del siglo XX. En efecto, y para poner sólo unos ejemplos, Simón Rodríguez

bregó por la consulta al genio americano para la construcción de nuestras repúblicas y no a la experiencia europea que impregnaba la cultura letrada. “O inventamos o erramos” decía el maestro de Simón Bolívar. Más tarde, José Martí opuso a los “letrados artificiales” el “hombre natural”, que representaba la originalidad americana, más genuina y productiva que las interpretaciones venidas del Occidente culto. Jauretche expresaba este fenómeno a su manera para dar cuenta de la “experiencia del presente”, que nos preocupa:

En el lenguaje llano de todos los días, hilvanando recuerdos, episodios o anécdotas, diré mis cosas como se dicen en el hogar, en el café o en el trabajo. Sería muy feliz si el lector adquiere en esta modesta lectura, el hábito de someter las suyas a la crítica de su modo de pensar habitual, utilizando la comparación, la imagen, la analogía y las asociaciones de ideas con que se maneja en su mundo cotidiano. Le bastará esto para salir de la trampa que le tienden los expertos de la cultura (JAURETCHE, 1973, p. 20).

La trampa, a nuestro entender, no ha sido otra que la proveniente de los múltiples comportamientos disociativos registrados entre la ciudad real y la ciudad letrada, como lo vio Ángel Rama (2004) en su célebre estudio. Es decir, un sistema simbólico que solo responde vagamente a los datos particulares y concretos que pudieron darle nacimiento y se han desarrollado independientemente como significaciones desprendidas de sus significantes. Una vez constituido el sistema de significación letrada se impone sobre lo real como una red que lo envuelve. La sacralización de la escritura es un proceso largo y sinuoso, que parte desde la Colonia, especula Rama, creando una legión de burócratas encargados de guardar celosamente la interpretación de la letra, merced a lo cual se situaban en el pináculo de la consideración social. El resultado fue la consolidación de una diglosia, es decir, la nítida separación de dos lenguas: la pública y aparato del poder político y la popular y cotidiana. Por el camino de la lengua popular, rescatada del círculo simbólico de las significaciones de la cultura letrada, ciertos ensayistas pertenecen, sin dudas, al corpus de obras de circunstancias, pero la inmediatez es lo que, precisamente, asigna a su obra la perennidad, como la alcanzada en su momento por el *Facundo* o en otro género el *Martín Fierro*. La vinculación con estas obras es a nivel del tema y la forma circunstanciada, en modo alguno, por razones

estéticas. Jauretche compensaba, como él mismo decía, su “debilidad literaria frente a plumas consagradas” con “la validez de los argumentos”, por eso cultivó el género ensayístico, que más que un género fue un método para la dilucidación de este enigma argentino: ser una nación con un potencial para grandes realizaciones y languidecer constantemente en la impotencia.

Salvando todas las distancias, Beatriz Sarlo observa que el declive del discurso ensayístico se produce a partir de una profesionalización de la crítica o como ella misma sostiene por el ingreso del estructuralismo a las academias. El discurso objetivado, la exclusión de la primera persona y la asepsia de la estructura fueron los recursos ideales para la denostación del ensayo entendido solamente como un discurso doxológico y por tanto pasajero, irrelevante. El “daño” ya estaba hecho: con el destierro del ensayo de las academias se extraviaron los caminos de un pensamiento crítico y original a contramano de la asertividad y confianza del escrito académico. Se había ganado en método y perdido en imaginación, parece decirnos Sarlo (1984, pp. 6-11; 1988, pp. 22-23; 2001, pp. 16-310).

La violencia política. Usos de la memoria.

Otro momento significativo con el que se puede contrastar el ensayo de entresiglo es el de los años 60 y 70 del siglo XX, que estuvo signado en gran medida por los acontecimientos políticos de Cuba. Contemporáneamente, por el aislamiento al que fue sometida la revolución triunfante en 1959 por gran parte de los países latinoamericanos, arrojó a la revolución cubana a los otrora poderosa Unión Soviética. También por la respuesta del castrismo a ese aislamiento, haciendo de la guerrilla una “marca registrada” lista para exportar y generar revoluciones similares en países que practicaban la indiferencia hacia la isla. Para más datos de la estrecha relación de Cuba con el resto de América Latina, para bien o para mal, la historia política de los 60 y 70 del siglo pasado sería inexplicable sin la omnipresencia de la figura de Fidel Castro y el conjunto de mitos revolucionarios que se crearon en torno a la victoria de los rebeldes de Sierra Maestra. La hazaña rodeó de un enorme prestigio la acción política directa que, al margen de nacionalidades, corrió como un reguero de pólvora (nunca mejor usado este lugar común) por muchos países latinoamericanos. La revisión del pasado político reciente de la Argentina y otros países latinoamericanos, como Venezuela, Colombia, Perú, Bolivia, es decir, donde hubo guerrilla no puede hacerse desde luego al margen de la historia de la revolución

cubana. En el caso de la Argentina, por añadidura, porque uno de sus líderes más carismáticos y controvertidos era oriundo de ese país: el “Che” Guevara.

¿Qué parte de la historia de la revolución cubana nos toca más de cerca? Sin dudas, la admiración que despertó en la juventud y la esperanza que renació en las luchas nacionales al quedar demostrado que los regímenes oprobiosos (como el de Fulgencio Batista) podían derrotarse. Pero también algunas simplificaciones del debate y la historia política de América Latina que deben revisarse, cuando se juzgue críticamente la militarización de la actividad política a partir de 1959. Lucha política o lucha armada, así pasó a definirse, en general, el debate ideológico después del triunfo castrista, con el consecuente desprestigio por la actividad que no estuviera asociada a la acción armada. La jerga militar sustituye a la dialéctica, la organización vertical a la persuasión, en tanto que desaparece la posibilidad de generar consensos en torno a polos programáticos por ser consideradas prácticas burguesas, acuerdistas, regiminosas y un largo etcétera de epítetos desacreditadores. Es así como se trata de imponer la teoría del foquismo: voluntarismo, indiferencia a la lucha de masas, desconfianza hacia la “ciudad”, idealización del campesino, liquidación del partido político. Si traemos a colación este periodo lo es porque con la implosión del sistema político del año 2001 en la Argentina, las así llamadas miradas “setentistas” retornarían por sus fueros de la mano del poder político. Habrá de ser nuevamente Beatriz Sarlo quien vea con ojos críticos estos fenómenos en el sentido de que la proliferación del testimonio clausuró en gran medida la reflexión sobre los “años de plomo”. Nos recuerda Sarlo:

Susan Sontag escribió: “Quizá se le asigna demasiado valor a la memoria y un valor insuficiente al pensamiento”. La frase pide precaución frente a una historia en la que el exceso de memoria (cita a los serbios, a los irlandeses) puede conducir, nuevamente, a la guerra. Este libro no explora en la dirección de esas memorias nacionales guerreras, sino en otra, la de la intangibilidad de ciertos discursos sobre el pasado. Está movido por la convicción de Sontag: es más importante entender que recordar, aunque para entender sea preciso, también, recordar (2005, p. 25).

En efecto, el uso del yo es legítimo siempre y cuando no procure convertirse en la única fuente de veracidad de los hechos. Durante este

período en el que la pregunta era cómo narrar la historia reciente (Sarlo), la primera persona del ensayo dejó paso al yo testimonial, perdiéndose de esa manera la actitud crítica, reflexiva e inquisidora que un género le resta a otro (OYOLA, 2006, pp 149-153). En este contexto puede recordarse a José Pablo Feinmann, *La sangre derramada. Ensayo sobre la violencia política* (1999) que consiste en un análisis de la violencia en la historia argentina. Un libro que recorre ese flagelo de derecha a izquierda. O uno más reciente como de Marcelo De Larraquy, *Argentina. Un siglo de violencia* (2017).

El kirchnerismo. Campo, identidad nacional y crisis.

Durante el año 2003 se produjo la que se denominó la crisis del campo, en relación con una resolución ministerial 125, que proponía un cambio en los gravámenes a las extraordinarias ganancias que la producción agropecuaria estaba produciendo. El antiguo conflicto de la renta agraria volvió a plantearse.⁴ Este episodio constituyó un cambio de rumbo de enormes consecuencias, positivas y negativas.⁵ Ayudó además a crear, desde sectores opositores al kirchnerismo gobernante nociones como “relato”, “la grieta”, “políticas setentistas” y otras tantas. Con posterioridad a estos acontecimientos Ricardo Forster escribió un ensayo titulado *La anomalía kirchnerista* (2013). La alusión anómala en la política resultaba una síntesis interesante de lo que ocurría y había venido ocurriendo en la Argentina hasta entonces, en lo que respecta a aquella *restauración liberal* a la que aludimos.

El conflicto del campo se visualiza como un parte aguas en la política y entre los intelectuales. El grupo “Carta abierta”⁶ habrá de ser

⁴ El precio de la tonelada de soja rondaba los 460 dólares, en consecuencia de acuerdo con este precio internacional la aplicación del sistema de retenciones móviles sería del 39%, nada más que 4 puntos por encima de cuando comenzó el conflicto, que estaba en el orden del 35%. Baste este dato entonces como un indicador de que la pulseada tenía componentes menos visibles, de raíz político-ideológica, lo que en rigor de verdad es lo menos que se ha atendido.

⁵ Existe una interesante y amplísima bibliografía en gran parte ensayística que ha sido recogida por el historiador Darío Pulfer. Pulfer, Darío. *Materiales bibliográficos para el estudio del kirchnerismo*. Disponible en <<http://www.peronlibros.com.ar/content/pulfer-dario-materiales-para-el-estudio-del-kirchnerismo>>.

⁶ Así se dio en llamar un grupo de intelectuales que salieron en apoyo de las políticas del gobierno de Néstor y Cristina Kirchner.

una de las consecuencias inmediatas, como también la aparición de otras vertientes teóricas sobre el campo popular. El teórico Ernesto Laclau manifestó su adhesión al rumbo de la política kirchnerista y reivindicó dos conceptos fundamentales: por un lado el populismo y por otro la política como *polemos*, es decir un enfrentamiento entre amigo-enemigo. Estas variantes que ingresaron al pensamiento político tuvieron en el conflicto del campo su, diríamos, laboratorio. “Todos somos el campo” fue la consigna de los dirigentes ruralistas, en un intento de dar a sus reclamos un carácter de epopeya nacional. Esta idea de pertenencia resultaba extremadamente sospechosa, habida cuenta de que la mayoría de los argentinos no eran beneficiarios de los enormes negocios que se realizaban sobre la base de la explotación agropecuaria. Si bien puede ser cierto que la ley de herencias había hecho más por la liquidación del latifundismo que cualquier medida política al respecto, no es menos cierto que, aunque las extensiones explotadas fueran menores, nada indica que los paradigmas culturales con los que los recientes y más numerosos propietarios de las tierras más férciles hubieran variado. Asomaba un costado cultural del conflicto, a través de las dimensiones simbólicas y figuraciones ideológicas con la que se desencadenaba el enfrentamiento. O mejor, sin ellas no había posibilidad de comprender más cabalmente lo que estaba en juego, es decir, una noción de país.

Ante todo, una precisión sobre las denominaciones emergentes. Cuando se dice el “campo” no se está aludiendo a un factor geográfico, sino a una construcción del tipo “geocultural” en el sentido de que absorbe elementos referidos al espacio, pero dentro de una designación cultural deliberadamente amplia hasta convertirla en inofensiva. La denominación envolvente tiene una motivación inocultable, esto es, producir una asociación inmediata entre el vocablo “campo” y un conjunto de valores que se asocian a una cultura del trabajo y un decálogo de virtudes basadas en ella. Laboriosidad, sacrificio, honestidad, bonhomía, entrega desinteresada son algunas aristas valóricas que surgen “espontáneamente”. Esta formación discursiva, no obstante, no posee un origen natural o espontáneo, debe buscarse en nuestros mitos de la identidad nacional y las narrativas de la nacionalidad. De manera que al debate económico es necesario agregarle un debate simbólico, a fin de desbrozar los elementos que están en danza y determinar los límites de las soluciones.

La identidad nacional que se forja en el momento de mayor esplendor agropecuario argentino, hacia el primer centenario, coincide con la desaparición de la figura gauchesca como personaje representativo

de las pampas. Su declinación inaugura el ciclo de la apropiación cultural, con el fin de reciclar la figura del gaucho y extraerle así tanto los componentes conflictivos como los condenables vínculos con las montoneras del siglo XIX. No es sino un afán civilizatorio lo que mueve estratégicamente a la cultura letrada a la hora de tomar para sí el mito gaucho. Desde Leopoldo Lugones hasta Martínez Estrada, la literatura argentina creó una tradición gauchesca a partir del *Martín Fierro*, el famoso poema de Hernández. Despojada de esa manera, el gaucho consigue su ingreso a la galería de la representatividad nacional, como elemento de identidad y fundador de una nacionalidad. No hay espacio para referirnos a estos fenómenos de “invención de una tradición”, que nacen por iniciativa de un cúmulo de intereses sectoriales para transformarse luego en una visión conjunta, ampliamente aceptada. Esta tradición inventada volvió a activarse durante los episodios referidos al conflicto con el campo.

De la academia al ágora

Sarlo puede ser nombrada solamente por su apellido, en virtud de que se ha convertido prácticamente en una marca. A su nombre se ha soldado un posicionamiento, un rótulo de intelectual que se vale de su saber académico para hablar llanamente a un público más amplio. Algunos de los textos que podríamos indicar de Beatriz Sarlo son los siguientes: *Siete ensayos sobre Walter Benjamin* (2011). Si bien no se le debe a ella la introducción de la obra benjaminiana en la Argentina, ha sido una de las lectoras más finas que ha tenido el pensador alemán. Sarlo y los grupos a los que ha pertenecido, como el caso de la revista *Punto de Vista*, supieron animar el debate intelectual apelando a otras fuentes por entonces desconocidas para la mayoría de los círculos intelectuales. Entre esos méritos debe destacarse la introducción de la obra de Raymond Williams como un modo de contrarrestar otras teorías de procedencia parisina. Sarlo pone en evidencia en este texto que la obra de Benjamin ha sido como una caja de herramientas para su propio trabajo de reflexión. Desde aspectos biográficos a los temas elegidos por Benjamin, la ensayista argentina hace un recorrido de la vida a la obra y de ésta nuevamente a la vida. En *La máquina cultural* (2007), Sarlo pareciera animarse a la ‘narratio’, una instancia retórica que es propia del ensayo, al contar tres historias que atraviesan el siglo XX que van de la pobreza y la marginalidad al lujo y el privilegio representado en la figura de Victoria

Ocampo y una tercera que alude a la celeridad de los años 70 del siglo XX. *La pasión y la excepción* (2003) en esta obra convergen episodios de la historia argentina y el personaje-mito: Eva Perón, el Gral. Aramburu y Jorge Luis Borges. Verdaderamente, Sarlo logra apresar en estos personajes conjuntos histórico-culturales, en los que el encono, el desprecio o el hostigamiento fueron la amalgama. Nada más lejos uno de otro personaje, sin embargo los termina reuniendo la pasión y la excepcionalidad en la que actuaron. *Escenas de la vida posmoderna* (2014) nos sitúa frente a una dominante cultural de la década de los noventa y la llamada posmodernidad: comida rápida, videos juegos, el zapping como operación desconocida hasta entonces. Sarlo nos enfrenta a los dilemas de los avances tecnológicos y los medios masivos de comunicación y el cambio de paradigmas culturales y artísticos. *Viajes* (2014) oscila entre el ensayo y la biografía: es un recorrido por América Latina desde la memoria y el auxilio de la fotografía. También supone un viaje iniciático que todo joven de entonces estaba obligado a realizar para “entender” la realidad latinoamericana.

Desmontando mitos

Otra variante que se impuso tanto desde el ensayo histórico como el sociológico fue la operación de desmontaje de algunos mitos argentinos. Es el caso de Felipe Pigna, *Los Mitos de la Historia Argentina*, 2, (2005). En la clásica línea de la ‘historia maestra de vida’, Pigna incursiona en el pasado para poder pensar el presente, a través de figuras controvertidas de la historia argentina: desde San Martín, pasando por Rosas y Sarmiento. El camino que traza Pigna procura desandar los recorridos de la identidad argentina. El otro caso es el de Alejandro Grimson, *Mitomanías argentinas* (2012). El sociológico es más metódico ya que toma un mito y lo analiza hasta desarticularlo. Echa mano a una ácida crítica a los lugares comunes del discurso público, que sin evidencia alguna crea un tópico al que se aferra luego como si se trataran de una verdad incontestable: nuestra procedencia europea dando la espalda a América Latina, que la inmigración de países limítrofes es la responsable de la desocupación o que Chile va por el camino correcto en economía y republicanism, etc. Grimson nos convence de que tener una mirada más compleja y cabal de nosotros mismos es un primer paso para construir una sociedad mejor.

En este apartado podríamos incluir dos textos ensayísticos más: *Argentinismos* (2011) de Martín Caparrós y *Argentinos* de Jorge Lanata (Edición Definitiva, 2008). No sólo por la coincidencia de sus títulos, sino porque también el tono que los caracteriza son similares. Si Lanata mira el pasado lo es con el propósito de dilucidar la procedencia de ese carácter argentino que se revela en la constatación de que el argentino tiene la memoria inmediata obstruida, porque es capaz de incurrir en los mismos errores pese a que ya fueron cometidos. Caparrós también habla de la realidad actual pero apelando a términos que luego desmenuza parsimoniosamente.

Miradas a la economía

Eduardo Luis Curia en *El modelo de desarrollo en la Argentina* (2011) es uno de los pocos que plantea en su texto la dualidad representada por los dos grandes modelos que han prefigurado la Argentina, aquel que pone las prioridades en el desarrollo del mercado interno e impulso a un desarrollo integral y en el otro extremo el modelo provisto por el liberalismo en sus diversas formas políticas. Más proclive a dar continuidad a la orientación neodesarrollista que impulsó el gobierno de Néstor Kirchner que de una vuelta al neoliberalismo, Curia es consciente de que los cambios mundiales son cruciales para desequilibrar la balanza. Por su lado, Flavio Gaitán *El rescate del estado* (2013) reflexiona sobre la necesidad de sostener el fenómeno que fue iniciado apenas se abrió el siglo XXI en varios países de América Latina, que consistió en la adopción de una dirección opuesta al proyecto neoliberal. Eric Calcagno y Alfredo Eric Calcagno en *El rumbo argentino* (2013) llevan a cabo una defensa de lo realizado en materia económica desde el año 2003, instando a que el proceso se profundice.

A modo de conclusión, se puede decir que no resulta fácil a la luz de la propuesta metodológica que hemos realizado establecer un vínculo conector entre aquella restauración liberal que impregna todo el periodo de entresiglo y la producción ensayística, no obstante este primer corolario se obtiene mediante la lectura densa que se propuso. Exceptuando los ensayos de orden económico, el resto no se preocupa por abordar desde el género ensayístico, por ende, asumiendo una actitud crítica frente al fenómeno de la *restauración liberal*, a no ser que nos

refiramos a la ensayística de izquierda⁷. Más aún, es un tema sorprendentemente ausente. Aun así el ensayo político-cultural es tal vez el que más ha sobresalido. El espacio del ensayo político-cultural, además de los ensayistas aludidos, estuvo ocupado en el tránsito de siglo a otro por Beatriz Sarlo –como vimos-, a los que habría que sumar a Juan José Sebrelli y Josefina Ludmer. De los tres, el centro lo ocupa Sarlo porque su producción ensayística ha sido muy prolífica y de amplia difusión. Además de que a su prestigio académico le añadió la veta de animadora del debate político durante los tiempos del kirchnerismo, especialmente por su marcada oposición que le abrió las puertas de las grandes corporaciones mediáticas, como la del Grupo Clarín. Pero existe un antecedente más que es digno de destacar, desde 1978 con la creación de la revista *Punto de Vista* (inicialmente dirigida por Jorge Sevilla e integrada por ella, Carlos Altamirano y Ricardo Piglia) en adelante no ha dejado de participar en la vida cultural argentina, inmersa siempre en debates polémicos. Sarlo representa el tránsito de lo literario-académico a la política, es decir, leer la política con pautas dadas por la literatura. La otra ensayista, Josefina Ludmer, implica un caso de transición de la política a la literatura, entendiéndolo por ello, que la literatura es política. Mientras que Sebrelli se ubica en una perspectiva denostadora de lo político.

Un aproximado balance del escenario de un siglo a otro dejaría como saldo que hubo renovación temática, ya que se abandonaron algunas preguntas muy intensas formuladas durante el siglo XX y se confeccionaron otras. Desde ese punto de vista, se dejó de lado la interrogación sobre el qué somos y se la reemplazó por el cómo somos. También ha habido cambios estructurales, en tanto que la blogósfera amplió el campo de irradiación del ensayo (V. TEDESCHI, 2012, pp. 657-679). Si el ensayo escrito, tal como lo conocemos, es el simulacro de un diálogo, la ensayística en la red facilita que el diálogo se produzca a través de los comentarios del lector ‘on line’.

⁷ Habría que continuar la cartografía de esta ensayística de izquierda, tomando como punto de partida el trabajo de Bonano, Mariana (2005). “Ensayo polémico y la crítica literaria de izquierda en Argentina. Apuntes para un debate sobre poéticas realistas y narrativa nacional en la década del 60” en *Anclajes IX*. 9 (diciembre): 17-37.

BIBLIOGRAFÍA

- ANGENOT, Marc. *La parole pamphlétaire. Contribution a la typologie des discours modernes*. Selección y traducción a cargo de Roberto Bein. París: Payot, 1982.
- BONANO, Mariana. Ensayo polémico y la crítica literaria de izquierda en Argentina. Apuntes para un debate sobre poéticas realistas y narrativa nacional en la década del 60. In: *Anclajes IX*. 9 (diciembre), 2005.
- CHARTIER, Roger. *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*. Trad. Claudia Ferrari. Barcelona: Gedisa, 1992.
- DE GRANDIS, Rita. Introducción: El ensayo entre la ficción y el pensamiento. In: *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXVIII, Núm. 240, Julio-Septiembre, 2012.
- EICHENBAUM, Boris. El ambiente social de la literatura. In: *Antología del formulismo ruso y el Grupo de Bajtin*. Intr. y ed. Emil Volek. Madrid: Editorial Fundamento, 1992.
- GOIC, Cedomil. *Historia de la novela hispanoamericana*. Santiago de Chile: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1972.
- GUTIERREZ GIRARDOT, Rafael. *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*. 1º ed. 1987. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- JAMESON, Fredric. Marxismo y posmodernismo. In: *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo*, Buenos Aires: Manantial, 2002.
- JAURETCHE, Arturo. *Los profetas del odio y la yapa*. Buenos Aires: Peña Lillo, Editor S. R. L., 1973.
- LUDMER, Josefina. Temporalidades del presente. In: *Boletín del Centro de Estudios de teoría y crítica literaria*, n. 10, 2002.
- OYOLA, Gonzalo. Más importante que recordar es entender. Sobre Tiempo pasado de Beatriz Sarlo, *Katatay*, n ¾, may., 2006.
- OVIEDO, José Miguel. El ensayo moderno en Hispanoamérica. In: *Historia de la literatura hispanoamericana*. T. II. Madrid: Gredos, 2006.
- PULFER, Darío. *Materiales bibliográficos para el estudio del kirchnerismo*. Disponible en <<http://www.peronlibros.com.ar/content/pulfer-dario-materiales-para-el-estudio-del-kirchnerismo>>.
- RAMA, Ángel. *La ciudad letrada*. Pról. de Carlos Monsiváis. Santiago de Chile: Tamar Editor, 2004.
- SARLO, Beatriz. La crítica: entre la literatura y el público. In: *Espacios de crítica y producción*, n° 1, 1984.

- _____. Respuesta a la Encuesta a la crítica literaria. In: *Espacios de crítica y producción*, n° 7, 1988.
- _____. Del otro lado del horizonte. In: *Boletín/9*, 2001.
- _____. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2005.
- TYNIA NOV, Iuri. Sobre la evolución literaria. In: *Antología del formulismo ruso y el Grupo de Bajtin*. Intr. y ed. Emil Volek. Madrid: Editorial Fundamento, 1992.
- V. TEDESCHI, Stefano (2012). El blog: ¿una nueva frontera para el ensayo? In: *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXVIII, Núm. 240, Julio-Septiembre, 2012.
- WEINBERG, Liliana. El ensayo en diálogo, De la tierra firme al archipiélago relacional. In: *Transnacionalidad e hibridex en el ensayo hispánico. Un género sin orillas*, editado por Reindert Dhondt y Dagmar Vandebosch. Leiden; Boston: Brill, 2017.

Recibido em: 08/04/2018

Aceito em: 17/04/2018

O NORTE DE *SUR* E AS CONDICIONANTES PARA MANTER-SE NO CENTRO: O CASO DE MARÍA LUISA BOMBAL

Andrea Cristiane Kahmann⁸

Resumo: Este ensaio compila dados de vida e obra de María Luisa Bombal, escritora chilena impulsionada à fama pela revista *Sur* na Buenos Aires dos finais dos anos 1930, ápice do modernismo literário argentino, para, a partir dela, estabelecer uma crítica sócio-histórica sobre as condicionantes de aceitação e rejeição de uma obra literária por características e feitos de seu autor. Para além do óbvio representado por gênero e cor, propõe-se uma crítica da fortuna literária calcada em acesso a círculos restritos que se reconhecem mutuamente com base em sobrenome e origens, estruturas simbólicas e seus mecanismos de sanções e recompensas. No decorrer dessas páginas, e a partir da inclusão / exclusão de María Luisa Bombal no cânone ditado pelo grupo em torno à revista *Sur*, entre os anos 1930 e 1940, e trazendo o debate à atualidade, reflete-se sobre as mudanças nas relações centro x periferia, representados por Europa e América Latina, e as transformações teóricas da literatura como campo de estudo.

Palavras-chave: María Luisa Bombal. Revista *Sur*. Modernismo literário argentino. Crítica sócio-histórica.

Resumen: Este ensayo compila datos de vida y obra de María Luisa Bombal, escritora chilena impulsada hacia la fama por la revista *Sur* de Buenos Aires a finales de los años 1930, cumbre del modernismo literario argentino, para, a partir de ella, plantear una crítica sociohistórica sobre las condicionantes de aceptación o rechazo de una obra literaria por características y hechos de su autor. Más allá de lo obvio representado por género y color, se propone una crítica de fortuna literaria por acceso a círculos restringidos que se reconocen mutuamente con base en apellido y alcurnia, estructuras simbólicas y sus mecanismos de sanciones y recompensas. A lo largo de esas páginas, y con base en la inclusión /

⁸ Doutora em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Professora do Curso de Bacharelado em Letras Tradução Espanhol / Português da Universidade Federal de Pelotas.

exclusión de María Luisa Bombal en el canon dictado por el grupo en torno a la revista *Sur*, entre los años 1930 y 1940, y llegando hasta los días de hoy, se construye una reflexión sobre los cambios de las relaciones centro x periferia, representados por Europa y América Latina, y las transformaciones teóricas de la literatura como campo de estudio.

Palabras clave: María Luisa Bombal. Revista *Sur*. Modernismo literario argentino. Crítica sociohistórica.

Embora tenha falecido aos setenta anos e começado a publicar muito jovem, o inventário da literatura de María Luisa Bombal publicada em língua espanhola computa cinco contos, três crônicas e duas novelas. Apesar de tão escassas publicações, sua escrita foi celebrada pela crítica que nela identificava a polissemia e a iconoclastia da ruptura necessária com os padrões estéticos da sua época. Para García Márquez, foi ela quem deu o traço pioneiro do realismo mágico, no que foi seguida por Rulfo, que a leu e a admirou e encontrou na escrita de Bombal a inspiração para muitas ruas da sua Comala (apud VERDUGO FUENTES, 2013). No Brasil, que historicamente pouco traduz dos vizinhos latino-americanos, o nome de María Luisa Bombal circula (ou já circulou) nas capas de, pelo menos, quatro edições comerciais: *Entre a vida e o sonho* (tradução de *House of mist*, por Carlos Lacerda, para a editora Irmãos Pongetti, em 1949); *A última névoa (La última niebla)*, publicada pela Difel, em 1985, e apresentando Neide T. M. González como tradutora; *A amortahada (La amortajada)*, de 1986, traduzida por Aurora Fornoni Bernardini e Alicia Ferrari del Pardo, também para a Difel; e a edição de 2013, que compila *A última névoa e A amortahada*, em retradução de Laura Janina Hosiasson para a Cosac Naify. O objetivo deste artigo, no entanto, não é o reforço laudatório das qualidades estéticas (inegáveis) da escritora nascida no Chile mas impulsionada à fama na Buenos Aires da década de 1930. Nem tampouco se pretende analisar as traduções e os tradutores de María Luisa Bombal no Brasil, o que já foi objeto da tese doutoral defendida na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (KAHMANN, 2017). Neste momento, e tendo como base as reflexões de Sergio Miceli em *Sonhos da periferia* (2018), propõe-se uma crítica das disputas pelas posições de centralidade no campo literário, das condicionantes de aceitação ou rejeição de um autor por força das trocas simbólicas, das disputas de mercado, das afiliações políticas e, em última análise, dos mecanismos de

constrangimentos e recompensas calcados em elementos exteriores à suposta *qualidade literária*.

Para tanto, primeiro é preciso recordar que, da escassa obra de María Luisa Bombal, uma novela, *La amortajada* (de 1938), dois contos *Las islas nuevas* e *El árbol* (ambos de 1939) e uma crônica poética, *Washington, ciudad de las ardillas* (de 1943), foram publicadas na revista *Sur* (1931 - 1991), inicialmente sob a direção de Victoria Ocampo, “a primeira mulher que toma uma iniciativa cultural-institucional que afeta destinos intelectuais masculinos” (SARLO, 2010, pp. 49 - 50), sempre tendo por respaldo sua condição primordial de classe.

Sur iniciou suas atividades na casa de Victoria em Palermo Chico, um dos bairros mais nobres de Buenos Aires, e depois foi transferida para outras propriedades da família Ocampo. A diretora, fundadora e mecenas da revista escolheu os integrantes do conselho de direção entre suas relações pessoais e não apenas decidia sobre as colaborações como frequentemente escrevia ela própria contribuições para sua revista (GRAMUGLIO, 2007).

Apesar de seu nome, *Sur* [*Sul*, em tradução ao português], em *Carta a Waldo Frank*, que abre o primeiro número da revista, no verão de 1931, Victoria Ocampo procurou desfazer uma possível “falsa interpretação”: contava que, em Paris, lhe teriam questionado se sua revista pretendia dar as costas à Europa. “Dar as costas à Europa? Percebem o ridículo infinito dessa frase?” (OCAMPO, 1931, p. 11, a tradução é minha). A diretora, então, esclareceu que o nome *Sur* havia sido escolhido por Ortega y Gasset, a quem pediu auxílio por telefone, porque “essa gente [os espanhóis] têm o costume de nos batizar” (OCAMPO, 1931, p. 13, a tradução é minha). A Europa laureada pela revista, no entanto, era a que recebia os *criollos* argentinos para elevá-los na ordem simbólica das coisas, e não a que expulsava imigrantes cujos filhos vinham inflacionar as disputas por espaços nas universidades e profissões liberais e desestabilizar os privilégios das elites tradicionais portenhas no acesso e na fruição de capital e bens simbólicos. A esse segundo grupo, o dos ascendentes, o dos imigrantes, a que pertenciam, por exemplo, Roberto Arlt, Horacio Quiroga e Alfonsina Storni, que haviam conquistado boa recepção na mídia impressa e na indústria cultural, a revista *Sur* dedicaria o descrédito (MICELI, 2018). Para Miceli, essa exclusão não se sustentaria em razões de gosto ou de ordem apenas literária; para ele é “insensato dissociar a ressonância da revista das condições privilegiadas de liquidez financeira,

bem maior, como se verá, do que as margens de respiro intelectual e político” (MICELI, 2018, p. 43).

A revista capitaneada por Victoria Ocampo arregimentou “o patriciado portenho, o *café society* vanguardista, extasiado por arte e literatura, e figuras conspícuas da direita católica, antimoderna” (MICELI, 2018, p. 39) ainda no rescaldo da crise mundial de 1929 e da destituição de Yrigoyen pelos militares sob o comando de Urriburu. Embora colaboradores de diversas extrações sociais e posições econômicas tenham formado subgrupos com posicionamentos ideológicos e estéticos que nem sempre conviveram de forma harmônica, é possível encontrar, no interior da revista, “em meio à diversidade de condições e de trajetórias, um perfil indicativo de certas disposições comuns, próprias aos descendentes de famílias educadas e fixadas no país por várias gerações” (GRAMUGLIO, 2007, p. 54). Tratava-se de um perfil não óbvio numa Buenos Aires em mutação, uma cidade que havia duplicado a sua população em menos de um quarto de século e onde, em 1936, os homens não nativos superavam em 120,9% os nativos (SARLO, 2010, p. 38). A demografia desestabilizava os padrões de gosto e de consumo da literatura, e parte do mercado editorial argentino desviou-se dos *señores* para as camadas médias. *Sur*, no entanto, negou-se a essa postura. Segundo Miceli:

A revista cumpriu as funções de banco central da cultura grã-fina, dispensando incentivos e legitimidade aos escritores próximos ao corpo restrito de editores: manejou as redes de aliança e proteção mútua pelo intercâmbio de resenhas e pleitos de reverência; regulou cotações no mercado de credenciais e de notoriedade; condenou ao descrédito e à rejeição as obras e reputação de escritores concorrentes (MICELI, 2018, p. 42-43).

Em regra, os integrantes de *Sur* não mantiveram vínculos visíveis com partidos políticos nem pertenceram a instituições estatais (GRAMUGLIO, 2007) e, na década de 1930, quando a Argentina vivia imersa na recessão econômica, na repressão política e na fraude eleitoral, e o mundo assistia estupefato ao avanço dos regimes totalitários e à Guerra Civil Espanhola, *Sur* esforçava-se por manter-se entrincheirada na construção utópica de uma *literatura pura*. Para Miceli, é bastante sintomático que, no centro de uma Argentina em pleno estado de sítio, testemunhando a prisão de intelectuais e políticos, o cerco à imprensa, as

greves gerais e o assassinato de parlamentares, a revista tenha conservado a postura olímpica de abstenção (MICELI, 2018, p. 39).

Quanto a María Luisa Bombal, não só a revista escolhida para suas publicações, mas também o momento histórico em que elas ocorreram foram bastante relevantes para a sua inclusão (ainda que fugaz) no centro do campo de forças da literatura *de prestígio*. Não custa repetir que, ao mencioná-lo, não se refuta a força narrativa de Bombal. Com Enrique Imbert (2000, p. 252), em sua *História de la literatura hispanoamericana*, cabe reconhecer que: “Se iniciáremos com narrativas não-realistas, o nome principal é o de María Luisa Bombal (...) em que o humano e o sobre-humano aparecem em uma zona mágica, poética pela força da visão, e não por truques de estilo” [a tradução é minha]. Contudo, faz-se necessário analisar as engrenagens do sistema que, em determinado momento histórico, ungiu a escritora, para que se possa compreender porque, em seguida, o mesmo sistema a relegou ao esquecimento.

É possível exemplificar o mote deste artigo com o fato de que, no Brasil de 2014, Márcia Tiburi, encarregada de elaborar resenha sobre a retradução de Laura Janina Hosiasson para o *Blog da Cosac Naify*, não se furtou de mencionar aquela que, talvez, seja a mais imediata *credencial* da *qualidade literária* de María Luisa Bombal: “A orelha é de ninguém menos que Jorge Luis Borges!” (TIBURI, 2014). Trata-se de um evento exterior à percepção de *mérito literário* mas bastante ilustrativo para a análise focada nos sistemas e na interferência de elementos extraliterários a margem a escolha da obra a traduzir e bem assim a sua recepção. De fato, nas republicações de Bombal posteriores a 1977 consultadas por Kahmann (2017), as palavras de Jorge Luis Borges elogiando a amiga chilena constam como orelha, contracapa ou prefácio. O escritor argentino, já famoso expoente das letras mundiais, teria atendido ao pedido feito por meio da seguinte carta (incluída em BOMBAL, 1996, p. 372) que traduzi ao português:

Viña del Mar, 12 de dezembro de 1977

Georgie, querido:

Se soubesses o quanto me lembro de ti, ainda que não o pareça. Mas bem sabes que sou tão parca para minhas cartas quanto sou para minhas novelas.

Esta carta tem seu interesse. Peço que atendas ao pedido do meu amigo e representante Richard Cunningham. É

importante para mim, bem te darás conta, oh, monstro sagrado!

Esse vai ser, seguramente, o melhor presente de Ano Novo que me vai fazer* brindar.

Abraça-te,

María Luisa

Ps: Desculpa erratas*

María Luisa e Jorge Luis (a quem ela chamava simplesmente *Georgie*, tal qual a mãe do escritor) compartilhavam o gosto pelo cinema e os restaurantes onde se tocavam bons tangos. Foram grandes companheiros entre 1938 e 1939, período de ascensão dos fascismos em que a revista se converte em trincheira da *pura literatura*. Nesses anos, a chilena publicaria em *Sur* a sua segunda novela, *A amortalhada*, e dois de seus cinco contos, vindo a compor a “confraria borgiana” (MICELI, 2018, p. 75) que determinou uma guinada literária na vocação antes ensaística da revista portenha. Tratava-se da consolidação de um movimento que rejeitava quaisquer influências extraliterárias (da história ou da sociologia, por exemplo) na apreciação do *mérito* e da literatura *em si*. A criação de Bombal, assim como a de José Bianco, Bioy Casares, Silvina Ocampo e outros acólitos de Borges, vinha a calhar na redefinição de um projeto estético para uma revista que se obstinava em manter-se à margem das crises políticas mundiais enquanto disseminava uma literatura feita *por* e *para* o velho dinheiro. Tal como a de Borges, a narrativa dos discípulos deste, que compuseram a fornada de escritores incensados por quem fazia crítica literária em meio à guerra, pressupunha, conforme Miceli, leitores seletos, cúmplices dos padrões de gosto, afeitos aos estrangeirismos e com “domínio da tradição literária, das cifras capazes de deslindar enigmas compartilhados no círculo de sociabilidade” (MICELI, 2018, p. 79). Enfim, tratava-se de uma literatura que pressupunha um leitor “capaz de enfiar a segunda pele do privilégio por merecimento” (MICELI, 2018, p. 79).

María Luisa Bombal Anthes, nascida em 8 de junho de 1910 no exclusivo balneário chileno de Viña del Mar, atendia aos pressupostos de origem para integrar o seletto grupo em torno da revista *Sur*. Tinha predileção por destacar sua genealogia aristocrática e a forte presença estrangeira em sua casa. Quando instigada a falar de si, podia desfiar um rosário de nomes e feitos aos quais se vinculava por parentesco, como, por exemplo, recordar que o “primeiro cônsul alemão em Santiago foi meu

bisavô e seu sobrenome era Precht” (BOMBAL, 1996, p. 46, tradução minha). Esclarecia descender, pelo lado paterno, de argentinos fugidos do caudilho Juan Manuel de Rosas (1793 - 1877); e, por parte de mãe, de huguenotes franceses emigrados para a Alsácia (BOMBAL, 1996, p. 321). Ela afirmava ser parente do médico que teria matado Tchekov (BOMBAL, 1996, p. 46). O que se sabe é que era tia de Carlos Bombal, quem, de 1974 a 1976, foi chefe do gabinete do reitor da Pontifícia Universidade Católica do Chile, período em que ele teria colaborado com a polícia política de Pinochet e concorrido para a prisão do professor Alejandro Ávalos Davidson e talvez outros dentre os 28 mortos ou *desaparecidos* políticos da universidade (conforme PROYECTO INTERNACIONAL DE DERECHOS HUMANOS). Era de se esperar que os representantes de uma elite vivendo a derrocada de seus privilégios, como eram os Bombal, manifestassem o apoio explícito ao golpe de 11 de setembro de 1973 e com ele colaborassem. Em entrevista concedida por María Luisa ao jornal *La Patria* em 21 de abril de 1974, ao ser questionada sobre como se sentia de voltar ao Chile, a escritora respondeu:

Na minha viagem anterior, eu o encontrei a ponto de não ser mais o Chile. Não era mais o nosso país, mas um feudo. (...) Agora voltamos a ser o Chile - prossegue -. Muito simples; nos salvamos, somos um país. Gosto do nosso governo: é democrático, estrito, eficiente, respeitoso com os direitos humanos. Devo dizer que não eu acreditava que fosse um dia assistir à união, à luta e à devoção de pessoas de ideias diferentes, de classes diferentes, e se integrando com tanta intensidade e paixão para defender seu país da queda no vazio. Tudo que dizem lá fora é uma injustiça, é produto da ignorância e de calúnias premeditadas por forças às que não é preciso dar nome (BOMBAL, 1996, p. 418, tradução minha).

Esse discurso, porém, relacionava-se mais às lentes de classe que a qualquer dado de realidade a indicar melhoria nas condições de vida da sociedade civil que conferiu o sustentáculo ideológico à ditadura. Em 3 de agosto de 1974, em carta à irmã, María Luisa denunciaria o crescente custo de vida; eram os primeiros tempos das profundas mudanças implementadas por economistas de orientação liberal pró-mercado

identificados com o viés ideológico representado pela Universidade de Chicago, marcantes presenças ao longo de toda a era Pinochet (conforme BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE). O desemprego massivo, a diminuição dos salários e o aumento dos preços dos serviços e mercadorias internacionalizadas em contexto agravado pela hiperinflação fizeram parte do cenário desta ditadura que deixou como herança um percentual aproximado de 40% dos chilenos abaixo da linha de pobreza (39%, conforme LARRAÑAGA, 2010). María Luisa percebia os primeiros sintomas da crise que só viria a se agravar, mas não se eximiria de redigir ufanistas linhas sobre a Junta Militar:

Fecharam a metade do departamento por causa do frio, que é *um problema sério em todo o país*. E a eletricidade, o gás liquefeito, a calefação custam fortunas se pudeses dar-te ao luxo de usá-los como é devido. Vivemos a meio calor, a meia luz e tiritando de frio. A vida anda nas nuvens – quer dizer, comida, vestuário, transporte, remédios, cabelereiro, hotéis, *horror*. Mas temos de tudo, e ordem e tranquilidade, e o Chile se vai refazendo de modo lento e seguro. A Junta é muito inteligente, serena e justa, e não existe chileno que não esteja de acordo com o que digo, chileno seja da classe a que pertencer (BOMBAL, 1996, p. 363 – a tradução é minha; os grifos estão presentes no original).

Em julho de 1978, Aurora Fornoni Bernardini e Lidia Neghme Echeverría realizaram uma entrevista com María Luisa Bombal, e espantaram-se com sua situação da escritora:

Encontramos a autora num salão de chá, em Santiago, em condições de vida bastante precárias. Encontrava-se ela em difíceis condições financeiras, por não conseguir receber uma aposentadoria nem do marido (francês naturalizado norte-americano), nem do governo chileno, que, devido à incompreensão de comissões burocráticas, não lhe outorgou o Prêmio Nacional de Literatura (BERNARDINI, 1986, p. X).

A cada ano, nas cartas a sua irmã, María Luisa especulava a possibilidade de que, enfim, lhe concedessem o Prêmio Nacional de Literatura; nunca o recebeu. Apesar dos vínculos familiares com membros

do governo e das loas constantes à ditadura, não houve quem por ela intercedesse nas questões relativas à aposentadoria ou do reconhecimento à sua obra. Os jurados chilenos nunca haviam sido simpáticos às mulheres escritoras; Gabriela Mistral, por exemplo, só foi agraciada com este prêmio em seu país em 1951, seis anos depois de ter recebido o Prêmio Nobel. Na era de Pinochet, a situação das mulheres, ainda que amparadas em sobrenomes de prestígio ou no apoio ideológico ao regime, não viria a melhorar.

Assim, em 1977, sem ter publicado mais nada, viúva e necessitada de recursos, foi por intermédio de Lucía Guerra, catedrática de Literatura Latino-americana na Universidade da Califórnia, que María Luisa conseguiu a oportunidade de ver-se reeditada nos Estados Unidos e, com isso, obter algum dinheiro. Foi para essa edição que solicitou ao antigo amigo Jorge Luis Borges que redigisse a apresentação que impressionou Márcia Tiburi e outros críticos sensíveis ao capital simbólico do escritor argentino. Na edição norte-americana, capitaneada por Richard Cunningham, marido de Lucía Guerra, lia-se por primeira vez:

Quando em Santiago do Chile ou Buenos Aires, em Caracas ou Lima se nomeiam os melhores nomes, nunca falta o de María Luisa Bombal. Esse fato é ainda mais notável se considerarmos a brevidade de sua obra, que não corresponde a nenhuma escola determinada e, afortunadamente, costuma carecer de cor local.

Agradeço à minha sorte que nossos caminhos se tenham cruzado há tantos anos já, e que agora eu possa dizê-lo publicamente e apresentar aos leitores da outra América esta íntima amiga e grande escritora chilena (BOMBAL, 1996, p. 51).

As generosas palavras de Borges em 1977 deviam-se (o texto deixa claro) aos caminhos que, “por sorte”, se tinham cruzado “há tantos anos já”. Fazia quase quarenta anos, de fato, que María Luisa Bombal havia frequentado aquele seletto grupo da revista *Sur* em Buenos Aires. No entanto, se os anos de 1938 a 1940 tinham sido de “íntima amizade” com Borges e sua “confraria”, o mês de janeiro de 1941 testemunharia o episódio que macularia para sempre a carreira da escritora: María Luisa atentou contra Eulogio Sánchez, seu antigo amante. Sem saber que ele se tinha casado novamente e lidando com progressivas dificuldades com o

alcoolismo, María Luisa, que andava armada, teve um ímpeto de desatino ao vê-lo acompanhado. Mesmo que a chilena não tivesse ainda traduções circulando no Brasil, tratava-se este de um crime tão extraordinário que o jornal brasileiro *Correio da Manhã* de 28 de janeiro de 1941 noticiaria:

NO EXTERIOR

UM CRIME SENSACIONAL NA CAPITAL CHILENA

Santiago do Chile, 27 (U. P.) – A famosa escritora Maria Luisa Bombal deu hoje quatro tiros de revolver no “general” Eulogio Sanchez Errazurir, fundador da Milícia Republicana e conhecido engenheiro.

A victima foi atingida no peito e no estomago.

O crime teve logar na esquina formada pelas ruas Augustinas e Banderas.

Eulogio Sánchez decidiu não representar contra sua agressora, e Bombal foi conduzida à *Casa Correccional de Mujeres* (GUERRA, 2012). Muitos amigos intercederam por ela junto ao governo chileno, sobretudo Pablo Neruda e Gabriela Mistral (VERDUGO FUENTES, 2013). Em 1942, após se desenredar dos trâmites jurídicos, ela conseguiu partir aos Estados Unidos, onde três décadas de autoexílio a esperavam para exorcizar esses fantasmas.

María Luisa Bombal se havia feito escritora num mundo de Letras já aberto às mulheres, mas que delas ainda exigia que escrevessem (e se portassem) *como mulheres*. Na análise de Beatriz Sarlo sobre a modernidade periférica representada pela Buenos Aires das décadas de 1920 e 1930, tem-se que:

Apesar de já ser admissível que as mulheres escrevam, elas devem fazê-lo como mulheres, ou melhor, destacando que, ao escrever, não contradizem a característica básica de seu sexo. O homem é cultura, a mulher natureza. A mulher corrige as operações que o homem realiza com a cultura (partir, enfrentar os outros com ismos e tendências): ela não divide, conserva; age no rio da evolução e não na torrente da quebra (SARLO, 2010, p. 130).

María Luisa Bombal, num desatino, e num momento histórico de retomada de extremo conservadorismo, havia agido contra o rio da evolução, havia quebrado uma regra implícita da *pura literatura* feita pelas

mulheres do período: a de, não só na voz narrativa, mas também na vida real, ser puro amor, puro perdão, pura submissão. A confraria em torno de Jorge Luis Borges poderia até interceder pela liberdade da escritora junto ao governo chileno, mas não poderia seguir concedendo-lhe espaço numa revista que operava como “um círculo de sociabilidade da alta burguesia” (MICELI, 2018, p. 42) nem nas publicações em livro capitaneadas pela mesma grã-finagem. Não é de se estranhar, portanto, que o nome de María Luisa Bombal tenha sido retirado da *Antologia da literatura fantástica*, organizada por Jorge Luis Borges em companhia do casal Adolfo Bioy Casares e Silvina Ocampo. Se, na primeira edição da antologia, publicada em 1940, constava um conto de María Luisa Bombal, na segunda edição este – curiosamente – desapareceu! O exemplar circulante no Brasil, uma tradução de Josely Vianna Baptista, publicado em 2013 pela editora Cosac Naify, certamente tomando por original as edições portenhas mais recentes, não inclui o conto de María Luisa Bombal. O posfácio de Walter Carlos Costa (2013, pp. 429 – 434) a essa edição brasileira, sugere que a inclusão da escritora chilena no primeiro número da *Antologia da literatura fantástica* tenha sido influência de Silvina Ocampo, quem pode ter sido ofuscada por Borges e Bioy Casares quando da reedição. Seguindo a esteira de Miceli (2018), no entanto, e considerando a biografia de María Luisa Bombal, é possível especular uma correlação entre o envolvimento da escritora em um crime e a retirada de seu conto da obra organizada *por* e *para* o séquito de leitores da tradicionalíssima elite portenha.

Washington, ciudad de las ardillas, uma crônica poética concebida quando María Luisa já estava vivendo nos Estados Unidos, chegou a ser publicada na revista *Sur*, n. 106, em setembro de 1943. Essa pode ter sido uma última concessão do grupo à escritora que conheceu e frequentou a casa de Jorge Luis Borges e bem assim conviveu intimamente com Victoria Ocampo e o casal Adolfo Bioy Casares e Silvina Ocampo, Oliverio Girondo e Norah Lange, além de Amado Alonso, Matos Rodríguez (o autor de *La Cumparsita*) e com todo o círculo de famosos pintores em torno ao artista plástico Jorge Larco, que veio a ser o primeiro marido da chilena (BOMBAL, 1996, p. 330). Pode também, pela data, indicar uma predisposição da revista em possibilitar, sem romper com seu pacto de *neutralidade* literária, espaço à poetização da capital da nação que parecia estar despontando como provável vencedora da Segunda Guerra e novo Império a que idolatrar.

Se essa publicação de 1943 encerraria, definitivamente, a presença de María Luisa Bombal junto ao restrito círculo da revista *Sur*, foi a partir da nova morada da autora, os Estados Unidos, que as portas do Brasil, costumeiramente fechadas aos vizinhos latino-americanos, se abririam e ela. Residente em Nova York, Bombal concedeu uma entrevista ao jornalista Germán Ewart; nela dizia que “o ambiente literário dos Estados Unidos é um vespeiro de ignorância e maldade, com desdém por tudo que seja latino-americano” (BOMBAL, 1996, p. 398, tradução minha). Ainda assim, a escritora conseguiu publicar pela Farrar Straus & Giroux o romance *House of mist*, uma auto-adaptação de *La última niebla* para o público norte-americano. Para ser aceita no novo campo editorial, Bombal precisou converter uma novela de quarenta e cinco páginas (*La última niebla*) em um romance de duzentas páginas (*House of mist*). Mais que isso: teve de alterar o final da trama, a pedido do agente literário, que lhe teria dito a respeito de *A última névoa*: “Muito bonito, mas é demasiado curto, e não vamos publicar um poema em prosa. Esclareça o assunto: afinal, a protagonista sonhou ou não sonhou? Dê um final para a história” (BOMBAL, 1996, p. 397, tradução minha). O novo final elaborado para *House of mist* não é, contudo, um *esclarecimento* à trama de *La última niebla*, pois os personagens são outros, suas motivações são outras e as tramas são independentes. Não se tratou, portanto, de uma *tradução* entre línguas e culturas, mas de uma nova criação para uma instituição diferente, com diferentes mecanismos de atuação do mecenato. *House of mist* não visaria àquela modernidade estrangeirizada e fervorosamente devota da *pura literatura* do grupo *Sur*, mas a um horizonte de expectativa composto sobretudo por donas de casa de uma América em pleno *macartismo*, neurótica com a caça aos comunistas e consumindo tramas sem complexidade para preencher o tempo livre das donas de casa já bem fornidas de eletrodomésticos para a limpeza, mas ainda sem televisão. Essa versão em inglês, apesar de constituir não uma tradução, mas uma nova narrativa, foi ignorada pelos críticos literários. Nem mesmo Lucía Guerra (quem, em 2012, traduziu essa nova obra ao espanhol sob o título *La casa de niebla*) a incluiria nas *Obras completas* de 1996.

Contudo, foi a partir dessa nova criação - em inglês - feita para a América *macartista* que María Luisa Bombal ingressaria em tradução no sistema literário brasileiro. Seu tradutor não era ninguém menos que Carlos Lacerda, então vereador pela UDN (União Democrática Nacional), partido ultraconservador. A edição de 1949 para a Irmãos

Pongetti recebeu o título *Entre a vida e o sonho*, sugerindo que, para o público do Brasil, não bastava solucionar o final da trama; também seus títulos deveriam ser esclarecidos. E assim como todas as edições posteriores a 1977 incluiriam as palavras elogiosas de Borges à amiga, no Brasil de 1949, se destacaria o fato de a autora viver nos Estados Unidos. Como exemplo: às páginas 8 e 9 do *Jornal de Notícias* de 20 de fevereiro de 1949, na coluna “Vida literária no Brasil e no mundo”, em meio a um artigo intitulado “A França e os Homens de Côr”, e notícias sobre a UDN e o quererismo, havia o quadro “em poucas linhas”, que apregoava: “O romance ‘Entre a vida e o sonho’, de María Luisa Bombal, traduzido ao português por Carlos Lacerda, foi selecionado pela empresa ‘Livro do Mês’. A autora é chilena, mas reside há anos nos Estados Unidos”.

As novelas de María Luisa Bombal mais aclamadas pela crítica, *La última niebla* e *La amortajada*, publicadas, respectivamente em 1934 e 1938, ingressariam em tradução no sistema brasileiro apenas após a morte da autora. Em compensação, o seu *House of mist*, de clara vocação comercial e publicado nos Estados Unidos, foi quase imediatamente traduzido para os leitores brasileiros. Tal fenômeno não pode ser explicado pelo *mérito literário* em que se aferrava a infantaria intelectual da revista *Sur*. Aliás, tampouco se pode, por esse construto, explicar como Jorge Luis Borges e seu *Ficções* (1944), livro tão consagrado na Argentina, somente em 1970 tenham recebido a tradução primeira de Carlos Nejar para o Brasil (VALLERIUS, 2010, p. 222). A constatação de Denise Vallerius implica reconhecer que apenas quando as traduções francesas e inglesas já haviam canonizado o escritor portenho, Borges recebeu tradução em livro no Brasil. Em outras palavras: “para que Borges adentrasse o mercado editorial brasileiro, necessitou, primeiramente, ser reconhecido pelo eixo euro-norte-americano” (VALLERIUS, 2010, p. 215). A *pura literatura* dos asseclas da revista *Sur* parece conformar um manto que se veste apenas quando convém.

O fenômeno das décadas de 1960 e 1970, que catapultaram autores latino-americanos como Jorge Luis Borges ao renome internacional, tampouco se explica pelo *mérito literário* puro e simples. O chamado *boom da literatura latino-americana*, caracterizado pelo inédito interesse estrangeiro na tradução de autores da América Latina, recebeu diferentes interpretações por parte da crítica. Segundo Marie-Hélène Catherine Torres (2014, p. 56 – 57), o *boom* estaria associado à criação, em 1954, de um Instituto de Altos Estudos da América Latina, em Paris, e ao acento político à cooperação após os golpes de Estado que

massacraram diversos países e o conseqüente exílio em massa para a França. Também pode ser que, conforme análise de Eric Hobsbawm (1995, p. 485) tenha sido “o júri do Prêmio Nobel de literatura, um corpo cujo senso político em geral é mais interessante que seus julgamentos literários” que tenha conferido prestígio às letras latino-americanas. Gabriela Mistral já tinha sido laureada em 1945, Miguel Ángel Asturias receberia o Nobel em 1967, Pablo Neruda, em 1971, e, em 1982, Gabriel García Márquez. Octavio Paz (1990) e Mario Vargas Llosa (2010) seriam fenômenos posteriores. Independente das razões, é possível afirmar, com Hobsbawm (1995, p. 485) que “nenhum leitor sério de romances podia, na década de 1970, ter deixado de entrar em contato com a brilhante escola de escritores latino-americanos”.

Nesse momento em que a indústria internacional do livro prestigiava a América Latina, soava quase uma ironia a obsessão de María Luisa Bombal em seguir reverenciando velhos nomes da velha Europa. Apesar de ter sido na Buenos Aires dos anos 1930 que a escritora encontrou a acolhida ideal para a criação artística, em entrevista radiofônica de 1972 disponível no canal da OECH (Organización de Escritoras Chilenas) no Youtube, quando questionada sobre se o ambiente que rodeia o escritor influi no seu processo criativo, ela responderia: “Não, não para mim (pausa). Salvo na França. A França me fez escritora”.⁹ Nas entrevistas e cartas compiladas por Lucía Guerra para as *Obras completas* (BOMBAL, 1996), María Luisa nunca rendeu tributo a obras literárias latino-americanas, nem mesmo às de seus amigos. Ela, que nunca publicou uma linha escrita em francês, perdia-se em exageradas reminiscências à sua formação francesa, a qual evocava amíúde até mesmo para se justificar como usuária da língua espanhola nativa, tal como o fez no discurso à *Academia Chilena de Lengua*, em 1977, que reproduzo em tradução minha ao português:

Seja quem seja que chegue à França aos treze anos de idade para dar seqüência aos estudos sentirá o feitiço de deixar-se dominar pela língua francesa. Digo isso porque foi a minha

⁹ Tradução minha ao trecho [sonoro]: “No, no para mí. Salvo en Francia. Francia me hizo escritora”. Essa fala é dita aos 9’05’’ da entrevista disponível no canal da OECH (Organización de Escritoras Chilenas) - Youtube. María Luisa Bombal Entrevista 1972. Fonte: memoriachilena.cl. Uploaded em 09/06/2011. 11’55’’. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2h8q5KHYOLg>>. Acesso em 20 out. 2016.

experiência, primeiramente no célebre convento e colégio Notre-Dame de l'Assomption, na *rue de Lübeck*, em Paris. Em seguida, no Liceu *La Bruyère* e também no *Institut Catholique* onde continuei os estudos a fim de obter meu diploma secundário em Línguas Latinas e no qual atingi minhas notas mais altas em... francês. Depois, e finalmente, estudei na Sorbonne, pela qual me graduei em... Literatura Francesa. O francês, a língua que era então aquela em que eu vivia, falava, escrevia, a língua que eu amava e na qual acreditava que haveria de ser a minha no meu sonhado futuro como escritora... Apesar disso, durante todo aquele tempo, havia um impulso natural, algo semelhante a um segundo e secreto amor que me impulsionava a seguir lendo e escrevendo em... castelhano, por fora e a parte dos meus estudos obrigatórios (BOMBAL, 1996, p. 315).

Essa María Luisa madura e em constantes dificuldades financeiras talvez rememorasse o passado na França como um último bibelô de autoindulgência classista. Não deixa de espantar, no entanto, a obtusa pretensão de ser reconhecida como escritora latino-americana sem ler a América Latina. O provinciano fascínio de María Luisa pela Europa faz recordar o de Guillermo de Torre, um poeta espanhol de nascimento e residente na Buenos Aires dos anos 1930, casado com Norah, irmã de Borges, com o qual a chilena colecionava uma traquinagem que parecia ter muito prazer em narrar. Conforme entrevista a Lucía Guerra:

Já te contei a minha briga com Guillermo de Torre... Um dia, cheguei à casa [de Borges], e a mãe de Borges me disse: “María Luisa, não atraveses esta porta, porque Guillermo está a tua procura para matar-te...” Uma noite em que estávamos jantando, Guillermo se pôs a discursar, sem nenhuma consideração, contra os escritores latino-americanos. Para ele, nenhum de nós valia coisa alguma... Borges já estava publicando sua poesia e eu já tinha escrito *A última névoa*. Então, ofendidos, perguntamos a ele quais seriam, afinal, os bons escritores. Com o seu sotaque espanholíssimo, respondeu: “Azorín! Azorín!”. Começou a nos dar uma longa lição e, por fim, subiu e nos trouxe um livro lindo do Azorín que inclusive estava dedicado.

Quando todos foram à mesa, Borges e eu nos pusemos a corrigir o estilo, como se fosse uma prova de galera, com comentários à margem, que diziam: “Repetição”, “Alterar adjetivo”, “mau gosto”, “erro de sintaxe”. E, é claro, quando o Guillermo abriu o livro, ficou furioso e me queria matar (BOMBAL, 1996, p. 331, a tradução é minha).

O nome de Borges era mencionado com frequência por María Luisa, mas nunca a obra do amigo. Quando nem mesmo a Europa restringia-se ao europeu, María Luisa Bombal permaneceu atocaiada no rançoso cânone apreendido em sua formação francesa. Quando nem mesmo a consagração da América Latina abstinha-se do político, ela seguiu cultivando o terreno dos enredos anedóticos de enaltecimento ao compadrio forjado no compartilhamento de origens e *habitus* (BOURDIEU, 2001, p. 293). Quando os estudos de literatura, sobretudo a literatura comparada, iniciava o alargamento de fronteiras disciplinares (ALÓS, 2012) e a disputa de forças desequilibrava a *neutralidade*, quando os condicionantes de gênero, cor e classe e as afiliações políticas conformadoras da tal *literatura pura* começaram a ser escancaradas, María Luisa estava tão isolada que já não o podia ver. A escritora chilena que desdenhava o feminismo e afirmava não perceber subordinação nenhuma da mulher em relação ao homem – “acredito que cada um sempre esteve em seu lugar, nada mais” (BOMBAL, 1996, p. 337) – foi resgatada pela geração de pesquisadoras que promoveu a virada cultural. Em outras palavras, quando se alteraram os mecanismos de constrangimentos e recompensas e a tal *pureza literária* foi posta, de vez, em xeque, a literatura de Bombal voltou a angariar o interesse de acadêmicos e leitores-não-profissionais.

A mulher María Luisa Bombal, no entanto, não desfrutaria dessa retomada de interesse por sua obra. De 1973 até 1979, foram muitas as cartas que ela enviaria à irmã mencionando a melancolia, as dificuldades financeiras e a solidão. María Luisa retornou ao Chile para cuidar da mãe já bastante idosa, que faleceu em seguida, e precisou alugar quartos da casa onde viviam a fim de complementar a renda. Em cartas à irmã Blanca, a escritora reclamava dos hóspedes, garantia não estar bebendo, queixava-se que a filha Brigitte não telefonava nem respondia a suas cartas, fazia menções a alguma questão jurídica, mas, principalmente (ao menos nas cartas que Lucía Guerra compilou para BOMBAL, 1996), lamentava o desamparo emocional e material que marcaram seus últimos

dias. Em 6 de maio de 1980, possivelmente a causa de doença hepática após muitos anos de alcoolismo, María Luisa Bombal faleceu sozinha, num quarto coletivo de um hospital público. Logo após a sua morte, a revista *Sur* lançaria seu número 347 (julho a dezembro de 1980), um dos mais célebres da história do periódico portenho: uma compilação de correspondências de Victoria Ocampo, falecida em 1979, delineava para a posteridade o sólido cabedal de relações da matriarca da cultura portenha. Não houve homenagens à chilena. Até mesmo a morte reforçaria os mecanismos de exclusão / inclusão calçados em prestígio de classe.

REFERÊNCIAS:

- ALÓS, Anselmo Peres. Literatura Comparada ontem e hoje: campo epistemológico de ansiedades e incertezas. Porto Alegre, *Organon* (UFRGS), v. 27(52), p. 17-42, 2012.
- BERNARDINI, Aurora Fornoni. Apresentação. In: BOMBAL, María Luísa. *A amortahada*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Alicia Ferrari del Pardo. Revisão de Adma Muhana. São Paulo: Difel, 1986. 84p. (pp. IX - XI), X.
- BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE. Memoria chilena. *La transformación económica chilena entre 1973 - 2003*. Disponível em: <<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-719.html>>. Acesso em: 28 out. 2016.
- BOMBAL, María Luísa. *A amortahada*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Alicia Ferrari del Pardo. Revisão de Adma Muhana. São Paulo: Difel, 1986. 84p.
- _____. *A última névoa*. Tradução de Neide T. Maia González, e revisão de Vicente Cechelero. São Paulo: Difel, 1985. 108p.
- _____. *A última névoa e A amortahada*. Tradução de Laura Janina Hosiasson. São Paulo: Cosac Naify, 2013. 224p.
- _____. *Obras completas*. Barcelona / Buenos Aires / México DF / Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1996. 456p.
- BOURDIEU, Pierre. Gênese histórica de uma estética pura. In: _____. *O poder simbólico*. Tradução de Fernando Tomaz. 4. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001. 322p. (p. 281 - 298).
- CORREIO DA MANHÃ. 28 de janeiro de 1941. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_05&pesq=María%20Luisa%20Bombal>. Acesso em: 20 out. 2016.

- COSTA, Walter Carlos. Uma antologia excêntrica e clássica. In: BORGES, J. L.; BIOY CASARES, A.; OCAMPO, S. (Orgs.). *Antologia da literatura fantástica*. Tradução de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Cosac Naify, 2013. 448p. (pp. 429-434).
- GUERRA, Lucía. *Mujer, cuerpo y escritura en la narrativa de María Luisa Bombal*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2012. 199p.
- GRAMUGLIO, Maria Teresa. *Sur: uma minoria cosmopolita na periferia ocidental*. Tradução de Fábio Cardoso Keinert. *Tempo Social*. São Paulo, v. 19, n. 1, pp. 51 - 69, jun. 2007.
- HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX (1914 - 1991)*. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. 598p.
- IMBERT, Enrique Anderson. *Historia de la literatura hispanoamericana II - época contemporánea*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2000. 510p.
- JORNAL DE NOTÍCIAS. 20 de fevereiro de 1949. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=583138&pagfis=8401>>. Acesso em: 15 out. 2016.
- KAHMANN, Andrea Cristiane. *O Brasil lê María Luisa Bombal: o sistema e suas traduções*. Tese defendida na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-Graduação em Letras, Orientação de Sara Viola Rodrigues, Porto Alegre, 2017. 306f.
- LARRAÑAGA, Osvaldo. *El Estado de Bienestar en Chile: 1910 - 2010*. Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo - Chile Área de Reducción de la Pobreza y la Desigualdad, 2010. 82p. p. 71. Disponível em: <http://www.cl.undp.org/content/dam/chile/docs/pobreza/undp_cl_pobreza_estado_bienestar.pdf>. Acesso em: 28 out. 2016.
- MICELI, Sergio. *Sonhos da periferia: inteligência argentina e mecenato privado*. São Paulo: Todavía, 2018. 184p.
- OECH (Organización de Escritoras Chilenas) - Canal de Youtube. María Luisa Bombal Entrevista 1972. Fonte: memoriachilena.cl. Uploaded em 09/06/2011. 11'55''. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2h8q5KHYOLg>>. Acesso em 20 out. 2016.
- OCAMPO, Victoria. Carta a Waldo Frank. *Sur*, revista trimestral, Buenos Aires, ano 1, verão de 1931, pp. 7 - 18. Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/verano-1931-ao-i->

- buenos-aires/html/dcd8ed98-2dc6-11e2-b417-000475f5bda5_3.html#I_0_>. Acesso em: 12 mai. 2018.
- PROYECTO INTERNACIONAL DE DERECHOS HUMANOS. *Carlos Ramón Bombal Otaegui*: abogado informante de la DINA. Disponível em:
<http://www.memoriaviva.com/criminales/criminales_b/bombal_otaegui.htm>. Acesso em: 21 out. 2016.
- SARLO, Beatriz. *Modernidade periférica*: Buenos Aires 1920 e 1930. Tradução de Júlio Pimentel Pinto. São Paulo: Cosac Naify, 2010. 480p.
- TIBURI, Márcia. *As mortas*. Disponível em:
<<https://editora.cosacnaify.com.br/blog/?tag=maria-luisa-bombal>>. Acesso em: 2 mar. 2014.
- TORRES, Marie-Hélène Catherine. *Traduzir o Brasil literário*: história e crítica. vol. 2. Tradução de Clarissa Prado Marini et. al. Tubarão: Copiart / PGET - UFSC, 2014. 397p.
- VALLERIUS, Denise Mallmann. *Borges em nova tradução*: regionalismo para além das fronteiras. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2010. 320p.
- VERDUGO FUENTES, Waldemar. *María Luisa Bombal, una huella*. Santiago: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes de Chile (Premio Escrituras de la Memoria 2011), 2013. 63p.

Recebido em: 26/03/2018

Aceito em: 19/04/2018

DOS TRADUCCIONES BRASILEÑAS DE MARTÍN FIERRO

Tiago Pedruzzi¹⁰

Resumen: Martín Fierro tiene siete traducciones al portugués, siendo seis brasileñas y una portuguesa. Aunque parezca grande el interés por la obra en Brasil, solamente cien años después de la primera edición, tuvimos una traducción completa realizada por el poeta gauchesco J. O. Nogueira Leiria en conmemoración al centenario del poema hernandiano. Antes de esto, teníamos traducciones parciales realizadas por escritores notables como Cecília Meireles y Josué Montello. Sin embargo, mucho del éxito en Brasil se debe al hecho de que hay una región que comparte características culturales, económicas y geográficas con Argentina y Uruguay y su tipo más representativo: el gaucho. Así, este trabajo tiene la finalidad de estudiar, comparativamente, dos de las traducciones del poema. Una de las cuales fue realizada por Jobim, en el año de 1980, quien fue acusado de haber robado o plagiado la traducción hecha por Walmir Ayala, sólo publicada en el año de 1991 por la editorial Ediouro. Además del posible plagio o robo, una de las cuestiones que orientan este estudio es la clasificación que dio Ayala a su traducción en la introducción que hace del poema. Según el traductor, su trabajo es una “*tradução livre*” y, por eso, buscaremos comprender si esta clasificación se debe a algún alejamiento del lenguaje gauchesco, puesto que su traducción fue la primera a haber sido publicada en una editorial con distribución nacional en formato bolsillo.

Palabras clave: Gauchesca; Martín Fierro; Traducción.

Resumo: Martín Fierro tem sete traduções ao português, sendo seis brasileiras e uma portuguesa. Embora pareça grande o interesse pela obra, somente cem anos depois da publicação da primeira edição argentina, tivemos uma tradução completa realizada pelo poeta gauchesco J. O. Nogueira Leiria em comemoração ao centenário do poema hernandiano. Antes disso, tínhamos traduções parciais realizadas por notáveis escritores como Cecília Meireles e Josué Montello. No entanto, muito do êxito do

¹⁰ Doutorando do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Católica do Rio Grande do Sul - PUC/RS. Professor do Instituto Federal Catarinense/Campus Ibirama.

poema se deve ao fato de que há uma região que compartilha características culturais, econômicas e geográficas com a Argentina e com o Uruguai e seu tipo mais representativo: o gaúcho. Assim, este trabalho tem por finalidade estudar, comparativamente, duas das traduções do poema. Uma delas realizada por Leopoldo Jobim, no ano de 1980, que foi acusado de ter plagiado a tradução realizada por Walmir Ayala, somente publicada no ano de 1991 pela editora Ediouro. Além do possível plágio ou roubo, umas das questões que orientam este estudo é a classificação que Ayala deu a sua tradução na introdução que faz ao poema. Segundo o tradutor, seu trabalho é uma livre tradução e, por isso, buscaremos compreender se esta classificação se deve a algum afastamento da linguagem gauchesca, dado que sua tradução foi a primeira a ser publicada em uma editora com distribuição nacional em formato *pocket*.

Palavras-chave: Gauchesca; Martín Fierro; Tradução.

Una historia con sabor a anécdota describe el espacio del poema Martín Fierro en el estado más meridional de Brasil, *Rio Grande do Sul*. Según, un conocido librero argentino establecido en Porto Alegre y especialista en libros de lengua española, un día ingresó a la librería un cliente buscando la mejor traducción del poema argentino a la lengua española. Para no perder el cliente, el librero le ofreció el original agregando que era la mejor traducción de todas, hecha por el propio autor. El cliente, en un primer momento satisfecho, la hojeó y lamentó el hecho de que estuviera en versos, con lo que añadió el librero que era uno de sus defectos. (cfe. MÜLLER, pág. web) Esta historia narrada por Miguel Gomez al periodista Iuri Müller en reportaje para un periódico de Porto Alegre, da la medida del arraigo de la obra en el imaginario popular de los habitantes de esta parte de Brasil. Si el cliente pidió la mejor traducción al español es porque considera la obra una producción del genio local y no una obra extranjera. Esa popularidad del poema solo existe, pues Rio Grande do Sul está en una zona geográfica que comparte muchas características con los países del Plata. El aspecto más relevante quizás sea el desarrollo en estas tierras del mismo tipo social nombrado gaucho en castellano y *gaúcho*, en portugués. Este hecho generó la posibilidad de creación de una cultura compartida más allá de los aspectos políticos de la geografía. Aunque siempre se pudo verificar este rasgo de la distribución cultural en el territorio latinoamericano, solo en la década de ochenta se buscó una terminología adecuada para describirlo. El que empezó a pensar la historia de la cultura

latinoamericana a través de una mirada supranacional fue Ángel Rama a partir de su definición de comarcas:

Ello [la balcanización] ha dificultado la natural expansión y desarrollo de las comarcas semejantes donde los elementos étnicos, la naturaleza, las formas espontáneas, las tradiciones de la cultura popular, convergen en parecidas formas de creación literaria: así podría hablarse del Tihuantisuyo, por la presencia indígena y sus tradiciones culturales propias, por sus idénticos conflictos con la sociedad blanca; así podría hablarse de la comarca pampeana, asociando vastos territorios argentinos, el Uruguay y Río Grande do Sur, donde se ha generado el “gaucho” con sus características cosmovisión y literatura; así podría hablarse del Caribe, donde el mar, las islas, la mezcla racial, tan intensamente productiva de cultura, ya ha sido reconocido integrado en un solo ciclo cultural por obra de un novelista (Carpentier). Estas comarcas - no sólo naturales sino también culturales - son desfiguradas por la balcanización política, pero sin embargo deben reconocerse en ellas elementos de suyo tan poderosos como para que hayan sobrevivido, otorgándoles unidad característica, en este siglo y medio de vida independiente, dividida, de América Latina (RAMA, 2002, p. 61).

Para nuestro análisis, interesa el hecho de que Rama identifica el territorio de *Rio Grande do Sul* como un espacio culturalmente similar a parte de Argentina y Uruguay, aunque el conocimiento mutuo de estas similitudes muchas veces se vio cortado por cuestiones políticas como las fronteras nacionales o lingüísticas y también el caso de la diferencia entre portugués y castellano. Sin embargo, el influjo cultural se dio por otras vías y como demuestra Lea Masina,

Meu pai, gaúcho urbano, filho e neto de fazendeiros gaúchos, costumava citar, de memória, ditos e frases populares, originários do poema Martín Fierro. *El diablo sabe por diablo pero más sabe por viejo*. Na casa de minha avó circulavam histórias campeiras que se misturavam às lendas da Salamanca do Jarau e do Negrinho do Pastoreio. Algumas dessas passagens marcadas pelo assombro, pela

admiração e pelo medo, tumultuavam as minhas tardes na pacata Porto Alegre de pouco mais que meados do século, misturadas ao terror das degolas de 93 (MASINA, 2002, p. 1).

Además de los dichos mezclados a leyendas riograndenses, Lea Masina narra historias que escuchó en su niñez en las que los indios eran demonizados y que años después vino encontrar en las páginas del poema hernandiano. Si hubo un influjo mediado a través de la cultura oral de cierta producción gauchesca a *Rio Grande do Sul*, lo mismo no se puede decir de la producción *rio-grandense* a Argentina. Hubo un profundo desconocimiento de la literatura gauchesca brasileña en argentina que solo empezó a cambiar con algunos estudios de la década de cincuenta como el de Ricardo Rodríguez Molas que analizó lo gauchesco en Antonio Chimango, de Ramiro Barcelos. En Brasil, fue el propio Ramiro Barcelos que, de alguna manera, hizo la divulgación del texto de José Hernandez en los periódicos de la Capital, pues en una contienda con el cónsul uruguayo en Porto Alegre, V. M. Carrió, menciona uno de los consejos del viejo Vizcacha (Hacete amigo del juez...) Esta, que es una de las primeras menciones del poema en el periodismo brasileño, demuestra la fuerza de la obra entre la *intelligentsia* de *Rio Grande do Sul*. Además de esto, su conocimiento del texto acabó por servir de inspiración su poemeto ya mencionado, que tiene la sextina como forma predominante. Sobre la semejanza entre Antônio Chimango y Martín Fierro, el italiano Domenico Bartolotti, en publicación del año de 1930, dijo: “Il Martín Fierro ha un fratello in Antonio Chimango riograndense, che sintetizza tutta la vita pampeana [...]” (BORTOLATTI *apud* RABUSKE, 1977, p. 41).

La primera traducción publicada fue un espantoso fenómeno editorial, digna, para la época, de estrenos de un *bestseller* extranjero como se ven en nuestros días. Este pequeño texto, publicado en un periódico que no podemos identificar, pues fue retirado de un recorte perteneciente al acervo de J. O. Nogueira Leiria¹¹, demuestra el éxito de la obra en territorio riograndense.

11 El acervo del escritor que cuenta con recortes, manuscritos, cartas, libros y otros documentos está ubicado en el *Delfos - Espaço de Documentação e Memória Cultural* de la Pontificia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PUCRS. Su base puede ser consultada a través del sitio web: <http://www.pucrs.br/delfos/>

A 1ª edição de Martín Fierro de 3000 volumes, foi esgotada em menos de uma semana. Na Feira do livro, há poucos dias, foi lançada a segunda edição, também esgotada, o que levou a editora a preocupar-se com uma 3ª edição, que já se encontra no prelo, constituindo-se, dessa forma, o lançamento de Martín Fierro, em português, em um caso inédito na história da edição de livros, em nosso Estado: de 1º de outubro a 25 de novembro são três edições da mesma obra (RECORTE DE PERIÓDICO, s/d).¹²

Para finalizar, con más algunos ejemplos del espacio que ocupa el poema de José Hernández en Brasil, más específicamente en el estado de *Rio Grande do Sul*, existe en la ciudad de *Santana do Livramento*, vecina a Rivera, un festival de música folklórica nombrado *Un Canto para Martín Fierro*. Aún en la música dicha nativista o tradicionalista con temática gauchesca, la presencia de referencias al libro o al personaje Martín Fierro es recurrente, como se puede comprobar con esta estrofa de la canción *Andarilho* que posee letra de Xirú Antunes y música de Luiz Marengo y sacraliza el poema de José Hernández:

Minha bíblia é um "Martín Fierro"
 Sempre esbarro numa china
 E a imagem que me domina
 É um parador de rodeio
 Já tive um rancho, senhores
 E tardes de primaveras
 Onde eu lavava a erva
 Sentindo o cheiro das flores
 (ANTUNES, pág. web).

Si la obra no era desconocida en Brasil, ¿por qué tardó tanto a tener una traducción? Los motivos quizás nunca sabremos, pero podemos suponerlos. Primero, el público no lector o de pocas luces, de la campaña, si lo conocía, probablemente era de la manera descrita por Lea Masina, en medio a historias verdaderas, cuentos y leyendas contadas oralmente en las casas y alrededor de los fogones. Ya el público letrado, con algún esfuerzo y con el vocabulario compartido del lenguaje gauchesco, podría

12 El fragmento se encuentra en el acervo *Delfos* y no posee fecha.

leerlo. Además del ya nombrado Ramiro Barcelos, otro indicio de esto es que anduvo en remate un ejemplar de la decimacuarta edición de 1897 de la obra adquirida en la Librería del Colegio, de José Antonio Carelli, establecida en Santo Tomé cuya ciudad vecina, al otro lado del río Uruguay, es la brasileña San Borja, tierra de nacimiento del estanciero y presidente, Getúlio Vargas, quien firma el ejemplar del libro con fecha de 1911(SOARES, pág. web).¹³ Este ejemplar confirma la opinión de Schlee sobre la presencia de la obra en las estancias y su probable conocimiento por parte de nuestro más conocido escritor gauchesco,¹⁴ Simões Lopes Neto:

O Martín Fierro, até hoje é livro do qual os fronteiriços sabem trechos de cor; é livro que ainda pode ser visto sozinho sobre os aparadores, na entrada das estâncias, como objeto de culto, na sua versão original em espanhol. Por isso, que se pode ter uma certeza: na época de João Simões Lopes Neto, o difícil não era conhecer Martín Fierro, mas ignorá-lo (SCHLEE, 1989, p. 83-84).

Aún sobre el conocimiento de los fronterizos y la penetración de obras en lengua española en territorio brasileño, bien como el conocimiento lingüístico del castellano por parte de los habitantes de las fronteras con Uruguay y Argentina, Ligia Chiapinni recupera la opinión de Rivadavia de Souza que demuestra la interpenetración en el territorio riograndense de la literatura en lengua castellana, principalmente la de Eduardo Gutierrez, Javier de Viana en la cual la figura del gaucho platino se destaca (cfe. SOUZA *apud* CHIAPPINI, 2001, p. 708).

13 El ejemplar descrito fue a remate en el sitio web <http://www.lilileioeira.com.br/peca.asp?ID=159669&ctd=208> en 26/11/2013.

14 En este trabajo definiremos literatura gauchesca como la poesía y no solamente la decimonónica, como suele caracterizar la crítica de Argentina y Uruguay, pero también la prosa del siglo XX y anterior cuyo tema sea el gaucho y sus quehaceres. Con eso, nos aliamos a la clasificación propuesta por Sabine Schlickers que, en su obra, *Que yo también soy poeta*, pone lado a lado la producción gauchesca brasileña, argentina y uruguaya en una historia literaria e investiga sus relaciones de manera transnacional. Además, considera la idiosincrasia de la gauchesca brasileña, que está mucho más inclinada al género narrativo que al género poético. Para justificar su elección, agrega que la noción de literatura es más extensiva que la de poesía y abarca también los géneros narrativos y el drama (cfe. SCHILICKERS, 2006, p.11).

Este preámbulo es un intento de comprender que estamos tratando de un estudio de traducción de una obra cuyos valores y códigos, que la impregnan en cierta medida, es compartida en la cultura y la lengua que la recibe traducida. De ese modo, la dicotomía fidelidad *versus* traición, que muchas veces es utilizada en comparaciones entre la obra en su lengua original y la traducida acá no soporta la discusión, pues el sistema literario brasileño, en su amplitud, acepta el original en español y, a la vez, necesita de la mediación del traductor para que la obra pueda alcanzar un público más grande que el público que leería en castellano. Además de la lengua, el vocabulario compartido, que sería un facilitador, puede ser un complicador a la hora de traducir para un público más amplio como se proponen a hacerlo algunas ediciones.

Para el análisis en este artículo, cotejaremos las traducciones de Walmir Ayala y Leopoldo Jobim. El motivo para la elección es sencillo. Las dos traducciones guardan similitudes muy grandes. Estas similitudes nos llamaron la atención ya en las primeras lecturas y, con el proseguimiento de la investigación, encontramos datos que indicaban una posibilidad de plagio por parte del traductor Leopoldo Jobim. De esta manera, haremos un recorrido que intentará demostrar las principales semejanzas, por así decir.

Después de la lectura, con la investigación en archivos, surgieron las primeras confirmaciones de que no había apenas casualidad para las opciones de traducción de Leopoldo Jobim. Pero, antes de exponer lado a lado las traducciones, caben, todavía, algunas consideraciones sobre el proceso editorial de las traducciones en libro.

La primera traducción completa del poema argentino (La ida y la vuelta) fue la de J. O. Nogueira Leiria, publicada en el año del centenario de la primera edición argentina. Su trabajo duró por vuelta de veinte años, como se puede verificar a través de presentaciones parciales enviadas a los periódicos y a los intelectuales que tenían la literatura gauchesca por objeto de estudio o creación. Entre los más reconocidos, referimos a Augusto Meyer, crítico y escritor, cuya obra sobre el gaucho y sus quehaceres es fundamental para comprender el desarrollo del tipo social en territorio brasileño y la producción cultural que él no tuvo el placer de disfrutar de los laureles de la empresa, pues falleció meses antes de la publicación. Nogueira Leiria fue un reconocido escritor gauchesco, con dos libros publicados, *Campos de areia*: poesía crioula (1924) obra publicada por la reconocida Livraria do Globo, y fue dedicada a los amigos Antero Marques, Aureliano de Figueiredo Pinto e Cyro Martins.

En el año de 1968, el escritor publicó su segundo libro titulado *Rincões perdidos*, por la *Livraria Sulina Editorial*.

La segunda traducción publicada fue la de Leopoldo Jobim, hijo de diplomático, historiador y editor en una editorial de libros de arte llamada *Philobiblion*, un brazo de la editorial *Civilização Brasileira*, una empresa establecida en *Rio de Janeiro*, con amplio catálogo de obras. No fue una traducción completa y contó solamente con la primera parte del poema. Su estreno fue en el año de 1980, mientras Jobim vivía en Porto Alegre y ejercía cargos en la administración pública. Salió por una editorial regional, sin alcance nacional, pero tenía presentación del reconocido crítico Guilhermino Cesar, cuya investigación central está enfocada en la literatura de *Rio Grande do Sul* y también tenía un texto de Raul Bopp, importante nombre del movimiento modernista brasileño cuyas bases fueron asentadas a partir de la Semana de Arte Moderna, de 1922, en San Pablo.

La tercera traducción fue aquella publicada, en 1990, en la serie *Clássicos de Bolso* de mucho éxito que tenía la editorial *Ediouro* (Edições de Ouro) sucesora de la *Tecnoprint* y que recibió el nombre de su más notoria serie de libros, conocida desde la década 60.

[...] as Edições de Ouro eram oferecidas em bancas de jornal a partir da Distribuidora Fernando Chinaglia. Além disso, destinava às bancas estantes giratórias para organizar e divulgar os livros, já utilizadas no Brasil pela EBAL (Editora Brasil-América) e pela filial da Hachette no país (Labanca, 2009, p. 157). A Tecnoprint ainda disponibilizava a sua coleção em papelarias, livrarias próprias, departamentos e lojas. Dessa maneira, mesmo que não conseguisse atingir grande parcela da população, ainda distante do acesso ao livro, as Edições Ouro, com seus títulos populares aos mais clássicos, presentes na série Clássicos de Bolso, vendeu milhares de exemplares nas décadas de 1960 e 1970 (Labanca, 2009) (SOUZA & CRIPPA, 2014, p. 198).

El traductor, Walmir Ayala, nacido en Porto Alegre, pero con carrera desarrollada en *Rio de Janeiro*, ciudad para la cual se mudó en la década de cincuenta. Fue reconocido periodista, poeta, cuentista, editor, crítico teatral y de arte. Amigo de Cecília Meireles, Carlos Drummond de

Andrade e Lucio Cardoso, participó de antologías y fue ganador de diversos premios literarios, fue vinculado por la crítica a lo que se denominó la tercera generación del modernismo brasileño.

Conocidos los principales traductores, no dejamos de aclarar que este trabajo buscará centrar su análisis en las traducciones de Walmir Ayala y Leopoldo Jobim, pero, a título de comparación, utilizaremos la traducción del ya mencionado traductor y poeta Nogueira Leiria,

El lector que encuentre las obras traducidas y empiece la lectura por la cronológicamente más antigua (la de Leopoldo Jobim) no dudará, después de leer la traducción de Walmir Ayala, y lo acusará de plagiarlo o usurpador intelectual. A título de ilustración, les dejamos, aquí, una estrofa con traducción suya publicada en 1991:

Sentado junto ao fogão,
Esperando a luz do dia,
o seu chimarrão bebia
Até ficar satisfeito,
Enquanto a china dormia,
o poncho cobrindo o peito.
(HERNANDEZ, 1991, p.13, trad. Ayala)

Ahora, fijémonos en la traducción presuntamente realizada por Leopoldo Jobim y publicada en 1980:

Sentado junto ao fogão,
esperando a luz do dia,
o seu chimarrão bebia
até ficar satisfeito,
enquanto a china dormia
o poncho cobrindo o peito.
(HERNÁNDEZ, 1980, p. 28 trad. Jobim)

Como se puede verificar, las traducciones no tienen diferencias de vocabulario. Lo único que ha cambiado fue la posición de la coma. Uno puede pensar que el verso no permitía muchos cambios, pues las palabras en castellano son semejantes en portugués y la mejor opción sería mantener lo más cercano al original. Esta hipótesis se desmorona cuando contrastamos la estrofa original escrita por el poeta bonaerense:

Y sentao junto al jogón
a esperar que venga el día,
Al cimarrón le prendía
Hasta ponerse rechoncho,
Mientras su china dormía
Tapadita con su poncho.
(HERNÁNDEZ, 2001, p. 105)

El verso “Hasta ponerse rechoncho”, que da la idea de satisfacción o exagero del gaucho por haber tomado muchos mates, demuestra un sabor popular típico del poema que las traducciones no alcanzaron con el verso “Até ficar satisfeito” que tiene una seriedad no encontrada en el original. Diferente fue la solución encontrada por Nogueira Leiria que trae una expresión bien más campera, presente en la *Magnum opus* de la gauchesca brasileña (*Cuentos gauchescos*, de Simões Lopes Neto):

E, sentado junto ao fogo,
a esperar a luz do dia,
ao chimarrão se prendia,
até fartar-se mui concho,
enquanto a china dormia
tapadinha com seu poncho
(HERNÁNDEZ, 1972, p. 3 trad. Nogueira Leiria)

El ejemplo de Nogueira Leiria ilustra un intento por mantener lo popular del poema, aunque el sentido original no se mantenga completamente. Pero en estos ejemplos, más que analizar las elecciones, queremos fijarnos en la total similitud de las dos estrofas de Ayala y Jobim que nos hacen desconfiar de la copia. Y como ya afirmamos, echaríamos la culpa a Walmir Ayala por la fecha de publicación. Sin embargo, la desconfianza nos hizo encontrar algunas pruebas que contrariaban esta fácil presunción. La primera fue el texto de la investigadora Lea Masina que indicaba la polémica que la traducción de Jobim produjo después de la publicación. En el texto había una referencia a un artículo de periódico que se detenía en la polémica. El texto de Sergio Ribeiro da Rosa, publicado en el *Coojornal*, traía muchas informaciones aclaradoras sobre lo ocurrido. Las principales son las de que Walmir Ayala tenía un recibo del pago de la traducción encomendada por la editorial *Philobiblion* y que las personas que accedieron al estreno del libro *Cartas de Abelardo a Heloisa* (1977), recibieron una invitación en la cual constaba, como

futura publicación, la traducción de la obra de Hernández con traducción de Walmir Ayala. A esto se sumó la información de que Ayala había publicado diecinueve estrofas en el suplemento literario *Caderno de Sábado*¹⁵ del periódico *Correio do Povo*, de Porto Alegre, en las cuales ya se podía verificar el robo de la traducción. Además, el periodista confrontó la traducción de Jobim con originales de la traducción de Jobim a los que tuvo acceso. Mientras no nos deparamos con los originales de la traducción de Ayala, la única posibilidad fue salir en busca de la publicación en el *Caderno de Sábado* que podría arrojar luz sobre el *imbroglio*.

El campo de análisis de traducción es bastante delicado, pues muchas veces trabajamos con posibilidades: aquello que fue realizado y aquello que podría haber sido. Si le agregamos el componente plagio, lo que ya era delicado se vuelve aún más complejo. Así, con el cuidado de ya tener una acusación (el texto de Sérgio Ribeiro Rosa) que trae indicios de la práctica fraudulenta y, también, de (después de la lectura de ambas traducciones en libro,) haber encontrado algunos trechos muy discutibles, partimos para el análisis de estas primeras diecinueve estrofas publicadas, en 25 de junio de 1977, en *Caderno de Sábado*, y que, de alguna manera, se presentan como el documento comprobatorio, hasta ahora encontrado, del trabajo de traducción de Walmir Ayala, anterior a la publicación de 1980 por el joven abogado Jobim.

Si empezamos por la primera estrofa, no encontraremos fuertes indicios de plagio o apropiación de la traducción. Encontraremos elecciones de vocabulario muy particulares por parte de Jobim que, después de analizadas otras traducciones, pueden demostrar, hasta cierto punto, una cierta marca personal. Si consideramos que la traducción puede haber sido hecha a partir de la traducción de Ayala, aquello que es una marca o característica personal del traductor, se convierte en un intento de ocultar la traducción que sirvió de base para la suya. Veamos la estrofa:

Aqui me ponho a cantar
 ao compasso da viola
 que o ser a quem desconsola
 uma dor extraordinária,
 como ave solitária,

15 Reconocido vehículo de la producción crítica y artística de Rio Grande do Sul en cuyas páginas escribieron reconocidos escritores y críticos nacionales.

cantando é que se consola.
(HERNÁNDEZ, 1980, p. 23 trad. Jobim)

El tercer verso, como ya dijimos, se muestra muy diferente de la traducción de Ayala, en su publicación de 1977, y que se mantuvo igual en la publicación final en libro y está más cercana al original por mantener la palabra “homem” equivalente de “hombre”, como podemos ver en la transcripción de la traducción:

Aqui me ponho a cantar
ao compasso da viola
que o homem que se desola
numa dor extraordinária
como ave solitária
cantando é que se consola.
(HERNÁNDEZ, trad. Ayala, In: *Caderno de Sábado*, 1977)

Aparte las diferencias que ya fueron presentadas, encontramos una similitud más que es el último verso de la estrofa. Ambos traductores optaron por cambiar el modo del verbo “cantar” para el gerundio. Este cambio no se encuentra en ninguna otra traducción de las analizadas.

De estas opciones iguales que aparecen y que pueden demostrar el conocimiento y, quizás, alguna apropiación por parte de Jobim, presentamos una que podría pasar inadvertida, no fuera por un simple detalle del esquema de rimas adoptado por Hernández para sus sextinas.

Predominantemente, el poema mantiene el esquema de rimas ABBCCB, que deja el primer verso suelto y el último lo hace rimar con el par de versos anteriores. Este esquema de rimas facilita el trabajo del traductor que se ve, muchas veces, picado por la necesidad de encontrar la rima perfecta. Con el primer verso suelto o libre, se da espacio a cierta apertura en busca de un verso que mantenga la métrica sin la necesidad de dialogar con los siguientes en las rimas. Con esto en mente, vamos a analizar la próxima estrofa de las dos traducciones, veamos la traducción de Ayala:

Onde outro paisano passa
Martin Fierro há de passar
Nada o fará recuar
Nem os fantasmas o espantam;
E uma vez que todos cantam

Eu também quero cantar.
(HERNÁNDEZ, 1991, p. 9 trad. Ayala)

Jobim, por su vez, traduce la estrofa de este modo:

Onde outro paisano passa,
Martim Fierro ha de passar:
nada o fará recuar,
nem os fantasmas o espantam.
E uma vez que todos cantam,
também eu quero cantar.
(HERNANDEZ, 1980, p. 23 trad. Jobim)

La estrofa original de Hernández tiene el verso *Mas ande otro criollo pasa*. En portugués brasileño, se usa el término “crioulo” con la misma acepción que posee “criollo” en castellano. Otros traductores, y acá referimos el primero, Nogueira Leiria, no se privan de usarla, por voz corriente en *Rio Grande do Sul* y ser mucho empleada. Así, aunque “paisano” sea también voz corriente para caracterizar al gaucho en portugués, es un poco raro que Jobim haya usado el término “paisano” tal cual lo hizo Ayala en un verso que, por ser suelto, bien podría mantenerse cercano al original en términos de vocabulario.

Como este caso, traemos otra estrofa con un primer verso suelto y amplias posibilidades de traducción, y que se ve igual en las dos traducciones. La estrofa original es esta:

No me hago al lao de la güella
Aunque vengan degollando,
Con los blandos yo soy blando
Y soy duro con los duros,
Y ninguno, en un apuro
Me ha visto andar titubiendo.
(HERNÁNDEZ, 2001, p. 101-102)

En la traducción de Jobim para la estrofa tenemos:

Não saio da rota, nem
que venham me atropelando;
com os brandos eu sou brando
e com os duros sou duro;

jamais em qualquer apuro
ninguém me viu vacilando
(HERNÁNDEZ, 1980, p. 25 trad. Jobim)

La traducción de 1977, de Ayala, como vemos abajo, tiene el primer verso casi igual al de la traducción de Jobim, el comienzo remite a la traducción de Nogueira Leiria, aunque este traduzca “huella” por “trilhos” como se ve: “Não saio fora dos trilhos”. Palabra que junto a su variación “trilha” parece estar semánticamente más cercana a la idea de camino creado a partir del paso, más o menos frecuente, de personas o animales, como define el diccionario de la RAE de lengua castellana. El estilo de Leiria se mantuvo en la traducción de Ayala, que optó por traducir “huella” por “rota” que en portugués tiene el sentido de camino, pero no con la especificidad de la palabra “huella” en castellano o las variantes “trilha” y “trilho” del portugués.

Não saio da rota ainda
que venham me atropelando;
com os brandos eu sou brando
e com os duros sou duro;
jamais em qualquer apuro
jamais me viu titubeando
(HERNANDEZ, 1991, p. 11 trad. Ayala)

Que se encontrara una u otra semejanza entre la traducción de Leopoldo Jobim y la de Ayala, sería mínimamente aceptable, caso esta última ya hubiera sido publicada completamente. Uno puede imaginar ingenuamente que Jobim probablemente haya leído la publicación del *Caderno de Sábado*, y ahí reside toda la semejanza entre los trechos apuntados. Sin embargo, si escudriñamos toda la traducción de Jobim con trechos de la traducción de Ayala, que solo vino a la luz en el año de 1991, las cosas cambian de figura y lo que parece una sencilla inspiración, se vuelve una situación de plagio. Para definir plagio, sin entrar en la cuestión jurídica y legal del término, traemos la definición de Diniz y Munhoz:

O plágio é uma apropriação indevida de criação literária, que viola o direito de reconhecimento do autor e a expectativa de ineditismo do leitor. Como regra, o plágio é uma infração ética que desrespeita a norma de atribuição

de autoria na comunicação científica (DINIZ & MUNHOZ, 2011, p. 14).

Aunque el concepto de plagio que traen las investigadoras esté identificado con la cuestión de la comunicación científica, puede muy bien ser aplicado a la traducción literaria, pues trae algunos puntos imprescindibles que son el reconocimiento de autoría y el ineditismo esperado por el lector. Muchas veces, por la existente cultura de no valoración del trabajo del traductor, no se da importancia a la autoría en traducción y esto pasa por las editoriales que ocultan el nombre del traductor, lo que da espacio a situaciones de plagio o robo de los derechos de autor de las obras traducidas. El caso en cuestión es un poco diferente de lo que habitualmente se ve en el mundo editorial brasileño con la publicación de antiguas traducciones por editoriales que, cambiando el nombre del traductor, muchas veces venden un libro sin pagar los derechos al traductor o a la editorial que los detiene.

Si la traducción ha sido entregada a la editorial, con lo que investigamos hasta el momento no podemos afirmar con la seguridad que tiene el periodista Rosa, solo podemos partir de los textos publicados. La traducción de Walmir Ayala trae una particularidad muy interesante en la portada y en el texto de presentación escrito por el propio traductor. Él la denomina “libre traducción” y afirma haber osado en muchos momentos. Sin embargo, su traducción no es una adaptación, y el propio traductor también afirma haber mantenido la musicalidad, la métrica, el orden de las rimas, así como haber estado atento al sentido. Nuestra hipótesis es la de que el aviso de libre traducción se haya agregado a la portada de la obra, pues Ayala realizó una traducción que, de alguna manera, se aleja del carácter gauchesco de la obra, quizás por una elección estética, quizás por una cuestión editorial (una obra de bolsillo para un público poco habituado al lenguaje gauchesco brasileño, pues, diferentemente de la gauchesca uruguaya o argentina, la gauchesca brasileña siempre vivió a las orillas de la literatura nacional y esta sería una forma de eximirse de alguna crítica negativa o falta de literalidad. Aunque el traductor no deje de expresar la búsqueda por la literalidad, afirma que en algunos casos tuvo que ceder a la libre interpretación (cfe HERNANDEZ, p. 5 y 6, trad. Ayala).

Con estas consideraciones del traductor y con nuestra hipótesis llevamos/empezamos el análisis con una copla del original:

Otra vez en un boliche
Estaba haciendo la tarde,
Cayó un gaucho que hacía alarde
De guapo y de peliador
(HERNÁNDEZ, 2001, p. 159)

Enseguida, podemos ver que Nogueira Leiria encontró en su traducción, como solución para el primer verso de esta copla, una salida que no abre mano de mantener el carácter gauchesco de la obra, que fue utilizar un vocablo de uso corriente en la campaña *rio-grandense*, y que, ortográficamente, poco se aleja del vocablo rioplatense, manteniendo la métrica y el sentido:

Outra vez, em um bolicho
tomava uns tragos à tarde;
um taura, fazendo alarde
de quebra e de valentão.
(HERNÁNDEZ, 1972, p. 22, trad. Nogueira Leiria)

En la copla a continuación, pese a que, habiendo una posibilidad de traducción que mantuviera métrica y sentido inalterables, además de mantener el espíritu de la obra, encontramos en la traducción de Ayala una elección que abandona el espíritu gauchesco de la obra y opta por un vocablo que, si es comprensible para lectores de todo territorio nacional, le saca mucho de la intención de la obra, dar voz a un gaucho que narra sus desdichas.

"De outra vez num botequim;
Estava passando a tarde
Veio um tipo com alarde
De guapo e de lutador"
(HERNÁNDEZ, 1991, p. 48 trad. Ayala)

Si la palabra “botequim” abarca un público lector mayor, y su definición semánticamente está próxima de la definición en español (establecimiento comercial modesto, especialmente el que se dedica al despacho y al consumo de bebidas y comestibles. [DICCIONARIO DEL HABLA, 2008, p. 163] existiendo la palabra “bolicho” en portugués y también la variación “boliche” y, estando culturalmente relacionada con el gaucho brasileño y sus idiosincrasias, su uso denotaría una

preocupación con aspectos culturales de la obra y con aquello que definimos como su espíritu. Muchas veces, traducciones literales son imposibles por cuestiones tales como la diferencia entre las estructuras de las lenguas. Pero en este caso, aislado el verso en la estrofa y considerando la semejanza de las lenguas, se puede decir que hay la misma estructura en ambas, lo que, de alguna manera, facilitaría su traducción. El teórico de la traducción, Lawrence Venuti, cuando define la traducción que borra las características extranjeras del texto fuente, la denomina domesticación. Sin embargo, la oposición a la domesticación sería una traducción que busca dejar entrever características de la cultura del texto fuente, denominada extranjerización. Tales conceptos se pueden ver, a seguir, en las palabras del teórico:

Admitting (with qualifications like “as much as possible”) that translation can never be completely adequate to the foreign text, Schleiermacher allowed the translator to choose between a domesticating method, an ethnocentric reduction of the foreign text to target-language cultural values, bringing the author back home, and a foreignizing method, an ethnodeviant pressure on those values to register the linguistic and cultural difference of the foreign text, sending the reader abroad (VENUTI, 2004, p. 20).¹⁶

Pero, los dos conceptos, si sirven para definir los procesos de traducción para la lengua inglesa y, como principalmente estudia y demuestra Venuti, no dan cuenta de comprender completamente un caso como el aquí estudiado, donde la cultura fuente es compartida por la cultura de llegada. El territorio geográfico y cultural compartidos de la comarca pampeana traen características que dificultan una clasificación dicotómica, como la propuesta por el teórico. Si existe una domesticación, ella ocurre en el plano de la literatura nacional y persiste

16 “Admitiendo (con clasificaciones del tipo “tanto como sea posible”) que la traducción nunca puede ser completamente adaptada desde el texto extranjero, Schleiermacher permitió al traductor escoger entre un método de domesticación, una reducción etnocentrista del texto extranjero a los valores culturales del idioma de llegada, trayendo al autor de vuelta a casa; y un método de extranjerización, una presión no etnocentrista sobre esos valores para registrar la diferencia cultural y lingüística del texto extranjero, enviando al lector de viaje.” In: <https://deepakkamus.wordpress.com/author/deepakkamus/>

un intento de valoración de lenguaje de cierto grupo cultural hegemónicamente más influyente en el escenario de las letras y culturas nacionales brasileñas. A eso se le agrega el criterio económico ya mencionado a través de la posición de la editorial como líder de mercado en la publicación de libros de bolsillo, lo que le generaba, quizás, una necesidad de obras con menos rasgos regionales o más apetecibles a un público mediano.

Cuanto a la traducción de Jobim, a la que buscamos rasgos de plagio, encontramos el registro de la palabra “botequim” y el primer verso de la copla exactamente igual al de la traducción de Ayala, como se puede verificar en la estrofa a seguir:

De outra vez, num botequim
 Enquanto eu tomava uns tragos,
 veio um tipo com alarde
 De guapo e de lutador [...]
 (HERNÁNDEZ, 1980, p. 67 trad. Jobim)

La misma elección de término para traducir la palabra “boliche” cuando existe la ya mencionada palabra “bolicho” y su variante “boliche”, bien como otras que designan el pequeño comercio de campaña como “bodega” o “venda”, es más un fuerte indicio de probable práctica de plagio. El segundo verso de la copla “Enquanto eu tomava uns tragos” también guarda mucha similitud con la versión de Nogueira Leiria que es “tomava uns tragos à tarde”. Las dos agregan a la copla una información nueva que es “tomava uns tragos” que no está presente en el texto original. Ante eso, queda cada vez más difícil no configurar el plagio en la traducción de Jobim. Y una copla como esta aún trae otras elecciones iguales como la del último verso que es traducir “peleador” por “lutador”, aunque se presente en el vocabulario gauchesco de la campaña de *Rio Grande do Sul* la palabra “peleador” al igual que el castellano.

Otra característica muy fuerte del poema hernandiano, que se pierde bastante en la traducción para el portugués, son las marcas de oralidad del habla del gaúcho. Nogueira Leiria, que normalmente tiene un poco más de cuidado en mantener esta característica, en esta estrofa no pudo, como se nota a seguir

Recordo – que maravilha!...-
 como andava a gauchada
 sempre alegre, bem montada

e disposta para lida;
mas, hoje em dia, - que vida!...-
anda toda ella aporreada
(HERNÁNDEZ, 1972, p. 4 trad. Nogueira Leiria)

En el original, las marcas de oralidad están presentes en la palabra “ricuerdo” en el apócope “pal” y también en la palabra “aporriada”. Aún se puede notar el sabor popular en la expresión “barajo” que se usa para sustituir una mala palabra.

Ricuerdo!... ¡Qué maravilla!!
Cómo andaba la gauchada,
Siempre alegre y bien montada
Y dispuesta pal trabajo...
Pero al presente... barajo!
No se le ve de aporriada.
(HERNÁNDEZ, 2001, p. 108)

Sin embargo, las traducciones de Jobim y Ayala no tienen esa preocupación, como podemos ver en las traducciones presentadas para la estrofa anterior:

Recordo, que maravilha!
Como andava a gauchada
Sempre alegre e bem montada
E bem disposta ao trabalho...
Hoje em dia, Deus me valha,
Anda a raça aporrinhada.
(HERNÁNDEZ, 1991, p. 15 trad. Ayala)

Recordo - que maravilha!
Como andava a gauchada
Sempre alegre e bem montada
E bem disposta ao trabalho.
Hoje em dia-Deus me valha! -
Anda a raça aporrinhada.
(HERNÁNDEZ, 1980, p. 30, trad. Jobim,)

Las marcas de oralidad son abolidas y se hace una traducción hasta cierto punto religiosa o puritana, usando de exclamación religiosa en

lugar de aquella que, si no es una mala palabra, por sustitución deja entrever el significado original. Además, se optó por la palabra “aporrinhada”, mientras existe la palabra “aporrada” que es equivalente a la forma popular utilizada por el poeta argentino y tan hábilmente fue elegida por Nogueira Leiria. Y como no podemos dejar de registrar las estrofas otra vez son idénticas plasmadas en el papel casi como por transferencia, jugando puntos en contra de Jobim y su trabajo.

El escritor y semiótico, Umberto Eco, en su obra, “*Decir casi lo mismo*”, deja entrever una definición de traducción que de alguna manera es importante, pues se puede aplicar al análisis de los casos hasta el momento demostrados. Según el autor de *El nombre de la rosa*:

Así pues, traducir quiere decir entender tanto el sistema interno de una lengua como la estructura de un texto determinado en esa lengua, y construir un duplicado del sistema textual que, **según una determinada descripción**, pueda producir efectos análogos en el lector, ya sea en el plano semántico y sintáctico o en el estilístico, métrico, fonosimbólico, así como en lo que concierne a los efectos pasionales a los que el texto fuente tendía. “Según una determinada descripción”, significa que toda traducción presenta unos márgenes de infidelidad con respecto a un núcleo de presunta fidelidad, pero la decisión sobre la posición del núcleo y la amplitud de los márgenes depende de las finalidades que se plantea el traductor (ECO, 2012, p. 23).

Los fragmentos analizados demuestran que la estructura del texto es parcialmente comprendida, la abolición de las marcas de oralidad es el punto que juega en contra de las dos traducciones aquí analizadas, principalmente, cuando consideramos el plano estilístico de la obra marcado por la cuestión de la oralidad o del hablar del gaucho. La cuestión métrica se ve facilitada por lo hermanado de las lenguas, sin embargo, el plano semántico o quizás cultural, en este caso, muchas veces es marginado. La decisión por la fidelidad, como enuncia Eco, depende de la finalidad que se plantea el traductor y se puede suponer que la traducción de Ayala buscó facilitar la lectura de la obra, presentarla a un público que, aunque haya oído hablar de un personaje regional de su país y viendo las similitudes con el personaje del poema, sabe muy poco por cuenta del carácter regional de las obras gauchescas brasileñas que las

mantienen alejadas de los grandes centros culturales del país. Este aislamiento pocas veces se rompió y, si hubo un escritor que consiguió de manera muy eficiente llevar un gaucho literario a otras latitudes del mapa nacional, fue Erico Verissimo y su saga *El Tiempo y el Viento*. Con respecto a la traducción de Jobim, llegamos a esta altura a no ignorar la posibilidad de plagio y hasta aceptarla, porque las mismas opciones se encuentran en su obra. Si Ayala ignoró la oralidad y esta no es una elección que esté ligada a una facilitación de lectura para su público, pues habiendo limado expresiones y vocabulario del gaucho, aún así podría haber utilizado de marcas de oralidad nacionalmente conocidas, pero optó por también eliminarlas. Con esto, podríamos decir que hubo una domesticación del texto, no en los términos de Venuti, pues, como vimos, la cultura de llegada tiene un referente de la cultura de partida. Si la traducción no es, como bien afirma Eco, un simple “trasvase entre dos lenguas, sino entre dos culturas, o dos enciclopedias” (ECO, 2012, p. 208) la traducción debería usar de la cultura gauchesca de llegada para mejor trasvasar todo lo cultural e idiosincrático de la cultura de partida. Se puede decir que la tarea de traducir, si no se vuelve un poco más fácil, puede presentar vislumbres de un resultado más eficiente de transposición si fuesen llevados estos aspectos en consideración.

Por fin, traemos las elecciones de Ayala y Jobim que incurren en, por así decir, un equívoco de traducción. Umberto Eco nos presenta en su estudio sobre la traducción el concepto de enriquecimiento, no sabemos si es el caso en esta estrofa, pero es lo que más se acerca, pues tenemos la presentación de informaciones nuevas o quizás más completas que las presentes en el original. La primera pregunta que podemos hacernos es ¿era posible una traducción literal de la estrofa? Y la respuesta que tenemos es: tanto es posible que otros traductores lo hicieron. No buscaremos comparar con otras traducciones como ya hemos hecho. La cuestión es identificar si las estrategias utilizadas por Ayala y consecuentemente mantenidas por Jobim dan cuenta del significado en la estrofa. Vamos al texto original:

Ah! tiempos!... era un orgullo
 Ver jinetiar un paisano-
 Cuando era gaucho baquiano,
 Aunque el potro se boliase,
 No había uno que no parase
 Con el cabresto en la mano.
 (HERNÁNDEZ, 2001, p. 108)

La escena es de divertimento, casi fiesta. Tenemos un gaucho baquiano (experto, conocedor de los caminos,) jineteando un caballo arisco, que se alza sobre las patas traseras, y con todas las dificultades que tarea presenta consigue salir parado, o sea, en pie con el cabestro en la mano. La escena puede ser una doma, pero no hay nada que la identifique como tal, pues la jineteada muchas veces se realizaba como divertimento y juego entre los paisanos. Así, las traducciones que presentan la idea del hecho de la doma le están agregando significados otros que no están en el texto original. Veamos las estrofas traducidas por Ayala y Jobim:

Ah, tempos! Nos dava orgulho
Ver cavalgar um paisano.
E, se era adestrado o mano,
Por mais que o potro arrancasse
Era certo que o domasse
Sob o seu pulso serrano
(HERNÁNDEZ, 1991, p. 14 trad. Ayala)

Ah, tempos! Era um orgulho
ver cavalgar um paisano.
E, se era adestrado o mano,
por mais que o potro arrancasse,
era certo que amansasse
Sob o seu pulso serrano.
(HERNÁNDEZ, 1980, p. 29 trad. Jobim)

El poeta y traductor tradujo “jinetiar” por “cavalgar”, aunque se encuentre en los diccionarios esta acepción, en la mayoría de los casos, y en el analizado, el verbo “jinetear”, en el libro marcado por la oralidad del cambio de la “e” por la “i”, tiene el sentido de montar a caballo para lucir toda la destreza de caballero como se ve en el original. De esta forma, tanto la traducción de Jobim como la de Ayala traen una información nueva que es la de que el gaucho que cabalga por ser adestrado amansa o doma el potro con un inexplicable “pulso serrano” (puño serrano). La idea que “pulso serrano” encierra no cuadra con lo que se espera del gaucho pampeano, el hombre de la llanura. La referencia a sierra que es hecha es una invención que no encuentra soporte en la trama, pues en

ningún momento hay mención que una los gauchos descritos en los versos con el espacio geográfico serrano.

Por fin, el último verso de la estrofa cimienta la cuestión del plagio, pues dos traductores no tendrían la misma capacidad para inventar algo tan alejado de lo original. Con base en el análisis textual, se puede suponer con seguridad que hubo lectura de la traducción de Ayala por Jobim y éste echó mano de grandes fracciones del texto. Como parte de una investigación más amplia, buscaremos los indicios documentales de la práctica de plagio en archivos y manuscritos en instituciones que mantienen bajo su guardia materiales de Walmir Ayala a fin de confirmar lo analizado hasta el momento.

REFERÊNCIAS

- ANTUNES, Xiru. *Andarilho*. Disponível em: <<https://www.letras.com.br/xiru-antunes/andarilho>>. Acesso em: 02/02/2018.
- DICCIONARIO DEL HABLA DE LOS ARGENTINOS, segunda edición corregida y aumentada. 1ª edição. Buenos Aires: Emecé Editores, 2008.
- DEEPAKKAMUS. *Sobre extranjerización y domesticación en traducción: Lawrence Venuti*. Disponível em: <<https://deepakkamus.wordpress.com/author/deepakkamus/>>. Acesso em: 10/02/2018.
- DINIZ, Debora, MUNHOZ, Ana Terra Mejia. Cópia e pastiche: plágio na comunicação científica. In. *Argumentum*, Vitória (ES), ano 3, n.3, v. 1, p. 11 - 28, jan./jun. 2011.
- ECO, Umberto. *Decir Casi lo mismo: la traducción como experiencia*. Barcelona: 2012.
- HERNÁNDEZ, José. *Martín Fierro*. Edición crítica, coordinada por Élide Lois e Ángel Núñez —Madrid; Barcelona; La Habana; Lisboa; París; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José; Caracas: ALLCA XX, Colección Archivos, 2001
- _____. *Martín Fierro (trechos)*. Trad. Walmir Ayala. Correio do Povo, Porto Alegre, 25 de jun. 1977. Caderno de Sábado, p10.
- _____. *Martín Fierro*. Trad. Walmir Ayala. Rio de Janeiro: Ediouro, 1991.

- _____. *Martín Fierro*. Trad. João Octavio Nogueira Leiria. Porto Alegre: Bels, 1972.
- _____. *Martín Fierro*. Trad. Leopoldo Jobim. Caxias do Sul: UCS/EST, 1980.
- MÜLLER, Iuri. *Um Lugar de Porto Alegre: Livraria Calle Corrientes*. In: <<https://www.sul21.com.br/noticias/2013/06/um-lugar-de-porto-alegre-a-livraria-calle-corrientes/>>.
- EUCILIA DE SOUZA SOARES - LEILOEIRA <<http://www.lilileioeira.com.br/peca.asp?ID=159669&ctd=208>>. Acesso em 10/02/2018.
- MASINA, Lea. Truísmos e avatares da crítica literária no Brasil: El Martín Fierro. In: *Trans/versões - Anais do I Colóquio Sul de Literatura Comparada da ANPOLL*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2001.
- _____. *Martín Fierro na literatura brasileira: rastros de un percurso*. In: <http://www.leffa.pro.br/tela4/Textos/Textos/Anais/ANPOLL_2002/arquivos/pdf/016_literatura_comparada/lea_masina.pdf>.
- RABUSKE, Arthur. *O gaúcho Martín Fierro e Antônio Chimango*. In: Estudos Leopoldenses, São Leopoldo, Ano 1977, n. 39: Unisinos.
- RAMA, Ángel. *La novela en América Latina*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2008.
- ROSA, Sergio Ribeiro. Um caso literário entre Walmir Ayala e Leopoldo Jobim. *Coojornal*, Rio de Janeiro, out. 1980.
- SCHLEE, Aldyr Garcia. *Simões Lopes Neto e a literatura dos povos platinos*. In: *Letras de Hoje*. Porto Alegre, v. 24, n.3, setembro de 1989.
- SCHLICKERS, Sabine. *Que yo también soy poeta: la literatura gauchesca rioplatense y brasileña (siglos XIX - XX)*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 2007.
- SOUZA, Wiliam Eduardo Righini de; CRIPPA, Giulia. *A diversificação e popularização do livro e o surgimento e desenvolvimento de coleções de bolso no Brasil*. Revista Famecos: Mídia, cultura e tecnologia, Porto Alegre, v. 21, n. 1. jan-abr/2014. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/14486>>. Acesso em 10/02/2018.
- VENUTI, Lawrence. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. Londres e Nova Iorque, Routledge, 2004.

Recebido em: 15/03/2018

Aceito em: 08/04/2018

LA MEDIACIÓN INTERCULTURAL Y LA INVENCION DE LA CULTURA ANDINA EN *EL HIJO PRÓDIGO* DE ESPINOSA MEDRANO

Raúl Homero López Espinosa¹⁷

Resumen: El propósito de este artículo es mostrar, *grosso modo*, cuál fue el papel de *El hijo pródigo* de Juan de Espinosa Medrano en el virreinato peruano. Para ello, presento un breve análisis de su discurso barroco, de la alegoría, a partir de los preceptos dados por Marcel Bataillon y Margarita Peña acerca del auto sacramental. Además, enmarco este análisis en el problema de la invención de América planteado por Edmundo O’Gorman. En este contexto teórico cuestiono algunos de los estudios previos desarrollados sobre la obra de Espinosa Medrano; esta se ha analizado desde la tensión establecida entre criollos y peninsulares, y entre criollos e indios. El análisis que presentó se sitúa, principalmente, en esta segunda tensión, la cual arroja un par de posturas: en la primera lo indio es marginal, en la segunda constituye un elemento subversivo del orden colonial. Discrepo de ambas, lo indio es medular en *El hijo pródigo* y opera en beneficio de la hegemonía cristiana, el auto es para evangelizar y someter a los indios. Esto no solo tiene repercusión en el ámbito literario sino también en el histórico y filosófico. En *El hijo pródigo* hay una invención de la cultura andina, es decir, una creación del otro indio desde el cristianismo y el pensamiento eurocéntrico. Esta tesis, que argumentaré en este trabajo, implica una crítica a los debates contemporáneos que, en torno al barroco y a la descolonización del conocimiento, proponen pensadores como Bolívar Echeverría y Walter Dignolo.

Palabras clave: Mediación intercultural; invención de la cultura andina; auto sacramental; alegoría; virreinato peruano.

Abstract: The purpose of this article is to show, broadly speaking, what was the role of *The Prodigal Son* by Juan de Espinosa Medrano in the Peruvian Viceroyalty. For this, I present a brief analysis of its baroque

¹⁷ Doctor en Literatura Hispanoamericana. Profesor de la Facultad de Filosofía y de la Facultad de Antropología de la Universidad Veracruzana - México.

speech, its allegory, based on the precepts given by Marcel Bataillon and Margarita Peña about the Auto Sacramental. In addition, I frame this analysis in the problem of the invention of America proposed by Edmundo O'Gorman. In this theoretical context, I question some of the previous studies developed on the work by Espinosa Medrano; this has been analyzed from the tension established between Creoles and Peninsular people, and between Creoles and Indians. The analysis presented is mainly in this second tension, which includes a couple of positions: in the first, the Indian is marginal, in the second he constitutes a subversive element of the colonial order. I dissent from both, the Indian is central to *The Prodigal Son* and operates for the benefit of Christian hegemony, the order is to evangelize and subdue the Indians. This not only has repercussion in the literary field, but also in the historical and philosophical ones. In *The Prodigal Son*, there is an invention of the Andean culture, that is, a creation of *The Other* Indian from Christianity and Eurocentric thinking. This thesis, which I will argue in this paper, involves a critique of the contemporary debates around the baroque and the decolonization of knowledge which are proposed by thinkers such as Bolívar Echeverría and Walter Mignolo.

Key words: Intercultural Mediation; Andean Culture Invention; Auto Sacramental; Allegory; Peruvian Viceroyalty.

Aproximación interdisciplinaria para el análisis del auto sacramental

La alegoría es fundamental para el análisis del auto sacramental. Si no fuera por aquella, este difícilmente existiría, afirma Margarita Peña (1975), quien define la alegoría, apoyándose de Bruce Wardropper, como el proceso literario que dramatiza conceptos o dogmas cristianos. El libre albedrío o el entendimiento, por ejemplo, se convierten, digámoslos así, en personajes, con el propósito de comunicar de manera didáctica el mensaje cristiano a un público poco ilustrado. El rasgo característico de las alegorías es su actuación como seres humanos, al menos en el caso de Calderón de la Barca, según Peña. La alegoría en el barroco americano tiene, además, otras particularidades. Fernando R. de la Flor la entiende como un sistema en el cual se replantean, veladamente, los principios en los cuales se legitima la conquista de América y se expresa de manera soterrada lo censurado (cf. 2005, p. 180). Estamos aproximándonos al auto de nuestro interés, partiendo de las características más generales, las

propias de Hispanoamérica y, ahora, las de la obra de Juan de Espinosa Medrano. Juan M. Vitulli sostiene que, para el análisis de la obra del Lunarejo, como era apodado Espinosa Medrano, es esencial comprender la imagen alegórica de la ruina, que es la ruina del imperio ibérico, resignificada por los criollos en su nuevo contexto.

Si tomamos en serio lo que propone De la Flor y vemos la alegoría como sistema, se hace más complejo el análisis del auto sacramental en Hispanoamérica y, particularmente, la comprensión del papel que tuvo *El hijo pródigo* de Espinosa Medrano en el virreinato peruano. Un sistema complejo, según Rolando García (2013) está constituido por una serie de elementos interdefinibles, heterogéneos y es no descomponible. Elementos interdefinibles significa que cada uno de ellos adquiere sentido por su relación con los demás. Heterogéneos quiere decir que cada elemento proviene de dominios disciplinares diversos, de ahí el carácter interdisciplinario de la visión sistémica. No descomponible significa que es imposible tomar un elemento del sistema y analizarlo por separado, al analizar uno lo hacemos con todas las relaciones que mantiene con el resto. Visto de manera sistémica el estudio del auto sacramental no está restringido a un “sectarismo disciplinario” – como lo denomina Germinal Cocho (1999) –, lo cual no significa obviar los aportes que la especialización nos ha brindado, simplemente, a partir de esta mirada se abren otras perspectivas poco exploradas.

El auto sacramental, la alegoría en concreto, suele analizarse desde su discurso barroco. El auto es auto, explica Marcel Bataillon, por su desenlace eucarístico (cf. 1964, p 201). Emerge no como reacción a la Reforma luterana sino por una reforma propiamente católica. Es para sensibilizar a los creyentes en el sacramento de la Eucaristía, en un contexto donde la celebración del Corpus Cristi se volvía una fiesta un tanto desordenada. El drama fue un instrumento para reforzar la fe de los cristianos de una manera sencilla, amena, por medio de un espectáculo. En esta vía hay estudios que evidencian cómo funciona la alegoría en su tarea por mostrar al público el mayor misterio cristiano (véase por ejemplo Cuéllar, 2003a).

Si la alegoría, el auto sacramental en general, es un sistema, uno de sus elementos heterogéneos es el discurso barroco y, este, ha pertenecido a un dominio disciplinar en particular. Pero son varios los elementos que lo componen, así que a esta manera de analizarlo se le yuxtaponen otras más, provenientes de diversas disciplinas. Generalmente hay un

acercamiento literario, pero este puede tener sentido para otros de tipo histórico o filosófico. Hay elementos en el auto susceptibles de análisis histórico y epistemológico. Los recursos argumentativos que brinda el análisis del discurso barroco cobran nuevos significados en otros debates fuera de lo estrictamente literario, como el de la invención o ideación de América, planteado por Edmundo O’Gorman (2006) o Walter Mignolo (2007). El argumento originado desde el campo literario, en un debate histórico filosófico se resignifica, pero también se resignifica este debate. Esto está próximo a lo que en términos de Olga Pombo se llama “fecundidad recíproca” entre disciplinas, es decir, surgen nuevas interpretaciones en una disciplina gracias a la “posibilidad explicativa utilizada por otra disciplina que forma parte” de la formación de quien interpreta (2013, p. 34). Entonces, los elementos del auto adquieren significado por la interacción que tienen con el resto, por eso son, como dice Rolando García, interdefinibles. Bien visto, no podemos restringirlo al estudio literario, al acercarnos a su discurso barroco, necesitamos enmarcarlo en su contexto histórico y epistémico, de ahí que el auto sea no descomponible. Y, al enmarcar el análisis del discurso barroco de *El hijo pródigo* en el problema de la invención de América, se generan nuevas consecuencias para otros debates contemporáneos como el de la mediación intercultural, y cuestionamientos a posturas teóricas como la de Bolívar Echeverría sobre el barroco y como la de Walter Mignolo acerca de la descolonización del conocimiento.

El barroco americano y la literatura criolla. El planteamiento del problema

El estudio del barroco es complejo, por sí mismo, implicaría trabajos muy amplios y especializados, lo cual rebasa los intereses y alcances del presente artículo. Solo expongo algunos de sus rasgos característicos desde ciertas posturas teóricas que me permiten enmarcar el problema que aquí planteo.

El barroco no es un concepto de estilo, sino de época. No se limita a una expresión artística, articula lo histórico, lo político, lo económico y lo social, creando una peculiar mentalidad y comportamiento del hombre en el siglo XVII, un carácter de época, como explica José Antonio Maravall (cf. 2008, p. 34). El barroco surgió de una crisis provocada por una tensión entre fuerzas que impulsaban el cambio y otras que buscaban mantener el orden. Al estar en decadencia, la monarquía hispánica

intensificó la represión ante cualquier factor que pretendiera rebelarse en contra de lo establecido. Al grado de asemejarse al totalitarismo, la monarquía absoluta se ponía en marcha para penetrar las conciencias y estandarizarlas, para ajustar de manera autoritaria al orden social, las energías de las existencias individuales que, sin embargo, no pudieron ser anuladas. Por eso, para para Maravall: “la actitud de discrepancia y crítica frente a la de los interesados en el mantenimiento del orden social, constituye en términos generales la contraposición básica de la que surge la cultura barroca” (2008, p. 117). De esta contraposición se produce, agrega nuestro autor, una “cultura gesticulante, de dramática expresión” (2008, p. 91). El barroco, pues, representa un conflicto estamental atravesado por el problema de la hegemonía y la resistencia de los subalternos.

Esta concepción de barroco tiene mucho significado para entender la experiencia americana. Para Mabel Moraña (1998), de manera similar a Maravall, el barroco no se concibe exclusivamente como producción literaria, constituye un “espíritu de época”. En él puede estudiarse cómo un código expresivo es parte de un sistema hegemónico que permea las formaciones sociales de la Colonia. Aunque la decadencia del imperio ibérico es clave para el origen del barroco, en América no solo se define por el enfrentamiento entre los resabios del feudalismo y los comienzos de la modernidad, sino, principalmente, por la tensión dada entre la hegemonía metropolitana y la emergente conciencia criolla. El barroco, en cierto sentido, representa el surgimiento, en un contexto de represión, de una identidad diferencial: el sujeto hispanoamericano, el cual, usa creativamente los mismos códigos de la dominación peninsular para expresarse, los resignifica de acuerdo con una función social y cultural particular (cf. Moraña, 1998). Claro que esta expresión emergente no ocurre de manera abierta sino encubierta. En el lenguaje de apariencia del barroco, sostiene Carlos Miguel Suárez Radillo (1981), subyace una tensión entre una voluntad estética y otra política que busca librarse de la censura.

En Bolívar Echeverría aparece una visión similar, el barroco conforma un *ethos*, un principio organizador de la vida social del siglo XVII. En el barroco hay una desrealización velada de los propósitos del orden colonial, pues los subalternos, simuladamente, lo dotan de un *telos* diferente en beneficio de sus propios intereses, que significa conservar su propio impulso social y su manera peculiar de simbolizar lo real. Esto es

posible en la puesta en escena del mundo, en el mundo puesto entre paréntesis, es decir, en un ámbito estético. Aunque para Bolívar Echeverría aquello también sucede en la vida cotidiana de los indios. Los indios no se rebelaron contra la hegemonía colonial, cuestión que hubiera garantizado su desaparición física, tampoco se sometieron, lo cual habría traído consigo su muerte moral; los indios disimularon. La forma barroca de hacer política es la disimulación: obedecer todo pero no cumplir con nada, pues en un contexto corrupto donde los hombres se traicionan entre sí, no es prudente hacer afirmaciones directas y abiertas, sino concesiones en los planos bajos y evidentes para conquistar ocultamente otros superiores (cf. Echeverría, 2000).

El ejemplo paradigmático es, para el filósofo de origen ecuatoriano, el catolicismo guadalupano. Los indios hicieron una *reinención* del catolicismo, en otras palabras, no lo asimilaron en su versión ortodoxa, lo recrearon desde su propia cultura y religión, dando lugar a un sincretismo religioso. La principal característica del barroco es, para Echeverría, la teatralización absoluta que significa, en términos generales, que la obra barroca no es escenificación de algo, es escenificación y nada más. Cuando la representación de una experiencia mística llega a adquirir una necesidad propia, además de la que tiene por estar al servicio del mundo, se da la teatralización absoluta. Esta necesidad propia es emancipación respecto de dicha experiencia, del núcleo central de la obra, aunque no independencia de ella. Y, dada esta autonomía en la representación, se inserta de manera velada, en la misma restricción ascética, lo pagano, es decir, una relación ambigua entre lo sagrado y lo profano, como si lo uno no pudiera ser sin lo otro (cf. Echeverría: 2006).

Para Echeverría hay una homología entre esta teatralización absoluta y el mestizaje cultural del siglo XVII, que se observa claramente en el catolicismo guadalupano. El avance del cristianismo y la destrucción de la religión autóctona constituyen una realidad insoportable para los indios, quienes comienzan a representar el papel de católicos, se autoespañolizan. Esta representación tiene más sentido para los indios que el mundo real, al que ya no vuelven, no le huyen, lo trascienden en dicha representación, la cual deja de ser escenificación de algo, para convertirse en escenificación pura, en teatralización absoluta. Los indios hacen de su vida una obra barroca. Hay una apropiación del catolicismo a partir de una matriz simbólica india que da como resultado un cristianismo alternativo, pues la modificación de aquel no es superficial, la inserción de la idolatría es radical. Así como en la obra de arte barroca

subyace una tensión ambigua entre lo sagrado y lo profano, lo mismo sucede en el catolicismo guadalupano, un conflicto entre el cristianismo y el paganismo indio. Por eso Echeverría sostiene que los indios reinventaron el catolicismo:

[...] ya en el siglo XVI, refuncionalizaron lo europeo mediante un comportamiento barroco: reinventaron el cristianismo católico al trasladarlo a una representación o “teatralización absoluta”, la del catolicismo guadalupano, en la que ellos se perdían a sí mismos a tiempo que clausuraban también todo retorno al catolicismo “de la realidad”, ortodoxo y castizo (ECHEVERRÍA, 2010, p. 201).

En este contexto teórico ¿qué significado tuvo *El hijo pródigo*? ¿Cómo se replantean en él los principios sobre los cuales se legitima la conquista y la colonización americana? ¿Cómo se entiende en él la tensión entre hegemonía y subalternidad? ¿Hay en este auto una reinención del catolicismo desde la religión y la cultura andina? O ¿una invención de la cultura andina desde el cristianismo? ¿Cuál es, entonces, el papel de lo indio en el barroco americano?

Bernard Lavallé (1993) hace un estudio sobre la literatura en el virreinato peruano y apunta, como rasgo distintivo de esta, la preocupación criolla por mostrar su altura intelectual ante la metrópoli. Lo indio parece estar desplazado, no hay – salvo en el memorial que estudia de Raimundo Hurtado – presencia del indio de la colonia y, cuando aparece, se trata del de la época prehispánica. Para Lavallé esta literatura es una apología del principio de prelación: todos los beneficios, puestos y premios, en el virreinato, debían ser para los criollos. Estos eran los descendientes de los conquistadores y colonizadores y, por lo tanto, legítimos herederos del usufructo de la tierra americana. Al menos en el memorial de Hurtado no solo hay un posicionamiento eclesiástico sino político. Hay una crítica al uso abusivo del principio del Patronato Real sobre Indias que ejercía la Corona, pues se subordinó la evangelización al interés de poder y dominio sobre la tierra y los indios. Y, ante ello, se propone la restauración del vicariato general apostólico en el virreinato peruano.

¿Lo indio en *El hijo pródigo* pertenece a la colonia o a la época prehispánica? ¿Existe una defensa en él del principio de prelación? ¿Un anhelo por mostrar la altura intelectual de los criollos ante la hegemonía peninsular? ¿Hay una crítica al ejercicio que hace la Corona del principio del Patronato Real sobre Indias? ¿En *El hijo pródigo* subyace una actitud favorable hacia la restauración del vicariato general apostólico en el Perú?

Un posicionamiento ante la crítica precedente

¿Qué ha dicho la crítica precedente en torno a la obra de Espinosa Medrano? Es posible organizar esta crítica, al menos, en dos vertientes. Una se caracteriza por la tensión entre criollos y metrópoli. La otra se abre a la tensión con lo indio. En la primera se sitúa la opinión de que la producción intelectual de los virreinos hispánicos se reduce a un apéndice, a una copia acrítica de la peninsular. Recordemos, por ejemplo, a Menéndez Pelayo o Carlos Mariátegui (cf. 1969, p. 256). En esta misma vertiente aparece la visión contraria. El barroco americano es muestra de la emergencia de la inteligencia criolla, que desafía la hegemonía peninsular. Laura R. Bass (2009) sostiene que en *Amar su propia muerte* Espinosa Medrano no sigue los modelos de forma servil, sino que lleva a cabo una recreación novedosa de ellos. José Miguel Oviedo (1995) afirma que en el *Apologético* del Lunarejo hay una reivindicación velada de la inteligencia americana. Un estudio pormenorizado en esta vía, sobre la obra de Espinosa Medrano, lo desarrolla Juan M. Vitulli (2007). El tema de la *imitatio* juega un papel clave para esta vertiente. La *imitatio* conlleva el dominio del canon, en ella hay una afirmación encubierta de la capacidad de quien lo maneja. No se trata de una copia acrítica; es una apropiación creativa del canon desde el contexto cultural propio¹⁸. Imitar

¹⁸ Vitulli (2007) sostiene que a partir de los años setenta del siglo XX surgen dos tendencias en el estudio del barroco, una de tipo filológica y otra que relaciona lo retórico y lo estético con lo ideológico. Esta última refiere, precisamente, a que en el dominio del canon ibérico y su actualización en tierras americanas, subyace la emergencia de la identidad del letrado criollo. Aquí situaríamos la perspectiva de Moraña, también, en parte, la de Echeverría y la de José Antonio Mazzotti, aunque con ellos valdría hacer algunos matices. Si bien están interesados en el vínculo entre lo retórico, lo estético y lo ideológico, a Echeverría le interesa destacar lo indio y a Mazzotti abrir la noción de sujeto criollo a la categoría de agencia que incluye otras identidades americanas.

no es arremedar irreflexivamente, es dominar la *techné*, se trata de un oficio que puede ser enseñado y aprendido con paciencia; no hay, por lo tanto, una superioridad natural de la inteligencia ibérica sobre la americana.

En la segunda vertiente aparecen también un par de perspectivas. Una de ellas entiende lo indio como una mera licencia poética (cf. González Boixo, 1997, p. 14), o como factor secundario, accesorio, en contraposición de lo hispánico que resulta sustancial (Shelly y Rojo 1998: 344). Lo indio es, pues, marginal en el Lunarejo. En la otra perspectiva lo indio ocupa un lugar protagónico. Para Jean Franco (1998) el mestizaje cultural que se dio en el siglo XVII puede observarse, en literatura, en *El hijo pródigo* de Espinosa Medrano. José Miguel Oviedo (1995) sostiene que, en el Lunarejo, se entrecruza lo mejor del legado español y del indígena, y que en su obra está un interés por cultivar, además de los clásicos europeos, la tradición y la lengua quechua. Raúl Porras Barrenechea afirma que en el siglo XVII, si bien la lengua quechua se usó para evangelizar, hubo también un cultivo genuino de esta en términos estéticos y literarios, por eso dice que en *El hijo pródigo* se encuentra una “vena alegórica mestiza” (1999, p. 151). Dentro de esta perspectiva hallamos una posición más radical que advierte en la obra de Espinosa Medrano una subversión velada del orden colonial a partir de la cultura andina. Según Vitulli (2007), Raquel Chang Rodríguez entiende que, en *Amar su propia muerte*, el Lunarejo plantea la posibilidad de rebelión de los indios para acabar con las injusticias de los españoles. Similar opinión aparece en Laura R. Bass (2009), quien sostiene que Chang Rodríguez veía en *Amar su propia muerte* elementos andinos que cuestionaban encubiertamente el orden colonial.

Esta vertiente es la que más me interesa analizar, pues ha sido menos explorada que la primera y requiere de algunas precisiones en la problemática que implica.

Cuando Vitulli habla de la imagen alegórica de la ruina, como orientación clave para el estudio de la obra de Espinosa Medrano, se refiere a la ruina del imperio ibérico (cf. 2007, p. 72-73). Desde esta óptica el análisis se sitúa bajo el contexto del criollismo, es decir, se limita al problema de la emergente conciencia criolla, de la preocupación de los “hijos de la tierra” por mostrar su dignidad y capacidad intelectual ante la metrópoli. Si nos situamos en esta perspectiva, confirmaríamos muchas de las tesis que ya se han desarrollado en esta dirección. Propongo

ampliar el estudio del Lunarejo a otras significaciones, sin descartar la que acabo de mencionar porque es cierta, válida, pero abriéndola a otros problemas y actores de la época. Coincido en que la ruina, como imagen alegórica es fundamental para descifrar la obra en cuestión, pero no se restringe a la ruina del imperio ibérico, también se trata de la ruina de la cultura andina y de relación dialógica que acontece entre ambas. Al hacerlo así haremos un esfuerzo por comprender no solo al criollo en su tensión con la metrópoli, sino a este en conflicto con lo indio.

Lo que sostengo es que, si bien la obra de Espinosa Medrano está inserta en la preocupación criolla por mostrar la altura intelectual de la colonia frente a la hegemonía peninsular, *El hijo pródigo* complejiza el problema de esa época en otros sentidos. En él, lo indio no es un elemento accesorio o marginal, pero tampoco encubre una subversión del orden virreinal. Lo indio implica un concepto antropológico y filosófico del hombre y, por consiguiente, una manera de adoctrinarlo, lo cual dota al drama de una función ideológica particular. *El hijo pródigo* se pensó para la evangelización de los indios o, más concretamente, para una reevangelización, lo cual trajo consigo el conocimiento profundo de la cultura andina para acomodarla, como rareza americana, en las coordenadas cognitivas del pensamiento hegemónico. Así, la idea de mestizaje en la obra del Lunarejo es, al menos, cuestionable. Quizá, desde la visión antropológica o, incluso, literaria, el mestizaje sea posible, pero epistemológicamente es diferente. La idea de mestizaje parece más difícil de aplicarse a la tensión dada entre la racionalidad eurocéntrica y el pensamiento y la cultura andina. En esta tensión es complicado identificar mezclas, más bien una racionalidad somete a la otra. No se entendió la cultura andina desde sus propios códigos, sino desde el eurocentrismo, la visión y la historia cristiana y, por ende, en *El hijo pródigo* hay una invención o ideación de la cultura andina. En dirección contraria a lo que propone Echeverría, en este auto sacramental los indios no reinventaron el cristianismo, fue este quien los inventó.

Espinosa Medrano: un personaje ambiguo

¿Cómo analizar *El hijo pródigo*? Estamos ante un problema complejo. Se trata de una situación inédita, que difícilmente tiene parangón en la historia. Me refiero al encuentro entre dos civilizaciones como la europea, la española en específico, y las culturas indígenas de Anáhuac y el Tawantinsuyu. Hay una distancia radical entre ellas y,

paradójicamente, una cercanía en tanto seres humanos. Conocer la expansión ibérica de los siglos XVI y XVII, el mestizaje cultural acontecido en esa época, permite para los historiadores –Gruzinski (2007) por ejemplo– ampliar la comprensión de las relaciones interculturales contemporáneas y darnos cuenta de que estas no son tan novedosas como creemos.

Antonio Cornejo Polar (1994) sostiene que el sujeto de la colonia no puede concebirse de manera uniforme, coherente, autosuficiente, asumiendo una identidad clara y distinta. Por el contrario, es híbrido y heterogéneo, está constituido por una inestable interacción de identidades diversas y cambiantes. Por esta interacción entre varias identidades –criollos, peninsulares, mestizos, indios, afroamericanos– José Antonio Mazzotti (2000) prefiere hablar, más que de sujeto, de agencia; una categoría más flexible y dinámica que advierte lo que pierde de vista la de sujeto: lo dialógico de las identidades. En la agencia se entiende mejor la ambigüedad del criollo: era español pero no por completo, y americano, pero se diferenciaba de los indios.

Bajo este marco resulta más comprensible la actuación de Espinosa Medrano en su contexto. Su biografía no es del todo clara, incluso hay dificultades para aseverar con exactitud la fecha de su nacimiento. Entre 1628 y 1630 la sitúa José González Boixo y, la de su muerte en 1688. Estudió en el Colegio Seminario San Antonio Abad en Cuzco, así que recibió una formación jesuita, aunque también enseñaban allí otras órdenes, como probablemente, los dominicos quienes, siguiendo a Charles B. Moore (cf. 2000, p. 17), es posible lo hayan introducido al pensamiento de Tomás de Aquino. De acuerdo con Úrsula Ramírez Zaborosch (cf. 1996, p. 299), el Lunarejo obtuvo su doctorado en Teología en 1654 en la Universidad de San Ignacio de Loyola.

Se ha dicho que fue indio, mestizo y, sin duda, criollo. Para Raúl Porras Barrenechea (1999) el Lunarejo provenía de una familia humilde, de madre india y, debido a que fue un niño prodigio, superó obstáculos sociales y alcanzó lugares relevantes en la Iglesia y la academia. Porras Barrenechea lo identifica como el “primer humanista indio”. José Cid Pérez y Dolores Martí de Cid también lo consideran indio (cf. 1973, p. 489).

Pero su origen no es muy claro y, más bien, no parece haber evidencia de que fuera indio o mestizo. Tanto González Boixo como Vitulli retoman un estudio hecho por Cisneros y Guibovich, en el cual, se

afirma que Espinosa Medrano difícilmente pudo ser indio, pues, entre otras cuestiones, su patrimonio estaba acorde con el rol de los criollos, no parece haber sido pobre, por el contrario, a su muerte tenía una situación económica y social privilegiada, una buena suma de dinero, cabezas de ganado, propiedades y siervos. El Lunarejo gozó de ciertas prerrogativas que solo una posición como la de criollo podría conferirle. Para Lavallé (1993) lo criollo no se define por el nacimiento sino que implica una “forma de ser”. En tal caso, la opinión más razonable es que Espinosa Medrano fue un criollo. No está del todo claro en si estaba a favor del papa o de la Corona. De un conflicto minero que se produjo en Laicacota, podemos inferir que el Lunarejo defendió el principio de prelación. No hay una crítica abierta, pero sí se percibe, sostiene Vitulli, un cuestionamiento a los privilegios de los peninsulares sobre los beneficios de la tierra americana (cf. 2007, p. 19). Si es así, ¿Espinosa Medrano estaría de acuerdo en que el papado limitara a la Corona el ejercicio del principio del Patronato Real sobre Indias? No lo sabemos con precisión.

Por otro lado, nuestro sacerdote alcanzó jerarquías altas en la Iglesia: arcediano, canónigo y chantre de la catedral del Cuzco. Nancy Farriss nos explica que quienes lograban los puestos eclesiásticos más importantes, como los de arzobispo, obispo y canónigo, eran quienes cooperaban con la Corona (cf. 1995, p. 26). Parece que Espinosa Medrano no cuestionó, necesariamente, la política imperial. Úrsula Ramírez Zaborosch menciona que el Lunarejo defendió las posturas de los dominicos frente a las de los jesuitas (cf. 1996, p. 301). Ideológicamente estaba más cerca de Tomás de Aquino – de hecho elaboró una *Filosofía tomista* – que de Francisco Suárez quien, hacia finales del siglo XVII y mediados del XVIII, se convertía en la vanguardia de la filosofía y la teología jesuita.

La discusión proveniente de posturas como las de Tomás de Aquino, Scoto y Suárez proyectaba un escenario filosófico y teológico muy favorable para dominicos, franciscanos y jesuitas pero, al menos para estos últimos, por su cercanía con Suárez, el terreno político social presagiaba, señala Ramón Kuri, futuras desgracias (cf. 2008, p. 572). Se refiere a que en 1767 son expulsados de la Nueva España. Fueron varios los motivos por los cuales sucede esto, Pilar Gonzalbo Aizpuru expone algunos de ellos, pero para fines de este trabajo solo quisiera enfatizar el vínculo entre jesuitas y el pensamiento de Suárez. Los jesuitas, sostiene Gonzalbo Aizpuru, siempre denunciaron la corrupción del gobierno, no se

sometieron al regalismo imperante y, en general, defendieron la libertad en contra del absolutismo (cf. 1989, p. 224). Suárez asumía la tradición medieval de que Dios le otorgaba el poder político al pueblo y este a los gobernantes. Si la autoridad se volvía autoritarismo, nos explica Kuri, el pueblo podría eliminarla (cf. 2008, p. 495). Desde esta perspectiva es más entendible la expulsión de los jesuitas. Y Espinosa Medrano no se situaba en esta línea, por lo que no parece haber contrariado a la Corona.

De todas formas, el Lunarejo fue un personaje ambiguo, difícilmente lo entenderemos como un sujeto uniforme o coherente, se acerca más a un agente híbrido, heterogéneo, cruzado por identidades cambiantes y diversas. Además, en el contexto de Espinosa Medrano, se cultivó, como dice Bolívar Echeverría, la disimulación, con el propósito de obtener beneficios. No es que demos conclusiones categóricas sobre la ideología del Lunarejo, simplemente, ofrecemos algunas pautas para acercarnos a ella.

El discurso barroco de *El hijo pródigo*

En el auto se representa la parábola de Jesús acerca del hijo pródigo, que se encuentra en el libro de Lucas, capítulo 15, versículo 11-32. Este es el criterio externo del que nos habla Peña, el cual, estructura y cohesionan el drama. Es bien conocida esta parábola, su idea central es mostrar cómo el hijo de Dios, el hombre, la humanidad, se aleja de él para conocer los placeres mundanos, pero termina por advertir el error de su decisión, se arrepiente de sus pecados y vuelve con el Padre. El hombre es arrastrado por su cuerpo y por su ímpetu juvenil hacia el sexo, la fiesta, la comida y la bebida, placeres efímeros y superficiales, cuyas consecuencias las encontramos en la enfermedad, la pobreza y la vejez, que obligan a los hombres a esclavizarse al diablo. El hombre le pide perdón al Padre, quien lo acepta de nuevo en casa y hace una celebración porque su hijo estaba muerto y regresó. Durante todo el auto hay una dialéctica entre el alma y el cuerpo, pues este es quien lo empuja hacia el disfrute hedonista, sin que aquella logre someterlo. Al final, alma y cuerpo se reconcilian y queda claro que el control del cuerpo nos acerca a Dios.

El hijo pródigo de Espinosa Medrano es, como dice Peña (1975), una “obra de tesis”, porque se rige por este pasaje y la dialéctica teológica entre alma y cuerpo. Pero este auto es todavía más complejo, porque se

encuentra en un contexto virreinal donde interactúa con diferentes identidades. Hay en él una yuxtaposición entre, al menos, esta parábola de Jesús y la cultura andina. Se entrecruzan ambas culturas en las alegorías. Básicamente la cultura andina es entendida como el hijo pródigo del cristianismo, lo cual tiene una serie de repercusiones que trascienden el estudio tradicional del auto.

Espinosa Medrano está inserto en la tradición del Siglo de Oro español. Las obras dramáticas eran producto de un equilibrio entre la libertad poética y la conciencia histórica o conciencia de la tradición (cf. Cuéllar, 2003b). En ellas se renovaban las fuentes originarias para contextualizarlas y, con ello, interpelar al público. Versiones de *El hijo pródigo* existen varias, hay una anónima en el siglo XVI, de 1599 es la de Alonso Ramón, Lope de Vega tiene una de 1604, una más es de Don Manuel Vidal Salvador y otra de Valdivielso de 1622. Pero Espinosa Medrano recreó *El hijo pródigo* en un marco ideológico diferente.

El sentido del auto en las colonias españolas aparece con claridad en sor Juana Inés de la Cruz (2012), en su loa para *El Divino Narciso*. Celo somete a América por la fuerza, a Religión le toca persuadirla por la palabra. Occidente y América, que representan a los indios, asumen su derrota en las armas, pero defienden su libertad para continuar con sus creencias religiosas. Se muestran escépticos del Dios del que habla Religión y, es Occidente, quien le exige verlo: “Así es; que más quiero verlo, / que no que tú me lo digas”. Celo pregunta: “Religión, dime: / ¿en qué forma determinas / representar los Misterios?”. Y Religión responde: “De un Auto en la alegoría, / quiero mostrarlos visibles, / para que quede instruída / ella, y todo Occidente, / de lo que ya solicita / saber”. El auto del que habla Religión es *El Divino Narciso*. La propia Sor Juana arguye que este es para mostrar los misterios cristianos a los indios escépticos y, con ello, evangelizarlos. A través de la alegoría se busca, como afirma Sergio Fernández (2008), representar lo irrepresentable, lo misterioso, hacer visible lo invisible.

El hijo pródigo de Espinosa Medrano, originalmente, fue escrito en quechua, hubo una serie de traducciones iniciales, al alemán y, de esta, al francés, antes de la versión en castellano, que es la que analizo. En esta última, los nombres de las alegorías se conservan en quechua, además de otras palabras. Las alegorías que componen el auto son las siguientes. 'Kuyaj Yaya es el padre amante. 'Hanan Saya es el hijo mayor y, 'Hurin Saya, el menor, también llamado Cristiano. La palabra de dios es Diospa Simin. Huaina 'Kari es la juventud y U'ku, el cuerpo, el bufón. Nina

Quiro, diente de fuego, es el diablo. Ahuatiri es un pastor; 'Posoko, la espuma; Pillonkoi, torbellino; Aicha Yoya, la dama carne o la voluptuosidad; 'Katu, la doncella venal y K'uichi la doncella Arco Iris. El Mundo es el único que aparece en castellano.

No podemos analizar, por cuestión de espacio, todas las alegorías, pero sí algunas de ellas, las clave, para ilustrar nuestro propósito. Como decía, en el auto hay una superposición entre la parábola de Jesucristo sobre el hijo pródigo y la cultura andina. Las alegorías son para mostrar el sacramento de la Eucaristía en el contexto del virreinato peruano. Cristiano, Cuerpo, Juventud componen una sola unidad, pero se disgregan en tres con fines didácticos. Cuerpo y Juventud dominan a Cristiano, aunque este intente resistirles, lo arrastran al disfrute de los placeres mundanos, lo que lo hace alejarse de Dios, el Padre amante. Cristiano también es 'Hurin Saya, Cuerpo es U'ku y, Juventud, Huaina 'Kari. A esto me refiero con que en el auto hay una imbricación entre el cristianismo y la cultura andina. Si ya era compleja la unidad compuesta entre Cristiano, Cuerpo y Juventud, lo es todavía más, al yuxtaponerse entre ellas, 'Hurin Saya, U'ku y Huaina 'Kari. Digamos que, en la versión castiza u ortodoxa, en términos de Bolívar Echeverría (2010), Cristiano representaría al hombre, al ser humano, en la versión del Lunarejo, se trata del cristiano que, además, es indígena.

Cristiano, Cuerpo y Juventud son los Inkas, así los llama Mundo y 'Katu. Por eso insisto en que Espinosa Medrano, con la alegoría de Cristiano, hace alusión a que el indio andino es también un cristiano y, de manera más precisa, si Cristiano es el Inka y Cristiano es el hijo pródigo, el Inka es el hijo pródigo.

Los placeres mundanos, en este caso, son los placeres mundanos indígenas, lo cuales son fugaces y superfluos, de ahí que estas ideas se dramaticen en Torbellino y Espuma, pero, nuevamente, se complejizan más, porque se sobreponen con la cultura andina: Pillonkoi y Posoko. La fiesta, la comida, la bebida, el sexo que pierde a 'Hurin Saya están saturados de referencias a la cultura andina, como la chicha, por ejemplo. Los placeres mundanos son los de la cultura andina. Esto aparece sintetizado en la alegoría del Mundo, pues este aparece con la mascapaicha, una insignia del poder Inca. Los ayudantes de Mundo son Torbellino y Espuma y su hermana es Aicha. También aquí hay una idea que se dramatiza, varias alegorías muestran los componentes del mundo, el cual se describe como burdel. Las consecuencias a las que nos llevan los

placeres se encuentran en el descenso al infierno de Cristiano, en su enfermedad y su pobreza. Es, de alguna manera, la forma como, desde la perspectiva del auto, vive la cultura andina.

Un breve paréntesis. Hay, en el auto, un diálogo con el paganismo amerindio, lo cual es producto de la tradición en la que está inmersa Espinosa Medrano. En el auto hay una transposición entre lo sagrado y lo profano que, como dice Bataillon, opera “ya sobre mitos paganos, ya sobre leyendas populares” (1964, p. 184). Lo pagano y lo popular constituyen una influencia de la comedia nueva de Lope de Verga para el teatro y, por consiguiente, para el auto sacramental. Para Juan Oleza (1992) el gran aporte de Lope fue hacer que el teatro llegara a zonas más extensas de la población al introducir en él historias, leyendas o mitos populares. El gracioso es un personaje que se establece como norma en Lope, cuyo propósito era entretener al público que asistía a los corrales (cf. Wilson y Moir, 1974, p. 84). Así, por su naturaleza, cuando el auto llega a América se superpone en él lo sagrado con el paganismo amerindio. Tanto en Espinosa Medrano como en Sor Juana subyace la idea de que, entre los indios, había prácticas religiosas muy similares a las de los cristianos. Se reinterpretan en Sor Juana, dice Oviedo – pero también se puede hacer extensivo esto al Lunarejo – los mitos indígenas como preludio de los misterios cristianos (cf. 1995, p. 248). Tales condiciones son, entonces, aprovechables para la evangelización de los indios (cf. Checa, 1990, p. 199), para su conversión por medio de la palabra y no por la violencia. Se trataba, pues, de una transmisión didáctica del mensaje cristiano, que debía ser divertida –sin perder el significado previsto– para el público pues se presentaba repetidamente el dogma cristiano, por eso el gracioso era esencial para mantener la atención de los espectadores. En *El hijo pródigo* es U’ku quien se encarga de este papel, aunque también tiene elementos del bufón¹⁹. El auto

¹⁹ George Peale en el análisis que hace de *La Serrana de la Vera* de Luis Vélez de Guevara, hace una distinción entre el gracioso y el bufón. En el gracioso encontramos el sentido moral de las acciones. Mientras, el bufón, lejos de tener un papel servil, es autónomo y en él se expresan las necesidades: “más profundas y más arraigadas en la subconsciencia del hombre” (1977: 152). El bufón es, pues, indecente, representa la carnalidad y las irrefrenables animaladas. U’ku comparte rasgos de ambos. Hay una lección moral que subyace en sus acciones. Simboliza los impulsos carnales, las consecuencias de no saberlos dominar, pero también la posibilidad de someterlos y, con ello, acercarse a Dios. U’ku es autónomo y

sacramental, por lo tanto, trae consigo una tradición que necesita examinarse para comprender mejor su naturaleza y los nuevos sentidos que adquirió en contextos inéditos como el del virreinato peruano.

La cultura andina es el hijo pródigo del cristianismo y, para regresar a la casa de Dios, debe abandonar la vida de idolatría que lleva hasta ese momento. Los indios deben arrepentirse genuinamente y dominar a su cuerpo para que el Padre amante los redima, los traiga de la muerte a la vida eterna, cuestión que aparece hacia el final de *El hijo pródigo*, caracterizado, como todo auto, por un desenlace eucarístico. 'Hurin Saya se lamenta de no haber frenado sus impulsos carnales y le pide perdón a 'Kuyaj Yaya, quien se lo concede y, para celebrar, ofrece un banquete, en el cual le pide a sus sirvientes traer nuevos vestidos para su hijo menor y el *llaitu*, otro símbolo de la hegemonía Inca. Esto hace pensar que, para ser cristianos, los indios no deben renunciar por completo a toda su cultura.

Una alegoría más que clarifica la relectura hecha en el auto de la cultura andina desde el cristianismo, es K'uichi. En la mitología andina hay una leyenda acerca de dos serpientes que atraviesan los tres mundos: Cay Pacha, el mundo de aquí, el de los hombres, Janan Pacha, el mundo de arriba, el de los dioses y, Ucu Pacha, el mundo de adentro, el de los muertos. Una de las culebras, Sacha Mama, cuando pasa al Janan Pacha se convierte en arco iris y, según Luis Valcárcel, toma el nombre de Coichi (cf. 1964, p. 138). El arco iris era entre los andinos una deidad de la fertilidad, de vida, pero también significó corrupción, putrefacción, muerte (cf. Valcárcel, 1964, p. 138). Estamos ante lo que Mignolo (2007) llama dualismo complementario andino: los contrarios pueden coexistir sin anularse²⁰. En el auto K'uichi es una de las prostitutas, por eso se

representa al subconsciente, la carnalidad y las imparable animaladas. El propio Cristiano dice que U'ku es un animal, un perro.

²⁰ Coichi es uno de varios ejemplos. La estructura económica y social en la cultura andina se basó en el *ayllu*, la unidad básica de parentesco. El principio que regía esta organización era el de reciprocidad. *Ayni* es una raíz que en quechua como en aymara refiere a la idea de reciprocidad. Steve Stern señala que *aynillmanta llamkakuni* significa “trabajar lo mismo para otro que él para mí” (1986: 31). Para Valcárcel el sistema de trabajo llamado *ayni* “consiste en que cada familia ayudaba a sus vecinos con cargo de reciprocidad” (1964: 93). Pero Stern agrega que el verbo aymara *aynisitha*, cuya raíz, como vemos, remite a reciprocidad, significa también contradecir y discutir con los demás (cf. 1986: 33). Algo análogo sucede

llama doncella Arco Iris. Si K'uichi quiere decir fertilidad, fecundidad, vida para la tierra y los seres vivos, en el auto, significa muerte. En esta alegoría el cristianismo desplaza la cultura andina: la concepción de vida de los andinos es la muerte para los cristianos. Cuando Cristiano cae en las redes de las prostitutas, como la doncella Arco Iris, está muerto. Por eso alegra tanto a Kuyaj Yaya el regreso del hijo menor, porque estaba muerto y ha vuelto a la vida.

Espinosa Medrano no selecciona los nombres de sus alegorías al azar, conoce muy bien la lengua y la cultura andina, lo cual le permite darle un lugar en la visión cristiana y, por lo tanto, un nuevo significado. Los primeros cronistas no conocían la lengua indígena, incluso, creían que el Inca era un nombre propio, por ejemplo. El Lunarejo cultivó el quechua, no precisamente por los fines que, como vimos, señala Porras Barrenechea, literarios y estéticos, sino para usarlo como instrumento de evangelización, es decir, el conocimiento del quechua le sirvió para comprender al indio, saber traducirlo e insertarlo a la historia cristiana. Por eso, los jesuitas tuvieron un papel protagónico en el adoctrinamiento de los indios: conocían la lengua y la cultura indígena –el arzobispo Bartolomé Lobo Guerrero sostuvo que esta orden debía encargarse de la evangelización por estas razones–. Espinosa Medrano debía conocer el doble significado que encerraba el término k'uichi o coichi y decidió darle la aceptación de muerte. La concepción de vida andina se representa en el auto como pecaminosa, debe rechazarse como se rechaza la prostitución, si es que el hombre quiere estar cerca de Dios. La fecundidad de los indios es, para los cristianos, la prostituta.

En síntesis, el indio andino es un cristiano pero en un momento de alejamiento de Dios, la distancia es debido a la vida que lleva, que es la vida de la cultura andina y de sus prácticas religiosas, las cuales debe abandonar si busca el perdón de Dios. Aunque en el auto se sugiere que no se trata de un abandono total, pues al final aparece Cristiano con el *llaitu*, como si fuera posible, con cierta medida, conservar la cultura indígena en la fe católica. Veremos que, finalmente, esta sugerencia es bastante cuestionable.

con el término *tincu*, al que también se recurre al explicar la reciprocidad andina, pues refiere a cooperación, igualdad, ajuste, pero *tincuni* significa también competición: “encontrarse para combatir” (cf. Stern, 1986). Así, la organización de la cultura andina se fundaba en un criterio que podía significar cooperación y competencia, reciprocidad y combate.

La mediación intercultural y la invención de la cultura andina.

Espinosa Medrano fue un mediador intercultural. La inserción de lo que Marcello Carmagnani (2011) llama áreas americanas en el mundo occidental, trajo consigo la destrucción de las culturas autóctonas, pero también la emergencia de una nueva realidad resultado del cruce entre ibéricos e indios. Este cruce fue inédito y obligó a una adaptación de ambas partes para sobrevivir. Según Carmagnani, ni españoles ni indios contaban con referentes culturales para descifrar este encuentro, pues ambos grupos estaban restringidos por tradiciones locales o regionales. No obstante, en esta encrucijada, aparecieron intermediarios, los eclesiásticos. El Lunarejo fue uno de estos intermediarios entre el cristianismo y la cultura andina.

En los siglos XV y XVI estaba presente la posibilidad de homogenizar en términos cristianos al mundo. La reconquista de Granada por los peninsulares y la expulsión de moros y judíos en 1492 motivaban todavía más hacia esa dirección. España se constituía en instrumento de la Providencia para llevar el evangelio a todo el mundo, liberar los Santos Lugares, recuperar Jerusalén y, con ello, concretar la ascensión de un emperador universal que unificaría Europa y acabaría con el Islam –aunque esta idea circulaba entre la cristiandad desde el siglo XII– (cf. Brading, 1993).

En este contexto los virreinos de la Nueva España y del Perú jugaron un papel destacado, pues significaron un avance en la expansión mundial del cristianismo. Los eclesiásticos, como puentes entre civilizaciones, se convirtieron en piezas angulares para la construcción de una supuesta monarquía universal. El clero, en buena medida, mantenía el control social en las colonias americanas. Pacificar un imperio tan extenso con un grupo militar tan reducido, fue gracias a los sacerdotes, pues influían en los fieles para que obedecieran al Rey y a Dios (cf. Farriss, 1995, p. 15).

Desde esta perspectiva, *El hijo pródigo* era parte de aquella expansión. En el caso del virreinato peruano se sumaron otras circunstancias particulares, como las campañas de extirpación de idolatrías. La literatura especializada en el estudio de estas (Duviols, 1977; Cordero, 2011; García, 2011; Guibovich, 2011), explica su origen y su sentido para el virreinato peruano, pero para fines de este trabajo, es

suficiente con decir, en términos generales, que en el inicio del siglo XVII se descubrió que los indios mantenían de forma clandestina sus prácticas y creencias religiosas, por lo que solo había sido una apariencia su conversión al cristianismo. De ahí el surgimiento de las campañas.

Los jesuitas tuvieron un papel crucial en estas campañas al grado de asumir su dirección. Ellos se encargaron, principalmente, de la persuasión a través de la palabra, no de la parte más violenta. Espinosa Medrano recibió una formación jesuita y, muy probablemente, dominica, de ahí su introducción al pensamiento de Tomás de Aquino. Como cualquier otro erudito estaba al tanto de las discusiones de su época. Seguramente conocía la entablada entre Sepúlveda y Bartolomé de las Casas. Por su auto, podemos inferir que el Lunarejo tenía una concepción de hombre y, por lo tanto, una manera particular de evangelizarlo, muy cercana a la concepción lascasiana. Básicamente en Las Casas nos encontramos con un concepto filosófico y antropológico de persona caracterizado por la racionalidad y la libertad (cf. Beuchot, 1996; Méndez Plancarte, 2008). Para Las Casas todas las personas y, por ende, los indios, son racionales y libres, “son hombres y tienen ánimas racionales [...] son beneficios comunes que Dios a todos los hombres sin diferencia concedió” (1992, p. 14-16), por lo que no se les puede considerar, en ningún sentido, bárbaros, como lo creía Sepúlveda apoyándose de Aristóteles. De tal manera que no debían ser esclavizados ni violentados. El acceso a la fe, para Las Casas es un derecho del hombre. Si, en este caso, el indio no se ha acercado a Dios, no es por falta suya sino por la poca o nula instrucción cristiana por medio del amor y la persuasión (Las Casas, 2008, p. 82).

El concepto de pecado de los jesuitas estaba, en algún sentido, presente en el Lunarejo. Para los jesuitas aquellos que pecan son los que de antemano conocen la Ley de Dios, en este caso, los europeos; los indios, no necesariamente. Los individuos pecan cuando, conociendo la ley de Dios, o siquiera sospechando que pudieran infringirla, lo hacen, la transgreden. De acuerdo con Kuri (2008) esto implica el respeto que tienen los jesuitas hacia el otro. En América hay un otro, el indio, que no puede ser medido bajo los parámetros europeos. Dice Kuri: “El encuentro con el ‘otro’ [...] deja de ser la confusión de una verdad solo para los ‘adultos’ europeos, donde la inteligencia del otro pierde su identidad” (2008, p. 469). Entre los jesuitas se establece un diálogo en el que los interlocutores se expresan desde su propia idiosincrasia. De esta manera,

muy similar a Las Casas, los indios más bien carecen de instrucción cristiana, así que se les debe persuadir amorosamente para acceder a la fe.

Claro que en el siglo XVII no se podía decir que los indios eran ignorantes del cristianismo, al menos no como lo eran en el siglo XVI, cuando hubo una primera evangelización. En el momento de las campañas y del auto de Espinosa Medrano, al inicio y a mediados del siglo XVII, los indios eran más bien relapsos. No obstante, el Lunarejo no concordaba con el uso de la violencia en contra de estos, el auto es una muestra de ello, de su formación y de la concepción de indio que tenía.

En el auto, el indio es un cristiano, pero distanciado de Dios. La vía para recuperarlo no es la violencia, sino la palabra. El indio, como todos los hombres, puede elegir a Dios o rechazarlo. El rechazo no es producto necesario de una condición del indio, desde esta perspectiva se asume que es por falta de una predicación amorosa. Diospa Simin representa esta predicación en el auto, pues es quien busca persuadir a 'Hurin Saya de regresar a la casa de su padre. La predicación, para Las Casas es un derecho que tiene todo hombre. Con ella es posible que la voluntad se ejerza de forma responsable y que, entonces, el hombre domine sus impulsos carnales, lo cual le permitirá acercarse a Dios. Por eso dice U'Ku al final del auto, cuando expía sus pecados, que quien busque a Dios deberá someter su cuerpo.

El hijo pródigo se contraponen a la supresión violenta de toda raíz cultural andina. Si bien no hay una crítica abierta, sí se asoma un cuestionamiento indirecto a las campañas de extirpación de idolatrías. Reforzar la fe cristiana no se logra con violencia, ni haciendo tabla rasa de la visión indígena. Al final del auto, recordemos, una vez que Cristiano es perdonado, aparece con el *llaitu*. Hay, como dice De la Flor, un replanteamiento velado de los principios en los que se asienta la colonización, al menos de algunos de sus proyectos o políticas.

En cierto sentido, el aprendizaje del quechua introdujo a los evangelizadores en un proceso de colonización a la inversa, de aculturación. Por eso José María Arguedas escribe: “no solo el español catequizaba al indio sino que este a su vez catequizaba al español y a sus descendientes. Tomaban el uno algo del otro, sin ceder en lo sustancial” (1977, p. 24). De ahí que la condición del criollo sea, como dice Mazzotti, ambivalente, pues se autoconcebía como parte del imperio, pero no se consideraba extranjero en América (cf. 2000, p. 20). No ser extranjero en América tampoco lo convertía en indio del cual se distanciaba

claramente, pero si lo insertaba en un proceso de aculturación, como lo explica Solange Alberro: “el mismo amo acababa por vestir, calzar, comer, beber, dormir, bailar y finalmente, sentir, pensar, soñar como los que lo rodeaban” y, por lo tanto, agrega Alberro, el español: “dejó de ser el que arribó algún día a tierras americanas. En cierta medida, se iba pareciendo un poco al indígena, que ya no era el de antes, ni tampoco el que se suponía era ahora” (2000, p. 57).

Si bien es razonable esta postura, no parece darse en el mismo sentido en el terreno epistemológico. En este no se dio una colonización a la inversa. En el auto es la racionalidad eurocéntrica la que coloniza la otredad india. Espinosa Medrano conocía de manera profunda la lengua y la cultura quechua, por eso supo cuándo y dónde incrustarlas en la parábola del hijo pródigo, dotándolas del sentido evangelizador que buscaba.

Luis Villoro (1998) sostiene que en el encuentro entre españoles e indios la comprensión del otro se dio en tres niveles. En un primer nivel se traduce al otro desde lo que es conocido para Europa. El otro no es aceptado como otro sujeto, sino como objeto del sujeto único europeo. El segundo nivel corresponde al que surgió con Las Casas quien reconoció la igualdad del indio, pero no su total diferencia. El otro no podía plantear los parámetros a partir de los cuales podría ser comprendido. No tenía, como nos explica el filósofo mexicano, más sentido ni destino que su conversión al cristianismo. Un tercer nivel de comprensión apareció con Sahagún. Este hizo emerger la voz del otro sin intermediarios y, con ello, se mostró la república virtuosa en que vivían los indios, el rigor, la austeridad, la disciplina. Una de las consecuencias de tal planteamiento fue cuestionar la llegada del cristianismo a tierras americanas, pues si el indio vivía en la virtud, qué caso tenía la evangelización. Llegados a este punto, aunque Sahagún admite el discurso del otro, lo hace hasta cierto límite, hasta cuando el indio niega la creencia que da sentido a la vida del sacerdote. Sahagún no escapa al prejuicio de su época: América tiene significado únicamente al convertirse al evangelio. Por eso, escribe Villoro que Sahagún: “Tiene entonces que conjurar la visión del mundo que el otro le presenta para incardinarla en la propia” (1998, p. 163). El otro no podía explicarse desde sus propios códigos sino desde la visión hegemónica cristiana.

Bien visto, esto que se dice de la comprensión en Sahagún es aplicable a los otros dos niveles, incluso, nos ofrece muchas pistas para entender a Espinosa Medrano. Quiero decir que, en términos de Villoro,

el Lunarejo conjuró la otredad andina, la tradujo en objetos y situaciones conocidas en su propio mundo. El indio andino, el otro, solo tiene sentido al convertirse a la nueva fe. Si el Lunarejo se hubiera dejado ver desde la mirada del otro, hubiera perdido su dominio sobre él. Entender al otro desde categorías hegemónicas conlleva su sometimiento. “Nada más peligroso – dice Villoro – que concederle la palabra al otro cuando se quiere dominarlo” (1998, p. 167).

El hijo pródigo, pues, no deja de incurrir en otro tipo de violencia, una violencia sutil, epistémica. Espinosa Medrano fue un mediador intercultural porque buscaba la evangelización o reevangelización del cristianismo y conoció muy bien la cultura andina para reinterpretarla en dirección cristiana. Conectó dos culturas pero desde la matriz de una solo de ellas, la hegemónica. Edmundo O’Gorman (2006) sostiene que América no fue descubierta, sino inventada, porque fue pensada desde Europa, desde su literatura, desde su historia y sus categoría de pensamiento. América, recuperando a Mignolo (2007), fue una idealización del imaginario eurocristiano.

Los cronistas del siglo XVI describen el virreinato peruano desde sus propios parámetros. Hicieron historias, sostiene Franklin Pease, a partir de mitos y fuentes orales que difícilmente son ordenables bajo criterios historiográficos (1991, p. 73). La situación que se encontraron en el Tawantinsuyu se la explicaron desde la concepción de los reinos europeos. Por ejemplo, el conflicto entre Atahualpa y Huáscar lo entendieron como una lucha fratricida por el poder: a la muerte del padre el primogénito buscaba ascender al trono. Franklin Pease devela el prejuicio de los cronistas y muestra que este conflicto representaba, principalmente, un ritual religioso, donde a partir de la lucha de contrarios –los dos hermanos simbolizaban los opuestos– se restablecería, a la muerte del Inca, el orden. De hecho, no existía el concepto de primogenitura entre los indios, según Pease, ni siquiera el de edad; más bien había, digamos, un grupo de edad al cual pertenecían varios individuos que cumplían con determinado rol social. Explicarse el ritual religioso que representaban los hermanos, desde la sucesión del poder al estilo de los dominios europeos es una manera de inventarse o idearse la cultura andina.

¿Cómo entendió Espinosa Medrano la cultura andina? Sabía más de esta de lo que conocían de ella los primeros cronistas, pero tampoco se acercó, ni muchos menos, a la agudeza hermenéutica que ahora tiene un

historiador como Pease. El prejuicio de los cronistas del siglo XVI no se limita a ellos, es un prejuicio de época, que como bien explica Pease, de alguna manera llega hasta la historiografía del siglo XIX. Espinosa Medrano entendió la cultura andina desde el conocimiento europeo. La cultura andina es el hijo pródigo del cristianismo, la idea de fertilidad de los indios es muerte desde un punto de vista cristiano, la deidad andina del arco iris es la prostituta del catolicismo. Esto implica inventar la cultura andina, violentarla porque se resignifica desde el pensamiento eurocéntrico y la historia cristiana.

Como vimos, Carmagnani afirma que a españoles e indios les fue difícil descifrar su encuentro, pues ambos grupos tenían una tradición local y regional que se los impidió. No es del todo correcta esta idea. En el “grado cero” de la relación entre ibéricos e indios, uno de estos tenían una ventaja sobre el otro. Martin Lienhard explica cómo en el “descubrimiento” mutuo entre europeos y autóctonos hubo una asimetría fundamental, pues los primeros, por su experiencia de reconquista o expansión colonial, lograron clasificar rápidamente al indio, como infiel o bárbaro. Los indios, dice Lienhard, “como paralizados por la sorpresa”, tardaron mucho en darse cuenta de los verdaderos móviles y proyectos de sus huéspedes (cf. 2003, p. 97-98).

Cuando Vitulli habla de la tensión entre la metrópoli y los criollos explica cómo el temor de la primera era el de la confusión y no el de la diferencia. Si la producción literaria del virreinato peruano se confundía con la peninsular significaba que los españoles no tenían, por naturaleza, una inteligencia más alta que sus contrapartes americanos. Los criollos dominaron el canon, lo cual implicó un desafío a la inteligencia peninsular, pues las regiones marginales dominaban la *techné* de la misma forma que la hegemonía. Por el contrario, la diferencia, la “rareza americana”, dice Vitulli (2007, p. 48), podía ser clasificada por la hegemonía cultural peninsular. Esto no traía problema alguno.

Concuerdo con Vitulli en esto, pero su tesis puede llevarse a más: no se trata de la hegemonía peninsular, sino de la inteligencia que es hegemónica, en general; es decir, aquella que no le teme a la diferencia porque la puede ordenar en su espacio propio de rareza. En la misma argumentación de Mignolo aparece esta idea. Entre los indios no había la necesidad de clasificación del otro o lo otro. No clasificaron la otredad, fueron clasificados a partir de criterios externos y hegemónicos, dice Mignolo: “los incas, los aztecas o los mayas no estaban en una posición que les permitiera clasificar a los pueblos que habitaban el planeta ni

estaban interesados en hacerlo porque no tenían este tipo de concepción. Eso quedaba para los portugueses y españoles” (2007, p. 41).

En este sentido, el auto sacramental se explica mejor a partir de una visión zizekiana que de la dada por el *ethos* barroco de Bolívar Echeverría. Para Slavoj Žižek el multiculturalismo es la ideología del capital global. Son varias las razones que ofrece para sostener su tesis pero hay una que es sustancial: la de lo mediado. Todo aquello que pretenda contradecir al capital, lo confirma, porque ya está mediado por su contexto y su trasfondo. El multiculturalismo no puede ser una reacción real al capitalismo porque está mediado por este. El regreso a la pureza original de lo indígena – que proponen algunos filósofos como Villoro (2009, p. 77) – es imposible porque tal regreso ocurre en el contexto y se recorta contra el trasfondo del mercado mundial. Lejos de reafirmar esta pureza original, lo que sucede es su negación y consumación plena (cf. Žižek, 2008, p. 168).

Lo mediado es una idea hegeliana. Žižek está entendiendo la relación entre el capital y el multiculturalismo desde la dialéctica hegeliana. En Hegel: “Aquel *en sí* del comienzo es en verdad, como negatividad, asimismo, lo *mediado*, que se *pone ahora* tal como en verdad es, y lo *negativo*, como determinabilidad, es de cada uno para el otro y en sí lo que se supera a sí mismo” (Hegel, 2009, p. 466). El espíritu se autoalienta y se expone como un otro, como un contrario, aunque sigue siendo él mismo, lo mediado es este desentrañamiento de sí mismo que se pone como un contrario, y que hace posible la superación del espíritu. Desde esta idea, el filósofo esloveno se explica al multiculturalismo en relación con el capital. El multiculturalismo no representa un otro radical, es el capital mediado. El capital se autoalienta en un otro, como si fuera algo diferente a sí mismo, pero sigue siendo él, desentraña de sí, un contrario aparente y momentáneo, el multiculturalismo, solo para poder superarse, expandirse todavía más.

Algo análogo sucede en *El hijo pródigo*. El cristianismo es como el capitalismo, como la dialéctica hegeliana: pone a un otro para superarse. La cultura andina está mediada por el cristianismo, la cultura andina es el cristianismo mediado. El cristianismo se autoalienta y se pone como un *otro* –la cultura andina– que sigue siendo él mismo, para trascenderse y expandirse más en el Nuevo Mundo. La cultura andina del auto no es la cultura andina en sí misma, es la cultura andina del cristianismo. Quedó atrapada en la red epistémica y cristiana de Europa, imposible que vuelva

a salir de ahí en su concepción original. Cualquier intento de retorno a esa pureza original ocurrirá en el contexto y se recortará contra el trasfondo de catolicismo y, por lo tanto, lejos de una afirmación, estaremos ante la consumación plena de la cultura indígena.

No es que no tenga sentido, ni muchos menos, la idea de Bolívar Echeverría quien, desde el marco que ofrece el concepto de *ethos* barroco, afirma que los indios *reinventaron* el catolicismo. La tesis es muy sugerente, pero desde el análisis de *El hijo pródigo* esta idea es, al menos, cuestionable.

La teatralización absoluta constituye el rasgo característico del *ethos* barroco. El barroco no solo como cuestión artística, sino como principio organizador de la vida social: el barroco como espíritu de época. La teatralización absoluta implica, entonces, que los subalternos actúan un rol hasta el grado de que su representación, ya no es representación de algo, sino escenificación y nada más. En esta escenificación absoluta hay una desrealización velada de los fines absolutistas de la hegemonía en beneficio de la expresión singular sometida. El catolicismo guadalupano es un ejemplo paradigmático de la teatralización absoluta que hicieron los indios en el siglo XVII: actuaron el papel de católicos, pero recreándolo desde su propia cultura, se lo apropiaron y lo reinventaron. Mabel Moraña (1998) al entender que en el barroco está presente el problema de la hegemonía, propone acercarse a él desde las versiones marxistas que ofrecen Althusser y Gramsci; algo de esto ocurre en Bolívar Echeverría. El catolicismo guadalupano, como teatralización absoluta, conlleva cierta liberación del subalterno de la estandarización absolutista impuesta por la hegemonía ibérica, pues es posible en este marco de represión y censura radical, la expresión y simbolización india de lo real.

Esta tesis explica mucho sobre lo sucedido en las colonias americanas, no por ello, deja de tener aspectos criticables. En primer lugar, la idea de la liberación del subalterno en el barroco es, en parte, resultado de interpretaciones marxistas sobre una estética de otro siglo. María Grazia Profeti señala que en el Siglo de Oro lejos de existir posiciones “revolucionarias”, lo que había eran adhesiones al orden y a la ideología dominante: “El mensaje siempre habrá que leerlo teniendo en cuenta las expectativas de sus receptores; y la recepción del Siglo de Oro no estaba dispuesta a «dudar» de su propio destino ni del orden constituido” (1992, p. 175). En segundo lugar, en *El hijo pródigo* no hay una reinención del catolicismo por los indios, sino todo lo contrario, una invención del indio desde el cristianismo. El hecho de que al final del auto Cristiano aparezca con el *llaitu* no es argumento suficiente para

pensar en un catolicismo alternativo al estilo de lo que propone Bolívar Echeverría. No es que 'Hurin Saya esté reinventado el catolicismo desde la cultura andina. A la postre, con el pasar de los siglos, aquella teatralización absoluta quedó mediada por el contexto y el trasfondo del cristianismo castizo y ortodoxo como le llama Bolívar Echeverría. En este sentido el cristianismo supo darle un lugar dentro de sí a esa rareza americana que fue el catolicismo indio.

Hoy, el capitalismo no está muerto sino más vivo que nunca, no se trata ya del viejo capital homogeneizador, sino que se diversifica culturalmente, incluso, se personaliza, para potenciar más el consumo. Se mete en las entrañas de la producción del conocimiento, de la lógica del funcionamiento de las instituciones del saber. Si lo hace con ellas, es más fácil hacerlo en todas las demás. En el capitalismo global la expansión es más sutil, indolora, pero más eficaz, como dice Žižek. Algo análogo sucedió con el cristianismo, se diversificó culturalmente, pero hoy no leemos al cristianismo desde estas particularidades culturales, sino al revés. Todas estas formas culturales particulares están mediadas por el cristianismo castizo.

Es comprensible que, bajo cierta óptica, se vea en *El hijo pródigo* un mestizaje cultural, como lo asume parte de la crítica expuesta arriba. El análisis del discurso barroco muestra cómo sus alegorías amalgaman culturas diferentes. 'Hurin Saya aparece con el *llaitu* una vez que 'Kuyaj Yaya lo ha perdonado. Un cristiano indígena es aceptado de vuelta en la casa de Dios. La alegoría de Cristiano ya de por sí es compleja porque integra junto con Cuerpo y Juventud un solo concepto, el del hombre. Es así para comunicar de forma didáctica el mensaje cristiano, para mostrar al público la debilidad del hombre por los placeres corporales y los impulsos juveniles, pero también, la posibilidad de someterlos. Estas alegorías se yuxtaponen con otras: 'Hurin Saya, U'ku y Huaina 'Kari, provocando un efecto visual de saturación. El hombre que se aleja de Dios es el indígena, perdido entre los placeres mundanos de la cultura andina. El indio es un cristiano pero en una fase de distanciamiento del Padre, es el hijo pródigo. De ahí que se hable de una vena alegórica mestiza.

Sin embargo, los símbolos andinos pierden su sentido original en tanto se traducen o resignifican al incardinarlos, como dice Villoro (1998, p. 162), en la economía divina del cristianismo. Afirma nuestro filósofo: "Reconocer la validez de lo igual y diverso a nosotros es renunciar a toda

idea previa de dominio; es perder el miedo a descubrirnos, iguales y diversos, en la mirada del otro” (1998, p. 168). En *El hijo pródigo* no se renunció a la idea de dominio, en él los símbolos cristianos no se dejaron descubrir desde la mirada andina. No hay, por lo tanto, una amalgama entre la racionalidad eurocéntrica y la andina porque no se reconoció la otredad indígena, se le hizo subalterna al ordenarla desde una visión cristiana. Fue la racionalidad eurocéntrica la que pudo pensar y clasificar la otredad y, con ello, expandir su proyecto colonizador en el mundo, los indios, sorprendidos, tardaron mucho más en descifrar las intenciones soterradas de los conquistadores. La conquista de América no se limitó a una cuestión de mayor fuerza de un grupo sobre otro, no fue solo por los caballos o la pólvora, la conquista se debió, sobre todo, a una cuestión de hegemonía en el pensamiento.

La conquista epistémica de América.

Podemos entender la conquista de América como metáfora de la conquista y colonización epistémica de América por Occidente. El resultado final de esta no es la invención de América, si llevamos a sus últimas consecuencias la tesis de O’Gorman, se trata de la invención de la otredad que llega hasta nuestro tiempo y que explica, en parte, la violencia de la que no parece posible escapar. El caso de la conquista española de América puede servir como ilustración no de la invención de América sino de la invención que Occidente, con su escritura, con su lenguaje, con su epistemología hace de la otredad. Había un mundo anterior a la llegada de Occidente que se regía por su propia visión de las cosas, por una lógica que ahora se nos escapa en su totalidad y que queda sugerida en nuestras matrices de pensamiento. La conquista de América es solo un caso ilustrativo del avance colonial de la hegemonía epistémica de Occidente.

Una vez conquistado aquel mundo ya no hay regreso a las fuentes indígenas incontaminadas de occidentalismo, cualquier intento de retorno, como dice Žižek, estará mediado. La idea de la descolonización del conocimiento es por demás sugerente. La manera en como hoy conocemos no es una manera universal de conocimiento, es solo una visión europea que fue impuesta desde los siglos XV, XVI y XVII en América. A través de ese filtro nos acostumbramos a conocer, pero no es el único, es uno de entre otros, otros que fueron invisibilizados y silenciados por la hegemonía. Hay otras formas de conocer, como el

dualismo complementario andino que desafía el principio de no contradicción. En este no pueden afirmarse dos cosas contrarias al mismo tiempo y en el mismo sentido sin anularse. El dualismo complementario andino apuesta por lo contrario. Hay en la cultura andina opuestos que coexisten sin negarse. Afirma Mignolo: “Esa simple diferencia lógica es crucial para el avance de una transformación decolonial del conocimiento” (Mignolo, 2007, p. 23). Se trata de un principio de conocimiento totalmente distinto al de los griegos. Desde este principio veríamos el mundo diferente al que siempre hemos visto por las anteojeras de un principio que no es universal sino únicamente hegemónico. La descolonización del conocimiento tiene mucho sentido.

Hay, no obstante, una paradoja en la descolonización del conocimiento que vale la pena explorar. El intento de regresar al dualismo ¿no está, en términos de Žižek, mediado, en este caso, por el contexto y el trasfondo dado por el principio de no contradicción? ¿No entendemos acaso, el dualismo complementario andino en el marco de la epistemología eurocéntrica? Desde la invención de América tenemos razones para, al menos, cuestionarnos sobre esto. Resulta difícil conocer el dualismo complementario andino, desde él mismo, cualquier intento de conocerlo, al parecer, se hará desde la epistemología hegemónica. En el auto sacramental se sugiere el dualismo, pero aquel no está concebido desde este; el dualismo fue clasificado, ordenado como rareza americana en los códigos dominantes de conocimiento.

Hagamos un ejercicio. El dualismo complementario andino puede ilustrar que *k'uichi* significa entre los andinos vida y muerte, fertilidad y putrefacción, contrarios que coexisten sin anularse. La cuestión ahora es no explicar casos como estos, sino explicar la relación entre principios. ¿Desde qué principio de conocimiento podemos estudiar la tensión entre el dualismo complementario andino y el principio de no contradicción? Al plantearlo así, me estoy acercando desde el principio de no contradicción. Ya estoy separando una cosa de la otra, identificando que son diferentes, contrarios, incluso que se excluyen entre sí. Y eso no es entender este contraste de principios desde el dualismo complementario andino, es una comprensión más cercana al principio de no contradicción. De hecho, cuando afirmo que el principio de no contradicción no tiene sentido para el dualismo complementario andino, paradójicamente, estoy reafirmando la validez del principio de no

contradicción. Lo que contradice, como dice el filósofo esloveno, confirma.

Es así porque se analizan los principios, identificando sus particularidades. Si la propuesta es refundar el conocimiento en el dualismo, esto excluye de inicio al principio de no contradicción, no se puede incluir en el seno de esta refundación; aunque la exclusión de este principio es la muestra de su triunfo: no pueden coexistir bajo el mismo sentido y al mismo tiempo el dualismo complementario andino y el principio de no contradicción. Es una paradoja. En efecto, la descolonización del conocimiento consiste en trascender el principio de no contradicción hacia el dualismo complementario andino. Se replantea la visión del conocer sobre una base donde los contrarios coexisten sin anularse, pero para que esto sea posible no puede incluirse el principio de no contradicción, porque este sostiene que los contrarios no pueden coexistir sin anularse: abandonarlo sería confirmarlo. No se puede incluir en esta “transformación decolonial del conocimiento” porque terminaríamos regresando al inicio, a la clasificación monológica, platónico-cartesiana, pero si lo excluyo, estoy confirmando que no pueden coexistir contrarios sin negarse.

Nuestro lenguaje está estructurado por la hegemonía del conocimiento eurocéntrico. Se replicará nuevamente: es hegemónica, no es la única ni la universal. Quizá sea cierto, no es la única, pero ha sido la hegemónica porque epistémicamente, digámoslo así, es la más exitosa, más abarcadora, más explicativa. Puede explicar la otredad, clasificarla. No es que sea más fuerte, es que es más exitosa y por eso coloniza. Sucede en epistemología algo análogo a lo que pasó en términos de guerra y conquista material. ¿Cómo un puñado de aventureros alejados de su tierra enfrentó a organizaciones indígenas distribuidas en amplios territorios? Severo Martínez explica que los indios, entre otras cosas, desconocían que los caballos eran inofensivos en los cerros. Los españoles simulaban ser derrotados, para que los indios bajaran y, en la llanura, los mataban. Martínez sostiene que los europeos tuvieron un mayor control de la realidad, lo que conlleva un mayor desarrollo tecnológico, una superioridad intelectual, cultural, es decir: “[...] disponibilidad de más recursos materiales e intelectuales, que significan mayor dominio de la realidad. Todo ello como resultado de un proceso histórico peculiar. Tal era la superioridad de los conquistadores sobre los indios al momento de la conquista” (1998, p. 24).

En situaciones de guerra importa el control de la realidad para tener más posibilidades de sobrevivencia. Quien controle la realidad se impondrá a la otra cultura y sobrevivirá con su visión de mundo. De manera análoga a lo que sucede en la guerra, en lo material, ocurre en la epistemología. América no fue conquistada por los pocos hombres aventureros, estos frente a los miles de indios eran insignificantes; sí, la pólvora y los caballos jugaron un papel nada despreciable, pero el factor sustancial fue la epistemología europea. Esa conoció más rápido al otro, lo pudo clasificar.

Este, como dije, fue un breve ejercicio, el debate está abierto. La descolonización del conocimiento o la teatralización absoluta de la que hablamos arriba han abierto brecha en el pensamiento y en la historia de lo que somos como americanos pero, por su propia naturaleza, siempre nos invitarán a plantear nuevas preguntas. ¿Es posible la descolonización del conocimiento? ¿Desde qué marco de pensamiento estamos advirtiendo este problema? ¿Lo estamos entendiendo desde el dualismo complementario andino o desde algún principio dado por la hegemonía? ¿Es imposible salir de la episteme occidental a la que pertenecemos irremediabilmente, como sugiere Roberto Follari (2013)?

La invención de la otredad y la violencia de nuestro tiempo

La hiperespecialización en las disciplinas conlleva una falta de comunicación entre ellas. Cada especialización se hace de un lenguaje propio, de una serie de conceptos precisos a través de los cuales se observa a detalle un fragmento de la realidad. Sin duda, el conocimiento especializado ha impulsado toda nuestra cultura, como señala David Bohm (2012), no se trata ahora de abandonarlo ni obviar sus aportaciones. Pero la fragmentación en el conocimiento hace que perdamos de vista la realidad como un todo. El pensamiento, afirma Bohm: “separa cosas que no están separadas (2012: 84). Una vía para hacer frente a este problema es la concepción de los sistemas complejos y su vínculo con la interdisciplina. Si, como vimos con Rolando García, los elementos que componen al sistema pertenecen a dominios disciplinares diversos, necesitamos, para entender las relaciones entre aquellos de un diálogo interdisciplinario. Pues es en el diálogo que surgen nuevos sentidos que nos aproximan a una visión más compleja de la realidad. Una nueva comprensión, dice David Bohm, emerge en el diálogo: “algo

creativo que no se hallaba, en modo alguno, en el momento de partida” (2012, p. 30).

La literatura especializada sobre la obra de Espinosa Medrano permite que ahora nuevas investigaciones con diferentes perspectivas sean posibles. El auto sacramental, en términos generales, pertenece al dominio de la literatura. Es poco usual que se estudie, por ejemplo, desde la filosofía. Pero el análisis del discurso barroco puede “importarse” por otras discusiones como la de la invención de América. Olga Pombo explica que la práctica de importación en interdisciplina significa que una disciplina coopta los andamiajes ya probados en otra disciplina (cf. 2013, p. 37). El argumento proveniente de la literatura se resignifica en un debate histórico filosófico, pero este también cobra un nuevo sentido; es lo que he intentado mostrar en este trabajo.

Bajo este esfuerzo de entendimiento interdisciplinario debemos reconocer también que no solo se trata de llevar un argumento de una disciplina al debate originado en otras disciplinas, sino que estos argumentos los llevamos a nuestra vida cotidiana, y los problemas que enfrentamos en esta, la experiencia y las ideas que adquirimos con ellos, nos acercan de una manera particular a las disciplinas. Lo que buscamos es entender nuestro entorno y nuestra relación con él. Los libros y las vivencias que tenemos con los demás nos van forjando una comprensión sobre aquello que nos causa asombro o duda.

En 2017 surgió un proyecto cultural llamado “La lengua navega a América”, que fue presentado en la Real Academia Española, proyecto que se enmarca en la celebración del encuentro entre dos mundos: España y América. La imagen es muy ilustrativa. Las embarcaciones de hace más de 500 años transportaban aventureros, soldados que venían a conquistar el Nuevo Mundo. Quienes viajaban en las naves traían el propósito de conquistar y colonizar; la lengua no fue la excepción. Dice Cornejo Polar: “la escritura en los Andes no es solo un asunto cultural; es, además, y tal vez sobre todo, un hecho de conquista y dominio” (1994, p. 39). Hay varios relatos que describen a Valverde dándole una Biblia a Atahualpa, uno de ellos describe cómo aquel le dice a este que en la Biblia está la palabra de Dios y que debe saberla escuchar. Atahualpa no sabe cómo tomarla, le da vueltas, se la pone en el oído y la tira al suelo, exclamando que no se someterá a los dioses cristianos. Ni siquiera los conquistadores sabían leer, pero con el libro se esperaba la conversión casi mágica de los indios. Como sugiere Lienhard (2003): el dominio se establece por el fetichismo de la escritura.

La escritura, la lengua, fundó una nueva civilización, donde las ruinas de las culturas indígenas quedaron ordenadas en un espacio propio de rareza americana, en una arquitectura del saber y de la historia eurocéntrica y cristiana. La idea de la invención de América puede ampliarse todavía más. No se restringe esta idea al hecho de que Europa, desde sus categorías hegemónicas de conocimiento, comprendió a América y, por lo tanto, la inventó. Lo cual trae consigo una violencia hacia los americanos, en tanto no los entendió desde sus propios parámetros sino desde los dominantes. Bien vista esta idea sugiere la capacidad de los europeos no solo para inventar América sino para inventar la otredad. En la lengua y la escritura eurocéntrica está la capacidad perversa para inventar la otredad y, por lo tanto, es una legua que, como condición *sine qua non*, es violenta. Nuestra civilización lleva en sus entrañas esta forma de violentar al otro. Entender la otredad siempre desde nuestros códigos y no desde los suyos.

Si esto no explica toda la violencia que vivimos hoy en día, al menos sí una parte. Pensemos en la interculturalidad que, a su modo, ha denunciado este problema. Ha habido una visión que predomina, por ejemplo, en la educación: la educación se ofrece de manera estándar para todos, solo ve sujetos abstractos, unitarios, iguales. La interculturalidad apuesta por una educación pertinente, incluyente de los saberes tradicionales, es decir, apuesta por el entendimiento del otro desde sus propios modos de simbolizar lo real. La perspectiva de género, otro caso, plantea un problema similar: la incomprensión de la mujer –entiendo que no se restringe solo a esto, lo menciono así por fines didácticos y por lo que pretendo mostrar– desde los sistemas hegemónicos. En términos generales, la interculturalidad o el género advierten cómo ciertos grupos llamados vulnerables han sido cosificados por el sistema hegemónico.

Mi hipótesis es que incluso, entre grupos vulnerables no deja de haber esta cosificación del otro. En el contexto de la diversidad sexogenérica suele criticarse el hecho de que, desde la visión heterosexual, surja la pregunta sobre quién ejerce el papel de hombre y quién el de la mujer en una relación homosexual, por ejemplo. La idea es que las anteojeras heterosexuales no permiten comprender la diversidad sexogenérica y buscan explicársela bajo sus propios parámetros. Pero algo análogo puede suceder entre un grupo LGBT y un grupo indígena. En ocasiones desde la mirada de un grupo LGBT, se pregunta sobre en cuál de sus categorías puede explicarse a un *muxe*. Pero estas categorías no

necesariamente permiten entender la complejidad de este. Es la invención del otro que está en nuestra lengua, en nuestra forma de ver el mundo. Es nuestra violencia intrínseca.

¿Qué consecuencias tiene esta hipótesis? El marxismo propuso una revolución material para que el hombre pudiera liberarse de la explotación a las que nos lleva el capitalismo. Bajo lo que venimos diciendo, una revolución de este tipo puede ser cuestionable. El hombre violenta al hombre no necesariamente por la organización económica o social que establece, o no solo por eso, es que trae consigo una violencia hacia el otro, una cosificación del otro, porque su lengua lo empuja todo el tiempo hacia la invención de la otredad.

No es que desconozca la crisis civilizatoria de la que muchos hablan actualmente, la crisis económica o ambiental. Son problemas que deberían convocarnos para encontrar salidas en conjunto. Pero, otro problema es el de la crisis en el ámbito del lenguaje, de la epistemología. Si se han propuesto revoluciones en lo social o político, ¿es posible una revolución en el lenguaje? Si la violencia viene con nosotros en nuestra lengua ¿es imposible un mundo sin violencia? De ahí lo relevante de la idea de la descolonización del conocimiento porque vio bien el problema a un nivel muy sutil. El problema es que esta vía nos conduce a paradojas que no parecen sencillas de resolver.

REFERENCIAS

- ALBERRO, Solange. “La emergencia de la conciencia criolla: el caso novohispano”, en MAZZOTTI, José Antonio (ed.). *Agencias criollas. La ambigüedad “colonial” en las letras hispanoamericanas*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2000.
- ARGUEDAS, José María. *Formación de una cultura nacional indoamericana*. México: Siglo XXI, 1977.
- BASS, Laura R. “Imitación e ingenio: *El amar su propia muerte* de Juan de Espinosa Medrano y la comedia nueva”, *Lexis*, Vol. XXXIII, 2009.
- BATAILLON, Marcel. *Varia lección de clásicos españoles*. Madrid: Gredos, 1964.
- BEUCHOT, Mauricio. *Historia de la Filosofía en el México Colonial*. Barcelona: Herder, 1996.

- BOHM, David. *Sobre el diálogo*. Barcelona: Kairós, 2012.
- BRADING, David. *Orbe Indiano. De la monarquía católica a la República criolla 1492-1867*. México: FCE, 1993.
- CARMAGNANI, Marcello. *El otro Occidente. América Latina desde la invasión europea hasta la globalización*. México: El Colegio de México, FCE, 2011.
- CHECA, Jorge. “El Divino Narciso y la redención del lenguaje”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, Vol. 38, Núm. 1. México: El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, pp. 197-217, 1990.
- CID PÉREZ, José y Dolores MARTÍ DE CID. *Teatro indoamericano colonial*. Madrid: Aguilar, 1973.
- COCHO, Germinal. “Presentación”, en Santiago RAMÍREZ (coord.). *Perspectivas en las teorías de sistemas*. México: Siglo XXI, Centro de Investigaciones interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades de la UNAM, 1999.
- CORDERO FERNÁNDEZ, Macarena. “Formación de una institución: las visitas de idolatrías”, en Ana de ZABALLA BEASCOECHEA (ed.). *Los indios, el derecho canónico y la justicia eclesiástica en la América virreinal*. Frankfurt am Main: Vervuert, 2011.
- CORNEJO POLAR, Antonio. *Escribir en el aire: Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural de las literaturas andinas*. Lima: Horizonte, 1994.
- CRUZ, Juana Inés de la. “El Divino Narciso”, en *Obras completas, III. Autos y loas / Sor Juana Inés de la Cruz*; ed., pról., y notas de Alfonso MÉNDEZ PLANCARTE. México: FCE, 2012.
- CUÉLLAR ESCAMILLA, Donají. “La Serrana de Plasencia de Joseph de Valdivielso: entre lo sagrado y lo profano”, en Aurelio GONZÁLEZ et al. *Estudios del teatro áureo. Texto, espacio y representación. Actas selectas del X Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*. México: UAM/ El Colegio de México/ AITENSO, pp. 397-406, 2003a.
- . *El modelo serrana: libro del buen amor, romancero, leyenda y teatro del siglo de oro*. Tesis doctoral. México: El Colegio de México, 2003b.
- DUVIOLS, Pierre. *La destrucción de las religiones andinas (durante la Conquista y la Colonia)*. México: UNAM, 1977.

- ECHEVERRÍA, Bolívar. *Modernidad y blanquitud*. México: Era, 2010.
- _____. *Vuelta de siglo*. México: Era, 2006.
- _____. *La modernidad de lo barroco*. México: Era, 2000.
- FARRISS, Nancy. *La Corona y el clero en el México colonial 1579-1821. La crisis del privilegio eclesiástico*. México: FCE, 1995.
- FERNÁNDEZ, Sergio. “Prólogo”, *Sor Juana Inés de la Cruz. Autos Sacramentales. El Divino Narciso y San Hermenegildo*. México: UNAM, 2008.
- FLOR, Fernando R. de la. *Pasiones frías. Secreto y disimulación en el barroco hispano*. Madrid: Marcial Pons Historia, 2005.
- FOLLARI, Roberto. “Acerca de la interdisciplina: posibilidades y límites”, en *INTERdisciplina* vol. 1, no. 1: 111-130, 2013. Recuperado de: <http://revistas.unam.mx/index.php/inter/article/view/46517>
- FRANCO, Jean. “La cultura hispanoamericana en la época colonial”, en Luis ÍÑIGO MADRIGAL. *Historia de la literatura hispanoamericana, Tomo I, Época colonial*, Madrid: Cátedra, 1998.
- GARCÍA, Juan Carlos. “El juicio contra Francisco de Ávila y el inicio de la extirpación de la idolatría en el Perú”, en Ana de ZABALLA BEASCOECHEA (ed.). *Los indios, el derecho canónico y la justicia eclesiástica en la América virreinal*. Frankfurt am Main: Vervuert, 2011.
- GARCÍA, Rolando. “Investigación interdisciplinaria de sistemas complejos: lecciones del cambio climático”. *INTERdisciplina* vol. 1, no. 1: 193-206, 2013. Recuperado de: <http://revistas.unam.mx/index.php/inter/article/view/46545>
- GONZALBO AIZPURU, Pilar. *La educación popular de los jesuitas*. México: Universidad Iberoamericana, 1989.
- GONZÁLEZ BOIXO, José Carlos. “Introducción”, en *Juan de Espinosa Medrano, Apologético. En favor de Don Luis de Góngora*. Roma: Bulzoni Editore, 1997.
- GRAZIA PROFETI, María. “La obra dramática de Lope de Vega”, en Carlos VAÍLLO, *Historia y crítica de la literatura española, 3/1 Siglos de Oro: Barroco. Primer suplemento*, Francisco RICO (coord.), pp. 172-184. Barcelona: Crítica, 1992.
- GRUZINSKI, Serge. *El pensamiento mestizo. Cultura amerindia y civilización del Renacimiento*. España: Paidós, 2007.

- GUIBOVICH PÉREZ, Pedro M., “Visitas eclesiásticas y extirpación de la idolatría en la diócesis de Lima en la segunda mitad del siglo XVII”, en Ana de ZABALLA BEASCOECHEA (ed.). *Los indios, el Derecho Canónico y la justicia eclesiástica en la América virreinal*. Frankfurt am Main: Vervuert, 2011.
- HEGEL, G. W. F. *Fenomenología del espíritu*. México: FCE, 2009.
- KURI CAMACHO, Ramón. *El barroco jesuita novohispano: la forja de un México posible*. México: Universidad Veracruzana, 2008.
- LAS CASAS, Bartolomé de. “Del único modo de atraer a todos los pueblos a la verdadera religión”, en Gabriel MÉNDEZ PLANCARTE (comp.). *Humanistas mexicanos del siglo XVI*. México: UNAM, 2008.
- _____. “Ceguedad de los conquistadores” y “Ausencia del derecho y de la caridad”, en *Fray Bartolomé de las Casas, Doctrina*. Prólogo y selección de Agustín YÁÑEZ, México: UNAM, 1992.
- LAVALLÉ, Bernard. *Las promesas ambiguas: ensayos sobre el criollismo colonial en los Andes*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Instituto Riva-Agüero, 1993.
- LIENHARD, Martin. *La voz y su huella*. México: Ediciones Casa Juan Pablos, 2003.
- MARAVALL, José Antonio. *La cultura del barroco. Análisis de una estructura histórica*. Barcelona: Ariel, 2008.
- MARIÁTEGUI, José Carlos, “El proceso de la literatura”, en *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. pp. 247-372. México: Ediciones Solidaridad, 1969.
- MARTÍNEZ PELÁEZ, Severo. *La patria del criollo. Ensayo de interpretación de la realidad colonial guatemalteca*. México: FCE, 1998.
- MAZZOTTI, José Antonio (ed.). *Agencias criollas. La ambigüedad “colonial” en las letras hispanoamericanas*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2000.
- MÉNDEZ PLANCARTE, Gabriel (comp.). *Humanistas mexicanos del siglo XVI*. México: UNAM, 2008.
- MOORE, Charles B. “La educación de Juan de Espinosa Medrano”, en *El arte de predicar de Juan de Espinosa Medrano en La novena maravilla*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2000.

- MORAÑA, Mabel, *Viaje al silencio. Exploraciones del discurso barroco*. México: UNAM, 1998.
- MIGNOLO, Walter D. *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona: Gedisa, 2007.
- O' GORMAN, Edmundo. *La invención de América*. México: FCE, 2006.
- OLEZA, Juan. "Los inicios del teatro de Lope de Vega", en Carlos VÁILLO, *Historia y crítica de la literatura española, 3/1 Siglos de Oro: Barroco. Primer suplemento*, Francisco RICO (coord.). pp. 185-192. Barcelona: Crítica, 1992.
- OVIEDO, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana. 1. De los orígenes a la emancipación*. Madrid: Alianza, 1995.
- PEALE, George, "El acto I de *La Serrana de la Vera* de Vélez de Guevara: Hacia una poética del bufón", en Ysla CAMPBELL (ed.), *El escritor y la escena V, Estudios de teatro español y novohispano. Homenaje a Marc Vitse*. Actas del V Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro. pp. 141-158. Cd. Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1977.
- PEASE G.Y., Franklin. *Los últimos Incas del Cuzco*. Madrid: Alianza, 1991.
- PEÑA, Margarita. *Alegoría y auto sacramental. El Divino Jasón, Pleito Matrimonial del cuerpo y el alma de Pedro Calderón de la Barca*. México: UNAM, 1975.
- POMBO, Olga. "Epistemología de la interdisciplinariedad. La construcción de un nuevo modelo de comprensión", *INTERdisciplina* vol. 1, no. 1: 21-50, 2013. Recuperado de: <<http://revistas.unam.mx/index.php/inter/article/view/46512>>
- PORRAS BARRENECHEA, Raúl. *El legado quechua: indagaciones peruanas*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos del Perú, Biblioteca Digital Andina, 1999. Recuperado de: <<http://www.comunidadandina.org/BDA/docs/PE-LA-0001.pdf>>.
- RAMÍREZ ZABOROSCH, Úrsula. "El amar su propia muerte de Juan de Espinosa Medrano y la dramaturgia del siglo de oro (Apuntes para su estudio)", en José Pascual BUXÓ (ed.). *La cultura literaria en la América Virreinal: concurrencias y diferencias*. México: UNAM, 1996.

- SHELLY, Kathleen y Grínor ROJO. “El teatro hispanoamericano colonial”, en Luis ÍÑIGO MADRIGAL. *Historia de la literatura hispanoamericana*, Tomo I, *Época colonial*. Madrid: Cátedra, 1998.
- STERN, Steve J. *Los pueblos indígenas del Perú y el desafío de la conquista española Huamanga hasta 1640*. Madrid: Alianza Editorial, 1986.
- SUÁREZ RADILLO, Carlos Miguel. *El teatro barroco hispanoamericano. Ensayo de una historia crítico-antológica*. Madrid: Ediciones José Porrúa Turanzas, 1981.
- VALCÁRCEL, Luis E. *Etnohistoria del Perú Antiguo. Historia del Perú (Incas)*. Perú: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1964.
- VILLORO, Luis. *Tres retos de la sociedad por venir. Justicia, democracia, pluralidad*. México: Siglo XXI, 2009.
- . *Estado plural, pluralidad de culturas*. México: Paidós, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1998.
- VITULLI, Juan M. *Inestable Puente: Una aproximación transatlántica al barroco colonial a través de la de Juan de Espinosa Medrano*. Nashville, Tennessee: Vanderbilt University, 2007.
- WILSON, Edward M. y Duncan MOIR. *Historia de la literatura española. Siglo de Oro: Teatro (1492-1700)*. Barcelona: Editorial Ariel, 1974.
- ŽIŽEK, Slavoj. “Multiculturalismo o la lógica cultural del capitalismo multinacional”. Jameson, FREDRIC y Slavoj ŽIŽEK. *Estudios culturales, Reflexiones sobre multiculturalismo*. Buenos Aires: Paidós, 2008.

Recebido em: 16/02/2018

Aceito em: 27/03/2018

O LIVRO DAS PASSAGENS E O CONCEITO DE *IMAGEM DIALÉTICA* EM WALTER BENJAMIN

Claudio Celso Alano da Cruz²¹

Resumo: O presente artigo, utilizando-se das conhecidas “teses” benjaminianas sobre a história, busca estabelecer alguns caminhos possíveis para uma melhor compreensão do conceito de *imagem dialética*, desenvolvido por Benjamin no *Livro das Passagens*, especialmente na parte da obra que chamou de Arquivo N (*Konvolut N*), tendo em vista sua utilização em futuras pesquisas que tenham como suporte teórico a filosofia da história de Walter Benjamin.

Palavras-chave: imagem dialética; constelação; Livro das Passagens; Teses sobre o conceito da história; Walter Benjamin.

Resumen: El presente artículo, tomando las conocidas “tesis” benjaminianas a respecto de la historia, tiene por meta establecer caminos posibles para una mejor comprensión del concepto de *imagen dialéctica*, desarrollado por Benjamin en el *Libro de las Pasajes*, muy especialmente en su apartado Archivo N (*Konvolut N*), en la perspectiva de su utilización en futuras investigaciones que tengan como fundamento teórico la filosofía de la historia de Walter Benjamin.

Palabras-chave: imagen dialéctica; constelación; *Libro de las Pasajes*; Teses sobre el concepto de la historia; Walter Benjamin.

1.

O *Livro das Passagens* (*Passagen-Werk*)²², de Walter Benjamin, elaborado entre 1927 e 1940, compõe-se de exatos 4.234 fragmentos,

²¹ Doutor em Teoria Literária. Professor Associado da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e Bolsista de Produtividade em Pesquisa do Conselho Nacional de Pesquisa Científica (CNPq). Realizou Pós-Doutoramento na Universidad de Buenos Aires (UBA).

²² BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Organização: Willi Bolle. Colaboração: Olgária Chain Féres Matos. São Paulo/Belo Horizonte: Ed.UFMG/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

distribuídos por 36 arquivos temáticos, dispostos de A a Z, numa primeira parte, e de “a” a “z”, em uma segunda parte, sendo que nessa vários arquivos ainda estavam “vazios”, esperando por materiais que jamais ali chegariam, já que seu autor, como se sabe, optaria pelo suicídio em 1940, evitando assim cair nas mãos dos nazistas. Benjamin reservou o arquivo N (*Konvolut N*), intitulado “Teoria do Conhecimento, Teoria do Progresso”, para explicitar o conceito de *imagem dialética* – noção central dessa que vem sendo considerada uma das mais importantes obras teóricas do século XX –, conceito esse que será também de grande importância para o entendimento das suas já célebres “Teses sobre o conceito da história”. O presente artigo procura estabelecer alguns caminhos possíveis para uma melhor compreensão do referido conceito, tendo em vista sua utilização em futuras pesquisas que tenham como suporte teórico a filosofia da história de Walter Benjamin.

Todos que já se dispuseram a ler os textos do filósofo alemão Walter Benjamin, especialmente os seus grandes ensaios, sabem bem das dificuldades que eles apresentam, mesmo depois de leituras detidas. Não obstante isso, algumas de suas idéias centrais ficam ali claramente expostas. Penso, especialmente, nos ensaios dos anos de 1930, já fortemente influenciados pelos diálogos que seu autor vinha mantendo com Bertolt Brecht.

Tal aproximação com o dramaturgo alemão acentuou-se quando Benjamin passou a ser recebido por ele em sua residência na Dinamarca, por longas temporadas. As crescentes dificuldades materiais que foram se impondo ao judeu-alemão Walter Benjamin, desde a tomada de poder por Hitler em 1933, certamente contribuiu para uma aproximação maior entre os dois amigos, especialmente no que diz respeito às idéias de Marx, que em Brecht já estavam muito presentes. É justamente em função desse ideário marxista, certamente filtrado por um pensamento tão original como o de Benjamin, que se torna necessário chamar a atenção para um novo modo de exposição utilizado pelo autor de *Origem do drama barroco alemão*. Se nesta obra, concluída em 1925, e representante do que muitos chamam de sua fase mais idealista, a linguagem se mostrava num grau de densidade bastante elevado, frequentemente beirando o hermetismo, cabe dizer que nos seus textos da década de 1930, ainda que a densidade típica de um texto benjaminiano esteja presente na maioria dos seus textos mais importantes, o hermetismo sofrerá uma sensível diminuição. Isso se deu, certamente, em função da crescente perspectiva política que seus textos passaram a adquirir. Indo ao ponto que interessa aqui: suas posições de

esquerda, independente de uma maior ou menor dificuldade imposta pelos textos, eram, ou deveriam ser, inequívocas. No entanto, como costume dizer, dada a essa conhecida densidade dos principais ensaios de Benjamin, não foi incomum que certas posições políticas do crítico alemão acabassem como que soterradas sob uma camada de erudição de cunho nitidamente conservador. Em especial num ambiente acadêmico como o nosso, que vinha de uma despolitização muito grande ocorrida no final do século XX. Tal despolitização, como se sabe, era fruto, em larga medida, das desilusões trazidas com o esfacelamento de um projeto efetivamente socialista, desilusões essas a que se seguiram aqueles anos de 1990, encharcados de idéias neoliberais. Tal configuração parecia sinalizar que estávamos nos dirigindo para um glorioso “fim da história”²³, sob uma espécie de “Pax Americana” que, evidentemente, não se sustentava, mesmo que nosso olhar se detivesse na própria década de 1990, bastando pensar na Guerra do Iraque. Da mesma forma, cerca de dez anos depois iríamos nos deparar com o ataque às Torres Gêmeas, quando fomos introduzidos de chofre no novo século, que de “Pax Americana” não tem nada, muito pelo contrário.

2.

Essas observações iniciais servem apenas para contextualizar rapidamente o nosso momento de leitura e de investigação em torno a um dos conceitos centrais de Benjamin e, sem dúvida, bastante atual. Sabemos que a recepção mais abrangente de sua obra inicia-se nos turbulentos anos de 1960, em especial no ambiente das revoltas estudantis de maio de 1968, que se espalharam pelo mundo a partir da Paris revolucionária, a última revolução, a rigor, de âmbito internacional. De lá para cá o conhecimento de suas ideias não parou de crescer, e gradativamente fomos estabelecendo contato com seus principais conceitos, tais como os de *aura*, *alegoria* e *experiência*, para citar os mais divulgados desde então. Nos últimos anos, e certamente não por acaso,

²³ A referência maior aqui, sem dúvida, vem a ser o ensaio “The end of history”, publicado pelo norte-americano Francis Fukuyama em 1989. A partir dele outros autores saíram em defesa de ideias mais ou menos correlatas as suas, que, entre outras coisas, contribuiu para um descrédito de toda a tradição marxista, especialmente durante os anos de 1990. Certamente foram muito influenciados, também, pela queda do muro de Berlim e pela desintegração da antiga União Soviética.

como veremos, tem-se lembrado recorrentemente do seu conceito de *imagem dialética*. O que proponho aqui é expor algumas reflexões, de caráter introdutório, direcionadas para todos aqueles que se dispõem a debater e a incorporar tal conceito em suas investigações acadêmicas ou nas suas intervenções em área propriamente política. Ao mesmo tempo, aproveito para, particularmente, “afinar” o entendimento desse conceito, no intuito de utilizá-lo e aclimatá-lo à nossa realidade e ao nosso *Jetztzeit*, para já irmos utilizando a linguagem benjaminiana. Essa expressão, “tempo do agora”, uma das traduções para o português dessa expressão alemã utilizada por Benjamin, vem a ser decisiva para o entendimento do conceito de *imagem dialética*, e a ela retornarei em seguida. Antes disso uma breve introdução geral ao conceito aqui em questão.

3.

As chamadas teses sobre o conceito de história são,
de fato, menos teses (...) que alegorias ou *imagens dialéticas*.
Alegorias da dialética, Katia Muricy

Em primeiro lugar, cabe dizer que o conceito de imagem dialética organiza e constitui todo o pensamento benjaminiano em relação à história.²⁴ Costuma-se falar em conceito benjaminiano *da* história, o que não é propriamente correto. Que ele elabore um conceito *de* história seria, talvez, uma expressão mais adequada. A história, como bem sabemos, vem a ser um campo disciplinar, e não propriamente um conceito. O que temos, portanto, é uma concepção de história muito particular do filósofo alemão, que tem na imagem dialética o seu centro. Mais de um comentador de sua obra já apontou que a ideia de história que ele desenvolveria mais tarde já apontava em germe num dos seus primeiros textos importantes, escrito ainda na sua juventude. Refiro-me ao pequeno ensaio chamado “A vida dos estudantes”, de 1915, onde se insinuava claramente uma concepção de história contrária àquela vigente, seja a chamada história positivista, seja a historicista, ambas dominantes na época.

²⁴ “É consenso na literatura sobre Benjamin considerar como categoria central de sua historiografia a imagem dialética”. BOLLE, Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna*. São Paulo:Edusp, 1994, p. 61.

Há uma concepção da história que, confiando na eternidade do tempo, só distingue o ritmo dos homens e das épocas que correm rápida ou lentamente na esteira do progresso. A isso corresponde a ausência de nexos, a falta de precisão e de rigor que ela coloca em relação ao presente. As considerações que se seguem visam, porém, a um determinado estado de coisas na qual a história repousa concentrada em um foco, tal como desde sempre nas imagens utópicas dos pensadores (BENJAMIN, 1986, p. 151).

Desse texto inicial até as suas famosas “Teses sobre a filosofia da história”²⁵, Benjamin iria elaborar o que estamos chamando de sua concepção da história. Sabemos que as “teses” sobre a história deveriam servir como uma espécie de capítulo introdutório a sua *opus magnum*, sua obra maior, o *Passagen-Werk*, ou o *Livro das Passagens*, que ficou, como sabemos, inacabado. Esse capítulo sairia, fundamentalmente, do já referido Arquivo N, que se compõe de cerca de 30 páginas reunindo fragmentos de textos alheios e anotações de próprio punho que embasariam o que deveria ser uma epistemologia do *Passagen-Werk*.²⁶ No centro desse capítulo, como já dito, estaria o conceito de imagem dialética.

Quais as ideias fundamentais de Benjamin em relação à história, no momento em que conclui o seu percurso, ou seja, em 1940, quando redige as “teses”, poucos meses antes do seu trágico fim em Port-Bou? Contrariando fortemente a concepção positivista e mesmo a historicista, Benjamin irá advogar que nada do que aconteceu historicamente pode ser dado por encerrado. Advogava, portanto, o que depois ficaria conhecido como uma “história aberta”, ou mais precisamente, “em aberto”. Ora, essa idéia contrariava, e ainda contraria, concepções que tendem a ver os fatos históricos como algo fixado para sempre nos arquivos da humanidade. É importante destacar aqui que não se trata simplesmente de se olhar para os fatos históricos com uma perspectiva “diferente”,

²⁵ Sobre o conceito da história. In: *Magia e técnica, arte e política*. 2ª Ed. São Paulo: Brasiliense, 1986. Obras Escolhidas.

²⁶ “No livro sobre as Passagens, na seção N, é apresentada a epistemologia que sustenta as teses”. MURICY, Katia. *Alegorias da dialética: imagem e pensamento em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999. p. 218.

adotando outra “perspectiva”. Nesse sentido, o historicismo já havia superado a história positivista, que acreditava que a função fundamental do historiador seria a de recuperar o que “efetivamente aconteceu”, segundo a célebre formulação de Ranke, historiador alemão do século XIX. Não se tratava, segundo Benjamin, da possibilidade de se olhar para o acontecido de maneira diversa, mesmo que fosse à maneira historicista, mas de negar que fosse possível estabelecer e se fixar o acontecido, porque a questão verdadeira era: como fixar o acontecido, com que meios humanos arquivar uma multidão de fatos ocorridos. E caso seja feita uma seleção desses fatos, como assegurar que tal seleção contenha a “verdade histórica” de uma vez por todas? A lembrança de Borges aqui pode nos ajudar a entender melhor essa concepção benjaminiana de história.

4.

Segundo um conhecido texto do autor argentino, “Sobre el rigor en la ciencia” (1974) imaginou-se realizar um mapa tão perfeito, mas tão perfeito, que acabaria se identificando ponto a ponto com o próprio território que pretendia mapear, o que acaba levando, evidentemente, a uma total irrelevância do referido mapa. Borges pensava aí a questão da representação, na esteira de um dos *a priori* de Kant, o “espaço”.

... En aquel Imperio, el Arte de la Cartografía logró tal Perfección que el mapa de una sola Provincia ocupaba toda una Ciudad, y el mapa del império, toda una Provincia. Con el tiempo, esos Mapas Desmesurados no satisficieron y los Colegios de Cartógrafos levantaron un Mapa del Imperio, que tenía el tamaño del Imperio y coin cidía puntualmente con el. [...] (BORGES, 1974, p. 847)²⁷

Mas seria num segundo texto, desenvolvido agora no âmbito do outro *a priori* kantiano, ou seja, o tempo, que Borges formularia uma reflexão que me interessa particularmente para pensar a questão da história em Benjamin. Refiro-me ao conto “Funes, el memorioso”, cujo princípio fundamental guarda semelhanças com a parábola citada anteriormente. Nele, o narrador nos dá alguns exemplos da prodigiosa memória de Funes:

²⁷ A pequena parábola foi publicada pela primeira vez em uma revista de Buenos Aires, em 1946, e mais tarde veio a fazer parte do livro *El hacedor* (1960).

Nosotros, de un vistazo, percibimos três copas en una mesa; Funes, todos los vástagos y racimos y frutos que comprende una parra. Sabía las formas de las nubes australes del amanecer del treinta de abril de mil ochocientos ochenta y dos y podía compararlas en el recuerdo con las vetas de un libro en pasta española que solo había mirado una vez (...) Podía reconstruir todos los sueños, todos los entresueños. Dos o tres veces había reconstruido un día entero; no había dudado nunca, pero cada reconstrucción había requerido un día entero. (BORGES, 1974, p. 488)²⁸

A extraordinária memória do protagonista acaba se constituindo para ele em algo totalmente inútil. Mais ainda, trata-se de uma qualidade bastante prejudicial, na verdade massacrante para a sua vida cotidiana, já que não consegue se esquecer de nada, armazenando tudo que sua percepção detecta na realidade. Tal como no texto anterior, Borges retoma a questão da representação, e da necessária seleção a que ela obriga o sujeito, que precisa, necessariamente, selecionar os dados da realidade. Lendo esses dois textos de Borges somos diretamente remetidos a uma expressão por ele mesmo utilizada em vários momentos de sua vasta obra, incluindo aí as muitas entrevistas que deu. Borges se referia à realidade, ao mundo, como sendo algo “demasiado”. Para o que nos interessa nesse momento, cabe sublinhar que a concepção de história em Benjamin, sem nunca ter lido Borges, seguia por caminhos semelhantes, no sentido de chamar a atenção para o fato de que o que ocorreu no passado compõe-se de acontecimentos em um número inabarcável, em termos humanos. Portanto, nenhuma historiografia poderia dar conta de tudo o que aconteceu. Seguindo por esse caminho, o historicismo, corrente dominante nas últimas décadas do século XIX e primeiras do século XX, receberia um ataque frontal em mais de uma das teses de Benjamin. E um dos mais difundidos corolários dessa concepção historiográfica contestada pelo filósofo alemão, qual seja, a possibilidade de uma verdadeira História Universal, aparece então como algo absolutamente ilusório. Isso porque a história, como se sabe hoje, é uma construção humana, demasiado humana. Cabe destacar, no entanto, a

²⁸ O referido conto foi publicado pela primeira vez no jornal *La Nación*, de Buenos Aires, e mais tarde foi incluído na obra *Ficciones* (1944).

perspectiva política introduzida por Benjamin a respeito dessas questões de base metafísica, muito bem expostas e problematizadas por Borges. Falando de forma mais clara, o filósofo alemão tira consequências que passaram ao largo das reflexões do autor argentino a respeito do tempo e da memória, o que seria, aliás, de se esperar. Em oposição ao conhecido idealismo de Borges, o que encontramos em Benjamin é uma visão materialista e dialética do tempo, da história e da memória. As consequências disso não são pequenas. Voltemos, pois, às “teses” benjaminianas.

5.

Começemos transcrevendo um trecho da 17ª Tese. Diz Benjamin:

O historicismo culmina legitimamente na história universal. Em seu método, a historiografia materialista se distancia dela talvez mais radicalmente do que qualquer outra. A história universal não tem armação teórica. Seu procedimento é aditivo. Ela utiliza a massa dos fatos, para com elas preencher o tempo homogêneo e vazio. Ao contrário, a historiografia marxista tem em sua base um princípio construtivo (1986, p. 231).

Esse “procedimento aditivo” atribuído por Benjamin ao historicismo transforma seus adeptos em figuras lembram Funes, configurando o tempo histórico em algo “vazio e homogêneo”, como se o tempo histórico fosse o desfiar de um rosário. Algo absolutamente uniforme, onde uma conta sucede a outra, ininterruptamente, sem saltos. Já na 5ª Tese Benjamin contrapunha a concepção historiográfica materialista ao um historicismo, como afirmou antes, destituído de “armação teórica”, que serviu e continua servindo ao que chamamos hoje de história oficial, sempre propícia aos poderosos do momento.

A verdadeira imagem do passado perpassa, veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido. “A verdade nunca nos escapará” - essa frase de Gottfried Keller caracteriza o ponto exato em que o historicismo se separa do materialismo histórico. Pois irrecuperável é cada

imagem do passado que se dirige ao presente, sem que esse presente se sinta visado por ela (BENJAMIN, 1986, 224).

Dessas palavras de Benjamin, destaco aqui duas palavras que teremos que tratar, mesmo que sucintamente, já que apontam para o essencial do conceito de imagem dialética. A primeira delas é a palavra “imagem”, a segunda a expressão “materialismo dialético”. Quanto à imagem, cabe dizer que o pensamento de Benjamin, contrariando em grande medida os procedimentos canônicos da área filosófica, em especial se pensarmos na época histórica em que redige suas “teses”, não irá privilegiar o “conceito”, mas a “imagem”. Seu pensamento, naqueles momentos mais cruciais, constituiu-se, como se diz hoje, por imagens. Por isso que quando alguém afirma que as reflexões de Benjamin percorrem um caminho “poético”, não está de todo errado, embora tenhamos que dar o devido desconto a essa ideia. Esse pensar por imagens já estava muito presente em sua obra, pelo menos desde *Origem do drama barroco alemão*, publicado em 1925, dois anos antes de dar início ao *Passagen-Werk*. Não por acaso, uma das três partes das *Obras escolhidas II*, textos reunidos de Benjamin pela editora Brasiliense, chama-se justamente “Imagens de pensamento”, um termo que ele próprio utilizava para caracterizar seu *modus operandi*.

Quanto à dialética, evidentemente, esclarece a filiação de Benjamin ao pensamento de esquerda, particularmente o de Marx, embora se distancie dele em vários momentos. Seja como for, quando Benjamin se refere nas “teses”, especialmente, ao historiador materialista, trata-se da perspectiva historiográfica que ele defende, naturalmente, ou seja, a do materialismo dialético. E mais do que isso, seja no Arquivo N, seja nas “teses”, é visível que ele desenvolve um verdadeiro programa pedagógico para um historiador que se queira revolucionário. Chegamos aqui a uma terceira palavra importante quando se deseja pensar o conceito de imagem dialética. Trata-se da ideia de “revolução”. Como estamos vivendo um momento histórico cada vez mais polarizado do ponto de vista político, a ideia de revolução deixa de trazer em si aquela conotação quase que alucinatória que chegou a ter naqueles anos de 1990, incluindo aí certos ambientes de esquerda. Embora introduza nessa ideia de revolução elementos do judaísmo que não estavam presentes nas concepções clássicas à esquerda, às vezes até as contrariando, Benjamin irá até o fim apostando numa revolução, e para a sua efetiva realização ele buscava contribuir, a partir do seu ponto de observação e de trabalho.

Esse período mais militante de Benjamin, sem dúvida nenhuma, teria início com o seu exílio parisiense, a partir de 1933, quando ele e muitos outros pensadores e artistas alemães se viram obrigados a fugir das perseguições nazistas, e ele se encontrou, mais do que nunca, numa situação bastante precária, principalmente do ponto de vista econômico. E, não por acaso, esse é o período em que mais vai estreitar suas relações com Brecht, conforme eu já havia sublinhado.²⁹

Tanto Benjamin como Brecht, ao se colocarem a serviço dos oprimidos da história, aos “de baixo”, como se diz hoje, contribuíram para um revigoramento do materialismo dialético naquele período. No contexto de uma conversa com seu amigo Ernst Bloch, quando expunha a ele suas principais ideias sobre o *Passagen-Werk*, e toda a recuperação histórica do século XIX que pretendia fazer, para melhor entender o seu século XX, em especial aqueles duros anos de 1930, Bloch assim se refere ao seu livro: “A história mostra seu distintivo da Scotland Yard”. A formulação de Ernst Bloch, a princípio um pouco estranha, explica maravilhosamente bem muitas das preocupações de Benjamin, assim como, sinteticamente, sua visão histórica e principalmente política do mundo moderno. Como esclarece um comentarista da obra benjaminiana, ao interpretar a imagem de Bloch, “o historiador aparece aí no papel de detetive, preste a investigar os rastros de um crime, que são os feitos da burguesia” (BOLLE, 1994, nota 3. p. 62).

Talvez estejamos num momento histórico, neste sentido, muito próximo aos anos de 1930, em que não é mais possível, ou não tem mais cabimento esconder os muitos crimes da burguesia, que são, nesta altura do jogo, mais do que notórios. Leia-se: deste jogo chamado, em grandes linhas, “a Modernidade”, tal como Baudelaire, e o próprio Benjamin, a definiram. Burguesia aqui, portanto, vista no contexto dos últimos duzentos anos e trinta anos, aproximadamente, em especial a partir da Revolução Francesa de 1789, seguida pela propriamente chamada Revolução Burguesa de 1830, seguida pelo massacre da classe operária que irá ocorrer na de 1848, que por sua vez prepara o Segundo Reinado, sob o comando autoritário de Napoleão III, o igual massacre da Comuna de 1871, os conflitos imperiais que levaram à Primeira Guerra de 1814, sua continuação com a Segunda Guerra, que, ao dar fim aos pavorosos campos de concentração, deu fim, também, em segundos, a Hiroxima e

²⁹ Ver a respeito WIZISLA, Erdmut. *Benjamin e Brecht. História de uma amizade*. São Paulo:Edusp, 2013.

Nagasaki, com a igualmente pavorosa bomba atômica, e, por fim, o verdadeiro rosário de guerras durante toda a segunda metade do século XX até hoje. Crimes contra a humanidade em grande escala, sem nenhuma dúvida, e que continuam a acontecer, sob o beneplácito e a legitimação das democracias ocidentais e, agora, internacionais, que reúnem suas lideranças regularmente para pautarem a história contemporânea.

Livre-atiradores, tanto Benjamin quanto Brecht, não tinham nenhum beneplácito com os horrores que iam constatando naquele período histórico, e que acabaram levando à grande conflagração em 1939. Certamente hoje, se continuassem seguindo as idéias que desenvolveram ao longo dos anos de 1920 e 1930, não teriam o menor beneplácito com os horrores contemporâneos. E aqui chegamos a uma das características mais importantes da imagem dialética benjaminiana, e que diz respeito ao caráter de “urgência” para o qual ela sempre deve se colocar a serviço, urgência essa advinda de um “perigo” iminente. Voltamos assim àquele conceito posto no início, o *Jetztzeit*, o “tempo de agora”. Trata-se de o historiador materialista, detectado esse “perigo”, estabelecida a “urgência” de reagir a ele, olhar para o passado como que por um telescópio e, utilizando toda a sua argúcia, apanhar dessa “montanha de acontecimentos”³⁰, como vimos acima, aquele ou aqueles que se identifiquem plenamente com o momento presente, e que sirvam como uma espécie de “modelo” ou “inspiração” para enfrentar esse perigo. É nesse momento que se constitui o que Benjamin chama de uma imagem dialética, uma fusão perfeita de passado e presente, formando uma determinada constelação. “Trata-se de indicar o lugar preciso no presente, ao qual a minha construção histórica vai se referir como ao seu ponto de fuga” (BENJAMIN, 2006, p. 69). Benjamin fornece um exemplo bem claro na 14ª Tese:

A história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de “agoras”. Assim a Roma antiga era para Robespierre um

³⁰ Cabe lembrar aqui a sua já famosa 9ª Tese, conhecida como a do “anjo da História”, especialmente no trecho em que lemos: “Seu rosto [do anjo] está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés.” Cf. BENJAMIN, Walter. Op. cit. nota 9. p. 226.

passado carregado de “ágoras”, que ele fez explodir do continuum da história. A Revolução Francesa se via como uma Roma ressurreta. Ela citava a Roma antiga como a moda cita um vestuário antigo. A moda tem um faro para o atual, onde quer que ele esteja na folhagem de antigamente. Ela é um salto de tigre em direção ao passado. Somente, ele se dá numa arena comandada pela classe dominante. O mesmo salto, sob o livre céu da história, é o salto dialético da Revolução, como o concebeu Marx (1986, p. 229-230).

A ideia de salto aqui é fundamental, porque uma das concepções centrais de Benjamin em relação ao tempo histórico é que ele deve ser visto de forma descontínua, sem respeitar linearidades, causalidades, como era próprio das historiografias oficiais. Ao contrário, é justamente pelos saltos, pela instalação de um novo tempo, que pula fora de uma espécie de “dormência” do tempo histórico “oficial”, e que segundo ele só favorecia aos dominantes de sempre, que seria possível aos revolucionários estabelecer uma nova sociedade. A conhecida expressão “tempo vazio e homogêneo” diz respeito exatamente a essa situação. Trata-se aqui de uma constelação simples, de apenas duas estrelas. Normalmente Benjamin trabalha com constelações mais numerosas e, portanto, com imagens dialéticas mais complexas. Quando ele pensa as Passagens ou Galerias Parisienses – precursoras de nossos *Shopping Centers* – como que sintetizando em um tipo de construção arquitetônica a história social do capitalismo moderno, certamente que aí se constitui uma imagem dialética muito mais complexa. Na verdade, deveríamos falar aqui não em imagem, mas em imagens dialéticas. A Passagem do século XIX ela mesma pode constituir uma imagem dialética a partir de uma vinculação que se faça a um moderno Shopping Center, mas no seu interior poderão ser estabelecidas muitas outras imagens dialéticas particulares, em especial a partir de um fato histórico, econômico e cultural que mudaria para sempre a sociedade humana: a instalação da mercadoria no coração da vida em sociedade.³¹ Neste sentido, sim,

³¹ Penso aqui, claro, a partir do conhecido conceito “fetichismo da mercadoria”, desenvolvido por Marx em *O capital*.

podemos ver o “capitalismo como religião”³², título de um ensaio de Benjamin, e claro que o seu templo, hoje, vem a ser o referido *Shopping Center*.

Esses dois exemplos que dei de imagem dialética, um de caráter particularmente político, outro mais propriamente social e cultural, obviamente, estão intrinsecamente ligados, como se fossem faces de uma mesma moeda. O domínio político daquela burguesia evidentemente reproduz, ou melhor, é fruto, de uma dominação econômica e, por sua vez, cultural no amplo sentido da palavra. Pôr um fim a essa dominação, é o que Benjamin almeja. Mas é importante, antes de concluirmos essa rápida introdução ao conceito de imagem dialética, lembrarmos que, ao contrário de Marx e toda uma tradição marxista, Benjamin não reserva sua simpatia para uma única classe, aquela que, segundo Marx, levaria a humanidade à sua libertação, ou seja, a classe operária. Embora eventualmente possa se referir, ortodoxamente, à classe operária, no mais das vezes Benjamin abraça também o lúmpen – que Marx não via com bons olhos –, abarca o excluído em geral, o pária, o desviante etc ... etc ... enfim, todos aqueles que de um modo ou de outro acabaram “pagando o pato”, como se diz na gíria, ao que o mundo moderno se acostumou a chamar de progresso.

Para concluir, um pequeno trecho de uma das maiores especialistas na obra de Benjamin, especialmente o *Passagen-Werk*, a norte-americana Susan Buck-Morss. Diz ela:

Mas para que o sonho coletivo fosse efetivo no momento revolucionário do presente, ele devia ser interpretado. Assim como, segundo a teoria freudiana, as imagens oníricas dos indivíduos tinham como origem as experiências anteriores da sua história pessoal, as imagens coletivas tinham sua origem na história social prévia. O objetivo terapêutico era precisamente desenterrar essas origens e mostrar como formavam uma constelação com o presente. O desejo onírico se fazia consciente, liberando energias psíquicas reprimidas que seriam usadas na tarefa de transformar o desejo de felicidade em um programa revolucionário coletivo. Em verdade, o livro das Passagens

³² BENJAMIN, Walter. O capitalismo como religião. In: *O capitalismo como religião*. São Paulo:Boitempo, 2013.

poderia ser lido como psicoterapia coletiva para uma classe revolucionária que estava sofrendo os sintomas da impotência (2005, p. 32).

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Organização: Willi Bolle. Colaboração: Olgária Chain Féres Matos. São Paulo/Belo Horizonte: Ed.UFMG/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.
- _____. Sobre o conceito da história. In: *Magia e técnica, arte e política*. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1986. Obras Escolhidas.
- _____. *O capitalismo como religião*. São Paulo: Boitempo, 2013.
- _____. A vida dos estudantes. In: *Documentos de cultura, documentos de barbárie: escritos escolhidos*. Seleção e apresentação: Willi Bolle. São Paulo: Cultrix, 1986.
- BOLLE, Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna*. São Paulo: Edusp, 1994.
- BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974.
- BUCK-MORSS, Susan. *Walter Benjamin, escritor revolucionário*. Buenos Aires: Interzona, 2005.
- EILAND, Howard & McLAUGUIN, Kevin. Translator'Forewords. In: BENJAMIN, Walter. *The Arcades Project*. Cambridge: Harvard University Press, 1999.
- KOTHE, Flávio René. O "Trabalho das Passagens". In: *Benjamin & Adorno: confrontos*. São Paulo: Ática, 1978. p. 74-118.
- MISSAC, Pierre. *Passagens de Walter Benjamin*. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- MURICY, Katia. Imagens dialéticas. In: *Alegorias da dialética*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1998. p. 213-234.
- ROUANET, Sérgio Paulo. As Passagens de Paris. In: *As Razões do Iluminismo*. São Paulo: Cia. das Letras, 1987. p. 37-109.
- TIEDEMANN, Rolf. Introdução à edição alemã (1982). In: BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Organização: Willi Bolle. Colaboração: Olgária Chain Féres Matos. São Paulo/Belo Horizonte: Ed.UFMG/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006. p. 13-33.

- WOLIN, Richard. Expérience et matérialisme dans le Passagen-Werk de Benjamin. In: WISMANN, Heinz. *Walter Benjamin et Paris*. Paris:Les Éditions du Cerf, 1986. p.669-685.
- WITTE, Bernd. Pasajes parisienses. In: *Walter Benjamin. Una biografía*. Barcelona: Gedisa, 1990.
- WIZISLA, Erdmut. *Benjamin e Brecht. História de uma amizade*. São Paulo: Edusp, 2013.

Recebido em: 10/01/2018

Aceito em: 17/03/2018

ALGUNS APONTAMENTOS SOBRE A TESE VIII, DE WALTER BENJAMIN, EM *SOBRE O CONCEITO DE HISTÓRIA*

José Carlos Mariano do Carmo³³

Resumo: Trata-se de uma breve exegese sobre alguns conceitos da obra benjaminiana, especialmente conceitos de memória, recordação, progresso e barbárie. O esquecimento utilizado como estratégia de defesa de regimes totalitários e a atualidade de Walter Benjamin ao solicitar que “se puxe os freios de emergência”, a fim de evitar que haja mais mortos, mais oprimidos e mais injustiçados. O caminho continua difícil, pois há muitas ditaduras, muita miséria e exclusão. Os campos de concentração, que eram espaços fechados, parecem hoje abertos e os excluídos passeiam por megacidades, abandonados pelo sistema social, em atividades como, por exemplo, a de catadores, reciclando materiais que quase nada significam em termos de sobrevivência digna, mas que limpam a cidade das misérias do capitalismo, enquanto o sistema empurra as classes mais abastadas e médias para os templos de consumo e do esquecimento da História, com “H” maiúscula para se diferenciar do historicismo, este que conta a história de forma mecânica como um relógio, calculando matematicamente a ordem das datas e a lista dos vencedores, gerando muita empatia pelo mais forte. Essa perversa lógica de progresso, que avança como um caranguejo, fazendo diariamente milhões de vítimas e mortos, assolados por falta de condições mínimas de vida e muitas ainda são vítimas de armamentos cada vez mais sofisticados, químicos e/ou nucleares. Diariamente temos o crime hermenêutico do esquecimento das vítimas da História, em que os mortos jazem nas covas, mas continuam a clamar por justiça.

Palavras-chave: Walter Benjamin; Recordação; Esquecimento; Progresso; Barbárie.

Abstract: It is a brief exegesis on some concepts of the benjaminiano work, especially concepts of memory, memory, progress and barbarism.

³³ Doutor em Teoria Literária pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Professor da Faculdade Educacional da Lapa (FAEL).

The oblivion used as a defence strategy for totalitarian regimes and the current situation of Walter Benjamin in requesting that "pull the emergency brakes" in order to avoid that there are more dead, more oppressed and more wronged. The road remains difficult, as there are many dictatorships, much misery and exclusion. The concentration camps, which were enclosed spaces, seem open today and the excluded go through megacities, abandoned by the social system, in activities such as garbage collectors, recycling materials that mean almost nothing in terms of dignified survival, but which cleans the city from the miseries of capitalism, while the system pushes the more affluent and average classes into the temples of consumption and forgetting history, with a capital "H" to differentiate itself from historicism, which tells the story mechanically as a clock, mathematically calculating the order of dates and the list of winners, generating much empathy for the strongest. This perverse logic of progress, which advances like a crab, daily making millions of victims and dead, desolated by lack of minimum conditions of life and many are still victims of increasingly sophisticated, chemical and / or nuclear weapons. Daily we have the hermeneutic crime of forgetting the victims of history, in which the dead lie in the graves, but continue to call for justice.

Keywords: Walter Benjamin; Remembrance; Forgetfulness; Progress; Barbarism.

As questões mundiais e a possibilidade instalada de uma guerra nuclear e química requerem um arcabouço teórico para, na feliz expressão de Walter Benjamin, "puxar os freios de emergência". A situação geopolítica atual é extremamente complicada e se pensarmos nos direitos humanos, podemos perfeitamente parafrasear Benjamin e afirmar que sempre teremos posições a defender no mundo a favor dos oprimidos.³⁴ Concordamos com o pensamento benjaminiano, ou seja, o combate ao fascismo, ao nazismo e a todos os regimes totalitários pode ser perfeitamente compreendido pelo cenário atual que, sem muito esforço pode ser visualizado numa das batalhas atuais, a qual demonstra o império norte-americano de um lado e a Coréia do Norte do outro, numa

³⁴ A frase de Walter Benjamin é "Ainda há posições a defender na Europa" em relação ao fascismo e ao nazismo, em carta ao amigo Theodor Wisengrund Adorno, em 1938.

possibilidade concreta de bombardeio nuclear, apenas para ficarmos num exemplo sobre a atualidade de Benjamin em que a guerra pode “[...] destruir todas as formas de vida humana, animal ou vegetal num vasto território.” (BENJAMIN, 2013, p.10).

Com suas mazelas, desigualdades e massacre às minorias, podemos inserir o Brasil e muitas outras partes do mundo, na frase de Benjamin que afirma que “o progresso avança como um caranguejo” e, ainda, que “[...] todos esses progressos se dão sobre as costas de uma parte da humanidade.” (BENJAMIN apud MATE, 2011, p. 11). Se no contexto mundial tínhamos os horrores dos campos de concentração da segunda guerra, com nazistas e fascistas, hoje temos não apenas Guantánamo, mas inúmeros sentidos ampliados para o que seja campo, que não apenas os de concentração: campo de desempregados; campo de indígenas, campo de refugiados, apátridas e muitos outros.

Vejamos, então, o que afirma a Tese VIII em *Sobre o conceito de História*, de Walter Benjamin:

Cumplicidade entre progresso e fascismo ou por que os oprimidos vivem em permanente estado de exceção

A tradição dos oprimidos nos ensina que o “estado de exceção” em que vivemos é a regra. Devemos chegar a um conceito de história que corresponda a essa situação. Nossa tarefa histórica consistirá, então, em suscitar a vinda do verdadeiro estado de exceção, melhorando assim nossa posição na luta contra o fascismo. O fato de seus adversários o enfrentarem em nome do progresso, tomando este por lei histórica, não é exatamente a menor das chances do fascismo. Não tem nada de filosófico assombrar-se pelo fato de as coisas que estamos vivendo “ainda” serem possíveis em pleno século XX. É um assombro que não nasce de um conhecimento, a não ser deste: que não se sustenta a ideia de história que provoca assombro. (BENJAMIN apud MATE, 2011, p. 187).

O progresso é, sem dúvida, uma lei histórica. Isto não quer dizer que Walter Benjamin recuse os avanços tecnológicos quando estes têm a função de melhorar nossas condições de existência. O que se pretende é questionar a fé cega na crença obstinada de armas nucleares ou químicas, em que civis são mortos sem qualquer crise de consciência. Ao mesmo

tempo, especialmente com a chamada “precarização da ética”, os escombros se multiplicam e os mortos são esquecidos no lixo da história. O historiador benjaminiano é aquele catador e revolve os escombros, procurando as vítimas que precisam ser lembradas, colocando o assunto como pauta inadiável de debate e de memória coletiva, em que “nenhum”, absolutamente nenhum crime passe despercebido. A luta contra o fascismo continua, porque fascistas sempre existirão na face da terra. A luta contra as ditaduras e seus tiranos também. A História aberta quer reabrir os arquivos secretos e tem consciência de que não irá assombrar-se com as barbáries cometidas, em pleno século XXI, assim poderíamos dizer.

Os regimes totalitários se multiplicam não apenas na crença obstinada pela tecnologia, ostentando armamentos nucleares em desfiles homéricos, mas também na indiferença com o sofrimento de milhões de seres humanos, num verdadeiro “apartheid” mundial, especialmente para os refugiados pela guerra e pela fome. Se por um lado temos a confiança cega no progresso tecnológico, por outro lado temos também a “precarização da ética” como conduta, sendo extremamente emblemáticos que os párias sociais do mundo sejam também os oprimidos que vivem em estado de exceção permanente. Todos os progressos tecnológicos, alardeados aos quatro cantos, viraram as costas aos direitos de milhões de seres humanos: “[...] as guerras produzem mortos e a riqueza, miséria”. (MATE, 2011, p. 11).

Walter Benjamin dedicou um estudo no chamado *konvolute* “N - Teoria do Conhecimento, teoria do progresso” que está na obra *Passagens*, em que o conceito de progresso é fundamentado na ideia de catástrofe. Não por acaso, o “Angelus Novus”, de Paul Klee, obra de 1933, aparece no coração das teses, ou seja, a Tese IX, que trata justamente desse aspecto:

A figura de Klee, o *Angelus Novus*, é a expressão da tarefa do historiador para Benjamin. Olhos no passado, vê ruínas onde o historicista veria acontecimentos, vê catástrofes onde o historicista conta vitórias. Não pode recolher os destroços porque é impelido para o futuro, isto a que o historicista chama progresso (MURICY, 2009, p. 233).

A figura maravilhosa do pintor Paul Klee, *Angelus Novus*, grita estarecida com os olhos revirados para o passado, em que veem

injustiçados e assassinados, em que os escombros parecem seguir até o infinito do céu e, também, os olhos no presente, em que com as mãos abertas parece questionar-se: como melhorar as condições reais de existência dos seres humanos no mundo? Como evitar que tais barbáries se repitam? Já não há espaços para fuga e o mar de incertezas parece infinito. Muitos africanos e refugiados pela guerra morrem no trajeto pela sobrevivência, perseguidos pela fome, por guerras religiosas ou por governos totalitários que querem se manter no poder, *ad infinitum*.

Também podemos ler claramente, em *Passagens*, a frase de Strindberg em “Rumo a Damasco”: “o inferno não é aquilo que nos aguarda, e sim esta vida aqui”. (BENJAMIN, 2009, p. 515). Vivemos uma continuidade de história reificada em que o progresso é para poucos, enquanto a maioria “[...] permanece em uma condição perene de incultura (Umbildung) [...]”. (BENJAMIN, 2009, p. 522). Além da questão perene da incultura e ignorância, há a falta quase total de ética por parte da classe dirigente e política.

Para exemplificar o estado iminente de catástrofe a que alude o “Anjo da História”, da TESE IX, poderíamos citar a possibilidade de guerra, por decisão do presidente Donald Trump e/ou do norte-coreano Kim Jong-Un. Ambos exibem suas armas cada vez mais potentes e que podem atravessar a terra de uma ponta à outra, em que pese recuos e avanços nas negociações pela paz e pela civilidade. Ainda assim há uma fé cega na lógica do progresso, em que o mensageiro da desgraça anuncia que a terra está em perigo. Vale ressaltar que o conceito de guerra é bem diferente do conceito de invasão. Na guerra declarada mutuamente, os países envolvidos têm ciência das consequências letais que poderão advir. Já na invasão, segundo Reyes Mate, não se reconhece o país invadido como nação, mas como um país a ser escravizado. Como exemplo, podemos citar a invasão que os EUA fizeram no Iraque. Ao invadir com ataques sistemáticos esse país, o governo dos EUA tornou uma nação inteira escrava do seu poder imperialista: para os norte-americanos o estado de direito é permanente, para os de outras nações, especialmente os de origem muçulmana, não há mediação possível e o que entra em ação é o estado de exceção. Se numa guerra existe a possibilidade de reação, ainda mínima que seja, na invasão, o outro país, o invadido, não tem qualquer direito a não ser o de ser escravizado. Não por acaso, uma das principais células do Estado Islâmico, em decorrência do fim da Al-Qaeda, surgiu no Iraque, estendendo-se até a Síria, país este em que o

ditador Bashar Al-Assad utilizou-se do gás sarin para atacar civis. É desse mundo insano que surge a necessidade, segundo Benjamin, de organizarmos o pessimismo revolucionário, ativo, capaz de interferir e mudar o próprio rumo dos projetos que são sancionados como sendo fracassados:

Desnecessário dizer que não se trata de um sentimento contemplativo e fatalista, mas de um *pessimismo ativo*, ‘organizado’, prático, inteiramente voltado para o objetivo de impedir, por todos os meios possíveis, o advento do pior (LÖWY, 2002, p. 49, grifos do autor).

Não obstante, a teoria benjaminiana não se pretende explicar sob o viés dos poderosos e sim dos oprimidos pela própria história e, principalmente, pelo lumpemproletariado, este que vive em constante perigo, onde o que se chama de progresso é um “[...] processo em ruínas e cadáveres [...]” (MATE, 2011, p. 17). O historicismo estuda o passado muito mais como um turista, sem se preocupar com a História dos vencidos e dos escombros deixados, além dos inúmeros projetos pessoais ou coletivos frustrados e esmagados pela própria história. Precisamos ser anamnésicos no sentido de estímulo à memória, pois,

A recordação tem por objeto resgatar do passado o direito à justiça ou, caso se prefira, reconhecer no passado dos vencidos uma injustiça ainda vigente, isto é, ler os projetos frustrados de que está semeada a história, não como custos do progresso, mas como injustiças pendentes (MATE, 2011, p. 28).

A política não é assunto apenas dos vivos, mas também dos mortos que continuam reivindicando direito à reparação. Para Benjamin, ao contrário da crítica de Horkheimer, embora de fato os mortos estejam mortos, suas reivindicações continuam latentes e os arquivos precisam ser reabertos. A lógica do esquecimento pode ser bem entendida quando os regimes militares, especialmente na América do Sul, trataram de desaparecer com os mortos que não poderiam, em hipótese alguma, reaparecer como fantasmas de justiça. Para os poderosos, esquecer é preciso, sempre, e sem deixar rastros.

Para Benjamin, a ordem profana requer a felicidade dos vivos; já a ordem messiânica requer a felicidade dos mortos. A teologia sozinha não dá conta dos escombros passados. A teoria do conhecimento benjaminiano propõe a união entre o marxismo heterodoxo e a teologia. Não se trata mais do marxismo ortodoxo, mas daquele que se apropria dos conceitos teológicos para fazer justiça. A pergunta é: será que a recordação apenas reconhecera as injustiças passadas? Não seria esta uma situação aporética da teoria do conhecimento de Walter Benjamin? Talvez como resposta provisória seja necessária a afirmação de que uma teoria do conhecimento “poderá” se questionar e ser inconclusiva constantemente. Se não conseguirmos reparar as injustiças passadas para com os mortos, poderemos perfeitamente evitar que tais injustiças se repitam, por meio da memória/recordação. Quando a morte de um ser humano inocente ganha contornos de memória coletiva, reivindicada, por exemplo, o que se quer é justiça para os casos de assassinatos provocados por regimes totalitários ou grupos militares e paramilitares. A morte de um ser humano oprimido pode e deve servir como ponto de partida para a ampliação da luta contra os opressores, em que a memória individual passa a ser coletiva:

Contudo, se a memória coletiva tira sua força e sua duração por ter como base um conjunto de pessoas, são os indivíduos que se lembram, enquanto integrantes do grupo. Desta massa de lembranças comuns, umas apoiadas nas outras, não são as mesmas que aparecerão com maior intensidade a cada um deles. De bom grado, diríamos que cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda segundo o lugar que ali ocupo e que este mesmo lugar muda segundo as relações que mantenho com outros ambientes. Não é de surpreender que nem todos tirem o mesmo partido do instrumento comum. Quando tentamos explicar essa diversidade, sempre voltamos a uma combinação de influências que são todas de natureza social (HALBWACHS, 2006, p. 69).

O crime hermenêutico é “esquecer” que os mortos injustiçados e oprimidos continuam vivos em suas reivindicações, estas que “deveriam”

ser reparadas, seja para as gerações do presente, seja para as gerações futuras. Torna-se assim um imperativo categórico no sentido de “reorientar o pensamento e a ação para que Auschwitz não se repita”. E é muito pertinente o questionamento de Reyes Mate: “[...] os genocídios, as ditaduras e a injustiça social se repetiram e continuam campeando por seus lucros, será por que não basta a memória ou por que não temos recordado bem?” (MATE, 2011, p. 33).

As tecnologias, ao invés de liberar o ser humano para atividades do pensamento, transformam-no numa parte da engrenagem. Se no início da era industrial tínhamos o fetiche pela mercadoria, já perdidos e sem saber como eram feitas e produzidas, hoje estamos num santuário fantasmagórico, porque compramos muitas vezes não por necessidade, mas por prestígio social. Portanto, a diferença entre o fetiche e a fantasmagoria não está na produção, mas nas vitrines. O centro de atenção não é mais a fábrica ou o lugar de produção, mas a vitrine ou o lugar de consumo. A fantasmagoria nos apresenta uma mercadoria como se ela não tivesse passado por um mecanismo de produção. Torna-se ainda maior essa distância quando pensamos no mundo virtual de compras pela Internet: “A enxurrada de informações precisas e diversões assépticas, desperta e idiotiza as pessoas ao mesmo tempo” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 14). É por isso, como bem afirma Reyes Mate, que a roupa se converte na “exteriorização da marca de prestígio social, seu sentido não é utilizá-lo como vestimenta de abrigo, mas responder ao sonho ideal que representa.” (MATE, 2011, p. 49).

Além do exposto, não se pode dissociar o progresso da barbárie, em que a própria teoria darwinista pode ser questionada na sobrevivência e capacidade de adaptação do mais forte, especialmente quando se trata de seres humanos e o que vemos no mundo são vencedores escrevendo suas histórias: “O mal do progresso é o esquecimento.” (MATE, 2011, p. 52). É também por isso que temos tantos campos de exclusão, pois “Os pobres estão sobrando, não são necessários para o progresso.” (MATE, 2011, p. 53). Do ponto de vista histórico, conforme Benjamin, citado por João Barrento: “É mais difícil honrar a memória dos anônimos do que a dos famosos. A construção da história é dedicada aos anônimos” (BENJAMIN apud BARRENTO, 2013, p. 156).

Com relação ao que poderia ter sido e não foi, poderíamos perfeitamente efetuar o seguinte questionamento: como teria sido o Brasil se o governo Jango não tivesse sofrido um golpe militar? Ao mesmo tempo poderíamos pensar no Chile, com Allende. Os esmagados pela

história opressora, com dezenas de milhares de desaparecidos, continuam clamando por justiça. É perfeitamente plausível procurar entender como tais democracias atuais tratam a memória de seus antepassados injustiçados e poderíamos efetuar uma reflexão em como os países Argentina, Chile e Brasil, para ficarmos apenas em alguns exemplos, tratam de julgar e reparar as injustiças de tais oprimidos e desaparecidos. A atenção se volta para o presente, num passado que ressurge, que grita, que berra e pede justiça. O Memorial “Parque La Memoria”, inaugurado em 2007 em Buenos Aires, diz muito sobre as perspectivas de resgate histórico nesses países. Aliás, o memorial passa a representar uma pequena parte da reparação aos injustiçados e, de alguma forma, relembra às gerações do presente o palco de horrores praticados por tiranos e ditadores ou, ainda e no templo capitalista, os praticados pela “roda mundo roda gigante roda moinho roda pião”, num desenfreado consumo mediado pelo deus monetário, em que as classes abastadas pouco se importam com os menos favorecidos.

Muitas vítimas de atrocidades ainda morrerão em decorrência de barbáries e muitas sociedades “civilizadas” certamente vão querer esquecer tais atrocidades, sem julgar os culpados e sem tornar palpável fisicamente a memória dos assassinados e desaparecidos, para que todos nós esqueçamos o mais rápido possível e que fiquemos alienados, pois assim se repete a volta ao “eterno retorno” dos ditadores e dos assassinos. E o estado de direito sucumbirá novamente, num estado permanente de exceção, sem mediação possível. A tempestade poderá acabar com todas as formas de vida que não serão as da natureza generosa, mas a barbárie dos próprios seres humanos, orando para que venha mais dinheiro, seja com bombas nucleares, seja com armas químicas ou, ainda, com a promessa de esquecimento por parte de todos.

É emblemático, no Brasil e para citarmos um exemplo atualíssimo, o caso da vereadora do PSOL Marielle Franco, assassinada com uma saraivada de tiros, advindos provavelmente de atiradores de elite, inclusive com silenciador. Além o momento, não há qualquer revelação por parte da polícia nas investigações para que os assassinos sejam revelados. As milícias que comandam o tráfico de drogas e armamentos no Rio de Janeiro, a cidade maravilhosa, têm ligações políticas com esquadrões militares. A morte de Marielle Franco, mulher negra da favela que enfrentou os poderosos com suas ideias, é vergonhosa para o Brasil. Ela passa a ser símbolo de nossa memória coletiva e não poderá ser jamais

esquecida. As balas da metralhadora que assassinaram covardemente a vereadora, não apagarão as ideias de justiça dela. É, sem dúvida, um crime político. No Brasil, um país, como tantos outros, da impunidade, quantos mais assassinios poderão acontecer? E os assassinos fazem de tudo para achar o “ponto cego” das câmeras de vigilância, apagando qualquer vestígio de identificação. Teremos que lutar muito para que os crimes não caíam no esquecimento!

E todos os assassinos querem apagar os vestígios. Em relação a isso, Bertolt Brecht tem um poema chamado “Guia para o habitante das cidades”, em que o refrão é na tradução de Jeanne Marie Gagnebin: “Apague os rastros”. Vejamos:

Claro, a citação do poema de Brecht também possui um valor crítico de denúncia porque evoca, de maneira simultaneamente sóbria e profética, as práticas do Estado totalitário moderno. Cito as duas primeiras estrofes:

O que você disser, não diga duas vezes.
Encontrando seu pensamento em outra pessoa: negue-o.

Quem não estava presente, quem nada falou
Como poderão apanhá-lo?
Apague os rastros!

Cuide, quando pensar em morrer
Para que não haja sepultura revelando onde jaz
Como uma clara inscrição a lhe denunciar
E o ano de sua morte a lhe entregar
Mais uma vez:
Apague os rastros!

Assim me foi ensinado. (GAGNEBIN, 2006, p. 52).

É preciso afirmar que o estribilho “Apague os rastros” tanto pode servir aos revolucionários, na fuga insana para fugir de seus alcoses, quanto para os tiranos. Aliás, dado ao conjunto do que até agora foi analisado neste breve ensaio, é possível afirmar que são os tiranos, os ditadores, os armamentistas que estão ganhando a batalha, acirrando ainda mais as desigualdades sociais no mundo. Estão vencendo a batalha

para que os assassinos continuem soltos, a fim do “eterno retorno” das barbáries.

Se os tiranos querem a diversão e o esquecimento, num crime hermenêutico histórico, cabe aos historiadores relembrar, rememorar, recordar as vítimas constantes, assassinadas a queima roupa, sem direito a defesa. É preciso que haja o resgate histórico de tais vítimas:

Esse narrador sucateiro (o historiador também é um *Lumpensammler* não tem por alvo recolher os grandes feitos. Deve muito mais apanhar tudo aquilo que é deixado de lado como algo que não tem significação, algo que parece não ter nem importância nem sentido, algo com que a *história oficial* não sabe o que fazer. O que são esses elementos de sobra do discurso histórico? A resposta de Benjamin é dupla. Em primeiro lugar, o sofrimento, o sofrimento indizível que a Segunda Guerra Mundial levaria ao auge, na crueldade dos campos de concentração (que Benjamin, aliás, não conheceu graças ao suicídio). Em segundo lugar, aquilo que não tem nome, aqueles que não têm nome, o anônimo, aquilo que não deixa nenhum rastro, aquilo que foi tão bem apagado que mesmo a memória de sua existência não subsiste — aqueles que desapareceram tão por completo que ninguém lembra de seus nomes. Ou ainda: o narrador e o historiador deveriam transmitir o que a tradição, oficial ou dominante, justamente não recorda. Essa tarefa paradoxal consiste, então, na transmissão do inenarrável, numa fidelidade ao passado e aos mortos, mesmo — principalmente — quando não conhecemos nem seu nome, nem seu sentido (GAGNEBIN, 2006, p. 54, grifos meus).

O que gostaríamos é que nenhuma vítima injustiçada e oprimida do passado ficasse no esquecimento. Há tanta vítima no Brasil e no mundo que a relação seria extensa, infinitamente extensa.

Há guerras sem limites para a barbárie e há guerras para que haja o esquecimento completo das vítimas e como afirma Giorgio Agamben “o campo é o espaço que se abre quando o estado de exceção começa a converter-se em regra”. (AGAMBEN apud MATE, 2011, p. 198). Há

cumplicidade entre o progresso e a barbárie e é lamentável que esse progressismo e a leitura histórica a partir dos vencedores reduzam as possibilidades de rememoração dos assassinios constantes contra não apenas os oprimidos em que: “Há segmentos sociais para os quais a ordem estabelecida é a miséria estabilizada.” (Einbahnstraße, GS IV, p. 926 apud MATE, 2011, p. 190).

Fazer referência às vidas, aos seus nomes, à sua dignidade de vítimas dos ditadores e tiranos, seja pela guerra, pelo poder, pelo tráfico de drogas e de armas, é obrigação mínima enquanto seres humanos, em que o pessimismo deve servir à luta revolucionária de maneira organizada.

E que não nos assobremos que numa época de tantos progressos, acontecem tantas barbáries, com vítimas civis e políticas desaparecidas pela bala, pela arma química, pela indiferença capitalista, pela desigualdade social, pelo descaso com o coletivo, pelo fanatismo armamentista, pelo preconceito racial, étnico, religioso, de gênero e de orientação sexual e continua campeando cada vez mais, cada vez mais, vítimas. Não há assombro que em pleno século XXI, a história e o historicismo se repetem e a leitura se faz, ainda, pela lente dos vencedores, justamente no Brasil, cuja divisa da bandeira nacional é: *Ordem e Progresso!*

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.
- BARRENTO, João. *Límiars sobre Walter Benjamin*. Florianópolis: Ed. Da UFSC, 2013.
- BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Braziliense, 1994, p. 114-119.
- _____. *O capitalismo como religião*. São Paulo: Boitempo, 2015.
- _____. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial de São Paulo, 2009.
- _____. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. São Paulo: Duas Cidades, 2002.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie Gagnebin. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006.

- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.
- LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"*. São Paulo: Boitempo, 2005.
- _____. *A estrela da manhã: surrealismo e marxismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- MATE, Reyes. *Meia-noite na história: comentários às teses de Walter Benjamin "Sobre o conceito de história"*. São Leopoldo, RS; UNISINOS, 2011.
- MURICY, Katia. *Alegorias da dialética: imagem e pensamento em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Nau, 2009.
- WEBER, Max. *A ética protestante e o espírito capitalista*. São Paulo: Martin Claret, 2002.

Recebido em: 10/03/2018

Aceito em: 20/04/2018

**O ENTRE-LUGAR DOS DESAPARECIDOS POLÍTICOS EM K.
RELATO DE UMA BUSCA E VOCÊ VAI VOLTAR PRA MIM E
OUTROS CONTOS, DE BERNARDO KUCINSKI**

Cristina Napp dos Santos³⁵

Claudia Lorena Fonseca³⁶

Resumo: Este trabalho confronta três textos da produção literária do autor Bernardo Kucinski, *K. Relato de uma busca*, “O velório” e “Joana”. Além de compartilharem a característica de terem como pano de fundo a Ditadura Civil-Militar no Brasil, o romance e os dois contos abordam o drama dos familiares frente ao desaparecimento forçado dos militantes que se opunham ao regime. Retratam ainda o luto, a melancolia e de que forma a ausência do corpo interfere na concretização da morte no imaginário e nos rituais de luto. Ao propor uma análise interpretativa e comparativa do romance e dos contos, agregando as contribuições de Freud e Kristeva, bem como pesquisas antropológicas referentes a luto e rituais fúnebres, o artigo reflete acerca da importância do corpo para o processo de luto na cultura ocidental.

Palavras-chave: Ditadura brasileira; desaparecimento forçado; luto; rituais fúnebres.

Abstract: This paper compares three texts of Bernardo Kucinski’s literary production, *K. Relato de uma busca*, “O velório” and “Joana”. In addition to sharing the characteristic of having the Civil-Military Dictatorship in Brazil as context, the novel and the two short stories deal with the reaction of family members to the forced disappearance of militants who opposed the regime. Also, they portray the mourning, the melancholy, and the way that the absence of the body interferes in the concretization of death in the imaginary and in the rituals of mourning. By proposing an interpretive and comparative analysis of the novel and the short stories,

³⁵ Mestranda do Programa de Pós-graduação em Letras – Mestrado Acadêmico em Literatura Comparada da Universidade Federal de Pelotas – UFPel. Bolsista CAPES.

³⁶ Doutora em Literatura Comparada. Professora Adjunta do Centro de Letras e Comunicação e do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Pelotas – UFPel.

adding the contributions of Freud and Kristeva, as well as anthropological researches related to mourning and funeral rituals, this work reflects on the importance of the body to the process of mourning in Western culture.

Keywords: Brazilian dictatorship; forced disappearance; mourning; funeral rituals.

Introdução

Durante o período ditatorial, compreendido entre as décadas 1960 e 1980, o Brasil se viu diante da barbárie do sistema repressivo. Em nome de um conjunto de ideais conservadores, de um nacionalismo indefectível, e da caça ao comunismo, a ditadura perseguia e matava aqueles que se opunham ao regime e eram considerados, portanto, “inimigos internos” (BENEVIDES, 2014).

Tendo vivido esse período e participado ativamente de seus eventos, é basicamente sobre esse contexto que o escritor, jornalista e cientista político, Bernardo Kucinski, vem escrevendo nos últimos trinta anos. Nos últimos dez, despiu a camisa de jornalista e vestiu a de escritor (KUCINSKI, 2016) aderindo à ficção e lançando três obras sobre a ditadura civil-militar: *K. Relato de uma busca* (2011); *Você vai voltar pra mim* (2014) e *Os visitantes* (2016).

No seu primeiro romance, *K. Relato de uma busca*, o autor se vale da experiência familiar para construir uma narrativa polifônica na qual um pai vai definhando ao tentar encontrar informações sobre o desaparecimento forçado da filha. Ele, um judeu que emigrou para o Brasil no período da Segunda Guerra Mundial, se dedicava ao iídiche quando do sumiço de A. Ela, professora universitária do departamento de química da Universidade de São Paulo, e pertencente a um grupo clandestino de resistência ao governo, havia sido vítima de um sequestro praticado pelos agentes que estavam a serviço do regime militar.

Ainda que a história esteja ambientada na última década de 70, a temática da ditadura no Brasil ainda é (e deve ser) trabalhada como contemporânea, por se tratar de um passado que o Estado veio reprimindo ao longo dos anos. A falta de elaboração desse passado culminou numa amnésia coletiva que acaba sendo ainda mais problemática no caso dos desaparecimentos políticos pela dificuldade em sua apreensão, já que se trata de um crime continuado, que não se encerra, não se resolve, tampouco se repara.

A fim de lutar contra esse esquecimento, por ele chamado de Alzheimer nacional (2014a, p.12), Bernardo Kucinski insiste em relembrar os incontáveis prejuízos humanos causados por essa época. Para isso, volta a trabalhar sobre a ditadura civil-militar em *Você vai voltar pra mim e outros contos*. Nessa compilação de contos inspirados em relatos ouvidos ao assistir a uma sessão da Comissão Nacional da Verdade (CNV)³⁷, o autor traça um panorama acerca da atmosfera dos tempos de opressão, de modo que os casos de desaparecimento não deixam de estar presentes, sendo centrais em dois dos quase trinta contos: “O velório” e “Joana”. Mesmo compartilhando angústias semelhantes, os familiares em cada um dos contos reagem de diferentes maneiras, ora aproximando, ora distanciando suas narrativas da vivência de K.

Assim, este trabalho confronta esses três textos e reflete acerca da reação dos familiares frente ao desaparecimento forçado dos militantes que se opunham ao regime. A partir disso, focaliza no luto e na forma em que a ausência do corpo interfere na concretização da morte no imaginário e nos rituais fúnebres. Para embasar a discussão, agrega-se à análise os estudos acerca de luto e melancolia propostos por Freud e Kristeva, bem como contribuições de estudos antropológicos sobre a importância dos rituais fúnebres para a superação da perda.

K. Relato de uma busca

Publicado pela primeira vez em 2011, mais de 45 anos depois do golpe militar, e no mesmo ano em que foi fundada a Comissão Nacional da Verdade, delegação responsável por investigar as violações de direitos humanos no período ditatorial, *K. Relato de uma busca* aborda de que forma esses crimes de Estado afetaram aqueles que não estavam diretamente envolvidos na luta contra o governo, sobretudo os familiares dos desaparecidos políticos.

A narrativa gira em torno da saga *kafkaniana* de K., que busca sua filha desaparecida. Mesmo se tratando de um caso de tortura e morte, A.

³⁷ Criada pela Lei 12528/2011 e instituída em maio de 2012, a Comissão Nacional da Verdade se trata de uma comissão temporária que atuou entre 2012 e 2014 com o objetivo de promover a apuração e o esclarecimento público das violações de direitos humanos praticadas pelo Estado brasileiro entre 1946 e 1988, contribuindo para o preenchimento das lacunas existentes na história do país em relação a esse período e, ao mesmo tempo, para o fortalecimento dos valores democráticos.

continuava na lista de desaparecidos. Sendo considerada uma desaparecida política, não há o reconhecimento de sua morte, o que a coloca em uma situação que não pode ser plenamente categorizada. Esse não reconhecimento reflete em K., já que ele não consegue concretizar os rituais de luto, não readequando sua vida à nova realidade, ficando preso à sua perda.

Mas a obra de Kucinski não se configura como a narrativa do sofrimento de A., nem da recuperação de sua memória, já que no início e ao longo de todo o romance K. se depara com a impossibilidade de reconstituir essa memória, uma vez que reconhece que antes do desaparecimento já havia um distanciamento entre os dois, como ilustra o trecho:

Quando [K.] deparou com fotografias da filha em situações e cenários que nunca imaginara, percebeu de novo o quanto da vida da filha ignorara e ainda ignorava. Além da pose com as duas amigas, que ele conhecia bem, e as fotografias previsíveis no trabalho, trajando o avental branco do laboratório, havia outras, surpreendentes (KUCINSKI, 2014a, p. 114).

A obra trata, portanto, da ausência e, como o subtítulo sugere, da busca de um pai por informações precisas acerca do local e circunstância do assassinato da filha. Para além disso, ilustra a angústia causada pela falta do corpo para fins de sepultamento e rituais de luto, já que essa ausência punha à prova a certeza da morte.

Você vai voltar pra mim e outros contos

Lançado alguns anos depois, em 2014, *Você vai voltar pra mim e outros contos* se configura como uma coletânea de contos que quebra a expectativa do leitor diante do título, ao apresentar vinte e oito pequenas narrativas, muitas vezes permeadas por um tom irônico, que se conectam por também se desenrolarem durante o período de repressão.

Sem apelação emotiva e com uma linguagem crua e direta, dentro dos limites impostos pelo gênero conto, Kucinski apresenta histórias cujos narradores são ora heterodiegéticos, ora homodiegéticos, e mostram de que forma o sistema acabou afetando distintamente as mais variadas camadas da sociedade. Assim, focaliza em diferentes pontos de vista, como os familiares dos militantes, tanto os que apoiavam a luta contra o

regime, quanto os que não entendiam o afastamento em prol de um ideal; os que não eram atuantes nos movimentos, mas acabaram sendo torturados em função de estabelecer vínculos com membros dos grupos; os próprios militantes, presos, torturados ou exilados.

Para este trabalho, destacamos os contos “O velório” e “Joana”, pois esses estabelecem uma maior relação com *K.*, ao apresentarem como epíctero a relação da família com o desaparecimento da vítima direta. Nessas narrativas, em função da limitação do gênero textual, não temos tantas informações quanto em *K.*. Trata-se de um recorte, a captura de um momento, uma vez que no conto, assim como na fotografia, apresenta-se a

necessidade de escolher e limitar uma imagem ou acontecimento que sejam significativos, que não só valham por si mesmos, mas também sejam capazes de atuar no espectador ou no leitor como uma espécie de abertura, de fermento que projete a inteligência e sensibilidade em direção a algo que vai muito além do argumento visual ou literário contido na foto ou no conto (CORTÁZAR, 1974, p. 151-152)

Mas é através dessa abertura, que no primeiro conto tratado, “O velório”, ao fim do primeiro parágrafo, já temos pistas de que esse velório mencionado no título não é um velório comum, mas um *enterro especial*.

Para o velório, [o velho Antunes] encomendou quatro velas grandes em castiçais de prata sobre colunas de alabastro. E uma coroa de flores com faixa de seda azul e branca na qual mandou escrever: “Ao Roberto, dos seus pais, tios e irmãs, que nunca te esqueceram” (KUCINSKI, 2014b, p. 49).

A indicação de que não se trata de um funeral comum se dá em função da inscrição presente na coroa de flores, pois ao pedir que o verbo *esquecer* fosse conjugado no passado, Antunes deixa claro que a família já estava convivendo com a perda de seu filho. Se em um primeiro momento o leitor tem uma sensação de estranhamento em relação ao velório, ao longo do conto entendemos que isso ocorre pois, contrariando a lógica, não há um cadáver a ser velado, o que se explica pelo fato de o

morto ser um jovem que se opunha e atuava contra o Estado, estando, portanto, na lista de desaparecidos.

No que diz respeito ao segundo conto, o estranhamento também se faz presente, pois antes de contar a história de Joana o narrador nos convida a observá-la, a abandonar a ideia de que se trata de uma pessoa comum. Joana é uma mulher idosa que uma ou duas noites por semana percorre as ruas de uma cidade inominada buscando o marido desaparecido

O marido era metalúrgico e se chamava Raimundo. Católico praticante como ela. Vieram do Nordeste em busca de uma vida um pouco melhor em São Paulo. Já tinham então os dois filhos. Aqui Raimundo se ligou a um grupo de Ação Popular que organizava operários nas fábricas.

Um dia, bem cedo, a polícia foi à casa deles e levou Raimundo. Sem mandado de prisão, sem nada. Soube-se depois que ele foi espancado de modo tão brutal que ele morreu no mesmo dia. Seus gritos eram ouvidos em outras celas. Para ocultar o homicídio, no caso doloso e qualificado, pois acompanhado do crime acessório de abuso de autoridade, a polícia cometeu outro crime, o de ocultamento de cadáver. Sumiram com o corpo de Raimundo. Tudo isso comprovado, depois que acabou a ditadura, por documentos e depoimentos em várias comissões. Só não se sabe, nunca se soube, para onde levaram o corpo e como se desfizeram dele (KUCINSKI, 2014b, p. 59).

Ainda que a morte de Raimundo tenha sido divulgada, e o cardeal da igreja de Joana tenha confirmado o seu assassinato, Joana se nega a aceitar a morte do marido, alegando que só aceitará a morte como oficial quando puder reconhecer o corpo.

O luto e o entre-lugar dos desaparecidos políticos e de seus familiares em *K. Relato de uma busca*, “O velório” e “Joana”

Tanto no romance quanto nos contos, se apresenta ao leitor uma atmosfera de intensa crueldade e desrespeito à dignidade humana, em um cenário marcado pelo abuso de poder e pela impunidade. Se a

perseguição política e a tortura e morte já se caracterizam como atos de extrema violência, no caso dos desaparecimentos agrava-se essa crueldade pela situação de irresolução, pois de acordo com Araújo Lima,

a noção de desaparecido implica a de suspensão. O desaparecido é aquele que está para ser, porém não é. É algo irresoluto. Está suspenso. Está fixado no tempo sem poder resolver-se. É a situação dos desaparecidos. Não estando vivos nem mortos, estão, na realidade, vivos e mortos. Sua situação caracteriza-se pelo que Victor Turner denominou de *liminaridade*. Somente seu aparecer na forma de cadáver é capaz de por fim a essa indefinição (ARAÚJO LIMA, 2012, p. 987).

Considerando-se esses aspectos, podemos dizer que o lugar que ocupa um desaparecido no meio em que se insere, é na verdade um entre-lugar³⁸, uma situação intermédica entre a vida e a morte, de concomitância entre vida e morte de um sujeito que, na ausência da materialidade do corpo a ser reconhecido e sepultado, segue existindo. A situação de coexistência entre vida e morte acaba por colocar também seus familiares em um entre-lugar, já que eles não conseguem concretizar a morte de seus entes queridos em seu imaginário, impossibilitando a readequação de suas vidas à nova realidade. Essa condição intermédica se configura como consequência da melancolia que se estabelece, a qual Kristeva define como “morte viva, carne cortada, sangrante, tornada cadáver, ritmo diminuído ou suspenso, tempo apagado ou dilatado, incorporado na aflição” (1989, p. 11).

Tanto no caso dos desaparecidos quanto no caso dos familiares, o entre-lugar se configura como um constructo cultural que parte da noção de que a morte não é apenas o fim da vida, mas uma passagem para o mundo dos mortos, que pode variar de acordo com a crença de cada grupo (RODOLPHO, 2004, p.142), mas que exige um corpo para que seja efetivada. Dessa forma, a crença acaba se constituindo em fator fundamental para estabelecer a relação das famílias com a morte e, tanto em *K.*, quanto em *O Velório* e em *Joana*, a religiosidade aparece bastante marcada.

³⁸ Utilizamos o conceito de entre-lugar, tal como formulado por Silvano Santiago.

Embora não tenhamos acesso à crença dos desaparecidos de Kucinski no que diz respeito à forma como encaravam a morte, em K, através do relato de Jesuína, a faxineira no centro clandestino de tortura para onde A. foi levada, somos informados que a última palavra da prisioneira teria sido a declaração de seu nome completo. “Disse assim recitado como quem sabe que vai morrer e quer deixar o nome, para os outros saberem” (KUCINSKI, 2014a, p. 129 - 130). Essa reação de A. diante da expectativa da morte não nos permite, de fato, formular uma hipótese sobre a importância que ela atribuía aos rituais fúnebres, embora possamos supor que, dada a sua condição judaica, ela compartilhe dos dogmas professados pelo judaísmo. No entanto, o que talvez, sim, possamos pensar, é que sua reação se trata da maneira por ela encontrada de anunciar quem era, na tentativa de que fosse localizada, para que mesmo morta não desaparecesse por completo.

Os rituais de sepultamento igualmente simbolizam a separação do mundo dos vivos; estes devem zelar pelo bom encaminhamento dos ritos segundo os costumes do grupo. O não-cumprimento destas prescrições pode ocasionar resultados, como o destino da alma que pode errar sobre a terra, ou ocasionar outros riscos para o mundo dos vivos (RODOLPHO, 2004, p. 142).

No entanto, se há dúvidas quanto aos sentimentos de A., de Roberto e de Raimundo em relação aos rituais, essas deixam de existir quando se trata de K., Antunes e Joana. Para o pai de A., sem um ritual de sepultamento a passagem da filha ao mundo dos mortos não acontece, ou seja, ela não *termina* de morrer. Judeus ou não, os algozes de A., também sabem disso, pois compartilham com K. os mesmos constructos, o mesmo imaginário, o que alimenta seu sadismo, permitindo a extensão da tortura infligida à filha, agora aplicada ao pai, atingido nas camadas mais profundas de seu ser, o que torna incessante sua busca.

Mineirinho, você viu como deu certo o lance com o Fogaça? Só que não é nada do que você está pensando, Mineirinho. O velho não veio porque acreditou, Mineirinho. Esse velho é esperto. Ele veio porque tinha que vir. Ele tinha que vir, entendeu? Mineirinho, aí é que está o truque, a psicologia. Ele tinha que vir, mesmo não acreditando. E sabe por quê? Porque se ele está correndo

atrás desses figurões, mesmo depois desse tempo todo, é porque não quer aceitar que a filha já era. Se recusa. Daí se agarra em qualquer coisa, mesmo sabendo que é armação. Não pode deixar de ir, de tentar. Sabe de uma coisa, Mineirinho, foi uma puta ideia essa que eu tive (KUCINSKI, 2014a, p. 70-71).

No que diz respeito a Antunes, este entende o ritual de sepultamento como fundamental, no entanto, já não tem mais tempo para esperar ou buscar, pois completados seus noventa anos, sabe que são remotas as possibilidades de ter de volta o filho com vida ou mesmo de receber seu corpo morto. Então decide proporcionar ao filho, e a ele mesmo, o necessário ritual de sepultamento, pois entende que “Os mortos têm de ser enterrados” (KUCINSKI, 2014, p. 50). A ausência da materialidade do corpo de Roberto é substituída e simbolizada pela materialidade do caixão, das roupas que foram do filho, e de seu retrato, posto sobre o caixão. É à foto de Roberto que todos se dirigem, familiares, amigos e autoridades, a fim de prestar as últimas homenagens ao falecido, o que certamente entendem se tratar de uma necessidade do pai, mas de certa forma também deles mesmos, inseridos que estão naquele contexto histórico-social. Trata-se de um ritual meramente simbólico que transcorre, no entanto, de forma bastante tradicional: os familiares chegam aos poucos, cumprimentam os pais de Roberto, circulam bandejas com sanduíches, broas de milho e cuscuz de sardinha, os músicos reverenciam o retrato de Roberto na parede, depois em frente a sua casa, os demais presentes conversam na sala. Além disso, o evento causa bastante comoção na comunidade, não apenas a comoção natural em situações de morte cotidianas, mas a consciência do drama que diz respeito não apenas àquele pai, mas a todos. Há um elemento a mais a comover os presentes, todos sabem o que aconteceu, ninguém fala, não podem e não devem: pronunciar palavra quebraria o acordo tácito entre eles e arriscaria o sucesso da experiência agônica que vivem. Cumprem então o seu papel.

Às três da tarde tem-se a impressão de que todos os viventes da cidade estão no velório de Roberto, inclusive os cachorros e os gatos. Comentam que nunca houve um velório tão concorrido. Não se vê ninguém nas outras ruas,

na praça da matriz, na rodoviária. Virou cidade fantasma (KUCISNKI, 2014b, p. 54).

Quanto à Joana, esta sequer cogita proporcionar ao marido um ritual fúnebre. Ela nega essa morte. Para Joana, a não materialidade de um corpo significa que o desaparecimento não se configura em morte, agarrando-se ao significado literal da palavra como forma de preservação da vida, tanto a de seu marido quanto a sua própria, traduzida, nesse caso, como possibilidade de continuar existindo. “Diz que só vai se considerar viúva no dia em que trouxerem o atestado de óbito de Raimundo e mostrarem sua sepultura” (KUCINSKI, 2014b, p. 59). À Joana, o Estado concede um atestado de óbito, o que nem sempre ocorria nessas situações. No entanto ela não o aceita, formulando hipóteses sobre o desaparecimento de Raimundo, como a perda da memória causada pelo espancamento, o que o faria andar sem rumo ainda pelas ruas da cidade aguardando que alguém o encontrasse e o reconduzisse a sua casa e ao convívio dos seus.

Portanto, considerando os três casos, e suas formas distintas de administração do conflito, podemos dizer que apenas Antunes experimenta algum conforto em relação ao desaparecimento de seu ente querido, pois ao conseguir cumprir de forma *convincente* o ritual de sepultamento do filho, segundo os princípios de sua religião, pode passar finalmente à etapa do luto convencional, saindo portanto do entre-lugar em que se encontrava. Assim, ao contrário do que ocorre com K. e com Joana, Antunes consegue ressignificar sua vida, ou que que resta dela, pelo fato de ter podido concretizar a morte do filho, proporcionando-lhe a transição para o mundo dos mortos.

[Antunes] sente-se exausto, mas feliz. Seu sonho de tantos anos finalmente se realiza; já pode morrer em paz. E toda a cidade compreendeu. Isso foi o mais importante. Toda a cidade. Até o padre Gonçalves, que primeiro lavou as mãos, depois deu a bênção (KUCINSKI, 2014b, p. 55).

Antunes traduz por felicidade o sentimento de libertação que experimenta ao final da experiência de *sepultamento* do filho. A breve passagem pelo luto *tradicional* e sua conclusão ressignificam sua vida, pois “quando o trabalho de luto se conclui, o ego fica outra vez livre e desinibido” (FREUD, 1996, p. 243). O luto, para Freud, se caracterizaria como uma reação à perda de um ente querido ou alguma abstração que

equivallesse a isso. Ainda segundo o autor, em determinadas pessoas com alguma predisposição patológica, essa mesma perda causaria melancolia, a qual, diferente do que ocorre no luto, afeta a autoestima do indivíduo.

No que diz respeito à Joana não encontramos indícios aparentes de melancolia, sua autoestima parece preservada, o que faz com que a vejamos *apenas* como enlutada.

Não pensem que ela seja uma louca. Nada disso. É uma mulher normal, um pouco maltratada pela vida, como toda mulher pobre, mas rija, de cabeça boa, com dois filhos e quatro netos, todos saudáveis. Joana recebe uma pensão do Estado por tudo o que aconteceu. [...] Mas faz questão de trabalhar. Além de cuidar dos netos, é atendente de uma floricultura por meio período (KUCINSKI, 2014, p. 58).

A situação é distinta quando consideramos o caso de K., pois se no luto é o mundo que se torna pobre e vazio, e na melancolia, o próprio ego (FREUD, 1996, p. 243), o pai de A. poderia ser visto como melancólico. Utilizando como parâmetro, a situação vivida quando de sua prisão na Polônia, fato que está na origem de sua posterior vinda para o Brasil, onde se radica, K. conclui que sua atual condição em pouco difere da anterior, pois “tudo que fizera nesses cinquenta anos não passou de um autoengano” (KUCINSKI, 2014a, p. 172). Ou seja, a dor pela morte não conclusa da filha atua como uma ferida aberta que faz com que o protagonista gradativamente vá deixando de atribuir sentido à sua existência.

Afora a melancolia, acrescenta-se em K. o terror psicológico gerado pelas inúmeras informações falsas a respeito do desaparecimento forçado de A., além do sentimento de culpa por estar tão atento aos estudos de iídiche, que não percebeu a realidade em seu entorno e o que ocorria com a vida da filha, o que o impediu de protegê-la, fato que poderia ter evitado o seu desaparecimento.

Também os sobreviventes daqui estão sempre a vasculhar o passado em busca daquele momento em que poderiam ter evitado a tragédia e por algum motivo falharam. Milan Kundera chamou de “totalitarismo familiar” o conjunto de mecanismos de culpabilização desvendados por Kafka. Nós

poderíamos chamar o nosso de “totalitarismo institucional”.

Porque é óbvio que o esclarecimento dos sequestros e execuções, de como e quando se deu cada crime, acabaria com a maior parte daquelas áreas sombrias que fazem crer que, se tivéssemos agido diferentemente do que agimos, a tragédia teria sido abortada (KUCINSKI, 2014a, p. 168).

Ainda assim, após um ano de buscas, já sem esperanças de encontrar a filha viva ou ao menos indícios concretos de sua morte, K., consciente da necessidade de finalização dessa etapa de sua vida, se empenha em proporcionar a A. a transição de sua alma, segundo os dogmas de sua religião. Para tanto, como solução, solicita a colocação de uma lápide no túmulo a fim de que a memória da filha pudesse ser reverenciada. Acontece que K. é judeu e, segundo o que determinam os livros sagrados do judaísmo, não há a possibilidade de sepultamento sem que sejam realizados os ritos mortuários fundamentais para o desligamento da alma, e isso exige um corpo a ser purificado, motivo pelo qual lhe negam o pedido. Somado a esse argumento, acrescentam que sendo A. uma terrorista, seria indigna, não podendo, assim, descansar sua alma naquele campo sagrado. Portanto, frente a mais essa recusa, e por não encontrar meios de fazer com que a memória de A. descansasse, tampouco a sua própria ao partir, K. lamenta muito mais a não-formalização da morte da filha do que a morte em si, o mesmo sentimento que angustiava Antunes, o qual, ao contrário de K. consegue alcançar êxito em seu objetivo.

K. sente com intensidade insólita a justeza desse preceito, a urgência em erguer para a filha uma lápide, ao se completar um ano da sua perda. A falta da lápide equivale a dizer que ela não existiu e isso não era verdade: ela existiu, tornou-se adulta, desenvolveu uma personalidade, criou o seu mundo, formou-se a universidade. Casou-se. Sofre a falta dessa lápide como um desastre a mais, uma punição adicional por seu alheamento diante do que estava acontecendo com a filha bem debaixo de seus olhos (KUCINSKI, 2014a, p. 78-79).

Assim, somando-se um fato ao outro, e a outros mais, K. finalmente se abandona às circunstâncias, perde suas forças e vai

definindo pouco a pouco, o que causa comoção entre aqueles que o conheceram antes dos eventos trágicos vividos, e que testemunham a *via crucis* por ele empreendida, bem como a desintegração do homem que se extingue tal como a memória da filha que ele se vê incapaz de salvar. “Comparavam o K. de antes do sumiço da filha com o K. de depois e se condoíam. Antes, K. queria ouvir suas histórias. Agora eram eles que tinham que ouvir seu lamento” (KUCINSKI, 2014a, p.171). Por fim, antes de sua morte, quatorze meses após o desaparecimento de A., K. consegue uma entrevista com presos políticos do Barro Branco a fim de ainda tentar entender como sucedeu a morte da filha.

Armaram uma roda de cadeiras, K. sentou-se à frente. Depositou no piso a sacola e começou logo a contar a história que já havia repetido tantas vezes. Mas era como se a contasse pela primeira vez. Fitava um preso, depois outro. Tropeçava nas palavras. No meio da fala saíam palavras do iídiche. Repetia como um refrão, *mein tiere techeterl*, minha filhinha querida. Sentia de volta o sotaque dos primeiros dias de Brasil (KUCINSKI, 2014a, p.174).

A insistência em repetir a mesma história, repetição que não esgota a memória de A., é o que Kristeva denominou “a palavra do deprimido”, caracterizada como repetitiva e monótona (1989, p. 39). Para a autora o estado depressivo seria uma fragmentação do ego que se manifestaria na fragmentação da fala do sujeito.

Na impossibilidade de encadear, a frase se interrompe, esgota-se, para. Mesmo os sintagmas não chegam a se formular. Um ritmo repetitivo, uma melodia monótona vem dominar as sequências lógicas quebradas e transformá-las em litâneas recorrentes, enervantes (KRISTEVA, 1989, p. 39).

Considerando-se esses aspectos, acreditamos ser lícito afirmar que a repetição das mesmas histórias, bem como a fragmentação da fala de K. diante da roda de presos políticos são manifestações linguísticas motivadas pelo reconhecimento da dor da perda, situação similar a que vive Joana, que também passa a repetir-se após deixar de ter notícias de Raimundo, neste caso não através de manifestações da linguagem, mas

uma repetição de comportamentos, como um ritual que cumpre há mais de vinte anos: enrolar-se em um xale e sair distribuindo moedas para os moradores de rua, questionando se algum deles percebeu algum andarilho desconhecido e de mais idade.

É como se uma força superior a fizesse se levantar automaticamente e sair errante pelas ruas à procura do marido. Quase como uma sonâmbula. Ou como se estivesse pagando uma promessa. Não sei definir, sou advogado e não psicólogo, só sei dizer que é uma necessidade psíquica dela que todos respeitamos. Inclusive os filhos (KUCINSKI, 2014a, p. 60).

Portanto, Joana permanece presa ao evento traumático, da mesma forma que K., cuja morte, ao mesmo tempo em que lhe proporciona, finalmente, descanso, ou o fim da dor, não faz com que se feche a ferida aberta pelo desaparecimento de A. e de tantos outros, vítimas das atrocidades cometidas não apenas contra indivíduos e seus familiares ou pessoas com as quais conviveram, mas sim contra a sociedade como um todo. O desaparecimento de A. segue em aberto, ilustrando as dimensões da barbárie e deixando a *conta* para os que ficam, como o próprio narrador, que no intuito de concluir o que o não foi possível ao pai, lança mão de estratégias narrativas para finalmente sepultar a irmã, dando fim, talvez, ao seu próprio luto. A opção pelo foco em terceira pessoa lhe confere o distanciamento necessário para ordenar os fatos e tentar entender a experiência. A obra é um ritual de luto, lápide para A., sepultada na literatura, esse *campo sagrado*, e é também possibilidade de pensar a alma de K. apaziguada³⁹. Profundamente afetado ainda, segue tendo de conviver com as feridas do episódio e as investidas do sistema

³⁹ Na novela *Os Visitantes*, ambientada no tempo presente, novas informações são agregadas à história do desaparecimento de A. Alguns leitores de K. e indivíduos mencionados no romance, além de seu próprio pai, procuram o autor para fazer críticas e questionamentos em torno da obra. Mais do que um desdobramento do primeiro livro, a novela pode ser entendida como uma autocrítica e uma discussão sobre as dificuldades em narrar o trauma ainda latente. Por tentar responder algumas questões trazidas em K., suscitar outras mais, e não se relacionar intimamente com a situação dos desaparecidos, optou-se por não o considerar neste trabalho.

repressivo, o qual, segundo o autor (KUCINSKI, 2014a, p. 182), continua articulado.

Considerações Finais

Tanto em *K.* quanto em *Você vai voltar pra mim*, as personagens compartilham o sofrimento de terem seus familiares mortos e desaparecidos pelo regime. Mesmo apresentando essa similaridade, cada uma das obras revela uma particularidade em se tratando de experiência do luto. Enquanto *K.* deixa de atribuir sentido à própria existência, Antunes providencia um enterro simbólico ao filho, ressignificando, assim, sua vida, ao mesmo tempo em que Joana nega a morte do marido. Isso se deve ao fato de que a prática do desaparecimento tem como característica o fato de criar uma situação que não é plenamente categorizável, o que o torna ainda mais cruel, pois a ausência do corpo sugere morte, mas não a confirma, deixando-a em aberto, ampliando os efeitos da violência perpetrada.

É essa não-categorização que aproxima a situação dos desaparecidos e dos sobreviventes às ideias apresentadas por Silviano Santiago na proposição do conceito de *entre-lugar*. O fato de A., de Roberto e de Raimundo não estarem nem vivos, nem mortos, mas estarem vivos e mortos, pode ser entendido como uma descentralização na medida em que cria uma terceira ordem no binômio vida-morte. É justamente por estarem situados nessa terceira ordem, ou margem, que os desaparecidos se situam em um entre-lugar, em uma situação em que morte e vida coexistem. Se Antunes consegue se desvencilhar e sair dessa terceira margem, *K.* se fixa nela por não conseguir, em função do seu estado melancólico, superar a perda da filha, morrendo assim em vida.

Em relação à situação de A., a de Raimundo e a de seus respectivos familiares é importante salientar que estas se entrecruzam, sobretudo quando consideramos que um dos empecilhos para que *K.* e Joana aceitem plenamente essas mortes é a não possibilidade de sepultamento de sua filha e de seu marido, respectivamente. Isso explicita, ainda que Freud não o tenha mencionado em seu ensaio sobre o tema, a importância que a cultura ocidental atribui aos rituais fúnebres para o encerramento da etapa do luto, o qual extrapola os limites daquele que é natural, e que em *K.* acaba por se transformar em melancolia, ao esvaziar de sentido a vida desse pai.

Nesse sentido, em um momento em que as discussões acerca dos Direitos Humanos estão cada vez mais na ordem do dia, a obra de Bernardo Kucinski se faz de extrema importância, uma vez que a ficção, além de colocar em relevo as atrocidades cometidas pelo Regime Militar brasileiro, expõe de que forma esses atos ecoaram e ainda ecoam nos familiares das vítimas, sobretudo quando se trata de um caso de desaparecimento forçado.

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO LIMA, Anna Georgea Feitosa Mayer de. Estudos sobre desaparecimentos, morte, morrer e luto. RBSE – *Revista Brasileira de Sociologia da Emoção*, v. 11, n. 33, pp. 986-989, 2012.
- BENEVIDES, Maria V. M. [Orelha do livro]. In: KUCINSKI, Bernardo. *K. - relato de uma busca*. São Paulo, Cosac Naify, 2014.
- CORTAZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: *Valise de Cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- FREUD, Sigmund. Luto e melancolia, 1917. In: *A história do movimento psicanalítico*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 14).
- KRISTEVA, Julia. *Sol Negro: depressão e melancolia*. Tradução de Carlota Gomes. -Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- KUCINSKI, Bernardo. *K. - relato de uma busca*. São Paulo, Cosac Naify, 2014a.
- _____. *Você vai voltar pra mim e outros contos*. São Paulo: Cosac Naify, 2014b.
- _____. Entrevista a Yasmin Taketani. Recife: *Suplemento Pernambuco*, 05 Set 2016. Disponível em: <<http://www.suplementopernambuco.com.br/entrevistas/1671-entrevista-bernardo-kucinski.html>>. Acesso em: 01 fev 2018.
- RODOLPHO, A. L. Rituais, ritos de passagem e de iniciação: uma revisão da bibliografia antropológica. *Estudos Teológicos*, São Leopoldo, v.44, n. 2, p. 138-146, 2004. Disponível em: <http://periodicos.est.edu.br/index.php/estudos_teologicos/article/view/560>. Acesso em: 01 fev 2018.

Recebido em: 18/02/2018

Aceito em: 29/03/2018

***SENSINI*: VALORAÇÃO E AUTONOMIA DO CAMPO LITERÁRIO EM ROBERTO BOLAÑO**

Talita Jordina Rodrigues⁴⁰

Resumo: Valoração e autonomia são conceitos que se inter-relacionam fixamente quando se trata de literatura e essas duas ideias podem ser extraídas de boa parte da obra do escritor chileno Roberto Bolaño. Este trabalho pretende desenvolver um exame dessas relações a partir de um de seus contos, o texto intitulado *Sensini*. A narrativa apresenta personagens que compõem o campo literário, como é recorrente na obra de Bolaño, e que traçam reflexões sobre esse campo. Tomaremos o pensamento de Pierre Bourdieu como norteador para a análise, procurando situar esses personagens como peças do jogo proposto e suas relações com outros elementos que compõem esse lugar. Traçaremos um perfil do narrador e do personagem principal, *Sensini*, na tentativa de compreender seus apontamentos sobre o campo no qual estão inseridos. Em seguida, reconstruiremos o campo desenhado por Bolaño relacionando suas características com o campo proposto por Bourdieu. Dessa forma, chegaremos à problemática da autonomia da literatura e sua valoração interna.

Palavras-chave: Literatura; Valoração; Autonomia; Campo; Roberto Bolaño; Pierre Bourdieu.

Resumen: Evaluación y autonomía son conceptos que se interrelacionan fijamente cuando tratamos de literatura y esas dos ideas pueden ser extraídas de parte de la obra del escritor chileno Roberto Bolaño. Lo presente artículo pretende desarrollar un examen de esas relaciones a partir de uno de sus cuentos, el texto titulado *Sensini*. La narrativa presenta personajes que componen el campo literario, como es recorrente en la obra de Bolaño, y que trazan reflexiones sobre ese campo. Tomemos el pensamiento de Pierre Bourdieu como orientador para el análisis, buscando situar a esos personajes como piezas del juego propuesto y sus relaciones con otros elementos que componen ese lugar. Trazaremos un perfil del narrador y del personaje principal, *Sensini*, en el intento de

⁴⁰ Licenciada em Letras, Mestranda do Programa de Pós-graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina- UFSC. Bolsista CNPq.

comprender sus apuntes sobre el campo en el que están insertados. Luego reconstruiremos el campo dibujado por Bolaño relacionando sus características con el campo propuesto por Bourdieu. De esta forma, llegaremos a la problemática de la autonomía de la literatura y su evaluación interna.

Palabras clave: Literatura; Evaluación; Autonomía; Campo; Roberto Bolaño; Pierre Bourdieu.

Introdução

A figura de um poeta, ou de um literato de qualquer gênero, é comumente associada à paixão pelos livros. Ulisses Lima pode ser tomado como um exemplo desse axioma. Criação de Roberto Bolaño, o personagem aparece em uma cena do romance *Os detetives selvagens* lendo um livro enquanto toma banho, tomando também o cuidado para preservar a integridade do objeto que lhe é tão caro. Na literatura de Bolaño, Ulisses Lima une-se a inúmeros outros personagens que são na mesma medida aficionados pelo universo literário. No romance *O espírito da ficção científica*, publicado postumamente, há uma cena em que uma jovem fica furiosa ao ver uma mesa feita de livros. Incrédula, a personagem fala ao responsável pela criação do móvel: “Os livros devem estar nas estantes, arrumados com graça, prontos para ser lidos ou consultados. Você não pode tratá-los dessa maneira, como peças de lego ou como tijolos vulgares!” (BOLAÑO, 2017, p. 52).

Jorge Luis Borges, em uma conferência intitulada *O livro*, fala desse instrumento como objeto de culto. Para o escritor argentino, há muito tempo formam-se grupos de sujeitos que cultuam o livro e, ele próprio, mesmo depois da cegueira, estaria dentro dessa categoria. O chileno Roberto Bolaño, indicado por vezes como um dos grandes escritores depois de Borges, manifestava um pouco desse culto em seus textos. Isso porque Bolaño produziu uma literatura que pode ser chamada de metaliterária e, em alguns casos, autoficcional. Metaliterária⁴¹ porque seus textos se referem à própria literatura – o banho de Ulisses Lima e a mesa de livros são apenas duas das incontáveis situações ligadas ao

⁴¹ O termo *metaliteratura* foi usado pela primeira vez pelo escritor norte-americano William Gass. Em alguns casos, usa-se também o termo *metaficção*.

universo literário. Autoficcional⁴² porque alguns desses textos fazem referências também ao universo próprio e real do autor – o personagem Ulisses Lima foi inspirado em um amigo pessoal de Bolaño, o poeta mexicano Mario Santiago, por exemplo.

Por conta dessas características em Bolaño, podemos observar uma série de julgamentos de valor acerca da literatura em toda a sua obra. Esses julgamentos podem ser separados e classificados em: o valor literário e o valor da literatura. O primeiro diz respeito à ideia de valor intrínseco de determinada obra, à forma de escrita, à qualidade artística de um texto, à estética. Esse tipo de julgamento costuma aparecer em menor grau, em situações rápidas em que os personagens enumeram qualidades de determinado texto de seus pares ou de alguma obra considerada clássica. Já o segundo tipo de julgamento de valor está presente na obra de Bolaño com maior frequência. Este diz respeito ao valor da literatura de uma maneira mais ampla, enquanto campo, numa referência também ao mercado literário, ao jogo de publicação, venda e consagração.

Será a partir desse segundo aspecto que empreenderemos uma leitura crítica de um conto de Bolaño intitulado *Sensini*. Nele, estão presentes os elementos de autoficcionalidade e metaliteratura, logo está presente também a valoração da arte literária, especialmente no que diz respeito ao campo. É a partir desse exercício de valoração que poderemos entender como Bolaño circunscreve a literatura dentro de um universo autônomo. E é a partir, principalmente, de Pierre Bourdieu, que também observa a autonomia e a valoração do campo, que empreenderemos a análise.

A condição marginal do narrador

A condição de marginalidade⁴³ é retratada no conto *Sensini* de Roberto Bolaño a partir de dois personagens, o narrador e o personagem principal chamado de Luis Antonio Sensini. Ambos são escritores que pouco desfrutaram de prestígio e de recursos financeiros. Ambos são colocados como produtores que injustamente não recebem o

⁴² O termo *autoficção* foi usado pela primeira vez pelo escritor Serge Doubrovsky em 1977.

⁴³ A ideia de marginalidade pressupõe a existência de um centro, onde estão situados os autores de reconhecimento interno e/ou externo ao campo literário. Logo, tomaremos como escritor marginal o sujeito que enfrenta dificuldades em chegar ao espaço de centralidade ou de prestígio dentro do campo.

reconhecimento adequado por suas obras. Há, entretanto, algumas diferenças entre narrador e personagem principal. Apesar de estarem mais ou menos dentro da mesma condição de marginalidade, Sensini é mais velho que o narrador e está para ele como um modelo. A condição de Sensini será tratada mais adiante, por ora nos deteremos sobre a condição do narrador.

Sensini é narrado em primeira pessoa por um personagem jovem, chileno, que vive nas proximidades de Barcelona, na Espanha. As indicações de sua idade, sua nacionalidade e de sua residência são informadas pouco a pouco ao longo do texto. Mas o que é apresentado de imediato é sua condição de pobreza do ponto de vista econômico e de marginalidade do ponto de vista do campo literário. Logo nas primeiras linhas, essas condições ficam claras, como se elas fossem absolutamente necessárias para a construção do perfil de quem está narrando a história, como se dados dessa natureza fossem imprescindíveis para fazer o leitor conhecê-lo. “[...] Era mais pobre que um rato”, conta o personagem, e logo depois afirma: “[...] acabava de perder um trabalho de vigia noturno num camping em Barcelona [...]” (BOLAÑO, 2012, p. 13). Esses teriam sido os motivos, “talvez”, diz o personagem, que o levaram a participar de um concurso de literatura.

A situação financeira do personagem-narrador é a de pobreza e desemprego, já sua situação de marginalidade em relação ao campo literário começa sendo mostrada por uma atitude pouco entusiástica em participar de uma premiação. É sua condição financeira, não sua paixão, que leva à tentativa de vencer o prêmio. É também a condição financeira que, segundo Pierre Bourdieu, criou uma categoria de escritores marginais, ou “boêmios”, na França no início do século XIX. Esses jovens eram, em geral, para Bourdieu, “oriundos das classes médias ou populares da capital e sobretudo da província” e que se mudavam para Paris para “tentar carreiras de escritor ou de artista, até então mais estreitamente reservadas à nobreza ou à burguesia parisiense” (BOURDIEU, 1996, p.70).

Bourdieu traça um panorama dessa categoria de escritores e indica que ela nasceu no século XIX, junto com a modernidade, e ainda nesse mesmo século sofreu transformações. Segundo o autor, existiu primeiramente a “boemia dourada”, composta por dândis românticos, no qual viver uma vida sem privilégios econômicos era uma escolha idealizada; e a “segunda boemia”, da qual fazia parte “um exército de reserva intelectual, diretamente sujeito às leis do mercado, e com frequência obrigado a exercer uma segunda profissão” (1996, p.74). É

neste último grupo que podemos encaixar o personagem que narra o conto *Sensini*. Ele tem de se sujeitar às leis do mercado por uma questão pouco romântica, a de sobrevivência; sua “boemia” – usando o termo de Bourdieu – não é precisamente uma escolha.

Além do emprego perdido de vigilante noturno, o personagem de Bolaño cita duas outras fontes de renda que não se relacionam com a literatura. Em determinado momento do conto, ele diz: “Quando o prêmio saiu, eu trabalhava de vendedor ambulante numa feira de artesanato onde absolutamente ninguém vendia artesanato.” (BOLAÑO, 2012, p. 14). Em outra parte, fala: “Depois chegou o verão e fui trabalhar num hotel da costa.” (Ibidem, p. 25). Essa condição de transitoriedade e instabilidade também está ligada à sua condição marginal, condição esta que foi de alguma forma inaugurada por Charles Baudelaire. Em Walter Benjamin, Baudelaire aparece como um sujeito que mudava constantemente de residência por conta das dívidas de ordem financeira, que era perseguido por credores nas ruas, que nada tinha de estável em sua vida.

É também Baudelaire que Bourdieu vai eleger para representar a categoria do que ele chama de “artista maldito”⁴⁴, uma das divisões entre os sujeitos que são colocados ou estão de alguma forma à margem. Para Bourdieu, nenhum outro sujeito vivenciou de fato a marginalidade como Baudelaire durante o período de surgimento da vida moderna.

[...] ninguém viu melhor que Baudelaire o elo entre as transformações da economia e da sociedade e as transformações da vida artística e literária que colocam os pretendentes à condição de escritores ou de artistas diante da alternativa da degradação, com a famosa “vida de boemia”, feita de miséria material e moral, de esterilidade e de ressentimento, ou da submissão igualmente degradante aos gostos dos dominantes, através do jornalismo, do folhetim ou do teatro de bulevar (BOURDIEU, 1996, p. 81).

Para Bourdieu, essa lucidez de Baudelaire em reconhecer as transformações da sociedade em sua época foi em parte adquirida por

⁴⁴ Muito antes de Bourdieu publicar *As regras da arte*, a expressão havia se popularizado com um texto publicado pelo poeta francês Paul Verlaine intitulado “Les poètes maudits”.

suas experiências ambíguas. Baudelaire recusava a vida burguesa, mas ao mesmo tempo procurava um certo reconhecimento social, como quando o poeta se candidatou à Academia Francesa mesmo sabendo que sua condição de marginalidade poderia barrá-lo na porta⁴⁵. Essa ambiguidade também está presente no personagem que narra o conto de Bolaño. Embora haja o pretexto da premiação em dinheiro, ao se inscrever em concursos literários ele admite a possibilidade de vencer, logo admite também a possibilidade de ser reconhecido.

O julgamento que esse personagem faz a respeito de sua própria obra também é trespassada pela ambiguidade baudelaيرية. Em determinado momento ele a exalta, diz que seu texto que ficou em terceiro lugar em uma premiação literária é certamente melhor do que o texto que alcançou o primeiro lugar. Em outro momento, o mesmo personagem diz: “lembro ter escrito um poema muito longo, muito ruim” (BOLAÑO, 2012, p. 23). Isso pouco depois de afirmar que sua obra poética é melhor do que sua produção em prosa. Essa autocrítica mutável é própria da insegurança observada em duas categorias marginais assinaladas por Bourdieu, a dos “artistas frustrados” e a dos “artistas malditos”.

Bourdieu diz que o artista frustrado é aquele “boêmio que prolonga a revolta adolescente além do limite socialmente fixado”, enquanto que o artista maldito é uma “vítima provisória da reação suscitada pela revolução simbólica que opera” (1996, p. 81). Assim, é apenas o artista maldito que pode ver sua obra superar a marginalidade e alcançar o reconhecimento – tal qual Baudelaire –, embora esse movimento aconteça com o envelhecimento de sua obra, o que pode assegurar o prestígio apenas postumamente. No caso do narrador do conto *Sensini*, esse movimento em direção ao reconhecimento parece não estar afiançado, embora ele se mostre confiante de que opera uma revolução simbólica e de que sua obra possui o valor intrínseco necessário para conquistar tal posição no futuro.

Sendo o narrador uma espécie de artista frustrado ou maldito, o fato é que ele é também o que Bourdieu chama de “recém-chegado”. Para isso, sua posição em relação a *Sensini* é a de imaturidade. Isso acompanha o sentimento de insatisfação do narrador que, como qualquer outro

⁴⁵ O crítico Sainte-Beuve teria convencido Baudelaire a renunciar à candidatura. Mesmo não tendo participado do processo de ingresso efetivamente, sua audácia em tentar fazer parte da instituição que era conservadora foi admirada por muitos de seus colegas e poetas de gerações seguintes.

recém-chegado, para Bourdieu, é capaz de perceber que há uma “ordem estabelecida no campo, com a regra do jogo imanente ao jogo, cujo conhecimento e reconhecimento (*illusio*) são tacitamente impostos a todos aqueles que entram no jogo” (1996, p. 304). Essa imposição provoca sofrimento no narrador que não concorda com as regras e constantemente menciona injustiças internas do jogo do campo literário.

Sensini: ídolo marginal de um marginal

Enquanto o personagem que narra o conto *Sensini* se aborrece com as regras do jogo dentro de sua condição de recém-chegado e marginal, o personagem principal, que há mais tempo pertence a esse jogo e numa condição muito parecida, mostra-se conformado:

A carta [de Sensini] concluía enfatizando que o ideal seria fazer outra coisa, por exemplo viver e escrever em Buenos Aires, sobre isso poucas dúvidas tinha, mas que a realidade era a realidade, e a gente tinha que ganhar seus porotos (não sei se na Argentina o feijão é chamado de poroto, no Chile sim) e que por ora a saída era essa (BOLAÑO, 2012, p. 20, grifo meu).

Ganhar dinheiro com o ofício relacionado à escrita é a expectativa tanto de Sensini quanto do narrador. Assim como o narrador, Sensini também enfrenta dificuldades financeiras. Logo no início do conto, o narrador fala que a troca de cartas entre os dois teve início quando ele descobriu Sensini em uma premiação: “[...]encontrá-lo num concurso literário de província me animou a entrar em contato com ele [...]”. Essa identificação imediata se deve ao fato de que Sensini, que seria uma espécie de modelo para o narrador, encontra-se na mesma posição que ele. As dificuldades em triunfar no campo literário acabam sendo o ponto de empatia entre os personagens que, a partir daí, passam a refletir juntos sobre suas condições e seus posicionamentos dentro do jogo.

Há, porém, uma mudança de sentimento do narrador em relação a Sensini à medida que ele começa a acumular mais informações sobre seu novo amigo. O narrador passa da devoção à piedade, sobretudo quando descobre a real situação financeira de Sensini:

Ele morava num bairro feioso de Madri, num apartamento de dois quartos, sala, cozinha e banheiro. Saber que eu

dispunha de mais espaço do que ele me pareceu surpreendente e também injusto. [...] Vivia, não demorei a compreender, na pobreza, não numa pobreza absoluta mas uma pobreza de classe média baixa, de classe média desabonada e decente (BOLAÑO, 2012, p. 21).

Bourdieu diferencia dois tipos de capital presentes no campo, seja ele literário, artístico ou de qualquer outra natureza. Os capitais podem ser de caráter simbólico ou econômico. Como capital simbólico podemos entender algo que está relacionado à valoração intrínseca, da qual falamos no início. Já quanto ao capital econômico, podemos entendê-lo como o que diz respeito ao campo de maneira mais ampla, e permanentemente relacionado ao poder. Dessa forma, Sensini dispõe de muito capital simbólico, de acordo com o ponto de vista do narrador, porém não alcançou de maneira satisfatória o capital econômico do qual é merecedor.

Admitir que há determinado capital simbólico na obra de Sensini e que esse mesmo capital não está sendo reconhecido como deveria é, de certa forma, acreditar que há um campo fechado em que existem princípios e parâmetros de apreciação. Logo, para o narrador, para o personagem principal e também para todo o universo que ambienta o conto *Sensini*, a literatura é pertencente a um campo autônomo, independente e que não se relaciona com demais áreas, salvo em algumas exceções, como a do campo de poder que influencia o capital econômico. Trataremos da autonomia mais adiante, por ora pensemos em Sensini e em sua condição.

O insucesso financeiro de Sensini, apesar de tudo, não faz com que ele repudie o campo por completo ou que renegue a literatura. Ao contrário, Sensini demonstra esperança quando encoraja o narrador a não abandonar o ofício de escrever. O narrador conta: “Insistia em que eu participasse do maior número possível de prêmios” (BOLAÑO, 2012, p. 19) e “me incitava a não esmorecer” (Ibidem, p. 24). Sensini é, a partir da descrição do narrador, e apesar de todos os seus malogros, um otimista. Mas não um otimista ao estilo de Cândido de Voltaire, e sim aos modos do mestre Pangloss⁴⁶. Ele assume o papel de otimista no intuito de

⁴⁶ Cândido e Pangloss são personagens do romance “Cândido ou o Otimismo” de Voltaire. O personagem principal que dá nome ao texto é caracterizado por seu otimismo extremo. Pangloss é seu preceptor e responsável pela formação otimista de Cândido. Depois de passarem por muitas situações difíceis, ao fim do texto,

inspirar o sujeito do qual é preceptor e não abandona essa postura mesmo percebendo as injustiças ao seu redor. O narrador confessa não saber se Sensini é por vezes irônico ao santificar alguns dos dominadores do campo: “Ao se referir às entidades patrocinadoras, prefeituras e caixas econômicas, dizia ‘essa boa gente que acredita na literatura’, ou ‘esses leitores puros e um pouco forçados’” (BOLAÑO, 2012, p. 19).

Para o narrador, o estímulo que recebe de seu mestre representa um esforço do próprio Sensini em continuar acreditando em si mesmo e em sua própria revolução. Logo, o ato de encorajá-lo a seguir escrevendo serviria igualmente para que Sensini lembrasse da própria luta: “Nessa parte da carta [Sensini] também falava do ofício de escritor, da profissão, e tive a impressão de que as palavras que ele vertia eram em parte para mim, em parte um lembrete que fazia para si mesmo.” (BOLAÑO, 2012, p. 24, grifo meu). Essa necessidade de encorajamento é própria da condição desesperançada e incerta dos marginais do campo, onde Sensini também está inserido, assim como o narrador.

Enquanto o narrador não determina claramente a sua própria posição dentro da marginalidade do campo, ele esclarece que o posicionamento de Sensini nessa margem estabelecida só pode ser o de maldito – voltando à concepção de Bourdieu que opõe malditos e frustrados dentro de uma circunscrição de marginalidade. Sensini opera sua revolução dentro do campo autônomo da literatura, enfrentando seu infortuna em favor da arte que acredita estar produzindo. “Para ele era muito importante escrever todos os dias, em qualquer condição” (BOLAÑO, 2012, p. 28) – relata a personagem Miranda Sensini, filha do escritor, que ao fim do conto encontra o narrador da história.

Essa importância que Sensini dá ao ofício de escrever é diferente da pequena atenção dispensada à produção literária por parte do narrador. Sensini se difere porque, além de escritor e produtor de arte, é também um intelectual. Para Bourdieu, essa categoria foi “inventada” pelo escritor Émile Zola e tinha a intenção de promover em um sujeito a materialização de uma suposta junção entre a escrita literária e a política. Tal intersecção entre grupos independentes, no caso o literário e o político, é para Bourdieu, sob certos aspectos, um paradoxo. Bourdieu diz que “[...] é a autonomia do campo intelectual que torna possível o ato inaugural de um escritor que, em nome das normas próprias do campo

Pangloss confessa que seu otimismo se sustentava pelo receio em voltar atrás e mudar de posicionamento.

literário, intervém no campo político, constituindo-se, assim, como intelectual” (1996, p. 150).

É também por conta dessa relação entre literatura e política que Luis Antonio Sensini se mostra por vezes otimista, já que acredita em sua revolução enquanto produtor de arte, mas sobretudo em sua contribuição social. Esse engajamento de Sensini aparece acompanhado de sua biografia. Sensini é argentino e vive na Espanha em exílio por conta do regime ditatorial corrente em seu país. Sensini também tem um filho que há tempos não dá notícias e que “andava perdido pela América Latina ou era o que ele queria acreditar” (BOLAÑO, 2012, p. 20). É essa inquietação em saber o paradeiro do filho e também o amor por sua pátria que faz com que Sensini regresse à Argentina quando a ditadura chega ao fim. O narrador da história fica sabendo de sua volta em uma carta: “Dizia que voltava para a Argentina, que com a democracia ninguém mais ia impedi-lo de fazer o que quer que fosse e que portanto era inútil permanecer mais tempo fora.” (Ibidem, p. 25). Essa ideia de liberdade de expressão é mais um vestígio apontando Sensini na direção do intelectual engajado de Bourdieu, aquele que a partir da autonomia do campo literário faz um deslocamento até o campo político.

O campo literário e sua autonomia

Todas as características, tanto de Sensini quanto do narrador, que foram listadas até aqui, são apenas algumas peças de um xadrez do campo literário. O jogo, naturalmente, é composto por outros elementos, sujeitos e variáveis. Dentro da lógica descrita por Pierre Bourdieu há, entre outras coisas, os capitais simbólico e econômico como variáveis; a *Illusio* como elemento que caracteriza e garante o jogo; e os dominantes e dominados como sujeitos que compõem o campo. É possível identificar no conto de Roberto Bolaño todos esses conceitos de Bourdieu, embora a narrativa seja construída a partir da voz de um sujeito, o narrador da história, que pertence ao jogo na condição de “dominado”. Os julgamentos, portanto, são parciais e refletem, tal qual em Bourdieu, uma crítica ao jogo de uma maneira geral.

A condição de dominado ajuíza a posição dentro do campo de ambos os personagens principais da narrativa. Sensini e o narrador pertencem a esse grupo porque “têm interesse na descontinuidade, na ruptura, na diferença, na revolução” (BOURDIEU, 1996, p. 181). Essa é uma das características que Bourdieu coloca como própria dos dominados, enquanto os dominantes seriam aqueles que “pactuam com a

continuidade, a identidade, a reprodução” (Loc.cit). Essa afirmativa se relaciona ao campo literário, mas pode ser aplicada a qualquer meio, visto que sua lógica do ponto de vista sociológico garante que a mudança seja algo que interesse apenas àqueles que ocupam posições desfavoráveis e que, por isso, nada têm a perder. Em contrapartida, os dominantes de qualquer campo, em qualquer situação, apostam na manutenção de seus próprios posicionamentos favoráveis, eliminando qualquer possibilidade de mudança e risco.

Sensini e o narrador não ocupam posições favoráveis porque não têm capital econômico e não são reconhecidos como deveriam por seus capitais simbólicos. Essa crença na possibilidade de elevar os dois capitais simultaneamente se apresenta em *Sensini* de maneira paradoxal. Isso porque a história do campo literário a partir da modernidade é, para Bourdieu, dividida em hierarquias inversas dos capitais, o que recebe o nome de “economia às avessas”. Para Bourdieu, significa dizer que “o artista só pode triunfar no terreno simbólico perdendo no terreno econômico (pelo menos a curto prazo), e inversamente (pelo menos a longo prazo)” (1996, p. 102).

Ora, se Sensini e o narrador fazem parte do jogo e se ambos o conhecem, eles devem admitir que o regulamento insiste em colocar a arte e o dinheiro em posições opostas. Essa oposição foi construída, segundo Bourdieu, no século XIX com a consolidação do campo autônomo da literatura. Tal convenção insistia em renegar o capital econômico sem perceber que foi justamente a sua inclusão a responsável pelo fortalecimento do campo e, por conseguinte, pelo estabelecimento das regras do jogo.

A oposição entre a arte e o dinheiro, que se impôs como uma das estruturas fundamentais da visão do mundo dominante à medida que o campo literário e artístico afirmava sua autonomia, impede os agentes e também os analistas (sobretudo quando sua especialidade e/ou suas inclinações literárias os levam a uma visão idealizada da condição do artista no século XVIII) de perceber que, como diz Zola, “o dinheiro emancipou o escritor, o dinheiro criou as letras modernas” (BOURDIEU, 1996, p. 111).

A partir da recusa da relação entre arte e dinheiro⁴⁷, criou-se também o que Bourdieu chama de polos de produção literária. De um lado o polo da produção chamada de restrita ou pura, de outro lado o polo da grande produção, chamada também de produção comercial. Assim, a oposição entre arte e dinheiro facilitou o trabalho de valoração estética já que, a partir daí, poderia se tomar como arte simplesmente aquilo que não estivesse vinculado ao dinheiro, com o oposto correspondente. O narrador do conto de Bolaño percebe muito bem essa incongruência entre dinheiro e valor artístico, como no trecho em que relata:

[...] naqueles dias apareceram na praça dos cinemas de Girona os vendedores ambulantes de livros, gente que montava suas barracas ao redor da praça e oferecia principalmente estoques invendáveis, os saldos das editoras que não fazia muito haviam quebrado, livros da Segunda Guerra Mundial, romances de amor e de caubóis, coleções de postais. Numa das bancas encontrei um livro de contos de Sensini e comprei. Estava como novo – na verdade, era um livro novo, daqueles que as editoras vendem com desconto para os únicos que trabalham com esse material, os ambulantes, quando mais nenhuma livraria, nenhum distribuidor quer pôr as mãos nesse fogo [...] (BOLAÑO, 2012, p. 17).

Nas bancas de livros que o narrador consulta estão obras carentes de capital econômico, já que foram rejeitadas pelos dominantes do mercado de venda e circulação. Seguindo a lógica inicial do campo assinalada por Bourdieu, se o capital econômico é inverso ao capital simbólico, tais obras rejeitadas pelo mercado comercial seriam as reais detentoras de capital simbólico. É nesse momento que devemos lembrar da autonomia que, entre outras coisas, reafirma a dominação dos dominantes. Isso porque, se o campo é autônomo, é o próprio campo que é responsável por ditar as regras de apreciação, logo o gosto é construído a

⁴⁷ Com o tempo, as discussões sobre a oposição entre arte e dinheiro foi aumentando de maneira exponencial. No século XX, essa discussão tomou grande importância, especialmente com a ideia de “Indústria cultural” cunhada por Theodor Adorno e Max Horkheimer, e a ideia de “reprodutibilidade técnica” elaborada por Walter Benjamin.

partir das referências e dos critérios estabelecidos pelos únicos que têm voz dentro do jogo e do campo, quer dizer, os dominantes. Segundo Bourdieu, “[...] a ciência das obras tem por objeto não apenas a produção material da obra, mas também a produção do valor da obra ou, o que dá no mesmo, da crença no valor da obra” (1996, p. 259).

Dessa forma, a mera inversão da hierarquia de capitais não é o bastante para fazer triunfar no campo do capital simbólico uma obra ou um autor. O campo precisa criar esse triunfo, ou fazer todos acreditarem nele. Assim, “a história do campo é a história da luta pelo monopólio da imposição das categorias de percepção e de apreciação legítimas” (BOURDIEU, 1996, p. 181). Essa ideia parece cruel aos menos favorecidos, visto que para triunfar no capital simbólico, o sujeito precisa já ter capital econômico para viver esperando que sua obra seja reconhecida como arte. “De fato, aqueles que conseguem manter-se nas posições mais aventureiras por tempo suficiente para obter os lucros simbólicos que elas podem assegurar recrutam-se essencialmente entre os mais abastados [...]” (Ibidem, p. 294). E mais, o sujeito precisa também estar ligado ao campo do poder e influenciar na construção do gosto, caso sua obra não se encaixe nas preferências já estabelecidas. Isso, naturalmente, não é acessível a todos.

Esses sujeitos que podem potencialmente ganhar capital simbólico têm, além de capital econômico, moedas de troca que são simbólicas e próprias do campo. Há, para Bourdieu, no seio do jogo, a circulação de inúmero autos de crédito que podem ser exemplificados como: “prefácios pelos quais os autores consagrados consagram os mais jovens que os consagram em troca como mestres ou chefes de escola” (BOURDIEU, 1996, p. 260), entre muitas outras moedas. Os dominados, em geral, não possuem créditos nem mesmo capital econômico suficientes para obter seus capitais simbólicos. É o caso do narrador do conto de Bolaño que parece não ter crédito algum. Em contrapartida, há um momento em que a filha de Sensini fala dos supostos créditos que seu pai possuía: “Sabe que Borges uma vez escreveu uma carta para ele, em Madri, onde comentava um dos seus contos? [...]. Não, não sabia, disse eu. E Cortázar também escreveu sobre ele, e Mujica Láinez também” (BOLAÑO, 2012, p. 29).

Apesar de não concordarem com as arbitrariedades do campo, Sensini e o narrador estão envolvidos pela *Illusio*, a crença coletiva no jogo, que é, para Bourdieu, “a um só tempo a condição e o produto do funcionamento mesmo do jogo” (1996, p. 260). Como num círculo vicioso, a *Illusio* só existe porque o jogo existe e esse jogo só existe porque

há a *Illusio*. Dessa forma, o narrador de *Sensini* fala, desesperançado: “Claro, meu conto era melhor do que o que havia ganhado o primeiro prêmio, o que me levou a amaldiçoar o júri e dizer a mim mesmo que, enfim, isso sempre acontece” (BOLAÑO, 2012, p. 14). A condição para que ele acredite que houve, de certa forma, uma injustiça na escolha da premiação de um concurso literário é a de que ele tenha acreditado no concurso antes de inscrever seu texto. Logo, mesmo amaldiçoando o prêmio, ele o afirma.

A *Illusio* é, portanto, mais uma afirmativa da autonomia da literatura da qual o texto de Bolaño compactua. Nela está inserido um trabalho coletivo de agentes que acreditam no campo mesmo sem participar dele de maneira decisiva, como é o caso dos personagens de *Sensini*. Eles não têm voz para promoverem mudanças dentro do campo, mas como acreditam nele, acabam contribuindo com a sua perpetuação. Com isso, a partir do momento que os personagens expõem as injustiças internas do campo literário, eles o reconhecem como autônomo. Consequentemente, tal autonomia faz com que emergja um conjunto de regras para delimitar e hierarquizar esse campo. Essa hierarquização passa a ser feita internamente, mas não com a participação democrática de todos os jogadores, e sim a partir das prioridades dos dominantes. Como num sumidouro de espelhos, os dominados continuam sendo dominados e os dominantes continuam sendo dominantes. E *Sensini* escreve ao narrador: “O mundo da literatura é terrível, além de ridículo” (BOLAÑO, 2012, p. 19).

Sendo ou não o jogo terrível para os dominados e magnífico para os dominantes, essas condições não são necessariamente imutáveis. Para Bourdieu, podem haver no interior do campo deslocamentos ascendentes ou horizontais. Os deslocamentos ascendentes “implicam uma mudança de setor e a reconversão de uma espécie de capital específico em outra” (BOURDIEU, 1996, p. 292). Já os deslocamentos horizontais “se circunscrevem em um mesmo setor do campo de produção cultural” (Loc.cit). Para *Sensini* e o narrador, um deslocamento ascendente garantiria, por meio do acúmulo de capital simbólico e econômico, a passagem do lado dos dominados para o dos dominantes.

Um deslocamento dessa natureza, porém, operado por sujeitos que não possuem muito capital econômico ou moedas de caráter simbólico, só é possível em casos de surgimento de vanguardas. Esse grupo, entretanto, não tem seu sucesso assegurado a longo prazo, uma vez que dentro do subcampo das vanguardas há ainda a divisão entre as vanguardas e as vanguardas consagradas. Mais uma vez, para Bourdieu, a

medida é o tempo que consagra ou destrói. É nessa perspectiva que entram os artistas malditos, que nada têm a perder, e que operam suas rupturas na tentativa de entrarem no campo de dominação do jogo por meio da criação de novos parâmetros de percepção. Estes, como produzem obras mais duradouras, tendem a se estabelecer como vanguardas consagradas.

Aqui há uma diferença crucial entre o personagem que narra a história e seu ídolo Sensini. O narrador é jovem, recém-chegado no campo, revoltado com as condições do jogo e tem um estilo de vida instável à maneira baudelairiana. Isso enquanto Sensini é velho, conhecedor do campo, conformado com as condições do jogo e vive da maneira mais estável que pode, fazendo trabalhos como revisor, tradutor e procurando concursos para inscrever seus contos e conseguir prêmios em dinheiro. Tal diferenciação está descrita em Bourdieu que separa os artistas de vanguarda, dos “artistas fósseis”.

Ao contrário dos artistas de vanguarda que são de alguma maneira duas vezes “jovens”, pela idade artística mas também pela recusa (provisória) do dinheiro e das grandes temporais por onde chega o envelhecimento artístico, os artistas fósseis são de alguma maneira duas vezes velhos, pela idade de sua arte e de seus esquemas de produção mas também por todo um estilo de vida do qual o estilo de suas obras é uma dimensão, e que implica a submissão direta e imediata às obrigações e às gratificações seculares (BOURDIEU, 1996, p. 173).

Ao final do conto, o narrador conta como ficou sabendo que Sensini havia morrido: “[...]provavelmente devo ter lido em algum lugar a notícia da sua morte. Ela foi sucinta: o escritor argentino Luis Antonio Sensini, exilado durante alguns anos na Espanha, morreu em Buenos Aires.” (BOLAÑO, 2012, p. 26). O reconhecimento de seu ídolo, Sensini, não veio com o tempo e não se sabe se um dia chegaria de maneira póstuma. Poucas palavras em um jornal foram suficientes para registrar a sua morte da vida e do campo.

Considerações finais

A história de Sensini pode ser, portanto, a de muitos outros que se dão por vencidos por não conseguirem alcançar uma posição de prestígio

dentro do campo e receber os troféus internos – simbólicos – e/ou externos – econômicos. Assim, o conto de Roberto Bolaño problematiza o campo mostrando aqueles que são constantemente excluídos pelo jogo e que são, logo, vítimas de sua autonomia. Por tudo isso, sob a perspectiva de Bolaño e Bourdieu, o campo literário é restrito e tiranicamente cruel com alguns de seus agentes. No entanto, é justamente porque acreditam na configuração do campo que eles nada fazem além de reafirmá-lo, garantindo também a perpetuação de sua autonomia.

Bolaño e Bourdieu produziram suas obras nos fins do século XX. Apenas alguns anos depois, a pesquisadora Josefina Ludmer registrou o início das “literaturas pós-autônomas”. Para ela, os limites do campo literário estão borrados, o que implica “[...] o fim das lutas pelo poder no interior da literatura. O fim do ‘campo’ de Bourdieu, que supõe a autonomia da esfera (ou o pensamento das esferas).” Essa morte decretada por Ludmer significaria, a princípio, o fim também de alguns dos problemas de Sensini e de seu amigo epistolar, uma vez que dentro do campo autônomo eles estão em desvantagem.

Contudo, é evidente que o fim da autonomia não seria condição para que os personagens triunfassem naquilo que Bourdieu chama de campo simbólico ou econômico, caso estes ainda existissem na pós-autonomia. Mesmo sendo difícil imaginar a transposição total dos termos de Bourdieu para um lugar onde não há campo delimitado, é possível imaginar que dinheiro e reconhecimento ainda seriam almejados pelos personagens. Logo, o fim da autonomia do campo não seria a tábua de salvação de Sensini, do narrador, dos marginais, boêmios, vanguardistas e nem de um sem-número de sujeitos que até então eram tidos como dominados dentro do campo literário.

Quanto a Roberto Bolaño, embora sua crença seja aparentemente a do campo fechado e autônomo, ele apresenta, em contraponto, algumas características do que Ludmer assinala como sendo próprias do fim da autonomia. Quer dizer, enquanto seus personagens estão presos na configuração clássica do jogo, Bolaño já vislumbra uma saída dele e, de certa forma, acompanha um pouco o pensamento de sua contemporânea Josefina Ludmer. É claro que esse vislumbre não é igualmente consciente e não se materializa de maneira teórica, ele aparece por meio da estrutura e das escolhas de Bolaño ao produzir a sua obra. Há em Bolaño a utilização de padrões de produção ficcional, mas ele procura mesclar, como é próprio da arte contemporânea, elementos de outras fontes.

O fim das fronteiras entre o real e o ficcional, por exemplo, é uma das características que Ludmer aponta como pertencente à pós-

autonomia. Não é preciso garimpar demais a obra de Bolaño para encontrar amarras dessa natureza. No conto *Sensini*, por exemplo, Bolaño cita 16 escritores argentinos, quando apenas um é sua criação, o personagem principal e homônimo. Todos os outros 15 autores são reais, existiram. É claro que essa mescla de real e ficcional não é invenção de Bolaño. Jorge Luis Borges, para citar um exemplo dos últimos cem anos, era mestre em confundir o leitor misturando esses elementos. Entretanto, não se pode negar que Bolaño dá, de certa forma, um passo adiante. Em sua obra, o leitor pode encontrar, pelo menos três distintos elementos: metaliteratura, autoficção e crítica literária – mesmo que nesse último ainda estejam vestígios de autonomia e valorção à velha maneira.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BOLAÑO, Roberto. *Sensini*. In: *Chamadas telefônicas*. São Paulo: Companhia das Letras: 2012.
- _____. *O espírito da ficção científica*. São Paulo: Companhia das Letras: 2017.
- _____. *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama, 2014.
- BORGES, Jorge Luis. *O livro*. In: *Obras completas de Jorge Luis Borges, volume 4*. São Paulo: Globo, 1999.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- LUDMER, Josefina. Literaturas pós-autônomas. Publicado na *Ciberletras - Revista de crítica literaria y de cultura*, n. 17, julho de 2007.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- VOLTAIRE. *Cândido, ou o otimismo*. São Paulo: Edipro, 2016.

Recebido em: 29/01/2018

Aceito em: 01/03/2018

TRAÇOS DA LINGUAGEM FOTOGRAFICA EM *LA ISLA A MEDIODÍA*

Michele Savaris⁴⁸

Resumo: Dentro da obra de Julio Cortázar, encontramos inúmeros textos que compõem diversos gêneros como poesia, conto, romance, ensaio, teatro e outros que, muitas vezes, são de difícil classificação. Nesse universo, a literatura cortazariana chama atenção pela grande quantidade de imagens que sugere, mesmo frente a temáticas que soam abstratas e complexas. Dos elementos que se repetem nos textos desse escritor, a fotografia é um deles. Além da relação pessoal de Cortázar com a câmera fotográfica, em um de seus ensaios, o escritor propôs uma reflexão acerca do conto e sua ligação com a fotografia. Para ele, a estrutura de um conto se aproxima à estrutura da fotografia, pois ambos seguem padrões semelhantes, embora tenham origens bem distintas. Além disso, o modo com que escreve seus contos, pressupõe a presença não apenas de um escritor, mas a de um fotógrafo que compõe, enquadra, analisa e recorta sua narrativa. Para ilustrar essa ideia, o presente trabalho busca analisar o conto *La isla a mediodía* (1966), de Julio Cortázar, sob a ótica da fotografia, mas sem ignorar seu viés fantástico. Tal conto oferece inúmeras possibilidades para que se possa estabelecer essa discussão, já que o olhar, um dos elementos mais presentes no campo fotográfico, perpassa toda a narrativa a partir das atitudes do protagonista Marini. Seu ponto de vista, em relação a tudo o que observa, pode ser comparado ao de um fotógrafo que, por via da câmera, olha, seleciona e narra por meio das imagens registradas.

Palavras-chave: Fotografia; Julio Cortázar; Literatura.

Resumen: En la obra de Julio Cortázar, encontramos innúmeros textos que componen diversos géneros como poesía, cuento, novela, ensayo, teatro y otros que, a veces, son difíciles de clasificar. Ante este universo, la literatura cortazariana llama la atención por la cantidad de imágenes que sugiere, mismo cuando aborda temas abstractos y complejos. De los elementos que se repiten en los textos del escritor, la fotografía es uno de

⁴⁸ Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul-UFRGS. Professora do Instituto Federal Catarinense- Campus Blumenau.

los principales. Además del contacto personal de Cortázar con la cámara fotográfica, en uno de sus ensayos, propuso una reflexión acerca del cuento y la relación con la fotografía. Para él, la estructura de un cuento se acerca a la de una foto, pues, ambos siguen patrones semejantes, aunque tengan orígenes distintos. Además de eso, el modo como Cortázar escribe sus cuentos, evoca la presencia no sólo de un escritor, sino también de un fotógrafo que compone, encuadra, analiza y recorta su narrativa. Para ilustrar esa idea, el presente trabajo busca hacer un estudio de *La isla a mediodía* (1966), de Julio Cortázar, bajo la mirada fotográfica, pero sin rechazar lo fantástico. Tal cuento ofrece muchas posibilidades para entablar esa discusión, ya que la mirada, uno de los elementos más importantes del campo fotográfico, ultrapasa tal narrativa a partir del espacio y de las actitudes del protagonista Marini. Su punto de vista puede ser comparado al de un fotógrafo que, a través de la cámara, mira, elige, selecciona y narra por medio de imágenes.

Palabras clave: Fotografía; Julio Cortázar; Literatura.

Introdução: Cortázar e a fotografia

Analisar a obra de Julio Cortázar se assemelha a mergulhar num oceano, não apenas pela extensão física do material produzido, mas pelas inúmeras possibilidades de leitura que seus escritos nos possibilitam. Seus inúmeros textos variam quanto à extensão, ao gênero, à complexidade narrativa e à temática, deixando qualquer leitor com a impressão de que está diante de um imenso mosaico literário. O menino que nasceu em Bruxelas, em 1914, e viveu diversos anos na Argentina e na França, veio a falecer, em 1984, na cidade de Paris (MATURO, 2014). Suas experiências com o mundo das letras foram bastante precoces. Em uma das inúmeras entrevistas concedidas, Cortázar revelou:

Mis primeros libros me los regaló mi madre. Fui un lector muy precoz y, en realidad, aprendí a leer por mi cuenta, con gran sorpresa de mi familia, que incluso me llevó al médico porque creyeron que era una precocidad peligrosa [...]. Muy pronto me dediqué a sacar los libros que encontraba en las bibliotecas de la casa. Con lo cual muchas veces leí libros que estaban al margen de mi

comprensión a los siete, ocho, nueve años de edad (CORTÁZAR In: CRESPO, 1995, p. 85).⁴⁹

O gosto pela leitura e, também, pela escrita, como afirmou diversas vezes, certamente, contribuiu para a formação do escritor que publicou seus primeiros poemas sob o pseudônimo Julio Denis na Revista *Presença*, passando a assumir, posteriormente, o nome Julio Cortázar nos textos publicados. (LA NACIÓN, 2006). Quando lemos as cartas, os contos, os ensaios e outros escritos, percebemos que, de alguma forma, ali estão consolidados fragmentos da vida de Cortázar, que resultam da experiência de inúmeros movimentos ou processos. O modo de ser e de pensar transpareciam em cada trama ficcional. A literatura era o resultado da própria vida.

Na obra publicada sobre o escritor, em 2014, *Cortázar de la A a la Z – un álbum biográfico*, organizada por Aurora Bernárdez y Carles Àlvares de Garriga, fica evidente esse mosaico entre o que escrevia e o que vivia Cortázar. Pode-se dizer que é um dos materiais que melhor mostra quem realmente foi esse escritor, pois traz o todo a partir de pequenos fragmentos: trechos de obras, manuscritos, imagens de sua vida pessoal, lugares por onde passou, pessoas com quem esteve, prazeres dos quais desfrutou.

Ao estabelecermos contato com a obra de Julio Cortázar, ainda que tenhamos poucos conhecimentos sobre os temas comumente abordados, fica evidente a forte relação com temas como o boxe, o jazz, a fotografia, entre outros. Se lermos apenas os primeiros livros de contos publicados pelo autor, já são suficientes para observarmos a força com que esses assuntos alcançam a sua literatura. Muitas das afirmações feitas por personagens cortazarianos podem ser entendidas como se fossem a voz do próprio Cortázar se manifestando. De um modo geral, é bastante perceptível, na obra de Cortázar, a presença de imagens que se formam por meio das palavras. As descrições dos fatos, personagens e espaços aparecem sempre de forma muito clara. Tal aspecto é bastante coerente com uma das declarações feitas por Cortázar em entrevista concedida ao uruguaio Omar Prego (1991). Ele afirmou que a escrita de contos partia

⁴⁹ Segundo o editor, Antonio L. Crespo, a entrevista intitulada *Cortázar lector – Conversación con Julio Cortázar* foi concedida, em 1976, a Sara Castro-Klaren e publicada, em 1980, nos *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 364 – 366, outubro a dezembro de 1980.

sempre de uma ou diversas imagens, ou seja, as palavras acabavam se configurando na formalização dessas imagens.

Quanto à presença, em especial, da fotografia, mencionada anteriormente, queremos destacar algumas das obras que salientam a presença desse elemento. Em *Las babas del diablo* (1959), o protagonista Roberto Michel, a certa altura do conto, declara:

Entre las muchas maneras de combatir la nada, una de las mejores es sacar fotografías, actividad que debería enseñarse tempranamente a los niños pues exige disciplina, educación estética, buen ojo y dedos seguros. No se trata de estar acechando la mentira como cualquier repórter, y atrapar la estúpida silueta del personajón que sale del número 10 de Downing Street, pero de todas maneras cuando se anda con la cámara hay como el deber de estar atento, de no perder ese brusco y delicioso rebote de un rayo de sol en una vieja piedra, o la carrera trenzas al aire de una chiquilla que vuelve con un pan o una botella de leche (CORTÁZAR, 1971, p. 81).

Tal conto, que inspirou o filme *Blow up – depois daquele beijo*, de 1966, do diretor Michelangelo Antonioni, tem a fotografia como elemento em torno do qual se desenvolve a narrativa.

Em *Rayuela* (1963), um dos grandes romances cortazarianos, o narrador estabelece uma reflexão a partir da qual menciona o álbum de fotos:

En alguna parte Morelli procuraba justificar sus incoherencias narrativas, sosteniendo que la vida de los otros, tal como nos llega en la llamada realidad, no es cine sino fotografia, es decir que no podemos aprehender la acción sino tan sólo sus fragmentos eleáticamente recortados. No hay más que los momentos en que estamos con ese otro cuya vida creemos entender, o cuando nos hablan de él, o cuando él nos cuenta lo que le ha pasado o proyecta ante nosotros lo que tiene intención de hacer. Al final queda un álbum de fotos, de instantes fijos; jamás el devenir realizándose ante nosotros, el paso del ayer al hoy, la primera aguja del olvido en el recuerdo (CORTÁZAR, 1996, p. 386).

Já, em *Prosa do observatório* (1972), fotografias aparecem inseridas em meio ao texto e foram tiradas pelo próprio Cortázar, em 1968, nos observatórios do sultão Jai Singh em Delhi, com a participação de Antonio Gálvez (CORTÁZAR, 1974, p. 7). Tais imagens retratam alguns dos espaços visitados e se mesclam com o texto ensaístico, preenchendo as páginas da obra.

Outra obra relacionada com o elemento fotográfico é *Los autonautas de la cosmopista* (1983), resultado de uma aventura realizada entre Cortázar e sua esposa na época, a fotógrafa Carol Dunlop. Ambos colocaram em prática um jogo que consistiu em percorrer o trecho entre Marselha e Paris durante trinta e três dias, registrando suas experiências cotidianas por meio das imagens e da escrita.

Diante desse contexto, também vale ressaltar a participação e colaboração de Julio Cortázar nas obras *Buenos Aires, Buenos Aires* (1968) e *Humanario* (1976), dois fotolivros produzidos por Sara Facio e Alicia D'Amico, as quais convidaram o escritor para produzir uma série de textos que estabelecessem relação com as fotografias que haviam tirado, de acordo com a temática de cada um dos livros (TOMASI, 2013).

Ademais das relações mostradas acima, o escritor franco-argentino não ressaltou a presença da fotografia apenas em sua produção ficcional. Muitos conhecem a aproximação que Cortázar estabeleceu entre romance e cinema e entre conto e fotografia no ensaio *Algunos aspectos del cuento* escrito em 1963. No referido texto, ele afirmou que em termos de estrutura e extensão, um romance poderia ser comparado a um filme, pois seu desenrolar se dá sem grandes preocupações, tendo em vista o tempo e o espaço, razoavelmente amplos, que o favorecem. Já o conto, nesse sentido, se compararia à fotografia pelo limite temporal e espacial que o controlam. Esse paralelo, mais que a teoria sobre o ato de escrever, pode ser entendido como um dos eixos que sustentam, até hoje, a aproximação entre conto e imagem fotográfica, asseverando um entrosamento entre as duas artes. Sabemos que fotografia e conto possuem aspectos idiossincráticos, ou seja, que são próprios do modo de produção, no entanto, não impede que um encontre no outro, elementos correspondentes.

Ao falarmos de fotografia, encontramos componentes indissociáveis à técnica e ao contexto como, por exemplo, o ponto de vista, a luz, os planos, o foco, a profundidade de campo, o

enquadramento, a composição, entre outros⁵⁰. Por outro lado, diante das narrativas ficcionais escritas, temos elementos próprios como o narrador, o tempo, o espaço, os personagens, para citar alguns. No caso do conto, especificamente, esses elementos costumam ser bastante condensados e o contista precisa saber exatamente o que mostrar ou ocultar, tendo em vista que está diante de uma narrativa curta. Segundo Piglia (1994), um conto sempre conta duas histórias. Uma história visível sempre oculta outra secreta. Para ele, a história secreta é construída a partir do não dito, do subentendido e da alusão. Nos contos de Cortázar, em geral, podemos observar uma proximidade bastante estreita com os elementos que seriam próprios da fotografia, justamente pela sua estrutura⁵¹. Esse é o assunto que nos interessa neste trabalho. Para tal, discutiremos o conto *La isla a mediodía*, que faz parte do livro *Todos los fuegos el fuego* (1966), com o intuito de buscar e analisar esse estreitamento com o contexto fotográfico.

O conto em questão faz parte do conjunto de narrativas fantásticas cortazarianas, que propõe a sucessão de alguns fatos cuja reação, tanto dos personagens quanto do leitor, é de estranhamento e desconforto diante do caos que se instala num ambiente considerado real e comum. Dentre os diversos teóricos que debateram sobre o fantástico, Alazraki (1990) afirma que, especificamente na Argentina, o termo “literatura fantástica” foi usado de maneira ambígua. Para ele, alguns autores escreviam contos inseridos dentro desse gênero, mas sem a presença de elementos puramente fantásticos como o horror e o medo, o que fez com que propusesse a denominação neofantástico para identificar esse tipo de narrativas escritas após o século XIX. Nesse grupo, encaixam-se os contos de Jorge Luis Borges, Bioy Casares e Julio Cortázar, por exemplo. Assim, ainda que haja uma distinção teórica, frequentemente encontramos as narrativas cortazarianas classificadas, em geral, como literatura “fantástica” em vez de “neofantástica”. Tal esclarecimento é feito para

⁵⁰ Para compreender melhor esses conceitos, sugerimos consultar a obra *Falando fotograficamente* (2015), de David DuChemin, tradução de Raphael Boneli, publicado pela Editora Photos. O autor, além de elucidar o conceito de inúmeros termos, exemplifica por meio de fotografias, tornando a compreensão bastante clara.

⁵¹ Para maiores informações e reflexões acerca dessa aproximação, sugerimos a leitura da tese de doutorado intitulada *Paralelos entre a técnica compositiva do conto e da fotografia nas obras “Bestiario”, “Final del juego” e “Las armas secretas”, de Julio Cortázar*, (SAVARIS, 2017. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10183/170433>>.

melhor contextualizar a narrativa, já que tanto uma classificação quanto a outra, não interferem diretamente na análise que faremos em seguida. O conto *La isla a mediodía* tem uma relação intensa com a imagem e com o olhar, e embora tenha essa relação com o viés fantástico, nosso estudo será sob a ótica da fotografia e os elementos que a compõem.

***La isla a mediodía*: literatura e fotografia**

O referido conto nos apresenta a história de Marini, auxiliar de voo numa linha aérea que faz o percurso Roma - Teerã - Roma, cujo trabalho é bastante monótono. Diante dessa rotina, Marini passa longos minutos olhando pela janela do avião em busca de algo que possa romper o marasmo. Numa das viagens, ao sobrevoar o mar Egeu no horário do meio-dia, Marini fixa seu olhar numa pequena ilha chamada Xiros, pela qual sente uma imensa atração. Chama-lhe a atenção a cor da água, as pedras que a contornam e o fato de ser solitária. Quatro dias depois, ao fazer o retorno pelo mesmo trajeto e praticamente no mesmo horário, novamente, Marini se inclina e olha pela janela do avião, avistando outra vez a ilha. Agora, seu olhar confirma um dado novo: a ilha possui o formato de uma tartaruga. A imagem vai ficando cada vez mais presente na mente de Marini, ainda que seu tamanho diminua conforme o avião vai se afastando dela.

Essas são as primeiras informações que chegam ao conhecimento do leitor se dão a partir do olhar de Marini que está dentro do avião. A pequena janela funciona exatamente como uma objetiva e os olhos do auxiliar de voo se assemelham aos de um fotógrafo que enquadra a paisagem no visor da câmera para efetuar o registro. Ao analisarmos a imagem fotográfica em termos de condições de produção, um dos primeiros aspectos que está ligado a isso é o chamado autor empírico, denominação usada por Javier Marzal Felici (2011) no livro *Cómo se lee una fotografía*. O fotógrafo, ao apoderar-se da câmera, enquadra e registra a imagem a partir do seu ponto de vista, escolhendo, de acordo com os seus objetivos para aquele momento, o que deseja realçar ou minimizar, cabendo ao espectador dessa imagem um produto determinado pelo autor empírico. Para Jacques Aumont (1953, p. 59) “o olhar é o que define a intencionalidade e a finalidade da visão”. No conto *La isla a mediodía*, esse papel é preenchido pelo narrador que escolhe o rumo daquilo que está narrando. Segundo Alberto Paredes (1988, p.76-77), “[...] se va haciendo claro que el narrador elige con plena deliberación sus casos y objetivos literarios. Escoge y privilegia personajes en apariencia normales, pero

provistos de cierta singularidad [...]”. E acrescenta: “El narrador es el personaje que observa aquello casi en una contigüidad física los sucesos, y nosotros leemos la transferencia verbal directa de lo que él observa a través de su ventana” (PAREDES, 1988, p. 77-78). No âmbito da fotografia, a forma de determinar o conjunto das informações pode ser comparada com o ponto de vista que o fotógrafo escolhe durante o processo de enquadramento da imagem desejada. Em *La isla a mediodía*, o modo como as informações chegam ao leitor simula a presença de uma câmera que, embora conduzida pelo narrador, tem a clara intenção de registrar o entorno e/ou a visão do protagonista Marini:

Marini se demoraba ajustando la mesa, preguntándose aburridamente si valdría la pena responder a la mirada insistente de la pasajera, una americana de las muchas, cuando en el óvalo azul de la ventanilla entró el litoral de la isla, la franja dorada de la playa, las colinas que subían hacia la meseta desolada. Corrigiendo la posición defectuosa del vaso de cerveza, Marini sonrió a la pasajera (CORTÁZAR, 2004, p. 147).

Entre a janela do avião e a ilha, é estabelecida uma conexão que depende, fundamentalmente, do olhar. Ao acompanharmos o olhar, que faz as vezes da objetiva de uma câmera, a paisagem ganha um dinamismo em função da sua descrição:

[...] se concedió unos segundos para mirar otra vez hacia abajo; la isla era pequeña y solitaria, y el Egeo la rodeaba con un intenso azul que exaltaba la orla de un blanco deslumbrante y como petrificado, que allá abajo sería espuma rompiendo en los arrecifes y las caletas. Marini vio que las playas desiertas corrían hacia el norte y el oeste, lo demás era la montaña entrando a pique en el mar. Una isla rocosa y desierta, aunque la mancha plomiza cerca de la playa del norte podía ser una casa, quizá un grupo de casas primitivas (CORTÁZAR, 2004, p. 148).

As informações que nos chegam passam pelos olhos do protagonista, o que significa que estamos diante do chamado discurso indireto livre e por meio dele “vemos coisas através dos olhos e da linguagem do personagem [...]” (WOOD, 2011, p. 25). Se transportarmos

esse aspecto para o campo da fotografia, podemos dizer que a visão relatada pelo narrador pode ser entendida como os planos de uma imagem fotográfica. Para Felici,

La percepción de los planos en una imagen viene dada por dos elementos: la superposición de las figuras del encuadre, lo que permite distinguir entre objetos y sujetos situados más cerca o más lejos del punto de observación; y por el aspecto proyectivo, es decir, por su disposición desde un ángulo determinado (FELICI, 2011, p. 183).

A distância física existente entre os olhos de Marini e os objetos ou indivíduos que se encontram na ilha, é imensa. Isso resulta numa diferença lógica de tamanho, ou seja, o que está mais distante do observador é visto em tamanho mais reduzido, chegando a gerar dúvida do que realmente poderia ser aquela mancha próxima da praia: uma casa ou, talvez, um grupo de casas primitivas. Essa relação entre o que está próximo e o que está distante do espectador também se faz presente no trecho em que se supõe que Marini, obsessivo pela imagem da ilha, teria descido até ela, e ao observar uma embarcação no mar a partir do ponto onde se encontra, afirma: “casi en el horizonte la falúa se iba empequeñeciendo” (CORTÁZAR, 2004, p. 157). Todo e qualquer registro fotográfico envolve essa relação de distância e proximidade que se dá a partir do olho (ou da câmera) de quem fotografa, tendo, muitas vezes, que utilizar recursos técnicos do próprio equipamento para aproximar objetos que estão longe, de modo a torná-los mais visíveis aos olhos do espectador ou fotógrafo. Esse recurso chama-se *zoom*⁵² e gera um efeito, frente aos olhos, de aproximação dos objetos ou partes e uma conseqüentemente sensação de ampliação daquilo que está distante.

Em *La isla a mediodía*, diante de toda essa paisagem que Marini vê por meio da janela do avião, percebe-se o tempo todo o enquadramento da imagem, “o campo visto sob determinado ângulo e com determinados limites exatos” (AUMONT, 1993, p. 153). Após longos minutos de enquadramento do olhar contemplativo de Marini sobre a imagem que avista, enquadrando-a e analisando-a, o narrador do conto afirma: “cuando se inclinó sobre una ventanilla de la cola no le quedaron dudas; la isla tenía una forma inconfundible, como una tortuga que sacara

⁵² Aumont (1993) e outros teóricos do campo da imagem nos explicam que o recurso do *zoom* é possível em objetivas de foco variável.

apenas las patas del agua” (CORTÁZAR, 2004, p. 148). A relação de semelhança que Marini estabelece entre a ilha e uma tartaruga pode ser associada ao ponto de vista, ou seja, a maneira como são vistos os objetos e espaços a partir do lugar de onde parte esse olhar. De acordo com uma das concepções de Aumont (1993, p. 156), seria “o modo particular como uma questão é considerada”. O fotógrafo, ao colocar-se diante de uma cena, enquadra-a a partir da posição que ele ocupa e do ponto de vista que possui sobre o que está avistando. Muitas imagens fotográficas permitem que o fotógrafo as associe metaforicamente a referências pré-existentes, gerando um processo de metamorfose a partir dessa visão subjetiva. O mesmo ocorre com Marini em *La isla a mediodía*, ao associar a imagem da ilha (objeto real) com uma tartaruga (referência pré-existente). A partir desse momento, a ilha ganha outro significado para o produtor da imagem. O ato de identificar uma tartaruga a partir da imagem da ilha, pode ser associado com o que Felici (2011, p. 186) chama de forma, ou seja, “se refiere al conjunto de características que se modifican cuando el objeto visual cambia de posición, orientación o, simplemente, de contexto”. A mudança de posição tem a ver, também, com o ponto onde o fotógrafo se encontra no momento em que lança seu olhar sobre o objeto ou espaço.

A cada viagem realizada sobre a ilha, Marini se sentia mais próximo dela, embora a distância real fosse imensa. O ato de olhar constantemente pela minúscula janela do avião deixa clara uma conexão íntima entre o protagonista e a paisagem, assemelhando-se a um fotógrafo atrás da lente que ao clicar e registrar a cena estabelece uma relação indissociável com ela.

Ao longo da leitura do conto, podemos observar que a melhor visão que Marini possui da ilha ocorre, justamente, nos horários próximos ao meio-dia, talvez, porque a incidência solar é vertical e direta com o mínimo possível de formações sombrias. Uma das imagens descritas pelo auxiliar de voo ao sobrevoar Xiros, faz referência a um mar azul intenso cuja orla apresenta um branco deslumbrante na qual a espuma se rompe nos recifes e nos pequenos barcos, além de verdes horizontes. O narrador afirma que Marini: “Miró su reloj pulsera sin saber por qué; era exactamente mediodía” (CORTÁZAR, 2004, p. 148). O horário mencionado funciona, sem dúvidas, como um localizador no tempo, mas não podemos deixar de reconhecer que, sob a ótica da fotografia, ele também determina condições de luz.

Em outro fragmento, temos a informação de que o protagonista de *La isla a mediodía* está sobrevoando Xiros pela manhã. Tal dado nos

permite destacar, portanto, a presença da luminosidade que incide sobre a cena vista a partir da janela do avião e, também, a relação das cores descritas e os contrastes gerados. Ambos os aspectos estão estreitamente relacionados no contexto fotográfico. Sobre o primeiro ponto, Javier Marzal Felici afirma:

La luz es quizás el elemento morfológico más importante que cabe destacar en el estudio de la imagen. La luz es la materia primogenia con la que se construye cualquier imagen. No en vano la fotografía es, como nos indica la etimología del término, una “escritura de la luz” (FELICI, 2011, p.189).

Diversas vezes, em *La isla a mediodía*, se observa a importância da luz para os olhos de Marini, pois sua escassez compromete a realidade da imagem que o espectador produz, ou ainda, quando a incidência dessa luz não está na direção adequada, também pode conturbar a visão.

En los viajes de vuelta el avión sobrevolaba Xiros a las ocho de la mañana; el sol daba contra las ventanillas de babor y dejaba apenas entrever la tortuga dorada; Marini prefería esperar los mediodías del vuelo de ida, sabiendo que entonces podía quedarse un largo minuto contra la ventanilla [...] (CORTÁZAR, 2004, p. 152).

No horário das oito da manhã, a incidência da luz sobre a janela do avião não favorecia a visão de Marini em direção a Xiros, fazendo com que a ilha em forma de tartaruga mal pudesse ser vista⁵³. Sem dúvidas, as

⁵³ Vale ressaltar, aqui, um esclarecimento acerca do termo “apenas” presente no fragmento acima “[...] el sol daba contra las ventanillas de babor y dejaba apenas entrever la tortuga dorada; [...]”. Em consulta ao dicionário online da Real Academia Espanhola (www.rae.es) e ao dicionário Señas (2002) encontramos as seguintes acepções para o termo: “1. adv. Casi no” (RAE) e “1. adv. Con dificultad; casi no” (SEÑAS). Na língua portuguesa, o termo “apenas” significa “somente”. Na tradução para o português do conto *La isla a mediodía* feito por Gloria Rodrigues (In: *Todos os fogos o fogo* - Ed. Civilização Brasileira, 1974, encontramos “[...] o sol batia nas janelas de bombordo e apenas deixava entrever a tartaruga dourada;” (p. 96). Podemos observar que no texto original a ideia é a de que o sol incidia contra a janela e a ilha **mal** podia ser vista. Já, na tradução ao português, a ideia é a de que o sol incidia contra a janela e **somente** deixava ver a

diversas menções feitas ao sol, ao longo da narrativa, demonstram a saliência desse elemento que atua sobre os corpos e os espaços modificando-os. Nesse contexto, a luz solar parece adquirir a mesma importância que a luz possui no ato fotográfico. A percepção das formas, das texturas e das cores só é possível pela existência da luz (FELICI, 2011). No conto cortazariano que estamos analisando, essa iluminação proveniente do sol permite que Marini perceba e descreva as cores e as formas de tudo o que está enquadrado no seu campo de visão.

A luminosidade também interfere nos contrastes. “El contraste del sujeto o del motivo fotográfico corresponde a la diferencia de niveles de iluminación reflejada (luminancia) entre las sombras y la altas luces” (FELICI, 2011, p. 190). Quando Marini relata, de dentro do avião, o intenso azul do mar, o branco da espuma e o verde do horizonte, o faz em função das condições de luminosidade que permitem essa diferenciação. No âmbito da fotografia, o produtor da imagem sabe e reconhece a importância de lidar com a quantidade ideal de luz que entra pelo diafragma da câmera no ato do registro. No caso de Marini, sempre que a luz solar incidia favoravelmente sobre Xiros, sua visão era bastante clara.

Em certa passagem do conto, pela voz do narrador tomamos conhecimento que, certa vez, Marini “sacó una foto de Xiros, pero le salió borrosa” (CORTÁZAR, 2004, p. 152). Este ato parece configurar o auge de toda a relação que o personagem estabelece com a fotografia, ou seja, ele assume o lugar do fotógrafo. Como ocorre, eventualmente, com todo e qualquer fotógrafo, a imagem pode sofrer deslizes no processo, comprometendo a nitidez da imagem.

Sin duda, la nitidez o borrosidad de la imagen es un recurso expresivo con una dimensión objetiva que, en ocasiones, puede encerrar una variedad de significaciones notable, en especial cuando se combina con la utilización de otros recursos. [...] la nitidez de la imagen está estrechamente vinculada al trabajo sobre el grano (o el pixel) fotográfico, es decir el concepto de textura. El control

ilha (*grifo meu*). Para a discussão proposta, neste artigo, com relação ao conteúdo do fragmento, meu argumento está totalmente respaldado pela aceção do termo “apenas” do texto original. No entanto, tal argumento não se sustentaria se utilizássemos o texto em português por conta da interpretação proposta pela tradução.

del enfoque es una técnica que permite destacar una figura sobre un fondo de la imagen (FELICI, 2011, p. 188).

A partir dessa explicação técnica, é possível compreender melhor o resultado da atuação de Marini na condição de alguém que fotografa a cena. Diversas são as causas que podem levar uma fotografia à falta de nitidez, seja por configuração inadequada da câmera ou por descuido do fotógrafo no instante do clique. Vale lembrar que quanto melhor apoiada e estática estiver a câmera, mais condições de foco e nitidez terá a imagem fotográfica.

O protagonista de *La isla a mediodía* se encontra numa posição bastante favorável do ponto de vista de um fotógrafo, pois possui uma visão ampla a partir do espaço que ocupa dentro do avião e pode escolher o que deseja registrar. Ainda que muitos dos objetos resultem minúsculos devido à distância, é possível perceber que o protagonista fixa seu olhar em muitos desses objetos detalhando-os como se eles ganhassem uma outra dimensão frente aos seus olhos, ou seja, ao final da narrativa, todos aqueles minúsculos objetos de Xiros vão ganhando uma dimensão real frente os olhos de Marini, até nos darmos conta que o avião está sofrendo uma queda. As pequenas casas, as pessoas, os barcos, passam a ficar próximos dos olhos que os contemplou à longa distância por tantas vezes. No fragmento: “la isla lo invadía y lo gozaba con una tal intimidad” (CORTÁZAR, 2004, p. 155), o processo sofre uma inversão de modo que a ilha parece ir em direção a Marini e não Marini em direção à ilha, como o conto propunha até o momento. Sob o ponto de vista da fotografia, sempre que aplicamos o recurso do *zoom* ou da macrofotografia e, portanto, ampliamos determinados detalhes ou pontos de uma cena, é como se a imagem apontada pela objetiva viesse ao encontro do fotógrafo que está parado manuseando o equipamento. A cena registrada na imagem passa a apresentar dimensões bem mais amplas que aquelas permitidas pela visão quando o referente e a objetiva se encontram a uma distância muito grande um do outro. Nesse sentido, se Marini pode ser associado a um fotógrafo pelo modo como se relaciona com a ilha que avista de dentro do avião, o cadáver estendido sobre a areia, que tem os olhos fechados por ordem de uma das mulheres da ilha, indica o encerramento desse possível processo fotográfico cujos traços apontamos

ao longo de nossa análise. Os olhos fechados representam a escuridão e sem luz não há fotografia.⁵⁴

Considerações finais

A exaltação do olhar percorre todo o conto *La isla a mediodía*. Como um dos principais aspectos que sustentam o tema da fotografia, o olhar é tratado como pilar de sustentação, tanto no que diz respeito à figura em si do protagonista Marini quanto naquilo que se relaciona com ele. O ver se coloca como cerne da narrativa, segundo o viés pelo qual a analisamos. Fragmentos como “Marini vio que las playas desiertas corrían hacia el sur y hacia el norte” (CORTÁZAR, 2004, p. 148), “es como si Marini ahora tuviera contacto con lo que antes sólo miraba desde el avión” (CORTÁZAR, 2004, p. 150), “mirando salir el sol sobre un mar menos oscuro” (CORTÁZAR, 2004, p. 155), “Miró verticalmente el cielo” (CORTÁZAR, 2004, p. 158), “Klaios miró hacia el mar” (CORTÁZAR, 2004, p.160), exaltam a sensibilidade e o olhar, tão essenciais para o campo da fotografia. Para Barthes (1984), a fotografia tem relação com o espetáculo, ou seja, não apenas o *Operator* (termo usado para se referir ao fotógrafo) se utiliza do olhar para produzi-la, mas os espectadores também necessitarão dele para ver, observar e analisar o que foi produzido. Assim, ainda que no presente trabalho estejamos privilegiando a ação de Marini com relação aos aspectos fotográficos, é indispensável pensar que, do outro lado da narrativa, o leitor acaba ocupando o espaço desse alguém que entra em contato com o que está sendo produzido e formalizado por meio do olhar do fotógrafo.

Diante da ênfase que estamos dando no que se refere ao ato de ver frente ao contexto fotográfico, cabe realçar que também o que está oculto na fotografia contribui para a sua composição. Assim, da mesma forma que o olhar de Marini sobre a ilha nos direciona e nos coloca como cúmplices das imagens que registra a partir de seus olhos (e de sua câmera ao fotografar Xiros), também há muitas coisas que ele oculta, seja por vontade própria ou por, simplesmente, não serem compatíveis com as questões de enquadramento da fotografia. Desse modo, ocultar também

⁵⁴ Vale esclarecer que, do ponto de vista fantástico, ocorre uma dilatação temporal e o tempo da narrativa é exatamente o mesmo da queda do avião. Esse recurso da dilatação temporal também se dá em outros textos de Cortázar. Dessa forma, Marini só aparece na ilha como cadáver após a queda do avião.

significa valorizar determinados níveis do ato de ver no sentido de concentrar os olhos em aspectos considerados especiais pelo autor empírico. Tal traço é bastante característico da contística cortazariana em geral, incluindo, sem sombra de dúvidas, *La isla a mediodía*. As informações que são ocultadas geram em qualquer narrativa uma espécie de conflito, desconforto ou, até mesmo, confusão. Para Cortázar, ao escrever um conto, esse recurso se faz necessário, pois é preciso escolher as palavras certas, tendo em vista o pouco espaço que há para dizer tudo o que se gostaria. Na reflexão que Cortázar (1977) propõe em seu ensaio *Algunos aspectos del cuento*, refere que numa fotografia ou num conto, o fotógrafo e o contista se veem obrigados a escolher, diante de uma imagem ou um fato, aquilo que consideram mais significativo frente ao contexto que estão expondo. Tanto no conto quanto na fotografia, o não dito ou o invisível agem no leitor ou no espectador de modo a inquietá-lo e desacomodá-lo. Desde o ponto de vista cortazariano, é necessário provocar tensão num conto, independentemente de seu tema, aspecto esse que também existe na fotografia, de acordo com Javier Marzal Felici. Essa tensão seria responsável pelo dinamismo e equilíbrio da composição. Diante de uma comparação mais geral entre fotografia e conto sob o aspecto da tensão, em *La isla a mediodía*, o desconforto ocorre em vários momentos da narrativa, em alguns deles por informações que não são reveladas e, além disso, pelo tom fantástico que atravessa a narrativa.

Para finalizar, cabe reforçar a ideia de que, nesta análise, deixamos de abordar inúmeros aspectos de *La isla a mediodía*, pois não seriam coerentes com o foco que escolhemos dar. A relação que aparece no conto, de Marini com Klaios e seus filhos, por exemplo, se apoiam sobre outro patamar que não, necessariamente, o fotográfico e, dessa forma, optamos por não discuti-la. Assim como o contista e o fotógrafo precisam fazer escolhas no sentido de registrar apenas o que lhes parece significativo no momento da escrita, neste trabalho, a escolha foi a de dar ênfase, prioritariamente, aos aspectos que apresentassem relação com o contexto fotográfico.

REFERÊNCIAS

- ALAZRAKI, Jaime. Qué es lo neofantástico. In: *Mester*, Vol. 19, N. 2. 1990. Pág. 21 - 35.

- APENAS. In: DICCIONARIO Real Academia Española. Madrid, 2017.
Disponível em <www.rae.es>. Acesso em: 28 de jan. 2018.
- AUMONT, Jacques. *A imagem*. Tradução: Estela do Santos Abreu e Claudio C. Santoro. São Paulo: Papyrus, 1993.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Tradução de Julio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BERNÁRDEZ, Aurora; ÁLVAREZ GARRIGA, Carles (orgs). *Cortázar de la A a la Z – Un álbum biográfico*. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2014.
- CORTÁZAR, Julio. *A prosa do observatório*. Tradução: Davi Arrigucci Júnior. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.
- _____. *Las babas del diablo*. In: *Las armas secretas*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1971.
- _____. *La isla a mediodía*. In: *Todos los fuegos el fuego*. Buenos Aires: Punto de lectura, 2004.
- _____. *A ilha ao Meio-Dia*. In: *Todos os fogos o fogo*. 2ª Ed. Tradução: Gloria Rodrigues. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.
- _____. *Algunos aspectos del cuento*. In: BENEDETTI, M. et al. *Literatura y arte nuevo en Cuba*. Barcelona: Laia, 1977.
- CORTÁZAR, Julio. In: CRESPO, Antonio L. *Confieso que he vivido y otras entrevistas*. Argentina: LC Editor, 1995.
- CORTÁZAR, Julio. *Rayuela*. Edición crítica, Julio Ortega y Saúl Yurkievich (Coord.). 2ª ed. Madrid; París; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996.
- FELICI, Javier Marzal. *Cómo se lee una fotografía – interpretaciones de la mirada*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2011.
- LA NACIÓN. *Julio Cortázar – Compromiso y fantasía*. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2006.
- MATURO, Graciela. *Julio Cortázar: razón y revelación*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Editorial Biblos, 2014.
- PIGLIA, Ricardo. *Teses sobre o conto*. In: *O laboratório do escritor*. Tradução: Josely Vianna Baptista. São Paulo: Editora Iluminuras, 1994.
- PREGO, Omar. *O fascínio das palavras – entrevistas com Julio Cortázar*. Tradução: Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.
- SEÑAS. *Apenas*. In: SEÑAS, *Diccionario para la Enseñanza de la Lengua Española para Brasileños*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- TOMASI, Diego. *Cortázar por Buenos Aires, Buenos Aires por Cortázar*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Seix Barral, 2013.

WOOD, James. *Como funciona a ficção*. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

Recebido em: 13/02/2018

Aceito em: 25/03/2018

AS IMPLICAÇÕES DA REPRESENTAÇÃO DA VIOLÊNCIA NA LITERATURA E NO CINEMA: *CIDADE DE DEUS*

Eliane Dutra⁵⁵

Resumo: O objeto deste estudo consiste em analisar a obra literária *Cidade de Deus* (1997) escrita por Paulo Lins e, sua respectiva releitura cinematográfica de título homônimo dirigido pelo cineasta Fernando Meireles, em 2002. Pretende-se refletir a influência que *Cidade de Deus*, principalmente, a produção cinematográfica, teve em relação ao grupo de pessoas por ela representadas. No caso de *Cidade de Deus*, a comunidade sofreu preconceito quanto a sua imagem veiculada, que pode diferir muito da realidade vivenciada pelos habitantes daquela região. Segundo Paulo Lins, a trama narrada está repleta de acontecimentos que condizem com a realidade da comunidade, onde ele morou cerca de 30 anos, sendo que, por essa mesma razão possui suma importância ao passo que transformar-se-ia numa forma de denúncia e de possível intervenção social. O trabalho conta com um levantamento bibliográfico e também com uma pesquisa de dados secundários (dados já existentes em diversas fontes, como sites na internet, jornais, revistas, fontes governamentais e judiciais), para que se possa entender sobre o impacto de *Cidade de Deus*.

Palavras-chave: Violência; Cidade de Deus; representação; implicações.

Abstract: The objective of this study is to analyze the literary work of the *City of God* (1997) written by Paulo E. Lins, its respective cinematic rereading of homonymous title directed by filmmaker Fernando Meireles in 2002. It is intended to reflect the influence that the *City of God*, mainly the film production, had in relation to the group of people represented by it. In the case of the *City of God*, the community itself was prejudiced as to its conveyed image, which can greatly differ from the reality experienced by the inhabitants of that region. According to Paulo E. Lins, the narrated plot is filled with events that match the reality of the community, where he has lived for about 30 years, and for that reason it is very important while it would become a form of denunciation and possible social intervention. The work has a bibliographic survey also with a survey

⁵⁵ Doutoranda em Literatura do programa de Pós-graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina- UFSC

of secondary data (already existing data in various sources, such as Internet sites, newspapers, journals, governmental and judicial sources), so that can be understood about the *City of God* work impact.

Key words: Violence; City of God; representation; implications.

Muitas são as obras literárias (brasileiras e estrangeiras) e adaptações filmicas que nos levam a refletir sobre os temas como violência, crimes e miséria. Eles são conteúdos usados como matéria-prima para produções literárias, cinematográficas que, muitas vezes, resultam em grande polêmica entre produtores e críticos. Esses temas, e principalmente, a violência não é algo novo na literatura brasileira, pois o uso dessa temática pode ter raízes antigas. Desse modo, atrevemo-nos a dizer que boa parte da história de nossa literatura poderia ser narrada a partir de suas relações com a violência.

No Brasil, filmes sobre crimes, violência obtiveram grande sucesso, desde as primeiras décadas do século XX. E, uma das obras de repercussão no século XXI, devido seu conteúdo ser sobre violência, criminalidade, miséria é *Cidade de Deus* (tanto o livro como adaptação filmica). *Cidade de Deus* é o livro de Paulo Lins, lançado em 1997, após ele foi adaptado para o cinema por Fernando Meireles, em 2002. A adaptação foi sucesso no exterior, com um público de, aproximadamente, 3,2 milhões de espectadores, sendo que recebeu quatro indicações ao Oscar.

Cidade de Deus é uma escrita sobre marginalizados, pobres e o tráfico de drogas. Apresenta a violência policial e familiar, a falta de auxílio das políticas públicas, a rotina das camadas menos favorecidas do bairro Cidade de Deus, entre as décadas de 1960 a 1980. *Cidade de Deus* é tema de muitas produções acadêmicas, objeto de diversas pesquisas em diferentes áreas do conhecimento, devido à sua estreita ligação com a realidade social de algumas comunidades pobres, marginalizadas do Rio de Janeiro.

O livro é resultado de uma pesquisa ampla e relevante, antes de ser publicado pela Editora Companhia das Letras, em 1997, era o objeto de estudo da dissertação de mestrado de Paulo Lins. Ao tomar a forma de livro, *Cidade de Deus*, Paulo Lins classifica-o como “romance”, porém, baseado em fatos e personagens reais. Dessa forma, este artigo tem por objetivo verificar as implicações, influências na vida daqueles que, *Cidade de Deus*, principalmente, o filme, se refere. Por conseguinte, objetiva-se,

refletir sobre o papel da literatura e do cinema enquanto agentes de reflexão sobre a sociedade.

Cidade de Deus: implicações e influências

Em 2002, *Cidade de Deus* foi adaptado para o cinema pelo cineasta, Fernando Meirelles. O filme recebeu críticas e aplausos, sendo que milhões de pessoas foram às salas de cinema prestigiar o filme. Ele ganhou 4 indicações ao Oscar, todas as categorias nobres. Foi vendido para quase todos os mercados internacionais. O elenco é formado por poucos atores profissionais, a grande maioria, são jovens oriundos de comunidades pobres, pessoas acostumadas com a linguagem, a lógica, a vida em locais como os apresentados na tela.

O filme segundo Ivana Bentes (1997), organizadora do livro *Cartas ao mundo/Glauber Rocha*, mobilizou colonistas e críticos bissextos. Formaram-se logo facções rivais: uma de detratores, escorados no conceito “cosmética da fome”; outra defendeu o filme, apontou como uma denúncia social, sendo que esse filme não é apenas um filme de entretenimento, mas “[...] um fato importante, um acontecimento crucial, um furo na consciência nacional. *Cidade de Deus* não é um retrato condoído das favelas; não tem um só traço de sentimentalismo. Ele é também o nosso retrato, a 24 quadros por segundo [...]” (JABOR, 2002, 01).

O professor e jornalista Zenuir Ventura (2002, p.01) aponta que: “[...] assistir *Cidade de Deus* é um dever cívico [...]”. Ele mencionou ainda que o filme não apresenta problemas, o roteiro é envolvente, a montagem e a fotografia mudam de acordo com a narrativa. Os atores conseguem um efeito realístico em suas representações. *Cidade de Deus* não serve só para entreter, não podemos comparar apenas uma diversão, um James Bond ou algo do tipo.

Em *Cidade de Deus*, encontra-se, segundo Paulo Lins (2003), pautas, reflexões de sua vida, sendo relatos de um olhar de dentro, de alguém, que não apenas pesquisou para construção de um livro, mas que viveu a favela⁵⁶ e toda a sua desventura. Para Roberto Schwarz (1999, p.

⁵⁶ Favela (Fava + ela), do Morro da Favela (RJ), assim denominado pelos soldados que ali se estabeleceram ao regressar da campanha de Canudos. E logo: S.f. Conjunto de habitações populares toscamente construídas (por via de regra em

168), um dos principais críticos do nosso país, é uma obra que, “[...] merece ser saudada como um acontecimento. O interesse explosivo do assunto, o tamanho da empresa, a sua dificuldade, o ponto de vista interno e diferente, tudo contribui para a aventura artística fora do comum”.

Paulo Lins, em uma entrevista para *Paiol Literário*⁵⁷, em 2013, relatou que se sente marcado pelo lançamento do livro e, escrever, *Cidade de Deus*, foi um acerto de contas com a sua realidade. “Eu era muito revoltado. Com a vida, com a política brasileira, com a escravidão, com a colonização. Só não fui mais revoltado com os portugueses porque meus avós eram portugueses”.

As palavras, e a literatura foram meios, para escancarar sua insatisfação com a realidade, a qual pertencia Paulo Lins. *Cidade de Deus* é considerada uma das maiores obras da literatura brasileira contemporânea. Paulo Lins transpôs para o mundo literário uma situação social arruinada, falida, realista ligando em sua narrativa a agilidade da ação cinematográfica e o lirismo da poesia, levou sua escrita ao extremo, conquistou leitores, movimentou a crítica literária e cinematográfica do século XX e XXI.

Cidade de Deus dividiu a crítica, fez os moradores da comunidade Cidade de Deus falar, seduziu leitores e espectadores, levou milhões de pessoas as salas de cinema com força e capacidade de propiciar imaginações e reflexões sobre diálogos nos mais diversos âmbitos. Duas obras artísticas que discutem a violência, cada uma com suas artimanhas, técnicas, e o que se percebe é que, entre as telas do cinema e as páginas dos livros há laços estreitos, pois as palavras tem a capacidade de acionar nossos sentidos e se transformar em imagens em nossa mente. Ocorre é que, tanto o cinema como a literatura nos levam a reflexão, a indagação e de uma forma que uma linguagem complementa e amplia o poder de atuação da outra.

A adaptação (do livro para filme) levou ao limite da perfeição alguns elementos fotográficos e técnicas de linguagem. *Cidade de Deus* contribuiu também para o cinema brasileiro a inserir-se mais uma vez no circuito internacional: “*Cidade de Deus* alcançou um efeito tremendo não

morros) e com recursos higiênicos diferentes (também convida a conferir ou confrontar o termo “barraco de lata” (Dicionário Aurélio, 2008 p. 879).

⁵⁷ Paiol Literário é um projeto promovido pelo jornal Rascunho em parceria com a Prefeitura de Curitiba e a Fundação Paulo Lins. Paiol Literário. Disponível em: <<http://rascunho.gazetadopovo.com.br/paulo-lins/>>. Acesso em: 06 jan. 2018.

apenas para o Brasil, mas para qualquer filme que não seja falado em inglês” (BOSCOV, 2004, p. 80). No entanto, infelizmente, Fernando Meirelles não pode festejar como merecia essa conquista, pois seu filme já estreou cercado por polêmica. Nenhum filme da retomada do cinema brasileiro suscitou tamanha polêmica quanto *Cidade de Deus*, expõe Isabela Boscov (2004).

Cinema da retomada não é um movimento estético e sim, a volta da produção cinematográfica brasileira, em 1993, interrompida até então, aponta Sérgio Rizzo (2003). Os produtores de cinema, brasileiros, nos anos 1970 e 1980 passaram por muitas dificuldades, poucos eram profissionais que conseguiam fazer filmes, devido à falta de incentivo. E, foi em 1990, destaca Sato (2009), com o fim da Embrafilme⁵⁸ pelo governo de Fernando Collor de Mello, que ocorreu o ápice da crise de produção de filmes.

Incentivos para desenvolvimento da sétima arte voltou acontecer em 1993, quando foi criada a Lei do Audiovisual, que impulsionava novos investimentos por parte do governo federal e, então, deu-se início a que chamamos de cinema da retomada. Nessa época, o cinema transformou-se, cineastas, produtores não ficavam mais presos a gêneros ou temáticas específicas, podiam optar por diferentes assuntos, tais como: política, comédias, denúncia, entretenimento, polícias, épicos e infantis. Os profissionais tinham também a disposição novos aparatos tecnológicos, que tornaram mais fácil e viável a execução cinematográfica no Brasil⁵⁹.

[...] cinema da retomada, é um cinema voltado para a indústria, voltado para o mercado, com temas brasileiros tratados de modo internacional. Acabou o som vagabundo, acabou o enquadramento qualquer, acabou a câmera qualquer, tem-se uma equipe super e nessa equipe super, o fotógrafo ganhou um papel de destaque total, o fotógrafo

⁵⁸ Embrafilme foi uma empresa estatal brasileira produtora e distribuidora de filmes cinematográficos. Foi criada através do decreto-lei Nº 862, de 12 de setembro de 1969, como Empresa Brasileira de Filmes Sociedade Anônima. Disponível em: <<http://ctav.gov.br/2008/10/10/a-embrafilme/>>. Acesso em 10/02/2018.

⁵⁹ <<http://cinemaemcena.cartacapital.com.br/coluna/ler/764/n%C3%A3o-gosta-de-filme-nacional-entenda-o-cinema-da-retomada>>. Acesso em 10/01/2018.

agora é quase que o rei do filme (LYRA 2002, apud VASCONCELOS; MATOS, 2012, p. 122).

O cinema da retomada apresentava bom acabamento técnico e mais qualidade no som, e na imagem. Importante ressaltar ainda que, houve oportunidade para uma nova geração de profissionais, cineastas pudessem se revelar, o que permitiu maior heterogeneidade ao cinema realizado no Brasil⁶⁰. Após dois anos, da nova Lei do Audiovisual, surgiram as primeiras produções nacionais de importância. O primeiro filme, importante, foi a produção de *Carlota Joaquina, A Princesa do Brasil* (1995), de Carla Camurati. De *Carlota Joaquina* até a atualidade o cinema brasileiro, apesar de ainda enfrentar certas dificuldades de distribuição, divulgação e exibição, voltou a conquistar o público, indicações ao Oscar, prêmios nacionais e internacionais.

A primeira indicação ao Oscar de melhor filme estrangeiro foi *O Quatrilho* em 1995; o segundo em 1997, *O que é Isso, Companheiro?*; o terceiro 1998, *Central do Brasil* – ganhou o Urso de Ouro e Globo de Ouro de Melhor Filme Estrangeiro, foi também candidato ao Oscar de Melhor Filme de Língua Estrangeira. A quarta indicação ocorreu com *Cidade de Deus*, em 2002.

Cidade de Deus para alguns autores, crítico de cinema, como Luiz Zanin Oricchio (2003), é um marco para o cinema brasileiro. Para ele, também o ciclo da produção da retomada foi finalizado com o filme **Cidade de Deus** (2002), “[...] que teria funcionado como uma espécie sintetizador de uma tendência que se desenhou ao longo dos anos 90, e, por isso mesmo, poderia ser considerado como um divisor de águas na história recente do cinema nacional”⁶¹.

Na análise de Luiz Zanin Oricchio (2003), *Cidade de Deus* é um bom filme de entretenimento. A influência do cineasta americano Quentin Tarantino é perceptível em *Cidade de Deus*. Meirelles não poupou esforços para apresentar com perfeição alguns elementos e técnicas de linguagem que proporcionam grande prazer ao espectador, ao mesmo tempo em que o colocam diante de doses consideráveis de violência que existe nos filmes de Quentin Tarantino. Em *Cidade de Deus* “[...] predomina a forma da violência espetacularizada, isto é, neutralizada. O

⁶⁰ Idem.

⁶¹ <<http://cinemaemcena.cartacapital.com.br/coluna/ler/764/n%C3%A3o-gosta-de-filme-nacional-entenda-o-cinema-da-retomada>>. Acesso em 10/01/2018.

morticínio, que vai se tornando crescente à medida que a história avança, termina por embrutecer o espectador, que não sofre ou não se choca com o que vê na tela” (ORICCHIO, 2003, p.158).

Nessa esteira, Ely Azeredo, crítico de cinema, ressalta sobre a espetacularização da violência no filme apontando que, estamos vivendo em tempo de política-espetáculo, mídia-espetáculo, até de religiosidade-espetáculo. “Porque um cineasta estaria obrigado a abordar o tema de sua escolha segundo cânones do *cinéma-vérité* (ou cinema direto), do ensaísmo antropológico ou do documentarismo engajado?” (AZEREDO, 2002, p. 1).

Quanto à comunidade Cidade de Deus foram pouquíssimas pessoas que leram o livro, mas o filme todo mundo viu relata Renato Oliveira Rocha (2014). Foi através da adaptação fílmica, indicação ao Oscar, que muitas pessoas tiveram conhecimento da obra literária. O livro não tem o mesmo encanto, charme do filme homônimo, nem a mesma energia espetacular e capacidade de identificação.

Quando o filme estourou no cenário internacional, foi parcialmente aceito pela comunidade Cidade de Deus. Paulo Lins passou a ser malvisto na comunidade em que cresceu, moradores reclamaram da imagem negativa sobre Cidade de Deus que o livro passa. Que só tem bandido, violência etc. Mas outra parte adorou. “[...] Entendeu que o livro é ficção, é literatura. Que isso deu um filme e não um documentário [...]” (LINS, 2012, p. 01).

Moradores há mais de 20 anos na comunidade apontam que há muitos equívocos no filme, com as cenas de maior impacto de violência, não condizem com a verdade. E, que um erro gravíssimo cometido por Paulo Lins, foi colocar em seu livro, os nomes reais das pessoas “[...] que tiveram atribuídas a suas trajetórias ações e até crimes que não teriam cometidos, como o aliciamento de menores para o tráfico”.

Para Fernanda Mena (2003, p. 1), jornalista da Folha de São Paulo, o lançamento do filme, *Cidade de Deus*, aumentou o preconceito também de polícias e a diminuição de oportunidades de trabalho.

"Esculacharam a favela!", disse à reportagem da **Folha** um comerciante de 45 anos, que preferiu não se identificar. "Depois disso aí, quando souberam que eu era da Cidade de Deus, ficou mais difícil abrir um crediário". "Tem casos de meninos aqui que foram procurar emprego e, quando leram no currículo o endereço onde moravam, disseram

apenas que iriam enviar uma carta com o resultado da seleção. Os meninos estão esperando essas cartas até hoje. E elas nunca vão chegar", conta o líder comunitário Jorge Vilela, 42, que desde 1971 vive na CDD -como os moradores chamam a favela. Para estudante Paulo (nome fictício), 19, o pior foi a mudança da abordagem policial com os moradores. "A gente já não era tratado pela policia de uma maneira legal. Parece que piorou ainda mais. Agora, eles acham que todo mundo aqui é bandido, traficante ou está envolvido com o tráfico." Ao focar o enredo do filme nos traficantes e bandidos da CDD, o filme, de acordo com os moradores, generalizou o banditismo.

Fernando Meirelles, ao apresentar os problemas da comunidade Cidade de Deus - a violência, a guerra travada pelo tráfico de drogas - acabou, pelo que parece, prejudicando aqueles que são vítimas de tal situação. As condições de vida dos moradores pioraram. José Neves, 75, presidente da União Comunitária da Cidade de Deus, morador, há mais de 30 anos na comunidade, ressalta que o filme "[...] desmoralizou a comunidade e marginalizou seus moradores ao mostrar uma situação que não corresponde à realidade atual da CDD [...]" (Neves apud Mena, 2003, p. 01).

Moradores, adolescentes, da comunidade, embora seduzidos pelo filme, segundo Fernanda Mena (2003, p.1), dizem que o filme é interessante, mas não é a verdade sobre a comunidade, e comentam na entrevista: "[...] Agora, meus colegas da escola acham que aqui é barra-pesada, que todo mundo rouba, que isso, que aquilo. Tudo por causa das coisas que aparecem no filme. E disso eu não gostei, não".

Segundo Maria Fernanda Erdelyi (2005, p. 01), Paulo Lins, Fernando Meirelles e a editora Companhia das Letras responderam a processos. Os moradores Benite Correa, Sebastiana Silva e Ailton Costa Bittencourt, processaram Paulo Lins, alegando identificação com os personagens do livro. Os moradores reclamam por não terem sido consultadas na publicação e veiculação de suas vidas. Acionaram também a editora Companhia das Letras, que editou a obra, reivindicando danos morais e materiais, apontando ofensa à honra e ao direito de intimidade.

Ailton Costa Bittencourt, mais conhecido como Ailton Batata ressalta que o personagem Sandro Cenoura inventado por Paulo Lins era ele mesmo. Ailton Batata processou também os produtores do filme,

Cidade de Deus. A editora respondeu a mais três ações que tramitaram na Justiça. Sebastiana Silva, moveu ação contra Paulo Lins, alegando ser a personagem Dona Ba. Sebastiana diz que no livro de Lins tem nove páginas dizendo que Ba era prostituta e dona de um bordel. “Conforme ela, na vida real, não é prostituta nem dona de bordel” (ERDELYI, 2005, p. 01).

Benite Correa, que processou também Paulo Lins, falou ser o personagem Benite. Ela diz que, o livro cita o personagem Bené, que seria seu irmão Benedito. Anita de Souza, mãe de Benite e de Benedito processou a editora e Lins alegando que seria mãe do personagem Bené, e que estavam falando de seu filho sem sua autorização (ERDELYI, 2005, p. 01).

Moradores que entraram na Justiça ressaltam que o livro e o filme, criaram uma imagem muito negativa da comunidade Cidade de Deus, dando a impressão de que lá só moram bandidos, ladrões e marginais. “[...] Alegam que por causa desta má fama, segundo eles criada pela ficção e sem referência na vida real, não conseguem emprego e passaram a ser ainda mais discriminados [...]” (ERDELYI, 2005, p.01). As obras artísticas, rederam sucesso, prestígio a Fernando Meirelles e Paulo Lins, mas a conforme relatos dos moradores da comunidade, nenhum benefício ocorreu após o lançamento das obras, somente aumentou as dificuldades de sobrevivência.

Em defesa, o cineasta Fernando Meirelles, disse que “(...) a gente não inventou aquela história. É como um espelho: a culpa não é do reflexo, é da realidade que está sendo refletida” (MORETZ-SOHN, 2002, p.3). Paulo Lins também se posicionou em defesa do filme, ressaltando que não ocorreu um aumento do estigma em relação aos moradores da comunidade Cidade de Deus, visto que este processo “(...) não irá ultrapassar ao que já existe. Todo favelado já é estigmatizado. E complementa: “Omitir o lado ruim é mostrar uma realidade falsa. Mostrei o que eu vivi. Eu passei por tudo aquilo (...)” (apud Globo Barra, 2002, p.01).

Aqui lembremos-nos do que nos diz Roberto Schwarz (1983), que a representação da realidade na literatura (podemos ampliar para obras cinematográficas, principalmente as adaptações literárias), é cabível e importante. O mesmo autor afirma que a literatura representa uma realidade social. Em sua coletânea, *Os pobres na literatura brasileira*, tentou demonstrar como a miséria, a pobreza definir-se-iam e estariam representadas nas letras brasileiras. Na apresentação da obra, ele indica

que: “[...] basta não confundir poesia e obra de ciência, e não ser pedante, para dar-se conta do óbvio: que poetas sabem muito sobre muita coisa, inclusive, por exemplo, sobre a pobreza [...]” (SCHWARZ, 1983, p. 7). Roberto Schwarz aponta ainda a importância dos estudos literários em cotejo com os estudos cinematográficos para a possível conscientização de um público interessado e que, a partir disso, possam refletir e transformar sua ação social.

Os meios de comunicação de massa, o qual o cinema também está inserido, tem um papel fundamental na organização e no desenvolvimento de determinada realidade social, eles tanto reproduzem quanto modificam a realidade. E, o cinema, mais que outras artes, devido sua técnica, a impressão da realidade, prende a atenção do ser humano e estabelece um vínculo com o imaginário, afirma Metz (1997, p. 16).

[...] Desencadeia no espectador o processo ao mesmo tempo perceptivo e afetivo de “participação” (não nos entediamos quase nunca no cinema), conquista de imediato uma espécie de credibilidade – não total, é claro, mas mais forte do que em outras áreas, às vezes muito viva no absoluto –, encontra o meio de se dirigir à gente no tom da evidência, como que usando o convincente “É assim”, alcança sem dificuldades um tipo de enunciado que o linguista qualifica de plenamente afirmativo e que, além do mais, consegue ser levado em geral a sério.

Não por acaso o cinema conquistou multidões desde seu nascimento. Conquistou também a indústria, o que é fundamental para o cinema. Ele fortaleceu os efeitos da literatura na construção do imaginário coletivo do século XX e, representou para o século XX o que a ficção literária representou para o século XIX, devido seus efeitos tecnológicos que seduzem, hipnotizam as pessoas.

Conforme André Bazin (1991), o cinema conseguiu “fomentar a popularidade da arte no século XX”, o que nenhum desenvolvimento artístico conseguiu ao longo da história moderna, pois o romance nos séculos XVIII e XIX era hábito, principalmente, da classe burguesa. Ao contrário, no século XX, o cinema atingiu grande parte da população. “[...] No século XX, nem todos podem ter acesso aos grandes escritores, porém quem é que deixa de ver Carlitos?” (BRITO, 2006, p. 148).

Para Walter Benjamin (1985), o cinema produz um efeito que não era mais sentido com a arte em outros suportes como a obra literária, o

teatro, a pintura. É possível que esse efeito seja ampliado devido aos recursos técnicos de som, imagem e luz de forma que o público se sente mais envolvido na narrativa que lhe é apresentada. A sétima arte é representativa, proporciona ideias e significados mediados por imagens que representam e referem mensagens ideológicas. E, cinema não reflete nem mesmo registra a realidade como qualquer outro meio de representação:

[...] o cinema constrói e “re-apresenta” seus quadros da realidade por meio dos códigos, convenções, mitos e ideologias de sua cultura, bem como mediante práticas significadoras específicas desse meio de comunicação. Assim como o cinema atua *sobre* os sistemas de significado da cultura – para renová-los, reproduzi-los ou analisá-los –, também é produzido *por* esses sistemas de significado. O cineasta, como o romancista ou o contador de história, é um *bricoleur* – uma espécie de faz-tudo que realiza o melhor que pode com o material que tem à mão. O cineasta usa os repertórios e convenções representacionais disponíveis na cultura a fim de fazer algo diferente, mas familiar; novo, mas genérico; individual, mas representativo (TURNER, 1997, p. 129).

Como aponta Turner (1997), fazer cinema é ligar-se com a cultura, a ideologia, a sociedade etc. E, da mesma forma que o cinema fornece novos significados para a cultura, ele também é produzido, renovado por esses sistemas de significados. Assim sendo, o cinema é uma arte que pode nos ajudar a despertar para reflexão e motivarmos a novas buscas de significação.

Cidade de Deus é um exemplo que podemos citar sobre uma arte, tanto literária como cinematográfica, que dialoga com a sociedade, nos faz pensar e refletir. *Cidade de Deus* que dividiu a crítica, brasileira, fez os moradores da comunidade Cidade de Deus falar, seduziu leitores e espectadores, levou milhões de pessoas as salas de cinema com força e capacidade de propiciar imaginações e reflexões sobre diálogos nos mais diversos âmbitos.

O livro e o filme, *Cidade de Deus*, são obras artísticas que discutem a violência, cada uma com suas artimanhas, técnicas, e o que se percebe é que, entre as telas do cinema e as páginas dos livros há laços estreitos, pois

as palavras tem a capacidade de acionar nossos sentidos e se transformar em imagens em nossa mente. Ocorre é que, tanto o cinema como a literatura nos levam a reflexão e a indagação de uma forma que uma linguagem complementa e amplia o poder de atuação da outra.

Cabe ressaltar que ao analisar, refletir sobre literatura e cinema precisamos lembrar que não há uma única maneira de olhar, interpretar, uma obra nos falará o quanto quisermos percorrer para saber sobre ela, tudo dependerá da disposição de quem analisa. A literatura pode estar muito além de meramente apontar, descrever ou ainda documentar determinada época, ela é capaz nos proporcionar estudos mais aprofundados das questões sociais, políticas e culturais. Pode nos ajudar a refletir sobre representações da vida social e política da mesma época ou de épocas diferentes (mesmo século ou séculos diferentes); dialogar ou identificar, desordens e formas de resistência de minorias sociais e políticas.

O romance, *Cidade de Deus*, descreve, documenta, denuncia e expõe a vida de pessoas que sofrem violência e também dos que se tornaram violentos. Sua narrativa dialoga com a sociedade, ajuda-nos a refletir sobre a vida, a política, a miséria, é uma obra que abre espaço para pesquisas, indagações e estudos. Lembremos-nos aqui apontamentos de Antoine Compagnon (2009, p 60) de que: “[...] Literatura deve ser estudada porque oferece um meio – alguns dirão até mesmo o único – de preservar e transmitir a experiência dos outros, aqueles que estão distantes de nós no espaço e no tempo, ou que diferem de nós por suas condições de vida”.

Cidade de Deus é um exemplo do entrelaçamento entre narrativa literária com o contexto social e permite uma análise, por exemplo, como o espaço construído no texto é elemento propulsor para se refletir sobre violência, miséria, injustiça social, enfim, os menos favorecidos na sociedade brasileira. Nessa perspectiva, podemos retomar os autores Austin Warren e René Wellek, (2003, p.34), que apontam que a literatura pode apresentar normas, articulações que fazem parte do contexto da sociedade, “[...] a literatura é uma instituição social que utiliza, como meio de expressão específico, a linguagem – que é criação do social”.

No entanto, cabe ressaltar que Wellek e Warren (2003, 114), não julgam que literatura é um espelho que reproduz por concreto a realidade, a situação social, seria um equívoco pensar dessa forma, pois “[...] um escritor não deixa de explanar a sua experiência e sua concepção total de vida, mas seria manifestadamente falso dizer que ele exprime a

vida total – ou até mesmo a vida total de uma época – de forma complexa e exaustiva [...]”.

Os autores questionam ainda até que ponto a literatura é determinada realmente pelo ambiente social que representa. Levantam também considerações teóricas levando em conta a condição social do escritor, a origem do escritor, embora isso não seja (sempre) tão relevante, pois segundo eles, escritores, frequentemente, se colocam a serviço de outra classe. Ilustram o fato dizendo que a “[...] maior parte da poesia palaciana foi escrita por homens que, embora nascidos de condições mais baixas, adotaram a ideologia e o gosto dos seus patronos [...]” (WARREN; WELLEK, 2003, p. 121). Em linhas gerais, Austin Warren e René Wellek mencionam que os escritores certamente influenciam e são influenciados pela sociedade, mas sua origem social não implica necessariamente, uma fidelidade ideológica a tal origem.

A literatura dialoga com a realidade, mas, a realidade é recriada e, assim, dispõem de outros sentidos, os quais independem do artista e da experiência do contexto de onde surgiu. O autor constrói ideias, verdades que nem sempre são claras, objetivas tais como de sua vivência, e então literatura é parte da vida, mas não a realidade concreta, defende Afrânio Coutinho (1950, p. 62).

[...] é uma transfiguração do real, é a realidade recriada através do espírito do artista e retransmitida através da língua para as formas, que são os gêneros, e com os quais ela toma corpo e nova realidade. Passa, então, a viver outra vida, autônoma, independente do autor e da experiência de realidade de onde proveio. Os fatos que lhe deram às vezes origem perderam a realidade primitiva e adquiriram outras, graças à imaginação do artista. São agora fatos de outra natureza, diferentes dos fatos naturais objetivados pela ciência ou pelo social. O artista literário cria ou recria um mundo de verdades que não são mensuráveis pelos mesmos padrões das verdades factuais. Os fatos que manipula não têm comparação com os da realidade concreta (COUTINHO, 1950, p. 62).

Nessa mesma linha de pensamento é que se insere Terry Eagleton, ao se referir a questão da objetividade da literatura, nos diz que não podemos apontar literatura como uma categoria una e objetiva, mas sim

como sendo algo variável e composta ela própria de muitos feixes internos os quais não podem ser ignorados. Para o autor é: “[...] necessário abandonar a ilusão de que a categoria “literatura” é “objetiva”, no sentido de ser eterna e imutável. Qualquer coisa pode ser literatura, e qualquer coisa que é considerada literatura inalterável e inquestionavelmente – Shakespeare, por exemplo –, pode deixar de sê-lo [...]” (EAGLETON, 1983, p. 11).

Por tudo já arrolado, concluímos que literatura pode representar a vida das pessoas, problemas sociais, conteúdo intelectual e moral que levem a questionar a miséria, a violência, a pobreza e a ausência de políticas eficazes ou praticáveis, embora a função relacionada ao belo também seja um aspecto literário de grande importância. A literatura é uma experimentação dos possíveis, tem a capacidade de movimentar a vida das pessoas, mudar crenças, influenciar personalidades, mas claro, pode não fazer nada dessas coisas e, mesmo assim será ainda literatura, pois como nos diz Jonathan Culler (1999, p.40), “[...] considerar um texto como literatura é indagar sobre a contribuição de suas partes para o efeito do todo, mas não considerar a obra como sendo principalmente destinada a atingir algum fim, tal como nos informar, persuadir”

Em *Cidade de Deus* (livro e filme) encontramos as características da sociedade brasileira, descreve detalhadamente sobre a violência, os marginalizados e os excluídos. Essas questões têm sido pauta, além do mundo literário e da sétima arte, pauta para produções musicais, programas televisivos. Esses suportes midiáticos tratam do tema violência muitas vezes, classificando-o enquanto testemunhos, documentos ou depoimentos. Sendo assim, não há como ignorar as discussões que tais produções abrem sobre a vida de determinadas pessoas, sobre uma classe social esquecida, excluída, com uma realidade que nem sempre é conhecida pela maioria dos cidadãos brasileiros.

No entanto, *Cidade de Deus* nos remete a questões de como se deve representar as mazelas da sociedade, o que, no fim das contas, resta da representação, ela é válida? Ela se mantém? Ela alcança seus objetivos? Ela transforma algo da realidade que denuncia? Conforme reportagem de Fernanda Mena (2003), feita com alguns moradores da Cidade de Deus, as obras e, principalmente, o filme causou mais problemas aos moradores, ao invés de contribuir positivamente. De nada serviu expor a vida dos moradores, nenhum benefício ocorreu na comunidade. Há também queixas de que os relatos tanto do filme como da obra literária não correspondem com a realidade da comunidade.

Lembre-mos que tanto a literatura e o cinema não necessariamente precisam estar em função de algo, podem até causar algum tipo de reação, tanto positivo como negativo. Pode servir para apenas entreter ou instigar, é possível de até ser um meio para repensar nossa forma convencional de pensar a vida, mas dependerá das várias maneiras que queiramos analisá-la, pois não existe uma única maneira de ler uma obra, assistir um filme. Mas como diz Ítalo Calvino (CALVINO, 2003 p.30 Apud COMPAGNON, 2009, p. 56). “[...] as coisas que a literatura pode procurar e ensinar são pouco numerosas, mas insubstituíveis [...]” (CALVINO, 2003 p.30 Apud COMPAGNON, 2009, p. 56).

A representação dos problemas sociais, da violência, crimes na arte literária e tanto quanto a fílmica, dentre outras, consegue alcançar, algumas vezes, mais pessoas, “incomodar” responsáveis de determinados setores que podem ajudar a mudar situações complexas da sociedade. Com o conhecimento e a discussão mínima necessária o grande público interessado pode tentar mudar algumas ações e práticas na busca de uma sociedade menos severa. Nesse viés, nos diz Antonio Candido (2002 p. 80), que a arte literária interessa como síntese e projeção da experiência humana “[...] e seu texto se forma a partir do contexto” [...]. Portanto, a intrínseca relação entre arte e vida, arte e realidade, mesmo no senso comum, pode ser, muitas vezes, incômoda e também instigante, pois estas como expressão do homem consequentemente refletem o ser sociocultural.

REFERÊNCIAS

- BRITO, João B. de. *Literatura no Cinema*. São Paulo, UNIMARCO, 2006.
- CANDIDO, Antônio. *Literatura e Sociedade*. 8ed. São Paulo: T.A. Queiroz, 2000.
- COMPAGNON. Antoine. *Literatura para que quê?* Trad. de Laura Taddei Brandini. – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- CULLER, Jonathan. *Teoria Literária: uma introdução*. Trad. Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda., 1999.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *O Dicionário da Língua Portuguesa*. 2ªed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.
- DUTRA. ELIANE A. *CIDADE DE DEUS - A BANALIZAÇÃO DA VIOLÊNCIA COMO DISCURSO*. DEFENDIDA EM 12 DE

- SETEMBRO DE 2005. MESTRADO - UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA - UFSC. DEFENDIDA NAS DEPENDÊNCIAS DA UFSC.
- EAGLETON, T. *Teoria da literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo, Martins Fontes, 1983.
- ERDELYI, Maria F. *Moradores processam autor de Cidade de Deus por dano moral*. Disponível em: <https://www.conjur.com.br/2005-jul-06/moradores_processam_paulo_lins_dano_moral>. Acesso em 15/05/2017.
- HOLLANDA, Heloisa B. Disponível em: <<http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/entrevista-a-paulo-lins/>>. Acesso em 10/06/2017.
- LINS, P. *Sem Medo de Ser*. Revista Caros Amigos, maio de 2003. _____ . *Cidade de Deus*, 2002, p 308. _____ . Caminhos entre etnografia, literatura e cinema: entrevista com Paulo Lins. (A ser publicada em Cadernos de Antropologia e Imagem, PPCIS-UERJ, 2003.) Acesso em 05/01/2018.
- PEREIRA, Rogério. *Paíol literário*. 2012. Disponível em: <<http://rascunho.com.br/paulo-lins/>>. Acesso em 10/08/2017.
- LYRA, Bernadette. *Cinema como Meio de Comunicação*. Araraquara: Uniara, 14 junho 2002. 2 cassete sonoros.
- MENA, FERNANDA. "Cidade de Deus" gera discriminação, dizem favelados. Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff1301200315.htm>>. Acesso em 10/02/2018.
- MORETZ-SOHN, Claudia. *Entre câmeras e traficantes* (entrevista com F. Meirelles em 06/08/2002). Globo.com. Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,EDR51170-5856,00.html>>. Acesso em 05/06/17.
- MOTTA, Cláudio. *Cidade de Deus reage à violência na tela*. Globo Barra, Globo, 28/1/2002.
- PEREIRA, Francelino. *O Povo do Cinema*. Brasília: Agência Nacional do Cinema-ANCINE, 2001.
- RIZZO, Sérgio. *Situando a Retomada*. São Paulo: 30 de maio 2003. Entrevista concedida a Renato Márcio Martins de Campos. 1 cassete sonoro.
- ROCHA, G. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

- _____. *Cartas ao mundo*: org. Ivana Bentes. São Paulo. Ed. Companhia da Letras, 1997.
- ROCHA, Renato O. *A dialética da marginalidade em Paulo Lins e Bezerra da Silva*. 2014. Artigo publicado em: <<http://revista.usp.br/crioula/article/download/74037/92069>>. Acesso em 04/06/2017.
- SATO, Paula. *Quais foram os filmes mais importantes desde a retomada do cinema brasileiro?* Disponível em <<https://novaescola.org.br/conteudo/1023/quais-foram-os-filmes-mais-importantes-desde-a-retomada-do-cinema-brasileiro>>. Acesso em 16 /01/ 2018.
- SCHWARZ, R. *Uma aventura artística incomum*. Folha de S. Paulo, São Paulo, 07 set.1997. Caderno Mais! Livros.
- _____. *Sequências brasileiras*. São Paulo: companhia das Letras, 1999.
- _____. *Os Pobres na Literatura Brasileira*. (Org.) São Paulo: Brasiliense, 1983.
- TURNER, G. *O cinema como prática social*. São Paulo: Summus, 1997.
- VASCONCELOS, Eduardo H. B. de; MATOS, Renata de F. *Do prenúncio ao recomeço: a história do cinema brasileiro no início e no final do século XX*. Oficina do Historiador, Porto Alegre, EDIPUCRS, v. 5, n.1, jan./jun. 2012.
- VENTURA, Zuenir. *Crítica*. Folha de São Paulo, dezembro de 2002, Mais!
- WARREN, Austin; WELLEK, René. *Teoria da literatura e metodologia dos estudos literários*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

Bibliografias de sites

<http://anabelamotaribeiro.pt/paulo-lins-a-pretexto-de-cidade-de-deus-181225>. Acesso em 10/08/2017.

<http://cinemaemcena.cartacapital.com.br/coluna/ler/764/n%C3%A3o-gosta-de-filme-nacional-entenda-o-cinema-da-retomada>. Acesso em 10/01/2018

Recebido em: 15/02/2018

Aceito em: 30/03/2018

IDENTIDAD, MEMORIA Y TRANSCULTURACIÓN EN LA NOVELA DE SEBASTIAN BARRY, *ON CANAAN'S SIDE*

Melina Aixa Denise Vigari⁶²

Resumen: El presente trabajo de investigación forma parte del proyecto 'Literatura irlandesa: estudios socio-críticos y traducción como diálogo intercultural' que se desarrolla en la Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de La Pampa, Argentina, y aborda la novela de Sebastian Barry, *On Canaan's Side* (2011). El mismo analiza los conceptos de frontera, diáspora y desplazamiento forzado y la transformación que se suscita en los personajes a lo largo de la novela produciendo en ellos alienación y pérdida. Basada en los recuerdos de Lilly Dunne - el personaje principal- y a raíz del suicidio de su nieto, la novela reconstruye el sujeto diaspórico a través de narrativas en las cuales el pasado continúa en el presente, mediante la construcción de la memoria, proporcionando un vínculo entre generaciones e historias familiares. La novela no sólo presenta los relatos de una familia signada por la guerra sino que, también, remarca el hecho de que las experiencias traumáticas permiten comprender las vivencias de aquellos individuos que experimentan soledad y desarraigo. En este sentido, *On Canaan's Side* revela la reconstrucción de la identidad del personaje principal en medio de un proceso de transculturación. Siguiendo los postulados de Eyerman y Megill (2011) sobre identidad y transmisión de la memoria, se pretende demostrar cómo la escritura y las experiencias de vida se entrelazan para reconstruir la identidad compleja pero adaptable del personaje principal.

Palabras clave: Frontera; Diáspora; Memoria; Identidad; Transculturación.

Abstract: The present research work is part of the project 'Irish Literature: socio-critical studies and translation as intercultural dialogue' that is developed in the Faculty of Human Sciences of the University of La Pampa, Argentina, and deals with Sebastian Barry's novel, *On Canaan's Side* (2011). This paper analyzes the concepts of frontier,

⁶² Profesora auxiliar de cátedra do Departamento de Lenguas Extranjeras, Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de la Pampa.

diaspora and forced displacement and the transformation that arises in the characters throughout the novel producing in them alienation and loss. Based on the memories of Lilly Dunne - the main character - after her grandson's suicide, the novel reconstructs the diasporic subject through narratives in which the past continues in the present, by means of the construction of memory, providing a link between generations and family histories. The novel not only portrays the accounts of a family framed by wars, but also highlights the fact that traumatic experiences serve the purpose of presenting the plight of isolated individuals that have been ripped off everything they have accomplished. In this sense, *On Canaan's Side* also reveals the reconstruction of the main character's own identity in the course of adaptation to many new contexts (process of transculturation). Following Eyerman and Megill's (2011) tenets on identity and the transmission of memory, the aim is to demonstrate how writing and living intertwine to reconstruct the main character's complex but ever adjusting identity.

Key words: Border; Diaspora; Memory; Identity; Transculturation.

Cuando la identidad se vuelve incierta, el valor de la memoria aumenta
(MEGILL, 2011, p. 194)⁶³

Según Eyerman (2011, p. 305), “la carga del pasado pesa sobre el presente. El pasado se hace presente mediante interacciones simbólicas, a través de la narración y el discurso, siendo la memoria un producto de ambos”. En la novela de Sebastian Barry *On Canaan's Side* (2011), el personaje principal, Lilly Dunne, relata la historia subjetiva y retrospectiva de su vida de manera bastante caótica y desorientada, produciendo una clara yuxtaposición entre el pasado y el presente. De hecho, a largo de la obra literaria la narración es absolutamente dependiente de la memoria del narrador, transformándose esta en la fuerza fundamental detrás de la auto-comprensión y la conformación de la identidad. La narradora utiliza sus recuerdos no sólo para establecer una conexión entre el pasado y el presente sino también para comprender el mundo que la rodea. Mientras que la protagonista reconstruye su biografía a través de sus memorias, dicha introspección se convierte en la base de su identidad. En palabras de Sarup (1996), la identidad no está solamente influenciada por eventos o acciones y sus consecuencias en el pasado sino también por cómo esos

⁶³ Todas las traducciones de citas son de mi autoría.

eventos o acciones se interpretan retrospectivamente. Cada individuo construye y reconstruye su propia identidad al mismo tiempo que cuenta su historia de vida. De esta manera, a medida que Lilly Dunne recuerda su pasado, se esfuerza por estructurarlo y organizarlo a través de la narración y la memoria, con el propósito de identificar patrones y consistencias que le concedan a su vida un sentido de identidad.

La reconstrucción de la identidad del personaje-narrador principal también implica un proceso de auto-adaptación a nuevos contextos sociales, una transición que conlleva la ruptura y/o pérdida de lazos comunitarios y familiares, además de la problemática que supone la integración a una nueva cultura. Siguiendo los postulados de Butler (2011, p. 189), la palabra “diáspora” se define como la dispersión de grupos étnicos o religiosos, que han abandonado su lugar de procedencia originaria por diversas causas (conflictos bélicos, persecuciones políticas y religiosas, la búsqueda de mejores oportunidades), quienes se encuentran repartidos por el mundo (cabe destacar que muchos de ellos no cuentan con la posibilidad de regresar a su tierra natal). El concepto previamente definido permite establecer una fuerte conexión con las nociones de anhelo, exilio y desplazamiento forzado. De hecho, a lo largo de la novela, Lily Dunne es retratada como un sujeto diaspórico, un individuo que viaja a través de diversos niveles en los dominios culturales y sociales con el fin de crear una nueva identidad. Un sujeto diaspórico que, a su vez, adquiere dimensiones simbólicas en un proceso de transculturación, donde la historia individual y la historia colectiva retroalimentan la construcción de la identidad del personaje principal. Cabe destacar que el inmigrante- la persona que llega a un país diferente al propio- experimenta una serie de cambios a nivel no sólo individual sino social y cultural que van a influir en su adaptación psicosocial a la sociedad receptora, e incluso en su readaptación a la sociedad de origen, en caso de que pretenda retornar a su patria. En consecuencia, la migración geográfica experimentada por la protagonista, como sujeto diaspórico en los Estados Unidos, implica la construcción y negociación de su propia identidad dentro de diversos planos socio-culturales (acoplarse a nuevas culturas, costumbres, nuevos significados y entendimientos sociales diversos). Según Sarup (1996) la identidad, la esencia del sujeto, se forma y modifica en el diálogo continuo con el mundo cultural que lo rodea. Para Lilly, Estados Unidos simboliza “la tierra prometida” (Canaan), el lugar donde ella logra arraigarse, encontrando seguridad y refugio, mientras que Irlanda, su tierra de origen (homeland), representa sus memorias y

recuerdos. En este sentido, se puede argumentar que el personaje principal experimenta un proceso de transculturación, ya que adopta y recibe las formas culturales de Estados Unidos sustituyendo parcialmente las propias.

En el libro *Memoria, Guerra y Trauma*, Hunt (2010, p. 161) remarca que “una de las formas más usuales que utilizan las personas para lidiar con sus recuerdos traumáticos es escribirlos como si fueran parte de una historia; esto, para algunos, es una manera efectiva de lidiar con dichos recuerdos”. (1) Esta idea es palpable en la novela de Barry, donde la narradora experimenta una creciente conciencia de los efectos desencadenados por las experiencias traumáticas en su vida. Este tipo de narrativas ilumina los aspectos personales y públicos del trauma revelando la relación que se establece entre memoria e identidad dentro del complejo entretejido de los asuntos sociales y psicológicos. El trauma y la escritura no sirven simplemente como registros del pasado sino que, precisamente, registran la fuerza de una experiencia que no solo exige conciencia histórica sino también la recolección de recuerdos.

Reconstrucción de los sujetos diaspóricos a través de la escritura

Yo ya era una prisionera en el asilo abierto del mundo
(BARRY, 2011, p. 71)

A lo largo de la historia aquellos grupos humanos que fueron desplazados de manera espontánea o inducida de su tierra de origen a un espacio lejano han compartido un mismo anhelo, encontrar no solo progreso material sino tranquilidad espiritual. Estos desplazamientos con frecuencia tienen un efecto desestabilizador en los sujetos migrantes, provocando una sensación de desarraigo de la cultura precedente y un profundo sentimiento de exilio. El sujeto diaspórico suele surgir a partir de eventos traumáticos, por ejemplo la dispersión forzosa, que no pueden ser remediados mediante procesos externos de asimilación y que, a su vez, dan forma a todos aquellos elementos necesarios que conforman la memoria colectiva. En este sentido, la novela de Barry aborda la problemática de la construcción/ producción de la subjetividad en el cruce de fronteras (desplazamiento espacial) y tradiciones. Lilly Dunne encarna la representación del sujeto diaspórico; ella se comporta como una inmigrante irlandesa bajo los ojos de la sociedad estadounidense pero su vez se percibe a sí misma como una exiliada hasta que, luego del suicidio de su querido nieto Bill, decide comenzar a escribir sus

memorias. El hecho de plasmar en papel su pasado y su presente ayuda a la protagonista de la novela a tomar conciencia de que no puede dejar atrás sus orígenes, aunque así lo deseara, y le permite comprender que el impacto de la diáspora se camufla mientras que reconstruye su identidad, desarrollando un diálogo complejo entre su pasado diaspórico y la adaptación al presente.

Grecia, Estados Unidos, Arabia, Irlanda. Países de origen. Ningún lugar del mundo es la patria. La ternera regresa a donde obtuvo la leche. Ningún lugar del mundo es extranjero. En todas partes existe una patria para alguien y, por lo tanto, para todos nosotros (BARRY, 2011, p. 57).

El trauma y la reconstrucción de la identidad conllevan la incorporación de la escritura, como explica Eyerman (2011, p. 305) “lo que el pasado significa es relatado, entendido, interpretado y transmitido a través del lenguaje y el diálogo. Estos diálogos se enmarcan como historias, narrativas, que estructuran su forma de ser contadas e influyen en su recepción”. A pesar de que la protagonista es reacia a escribir, se esfuerza por crear una historia que le permita recrear su pasado.

Nada sobre la tierra me hubiera llevado a escribir. Odio escribir, odio los bolígrafos y el papel y todo ese alboroto. Lo he hecho bastante bien sin la escritura, creo. Oh, me estoy mintiendo a mí misma. He temido escribir (BARRY, 2011, p. 9).

Desarraigo, añoranza, adaptación, inserción e integración, conceptos que permiten comprender las experiencias de la narradora como sujeto diaspórico afectando directamente el desarrollo de su subjetividad y permitiendo determinar la existencia de una identidad étnica y una identidad diaspórica. El hecho de atravesar fronteras físicas y simbólicas implicó para Lilly estar contacto con otras culturas y esto causó cambios en su actitud que le impidieron volver a sus antiguos espacios de identidad. De esta manera, siguiendo a Butler (2011), Lilly Dunne presenta una identidad cultural que no es fija, se encuentra en un movimiento permanente de construcción y reconstrucción, ya que se conforma de múltiples identidades en su seno, que la caracterizan por su

profunda transformación permanente como consecuencia de la presencia de un otro intrínseco.

Construcción de memoria e identidad

Podemos ser inmunes a la fiebre tifoidea, el tétanos, la varicela, la difteria, pero nunca a la memoria. No hay inoculación contra eso.
(BARRY, 2011, p. 83)

La memoria autobiográfica no solo abarca los recuerdos de eventos personales específicos, sino que también juega un rol preponderante en la formulación del sentido del yo. Dado que la identidad puede analizarse como una historia interna y evolutiva del yo, la construcción y negociación de la misma implica la relación presente-pasado y su reconciliación. Según Sarup (1994, p. 93) “la identidad puede ser desplazada; puede ser híbrida o múltiple. Además, puede constituirse a través de la comunidad: familia, región, el Estado Nacional”. A lo largo de la novela, Lilly Dunne reconstruye su propia historia de vida a través del proceso narrativo. De hecho, su libro autobiográfico explora y analiza el yo como un producto de la historia y de la clase social, al mismo momento que retoma conceptos psicoanalíticos de la subjetividad que pueden brindar una perspectiva más clara sobre la construcción de su propia identidad.

Me desperté una y otra vez, sobresaltada, sin saber si era joven o vieja, si estaba en Estados Unidos o en Irlanda. Eso es lo que pasa cuando se rastrilla sobre el carbón viejo. Dragando el pasado. Sin embargo, confesaré que hay un cierto placer en esto. Rasguño la mesa de formica, pasando las páginas de este libro de relatos con mi lápiz. Parece que veo todo y a todos mientras escribo. De alguna manera extraña puedo saludar a mi padre otra vez. Me gustaría decirle, Papá, no sé dónde estás enterrado, lo siento mucho (BARRY, 2011, p. 41).

A una edad muy temprana Lilly, hija de un policía leal a la Corona Inglesa, se convirtió en migrante, una persona que cruzó la frontera, esa línea divisoria o borde que, según Alzaldúa (1987, p. 3), está en un constante estado de transición y permite definir y diferenciar los lugares seguros de los inseguros. Es así como junto a Tadg Bere, su amado novio,

escapan de Irlanda perseguidos por los Black and Tans (el Ejército Republicano Irlandés), en busca de un nuevo comienzo, una nueva vida. En este sentido, la frontera simboliza un lugar de negociación y de congregación de subjetividades marginales y alternativas. A partir de ese momento, Lilly tiene que lidiar no solo con el dolor de la separación sino con la sensación de desarraigo, de no pertenecer. En consecuencia, la escritura y el recuerdo testimonial le permiten reflexionar sobre sus orígenes y la importancia de las nociones de familia y hogar. En palabras de Megill (2011, p. 195), “la memoria está orientada hacia el sujeto y se focaliza en un pasado real o imaginario solo porque ese pasado se percibe como crucial para dicho sujeto”. La recolección de eventos pasados en la vida de Lilly está estrechamente relacionada con las inseguridades acerca de su identidad actual. Para ella, la memoria es una imagen del pasado construida por la subjetividad en el presente.

Trauma, memoria y relato

Pierdes un hijo, un hermano, lo que sea que sea, y mueres a consecuencia de eso, así que estás caminando, respirando y pensando, pero no estás vivo.
(BARRY, 2011, p. 30)

Las narrativas del trauma, narraciones ficticias que ayudan a acceder a las experiencias traumáticas, pretenden dilucidar los aspectos personales y públicos del trauma. De hecho, los recuerdos traumáticos y sus consecuencias deben ser entendidos en términos de “ausencia”- la ausencia de algo que no llegó a ubicarse en tiempo o espacio. Como se describe en la novela, el trauma requiere la integración de la escritura, tanto por el bien del testimonio como por el bien de la cura. Es así como la transformación del evento traumático en memoria narrativa permite que la historia se verbalice e integre al conocimiento general del pasado. Freyd (1998, p. 170) plantea que la escritura autobiográfica de las mujeres clarifica las formas en las que una escritora/ víctima puede crear “una interpretación episódica e integración de recuerdos sensoriales y afectivos previamente dislocados” (1). A lo largo de la novela, el personaje principal intenta sobrevivir mediante la creación de una historia que le permita, por un lado, afrontar la pérdida y el duelo que conlleva la muerte de un ser querido y, por otro lado, lograr un sentido de continuidad personal reconsiderando su identidad. Cabe destacar que luego del suicidio de Bill,

Lilly siente que su historia personal está incompleta, dolorosamente fragmentada y desorganizada, situación que impide una proyección a futuro.

No sé que soy, supongo que como cualquier persona afligida, tengo el corazón roto, pero aun así, en el centro de todo eso, en el corazón de las cosas, más allá de su alcance, puedo escuchar mi amor Bill que aún permanece, como el calor en el baño María (BARRY, 2011, p. 29).

La narración de los eventos traumáticos que marcaron su vida en el pasado y en el presente satisface la necesidad de orden y coherencia, ya que la misma proporciona continuidad temporal a su identidad. Esto significa que a través del desarrollo la protagonista logra recuperar la completud perdida.

Estoy insistiendo en cosas que amo, incluso una medida de tragedia está bordada en todo, si sigues el hilo lo suficiente.
(BARRY, 2011, p. 28)

La narrativa de Lilly incluye historias de asesinatos (Tagd Bere es perseguido y masacrado por los Black and Tans en Estados Unidos), guerras (Primera y Segunda Guerra Mundial, Guerra de Vietnam, Guerra del Golfo), expulsiones forzadas de la tierra natal y el suicidio de una amiga, eventos traumáticos que resultan en lesiones físicas y emocionales que no pueden asumirse con los esquemas cognitivos y emocionales habituales de la persona. De más está decir que en el centro de la narrativa, Lilly experimenta una oscilación entre una crisis de muerte, causada por el suicidio de su nieto soldado, y la crisis correlativa de la vida. De esta manera, la única manera que encuentra el personaje principal para poder lidiar con su dolor es a través de las páginas de su diario, narrado en el trascurso de diecisiete días. Como resultado, la novela gira en torno a una experiencia central de trauma que repercute en la cronología diegética y el testimonio post-traumático de Lilly. Si bien Barry no ahonda en los detalles de los acontecimientos históricos, el recorrido por la vida de la protagonista permite comprender las consecuencias de las guerras y las sociedades estremecidas por las mismas, transformando a los sujetos en víctimas silenciosas que no causan los

eventos pero los sufren. Como sugiere Caruth (1996, p. 8), una narrativa del trauma puede analizarse “no como la historia del individuo en relación con los eventos de su propio pasado, sino como la historia de la manera en que el propio trauma está atado con el trauma de otro”.

Estoy tan aterrada por el dolor que no encuentro consuelo en nada. Llevo en mi cráneo una especie de esfera fundida en lugar de un cerebro, y estoy ardiendo allí, con horror y miseria (BARRY, 2011, p. 4).

Siguiendo los postulados de Alexander (2011, p. 307), se podría aseverar que la narrativa desarrollada por el personaje principal expone una secuencia de sucesos horribles, situaciones traumáticas, que de una manera u otra han dejado marcas indelebles, signando sus recuerdos para siempre, cambiando su identidad futura de una manera irrevocable.

Conclusión

La pena al principio se apoderó de nosotros, y luego se filtró en las sillas, y finalmente en las paredes y se filtró en el concreto. Yo estaré atada a ella, todavía está allí, si hubiera alguien con el corazón para sentirla, alguien allí que hubiera conocido a Willie, un nombre perdido en la historia del mundo (BARRY, 2011, p. 32)

La quinta novela de Sebastian Barry, *On Canaan's Side* (2011), comienza con una pregunta: “¿Cuál es el sonido de un corazón roto de ochenta y nueve años?”. Estas palabras reflejan una conciencia creciente de los efectos de la desesperación y opresión en la psique de un individuo como resultado de las experiencias traumáticas producidas, por un lado, por las secuelas de la guerra y, por otro, por las consecuencias del desplazamiento forzado. No cabe duda que el exilio, la soledad y el desarraigo transforman al individuo migrante en un sujeto diaspórico, un ser incompleto, fragmentado, ya que no posee una identidad única y estable, sino múltiples identidades, muchas veces contradictorias entre sí (Germani, Obert, 2012). El personaje principal de la novela, Lilly Dunne, forma y transforma su identidad en relación a los sistemas culturales que

la rodean, buscando construir una historia reconfortante que le permita identificarse y alcanzar la estabilidad emocional perdida.

Las narrativas del trauma se han transformado en una representación testimonial que permite iluminar los aspectos personales y públicos del trauma, dilucidando la relación existente entre memoria y narración. En consecuencia, dichas narrativas plantean cuestiones importantes respecto a la escritura y lectura del trauma y su conexión con la memoria, posicionando a los lectores frente a dilemas éticos, análogos a los que enfrenta la protagonista en la novela. La identidad se convierte en un lugar de compromiso así como de incertidumbre, mientras que la memoria es analizada como un discurso privilegiado que clama autenticidad y verdad. En este sentido, la novela presenta un narrador cuya identidad débil o amenazada parece ser una característica común en la unión de evocaciones de la memoria con el recuerdo de acontecimientos históricos profundamente preocupantes y dolorosos. Tal y como señala Megill (2011, p. 194), “la característica común que sustenta la mayoría de las manifestaciones contemporáneas de la locura o manía por la memoria parece ser la inseguridad sobre la identidad”. En *On Canaan’s Side*, el pasado está influenciado por los recuerdos de la infancia y la adolescencia de la protagonista, relatos situados en su Irlanda natal, mientras que el presente, turbulento y contradictorio, permite y promueve la reinterpretación de dichos sucesos. Lilly Dunne experimenta una necesidad desesperada por descubrir quién es realmente y, a la vez, se encuentra en una batalla constante entre el problema de la memoria, la fidelidad de los eventos vividos, el perdón, la culpa y la reconciliación con un pasado traumático. Tal y como señala Megill (2011, p. 194) “Cuando la identidad se vuelve incierta, el valor de la memoria aumenta”, en consecuencia la construcción de la identidad, híbrida, del personaje principal está fuertemente ligada a la reconstrucción de la memoria no solo individual, sino colectiva. El relato le permite a Lilly Dunne recordar el pasado, resignificar el presente y construir el futuro.

BIBLIOGRAFÍA

- ALEXANDER, J. *From Toward a Cultural Theory of Trauma. The Collective Memory Reader*. Oxford University Press, 2011.
- ANZALDUA, G. *Borderlands: The New Mestiza - La Frontera*. San Francisco: Aunt Lute Books Company, 1987.
- BARRY, S. *On Canaan’s Side*. London: Faber and Faber Limited, 2011.

- BUTLER, K. *Diaspora: A journal of Transnational Studies*. University of Toronto Press, 2001.
- CARUTH, C. *Unclaimed. Experience. Trauma, Narrative, and History*. The Johns Hopkins University Press Ltd., 1996.
- EYERMAN, R. *From The Past in the Present: Culture and the Transmission of Memory*. The Collective Memory Reader. Oxford University Press, 2011.
- FREYD, J.J. *Betrayal Trauma. The Logic of Forgetting Childhood Abuse*. Harvard University Press, 1998.
- GERMANI, M., OBERT, G. Configuración de identidades diaspóricas en cuentos irlandeses contemporáneos. *Anuario Facultad Ciencias Humanas, UNLPam*. VOL 10 N° 1 – 2012.
- HUNT, C. *Memory, War and Trauma*. Cambridge University, 2010.
- MEGILL, A. *From History, Memory, Identity*. The Collective Memory Reader. Oxford University Press, 2011.
- ROBERTSON, G. *Travellers 'Tales: Narratives of home and displacement*. London: Routledge, 1994.
- SARUP, M. Home and Identity. In G. Robertson et al. (eds.): *Travellers 'Tales: Narratives of home and displacement* (pp.93-104). London: Routledge, 1994.
- SARUP, M. *Identity, culture, and the postmodern world*. Edinburgh University Press, 1996.

Recebido em: 29/01/2018

Aceito em: 03/03/2018

COLM TÓIBÍN: ENTRE ESPACIOS GEOGRÁFICOS Y DE LA MEMORIA EN *THE HEATHER BLAZING*

María Isabel Arriaga⁶⁴

Resumen: En su estudio de la novela, Bakhtín considera a la heteroglosia como la principal característica de la prosa de ficción, dado que cada enunciación se produce en un momento histórico particular y en un entorno social específico. La novela, género literario dialógico por excelencia, se constituye por una pluralidad de voces y discursos sociales que representan distintas perspectivas del mundo representado en la obra literaria. En este marco, los conceptos de tiempo y espacio se fusionan en unidades de sentido inseparables que Bakhtín denomina “cronotopos”, núcleos de representación esenciales de la obra. La novela *The Heather Blazing* (1992), del escritor y periodista irlandés Colm Tóibín, se estructura en torno a tres cronotopos: del encuentro, el umbral y la ruta, cuyo análisis permite explorar las ambigüedades que se producen en la Irlanda de 1990 durante su proceso de modernización y reorganización institucional. El propósito de este trabajo es analizar representaciones de Irlanda contemporánea y de reconstrucción identitaria en la novela de Tóibín, en torno a las categorías de tiempo-espacio e identidad, que se enmarca en el proyecto de investigación “Literatura irlandesa: estudios socio-críticos y traducción como diálogo intercultural”, de la Facultad de Ciencias Humanas, UNLPam. Los resultados preliminares de esta investigación permitirían avizorar la coexistencia del pasado y el presente en la Irlanda de los años '90 y en la vida de los personajes de Tóibín, quienes -al igual que su nación- deben negociar valores en una sociedad fragmentada, aceptar el pasado y superar las pérdidas para re-inventarse hacia un futuro superador del pasado.

Palabras claves: lugar; memoria; identidad; representaciones; literatura irlandesa.

⁶⁴ Profesora en Inglés y Licenciada en Lengua y Literatura Inglesa por la Universidad Nacional de La Pampa (Argentina). Profesora de Literatura y Cultura de los países de habla inglesa (UNLPam). Miembro fundador de la Asociación de Estudios Irlandeses del Sur (AEISur). Facultad de Ciencias Humanas de la UNLPam.

Abstract: In his study of the novel, Bakhtin considers heteroglossia as the main characteristic of prose fiction, since each enunciation is produced in a particular historical moment and a specific social context. The novel, the dialogic literary genre par excellence, is constituted by a plurality of voices and social discourses that represent different perspectives of the world represented in the literary work. In this context, the concepts of time and space fuse in inseparable units of meaning that Bakhtin denominates “chronotopes”, essential knots of representation within the text. The novel *The Heather Blazing* (1992), by Irish writer and journalist Colm Tóibín, is structured around three main chronotopes: that of the encounter, of the threshold and that of the road, whose analysis allows to explore the ambiguities that took place in 1990s Ireland during its process of modernisation and institutional reorganisation. The purpose of this paper is to analyse representations of contemporary Ireland and of identity reconstruction in Tóibín’s novel, considering the categories of time-space and identity. This work develops within the research Project “Irish Literature: socio-critical studies and translation as an intercultural dialogue”, that is carried out by the Faculty of Humanities of the National University of La Pampa. The preliminary results of this research will allow to notice the coexistence of past and present in 1990s Ireland as well as in the life of Tóibín’s protagonists, who - like their nation - must negotiate values in a fragmented society, accept the past and overcome its losses in order to re-invent themselves towards a future in which the past be overcome.

Key words: place; memory; identity; representations; Irish literature.

“El concepto de *lugar* nunca es meramente geográfico, sino también ideológico” (HARTE, 2010, p. 337). La expresión “sentido del lugar” - *sense of place* - implica un acercamiento personal a un lugar mediante un doble proceso: por un lado, está la interpretación subjetiva, personal que una persona hace del entorno en cuestión; y, por el otro, su reacción emocional ante él. Ésto se debe al hecho de que, al igual que nuestra personalidad, los lugares son únicos para los individuos. En este sentido, Yi-Fu Tuan (1979, p. 411) asevera que los sentimientos que los seres humanos desarrollamos por el lugar al que consideramos el “hogar” (*home*) - esto es, el sitio de la memoria (*the locus of memory*) - son difíciles de explicar. Los lugares son dinámicos y cambiantes pero, al igual que los seres humanos, mantienen una identidad propia. En otras palabras, los

“lugares” son localizaciones cargadas de historia y memoria, como así también de un profundo significado emocional y simbólico para nosotros.

Dentro de la Geografía Humanística, que reflexiona sobre los fenómenos geográficos con el propósito de alcanzar una mayor y mejor comprensión del hombre y su condición, la noción de “paisaje” - *landscape* - aparece como uno de los conceptos más discutidos en las últimas décadas. Las nociones de tiempo y espacio, esenciales en toda experiencia humana, se enlazan estrechamente en la noción de “paisaje”, la cual se encuentra profundamente asociada a la literatura irlandesa. Los paisajes son fenómenos complejos que reflejan un amalgamamiento de personas y lugares que es esencial para la configuración de la identidad, tanto individual como local, dado que conllevan una importante carga cultural y afectiva. Debido a que los paisajes evolucionan con el tiempo, los mismos adquieren diferentes significados, los cuales pueden ser analizados principalmente desde enfoques históricos, arqueológicos, geográficos y sociológicos. Sin importar cuán variado sea un paisaje, su carácter ayuda a definir a quienes lo habitan y a distinguir el sentido de lugar que diferencia una región de otra.

Las representaciones geográficas adquieren relevancia en lo literario porque reflejan los procesos de crecimiento y maduración de una nación. Así, en consonancia con el desarrollo económico-social que Irlanda experimentó en los años '80 y '90, con el fenómeno conocido como “el Tigre Celta” - *The Celtic Tiger* -, las tradicionales representaciones literarias rurales de Irlanda perdieron predominio en las últimas décadas del siglo XX, siendo reemplazadas por paisajes ciudadanos que dan cuenta de las varias transformaciones socio-políticas, económicas y culturales que Irlanda atravesó en la década del '90s, principalmente, y con posterioridad.

Un nuevo escenario socio-político se ha ido consolidando en el territorio irlandés en las últimas tres décadas, caracterizado por el éxito económico de Irlanda, su incorporación al mundo globalizado, un bajo índice de desempleo ante la llegada de empresas internacionales que se asentaron en la “isla esmeralda”, como así también una mayor libertad ganada por algunos grupos considerados, hasta hace poco tiempo, como minorías, tales como las mujeres y los homosexuales. Estos fenómenos socio-culturales y económicos también han permitido a Irlanda superar el extenso período diaspórico que la afectara desde finales del siglo XVII y hasta mediados del XX, lo cual dejó al país estigmatizado con uno de los índices de emigración más altos de la historia.

Dentro de este contexto socio-político reciente, nuevos patrones de identidad individual y colectiva han emergido, junto con nuevas formas culturales que muchas veces colisionan con creencias y valores tradicionales. Como resultado de ello, crisis de identidad, ambivalencias y contradicciones - propias de una transición profunda entre un pasado fuertemente enraizado y un presente desafiante de las costumbres y valores patriarcales - han desafiado a los irlandeses en este contexto de cambio social.

Así, a pesar de tratarse de construcciones ficcionales, las novelas aparecen como el género literario más útil para retratar varios aspectos de la realidad social en la cual son producidas o contextualizadas. Ésto ha dado un nuevo giro a la novela irlandesa, que se ha vuelto esencialmente urbana, aunque el binomio rural/urbano continúa dominando muchas novelas irlandesas contemporáneas, especialmente como contraste entre el pasado y el presente. En este contexto, la novela irlandesa contemporánea ocupa un espacio cultural especial caracterizado por un alto sentido de continuidad y ruptura. Continuidad, dado que los escritores irlandeses contemporáneos - al igual que sus predecesores - no pueden separar la realidad social y política que los rodea de su arte, puesto que esa realidad los condiciona y se apropian de ella, lo cual los convierte en “su voz y profeta” (O’CONNELL, 2009, p. 3). Ruptura, porque si bien “la novela irlandesa ha sido un género en el cual explorar el carácter de la nación y la naturaleza de la identidad nacional, un vehículo obligado para el debate ideológico” (PRAGA TERENCE, 2005, p. 6), desde finales del siglo XX los escritores irlandeses se hayan comprometidos con mostrar al mundo a la nueva Irlanda; una Irlanda segura e inclusiva, caracterizada por el progreso fabril, la prosperidad material, una educación liberal y una iglesia auto-reformada” (KIBERD, 1995, p. 581-582)⁶⁵

Sin dudas, esto ha contribuido significativamente a otorgarle a la ficción irlandesa contemporánea un nuevo ingrediente: una alta dosis de subjetividad y de localismo. Sin importar si los escritores irlandeses escriben sus obras en Irlanda o en el extranjero, lo cierto es que es el “sentido del lugar” - no sólo del espacio irlandés físico sino principalmente del espiritual - como así también al individuo irlandés como protagonista de su propia realidad, lo que todos ellos describen a través de la literatura. Por todo ello, la novela irlandesa contemporánea requiere ser leída contextualmente, dado que temas históricos, políticos y

⁶⁵ Mi traducción.

socio-culturales fuertemente incrustados en la identidad nacional irlandesa se hacen presente en la literatura gaélica: “la novela irlandesa sólo puede abordarse y valorarse dentro de un debate ideológico y cultural de amplio espectro” (PRAGA TERENCE, 2005, p. 5).

Colm Tóibín es uno de esos escritores irlandeses contemporáneos con un profundo sentido del lugar, lo cual se refleja en el hecho de que su novela *The Heather Blazing* está contextualizada en Enniscorthy (su pueblo natal) y la costa de Cush, lugares emocionalmente ligados a su infancia. Eamon Redmond, el protagonista de *The Heather Blazing*, un juez de la Corte de Dublin, también es oriundo de Enniscorthy, en el Condado de Wexford, que se encuentra ubicado entre las montañas y el mar, en la principal ruta nacional de Dublin hacia el muelle Rosslare. Prácticamente toda la costa de Wexford está formada por una serie de largas playas fácilmente accesibles, todas separadas entre sí por cortas distancias. La posición central de Wexford otorga al protagonista de Tóibín la posibilidad de moverse fácilmente entre la costa y Dublin, donde ha residido durante toda su vida adulta.

Estos viajes a lo largo de las rutas del condado adquieren gran significación en esta obra, ya que representan la fragmentación temporal que el protagonista experimenta, lo cual lo lleva a sentirse atrapado por sus recuerdos, por su pasado, una y otra vez. Descripciones vívidas del paisaje aparecen en la novela de Tóibín, en un intento de compartir la experiencia del paisaje irlandés con los lectores y transmitirles sus sensaciones:

El calor almizclado del día se asentaría ahora en una tarde cálida en Cush, las polillas revoloteando contra las pantallas de luces, y el rayo del faro de Tuskar Rock... Regresó a su escritorio y pensó en ello: la corta orilla al pie del acantilado, la arcilla de marga roja, la curva lenta de la línea costera yendo al sur a Ballyconnigar, Ballyvaloo, Curracloe, Raven's Point y más allá de ellos hacia los pueblos deslavados y la ciudad de Wexford (TÓIBÍN, 1992, p. 9)⁶⁶.

⁶⁶ Mi traducción: The musky heat of the day would settle now into a warm evening in Cush, the moths flitting against the lightshades, and the beam from the lighthouse of Tuskar Rock . . . He went back to his desk and thought about it: the short strand at the botton of the cliff, the red marl clay, the slow curve of

Sin embargo, la mayor parte de la vida del protagonista no transcurre en Enniscorthy. Éste es sólo el lugar de la infancia y la adolescencia para Eamon, un lugar que como adulto trata de evitar cuando regresa a la casa de la playa cada verano. A pesar de que Eamon busca constantemente alejarse de la ciudad en la que creció, cada vez que visita a su anciana tía Margaret, quien continúa viviendo en la casa familiar de los Redmond, Eamon puede sentir la seguridad que emerge del sentido de lugar que su ciudad natal siempre le ha inspirado, ya que es allí donde se localizan las memorias más ricas - aunque en muchos casos cargadas de soledad y tristeza - de Eamon niño. Así, de regreso a Enniscorthy, mientras “Eamon conducía hacia Templeshannon sentía que siempre había estado allí; la repentina claridad de su reconocimiento hacía del resto del mundo como un lugar extraño y no familiar” (TÓIBÍN, 1992, p. 59)⁶⁷.

Pero es justamente en la costa, próxima a su casa de descanso estival donde, alejado de su rutina y presiones laborales, Eamon se permite conectar con sí mismo, con sus afectos y sus recuerdos. Dado que el concepto de “lugar” implica asociaciones cercanas con los seres humanos, los lugares con los que estamos familiarizados pueden tener un rol enriquecedor en nuestras vidas porque aprendemos patrones de comportamiento y actitudes en ellos, interactuamos con otros y le otorgamos significado a esos lugares. Según Tuan, los individuos frecuentemente se vuelven conscientes de su apego (*attachment*) a un lugar una vez que han partido del mismo y pueden verlo desde la distancia, ya que este sentimiento se vuelve más agudo cuando sentimos añoranza (TUAN, 1979, p. 411). La costa erosionada contribuye a producir una fragmentación temporal en la secuencia narrativa de la novela, lo cual fuerza al protagonista a hacer un alto en su vida, y al lector, a unificar el texto en un nuevo todo.

El apego y la atracción que Eamon siente por la costa de Cush se ha desarrollado desde su temprana infancia, en los tiempos en que su padre lo llevaba a pasar cada verano a la playa, donde compartían buenos

the coastline going south to Ballyconnigar, Ballyvaloo, Curracloe, Raven's Point and beyond them to the sloblands and Wexford town.

⁶⁷ Mi traducción: “But as he drove into Templeshannon he felt that he had always been there; the sudden clarity of his recognition made the rest of the world strange and unfamiliar”.

momentos con algunos amigos de la familia. Es en la inmensidad y el aislamiento que el dramático paisaje costero ofrece donde Eamon recuerda a su ya fallecido padre: “el nadar ese día en el pasado, sus brazos alrededor del cuello de su padre,⁶⁸ la textura de la piel húmeda de su padre y del agua estaban todavía con él” (TÓIBÍN, 1992, p. 55). Y es únicamente allí donde el protagonista de Tóibín también puede imaginar cómo era su madre, a quien nunca conoció. La escena del protagonista solitario en la costa irlandesa es una imagen recurrente en esta novela de Tóibín, ya que no sólo resalta la fuerte presencia del pasado en la mente del personaje principal en esos momentos sino que, además, determina verdaderos momentos de epifanía para él. Según Harte, “la condición de foraneidad solitaria en la ficción de Tóibín está estrechamente relacionada con sentimientos de pérdida que típicamente emergen de algún trauma infantil no hablado, cuya represión causa una resonancia psíquica duradera. Estas heridas psíquicas están asociadas a experiencias tempranas de muerte o abandono no resueltas, cuyos efectos diferidos demuestran ser profundamente determinantes de comportamientos susequentes”⁶⁹ (HARTE, 2010, p.334), tal como se muestra en *The Heather Blazing*.

Así, los lugares pueden ser significativos para los seres humanos porque proveen un sentido de continuidad a nuestras vidas o porque sirven como punto de partida para un cambio, y hasta pueden despertar en los seres humanos sentimientos de seguridad, pertenencia, auto-expresión o libertad. Esos sentimientos juegan un rol esencial en la formación y mantenimiento de las conexiones que los individuos establecen entre lugar e identidad, cuya naturaleza no es simple y pareciera crearse a partir de la experiencia repetida: “el patrón funcional de nuestras vidas es capaz de establecer un sentido del lugar. Al llevar a cabo nuestras rutinas diarias vamos regularmente de un punto a otro, siguiendo caminos establecidos, de modo que con el tiempo se forma una red de nudos cuya relación está impresa en nuestro sistema perceptual y afecta nuestras expectativas corporales” (TUAN, 1979, p. 418)⁷⁰.

De esta manera, Tóibín transforma el espacio de la costa erosionada de Enniscorthy en un espacio de encuentro para el

⁶⁸ Mi traducción: “the swim that day in the past, his arms around his father’s neck, the texture of his father’s wet skin and the thrill of the water were still with him” (TÓIBÍN, 1992, p. 55).

⁶⁹ Mi traducción.

⁷⁰ Mi traducción.

protagonista con ese pasado que por momentos lo atormenta, en un lugar de entendimiento, reconciliación y de toma de decisiones para seguir adelante. Tóibín siempre se ha sentido especialmente atraído por su paisaje local y ha capturado la importancia del lugar en mayor grado que muchos otros escritores de su propia nacionalidad y de otras. Con su combinación de aislamiento y belleza natural, el paisaje irlandés tiene un poder de encantamiento único, que ha servido como fuente de inspiración eterna para los escritores irlandeses quienes, aún escribiendo desde el exilio o en un lugar extranjero, siempre sitúan al menos parte de sus historias en Irlanda, principalmente en sus ciudades natales o en lugares que ellos perciben como “el hogar”, como si sintieran una imperiosa necesidad de (re)conectar constantemente con sus raíces a través de la literatura.

En su estudio de la novela, Mikhail Bakhtin argumenta que la crítica de la novela necesita de referencias al contexto social del discurso, para que las distintas voces sociales e históricas que pueblan el lenguaje puedan emerger, otorgando diferentes perspectivas y conceptualizaciones del mundo (BAKHTIN, 1981, p. 678)⁷¹. La novela, a la que Bakhtin considera como el género dialógico por excelencia, presenta una fragmentación de perspectivas, debido a su naturaleza dialógica, a su “heteroglosia”. Todos los lenguajes de lo que Bakhtin denomina heteroglosia (*heteroglossia*) representan “perspectivas específicas del mundo, formas de conceptualizar el mundo en palabras, cada una caracterizada por sus propios objetos, significados y valores” (p. 291-292)⁷². Según el lingüista ruso, la heteroglosia es la característica más importante de la prosa de ficción, debido a que cualquier enunciación se lleva a cabo en un momento histórico particular, en un contexto social específico. Por lo tanto, una vez incorporada a la novela, la heteroglosia se convierte en “el discurso de otro en el lenguaje de otro” (p.324). Ésto se debe a que Bakhtin entiende al lenguaje como “ideológicamente

⁷¹ From “Discourse in the Novel” (1981): “The novel must be forced to reveal the social and historical voices populatin language . . . which provide language with its particular concrete conceptualisations” (BAKHTIN, p. 678).

⁷² From “Discourse in the Novel” (1981): “Thus at any given moment of its historical existence, language is heteroglot from top to bottom: it represents the co-existence of socio-ideological contradictions between the present and the past, between differing epochs of the past, between different socio-ideological groups in the present, between tendencies, schools, circles and so forth, all given a bodily form. These ‘languages’ of heteroglossia intersect each other in a variety of ways, forming new socially typifying ‘languages’” (BAKHTIN, p. 291).

saturado” (p. 271) y a este “dialogismo” como propiedad de cualquier discurso viviente (p. 279) y del mundo social. En este contexto, la literatura emerge no sólo como una forma discursiva en general sino, específicamente, como una práctica social, en la cual cada palabra enunciada conlleva una carga histórica, cultural y social.

Desde una perspectiva humanista, “el estudio del espacio es el estudio de los sentimientos espaciales de las personas en el continuo de la experiencia” (TUAN, 1979, p. 338), debido a que los seres humanos atribuimos significado a ciertos lugares en el proceso de construcción de nuestra identidad. El análisis del contexto socio-cultural de la novela requiere de dos elementos esenciales de la experiencia humana: *tiempo* y *espacio*, a los que Bakhtin no concibe como entes separados sino uno a partir de la existencia del otro¹⁰. En efecto, cada uno de estos conceptos se transforma en una dimensión del otro, cuya inseparabilidad se concretiza en su noción del “cronotopo” literario, al que Bakhtin define como “los nudos de la narración donde el tiempo se vuelve palpable y visible, donde el tiempo se materializa en el espacio, y emerge como el centro de concretización de la representación, que da cuerpo a toda la novela”⁷³ (BAKHTIN, 1981, p. 250). En otras palabras, los cronotopos son para Bakhtin la columna vertebral de una narración, ya que la forma en que el tiempo y el espacio son representados por el cronotopo le permite al autor organizar la estructura de la narración y otorgarle sentido:

en el cronotopo artístico literario, los indicadores espaciales y temporales se fusionan en un todo cuidadosamente pensado, concreto. El tiempo, por así decirlo, se espesa, se encarna, se vuelve visible; del mismo modo, el espacio se carga y responde a los movimientos del tiempo, las tramas y la historia. La intersección de ejes y la fusión de indicadores

⁷³ The chronotope is where the knots of a narrative are tied and untied . . . Time becomes, in effect, palpable and visible; the chronotope makes narrative events concrete, functioning as the primary means for materializing time in space, emerges as a center for concretizing representation, as a force giving body to the entire novel. All the novel’s abstract elements - philosophical and social generalizations, ideas, analysis of cause and effect - gravitate towards the chronotope and through it take on flesh and blood, permitting the imagining power of art to do its work (BAKHTIN, 1981, p. 250).

caracteriza al cronotopo artístico (BAKHTIN, 1981, p. 84)⁷⁴.

De esta manera, aplicado al análisis literario, los cronotopos actúan como los hilos estructurales que subyacen en la composición de una novela, con una función representativa por excelencia. En la teoría Bakhtiniana, el cronotopo es la unidad elemental de la imaginación literaria y, por lo tanto, la piedra angular de la experiencia estética. Los cronotopos actúan como centros organizadores de los eventos principales en una novela, dado que definen el contexto espacial y temporal en el que la narración se lleva a cabo, y desempeñan un rol esencial en la construcción del significado. Además, los cronotopos no sólo definen la estructura interna de una novela sino que también contribuyen a conectar el texto literario con el contexto socio-cultural de una narración debido a la inseparabilidad de sus componentes en la creación artística.

Un cronotopo particular usualmente invoca otros tiempos y realidades. Dado que los cronotopos son motivos recurrentes en el texto, tres de los cronotopos principales analizados por Bakhtin en su estudio de la novela pueden aplicarse a la obra de Tóibín: el cronotopo de la *ruta* (*road*), el del *encuentro* (*encounter*) y el del *umbral* (*threshold*). Una imagen frecuente en *The Heather Blazing* es el cronotopo de la *ruta*, debido a los viajes que el protagonista y su esposa Carmel emprenden hacia su casa de la costa cada año al iniciarse el verano, en coincidencia con el receso de la Corte de Dublín. Aquí, tiempo y espacio se fusionan ya que el contacto con un paisaje familiar lleva la mente del protagonista al pasado. En la novela de Tóibín la imagen de la ruta mantiene similitudes con el rol que Bakhtin le asignara en su estudio: se trata de una ruta que atraviesa un territorio familiar para el protagonista, haciendo “el camino a casa” más significativo para el mismo, lo cual facilita la comunicación y la revelación de la verdad.

Otro cronotopo destacado en *The Heather Blazing* es el del *encuentro*. Bakhtin atribuye a este cronotopo un alto grado de intensidad emocional y evaluativa (BAKHTIN, 1981, p. 243), en el cual predomina el elemento temporal. Esta imagen cronotópica está relacionada con uno

⁷⁴ In the literary artistic chronotope, spatial and temporal indicators are fused into one carefully thought-out, concrete whole. Time, as it were, thickens, takes on flesh, becomes visible; likewise, space becomes charged and responsive to the movements of time, plots and history. This intersection of axes and fusion of indicators characterizes the artistic chronotope (BAKHTIN, 1981, p. 84).

de los motivos más universales de la literatura: el del *encuentro* interpersonal, que puede servir como inicio, culminación o desenlace del argumento de la historia. En esta novela, los encuentros se dan como desenlace (*denouement*) de la misma.

Por último, el cronotopo más relevante en *The Heather Blazing* es sin dudas el del *umbral*, “altamente cargado de emoción y valor” (BAKHTIN, 1981, p. 248), debido a que su protagonista enfrenta una identidad en crisis mientras atraviesa momentos de incertidumbre y ambivalencia por eventos no resueltos de su pasado, que han hecho de él un hombre solitario, poco comunicativo y con gran dificultad para aceptar los cambios y desafíos que la vida le plantea. El término “umbral” tiene un significado metafórico, relacionado con los momentos de crisis, con decisiones que cambian una vida, pero también con la indecisión que entorpece el proceso de cambio en los personajes por el temor que experimentan para cruzar ese umbral, para dar ese paso que marcará un antes y un después en la vida del protagonista. Un umbral es, por lo tanto, un espacio de transición, caracterizado por la incertidumbre y que implícitamente conlleva el potencial de un cambio radical. Eamon Redmond, de mediana edad, se encuentra en el umbral de su vida, enfrentando un estadio de madurez que inevitablemente lo fuerza a “cruzar el puente” y encontrar puntos de transición que lo llevarán a nuevas formas de identidad y a un acercamiento a su familia, con quienes siempre se ha mostrado distante por su incapacidad para mostrar sus sentimientos y afectos.

En la novela de Tóibín, el cronotopo del *umbral* está representado por dos imágenes recurrentes que atraviesan la obra y que son determinantes del estado psicológico y emocional del protagonista: por un lado, la imagen de la costa erosionada; por otro lado, la imagen de la muerte. En ambas, la presencia del mar vuelve al protagonista consciente de la idea de pérdida y del implacable poder de la muerte. El cronotopo marino aparece acompañado de la figura del observador aislado, que según Harte, actúa como una “consciencia gobernante en las ficciones de Tóibín”⁷⁵ (HARTE, 2010, p. 334). Caminando solo por la playa, Eamon observa y evalúa los efectos que la erosión va causando en la costa año tras año, imagen que lo sumerge en el mundo de sus recuerdos, y en el pasado histórico de Irlanda. Después del fallecimiento de su esposa, esta imagen del observador solitario se intensifica, ya que el protagonista se encuentra

⁷⁵ Mi traducción.

sumido en una profunda soledad y es únicamente mediante una intensa rutina de caminatas y natación que él mismo se fija como Eamon encuentra las fuerzas para continuar viviendo sin Carmel.

Según Harte, el apego que Eamon siente por el mar se relaciona con el hecho de que “la costa de Cush es el lugar donde fue llevado desde bebé después de la muerte de su progenitora, hecho que pareciera haber causado una suerte de transferencia emocional dentro de él, por la cual el mar se ha convertido para Eamon en un refugio maternal, en contraste con las casas, que son consistentemente representadas en esta novela como figuras desnudas, vacías, emblemas poco acogedores de la ausencia materna”⁷⁶ (HARTE, 2010, p. 343). Así, cuanto más demandante se vuelve su rol en el sistema judicial irlandés, Eamon más necesita del contacto liberador que el agua le proporciona. Por otra parte, ante una nueva crisis determinada por una inminente muerte en la familia, Eamon siente que su vida se desmorona y es aquí donde nuevamente se refuerza la imagen cronotópica del *umbral*, que traerá aceptación ante nuevas pérdidas en la vida del protagonista.

Eamon Redmond se traslada a la costa cada verano para escapar de las presiones de su vida profesional en la Irlanda de los ‘90s, una Irlanda que está cambiando rápidamente, que se va modernizando a pasos agigantados y reorganizando a nivel político-institucional, todo lo cual lo obliga a cuestionarse los fundamentos de su identidad nacional, sus valores personales y sus convicciones profesionales.

The Heather Blazing muestra que el proceso de modernización que Irlanda atravesó en los años ‘90 - luego de casi un siglo de un sistema patriarcal fuertemente instalado desde el poder político hegemónico - no fue uniforme. Por el contrario, estuvo marcado por tensiones y contradicciones propias de una nación en (re)construcción. Así, mientras la obra refleja ciertas alternativas y transformaciones a los conceptos tradicionales de familia e historia, como así también una mayor secularización de los poderes del estado, se observa que el poder judicial irlandés no se había modernizado en consonancia. En consecuencia, Eamon experimenta una profunda crisis profesional porque mientras redacta sus veredictos judiciales es consciente de que ya no tiene valores morales fuertes, que ha dejado de creer en todo (TÓIBÍN, 1992, p. 90) y, por ello, no se siente capacitado para resolver casos jurídicos que demandan mucho más que la fría aplicación de leyes obsoletas enmarcadas en la Constitución de 1937, leyes que ya no responden a las

⁷⁶ Mi traducción.

necesidades contemporáneas de una sociedad en transformación. La pérdida de su fe, no sólo en Dios sino también en los mitos del nacionalismo irlandés - en cuyos fundamentos había sido educado -, hacen que su mundo colapse y entre en una crisis de identidad que sólo podrá ir resolviendo hacia el final de la novela, ante la presencia sanadora del mar y a través de su nueva relación con su pequeño nieto.

El contacto con un lugar que conoce muy bien desde su infancia lo llevan a ver su vida entera en retrospectión, dado que el desplazamiento espacial que el protagonista experimenta cada verano produce en él una dislocación temporal. Tiempo y espacio confluyen en este cronotopo de manera indisoluble: la conciencia del paso del tiempo es materializada en el deterioro de la costa marina, que va siendo ganada por el avance implacable del mar, cuyo poder destructivo obliga al protagonista a enfrentar los desafíos y a aceptar lo inevitable. En un paisaje tan cambiante como es el irlandés, el mar aparece como la única fuerza permanente en la historia de Irlanda, en contraste con la tierra, y las nociones tradicionales de familia e historia, que se van marchitando en medio de las profundas transformaciones que la nación enfrenta en su apogeo de los años '90. Estos cambios que el protagonista observa - tanto en el paisaje natural como en el urbano - son utilizadas por Tóibín como metáforas creativas que reflejan cambios culturales significativos en la representación de lo que hasta ese momento era considerado como “lo irlandés” o *Irishness*. De esta manera, a través de la crisis personal de su protagonista, el autor muestra una Irlanda nueva, global, pujante y tolerante, en la que los pilares tradicionales del estricto nacionalismo irlandés - familia, iglesia y estado - empiezan a colapsar y a re-inventarse, del mismo modo que Irlanda lo ha empezado a hacer.

En conclusión, la naturaleza simbólica del cronotopo del *umbral* permite a Tóibín representar la situación particular que Irlanda atravesó en la última década del siglo XX, como una transición en la que valores del pasado y del presente conviven y hasta a veces se enfrentan, del mismo modo en que el pasado y el presente coexisten en la identidad fragmentada de su protagonista, y pujan por alcanzar un equilibrio reparador de las heridas del ayer. Desde este punto de vista, *The Heather Blazing* constituye una exploración crítica aunque moderada de las tensiones y ansiedades que emergen “en un estado más preocupado con ser que con convertirse” (HARTE, 2002, p. 55-56), en el cual los valores de una nación imaginada continúan luchando por sobrevivir por encima de otros que derivan de un complejo cambio social que parece haber alcanzado un punto sin retorno. Este estado de cosas responde también a

las características de nuestros tiempos, donde según Stuart Hall “las identidades modernas se están de-centrando, dislocando, fragmentando” (HALL, 1996a, p. 597). En este contexto, no es extraño hablar de una crisis de identidad en la posmodernidad porque la identidad humana sólo puede ser entendida como “una construcción, como un proceso nunca completo” (HALL, 1996b, p. 2).

BIBLIOGRAFÍA

- BAKHTIN, Mikhail. Michael HOLQUIST (Ed./ trans.) and Caryl Emerson (trans.). *The Dialogical Imagination: Four Essays. Discourse in the Novel, and Forms of Time and of the Chronotope in the Novel.* English version. Austin: University of Texas Press, 1981.
- HALL, Stuart and Paul DU GAY (Ed). *Questions of Cultural Identity.* London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage Publications Ltd, 1996b.
- HALL, Stuart, David HELD, Don HUBERT, and Kenneth THOMPSON (Eds). *Modernity: an Introduction to Modern Societies.* Great Britain: Blackwell publishers, 1996a.
- HARTE, Liam. The Endless Mutation of the Shore Colm Tóibín's Marine Imagery. *Critique.* Vol. 51. N° 4 (2010).
- _____. History, Text, and Society in Colm Tóibín's *The Heather Blazing.* *NewHibernia Review* 6.4harte.pdf Project Muse ®. Volume 6. N° 4 (2002).
- KIBERD, Declan. *Inventing Ireland: the Literature of the Modern Nation.* Great Britain: Vintage, 1995.
- O'CONNELL, Viviana. La Isla de la Poesía. Algunas Consideraciones sobre Literatura Irlandesa. Web. 15 Jan 2009. <<http://www.almargen.com.ar/sitio/seccion/literatura/litirland/>>
- PRAGA TERENCE, Inés. *La Novela Irlandesa del Siglo XX.* Barcelona: PPU S.A., 2005.
- TÓIBÍN, Colm. *The Heather Blazing.* London: Picador, 1992.
- TUAN, Yi-Fu. Space and place: Humanistic Perspective (Introduction) in S. Gale, and G. Olsson (Eds), *Philosophy of Geography,* Dordrecht: Reidrel Publishing, 1979.

Recebido em: 15/02/2018

Aceito em: 29/03/2018

MOLDEANDO MEMORIA EN *READING IN THE DARK* Y *THE BOOK THIEF*

Griselda Gugliara⁷⁷

Resumen: Si bien la modernización social y económica alteró las formas tradicionales de comunidad y prestó una nueva urgencia a la transmisión de recuerdos, el nacimiento del cine y otras tecnologías culturales masivas produjeron una circulación sin precedentes de imágenes y narrativas sobre el pasado, posibilitando un uso portátil y no forma esencialista de la memoria. En este contexto, fue cada vez más posible tomar recuerdos de eventos no experimentados en lo personal, recuerdos que, a pesar de su calidad mediada, tenían la capacidad de transformar la propia subjetividad, la política y los compromisos éticos. Considerando el proceso de formación de la memoria, Avishai Margalit (2002) habla de una ética de la memoria en relaciones interpersonales "delgadas" y "gruesas", respaldada por el atributo de ser humanos y regulada por la moral y la ética. Desde su perspectiva, Alison Landsberg (2004) se refiere a "memorias protésicas" derivadas del compromiso con una representación mediada que las hace ampliamente disponibles para personas de diversos orígenes, y les impide ser propiedad privada de un grupo en particular. No solo Margalit sino también los puntos de vista de Landsberg postulan recuerdos que podrían ayudar a condicionar cómo una persona piensa sobre el mundo y podrían ser instrumentales para articular una relación ética con el otro, o para promover valores sociales igualitarios. Este artículo intenta explorar y explicar cómo funcionan estos puntos de vista teóricos en la novela *Reading in the Dark* de Seamus Deane (1996) y la versión cinematográfica de *The Book Thief* (2013) adaptada por Michael Petroni y dirigida por Brian Percival —basada en la novela de Markus Zusak (2005)—, respectivamente, para dar forma a una particular, más crítica visión del mundo.

Palabras clave: memoria; narrativa; comunidad; trauma; empatía.

RESUMO: Enquanto a modernização social e econômica alterou as formas tradicionais de comunidade e deu uma nova urgência à

⁷⁷ Magister en Estudios Sociales y Culturales, Profesora en la Universidad Nacional de la Pampa-UNLPam.

transmissão de memórias, o nascimento do cinema e outras tecnologias culturais maciças produziram uma circulação sem precedentes de imagens e narrativas sobre o passado, permitindo o uso portátil e nenhuma forma essencialista de memória. Nesse contexto, era cada vez mais possível lembrar os eventos que não experimentaram pessoalmente, lembranças que, apesar de sua qualidade mediada, tinham a capacidade de transformar sua própria subjetividade, política e compromissos éticos. Considerando o processo de formação da memória, Avishai Margalit (2002) fala de uma ética da memória em relações interpessoais "finas" e "grossas", apoiadas pelo atributo de ser humano e reguladas pela moral e ética. Do ponto de vista de sua opinião, Alison Landsberg (2004) se refere a "memórias protéticas" derivadas do compromisso com uma representação mediada que os torna amplamente disponíveis para pessoas de diversas origens e impede que sejam propriedade privada de um grupo particular. Não só Margalit, mas também as opiniões de Landsberg postular memórias que poderiam ajudar a condicionar a forma como uma pessoa pensa sobre o mundo e poderia ser fundamental para articular um relacionamento ético com o outro ou para promover valores sociais igualitários. Este artigo tenta explorar e explicar como esses pontos de vista teóricos funcionam na novela *Reading in the Dark* de Seamus Deane (1996) e a versão cinematográfica de *The Book Thief* (2013), adaptada por Michael Petroni e dirigida por Brian Percival, baseada na novela de Markus Zusak (2005) -, respectivamente, para dar forma a uma visão particular e mais crítica do mundo.

Palavras-chave: memória; narrativa; comunidade; trauma; empatia.

Liesel: I don't understand. What did he do
so wrong?

Max: He reminded people of their humanity
(PETRONI & PERCIVAL, 2013).

Si bien la modernización social y económica alteró las formas tradicionales de comunidad y otorgó una nueva urgencia a la transmisión de recuerdos, el nacimiento del cine y otras tecnologías culturales masivas produjeron una circulación sin precedentes de imágenes y narrativas sobre el pasado, posibilitando un uso portátil y una forma esencialista de la memoria. En este contexto, ha sido posible recrear eventos no experimentados en lo personal, recuerdos que, a pesar de su calidad mediada, tienen la capacidad de transformar la propia subjetividad, la

política y los compromisos éticos. Entre ellos, experiencias que han destruido en los individuos la ilusión de seguridad producida y provista por el orden social con el que conviven y han planteado un desafío político sustancial a las estructuras de poder y autoridad que luchan por preservar su poder y hegemonía.

What we call trauma takes place when the very powers that we are convinced will protect us and give us security become our tormentors: when the community of which we considered ourselves members turns against us or when our family is not longer a source of refuge but a site of danger (EDKINS, 2003, p. 4).

Sin embargo, la memoria de hechos violentos se rehúsa a ser sepultada en el olvido; siempre retorna para sugerir el deseo, el intento de reconocimiento y la proclamación de lo indecible. Y es que los síntomas traumáticos no son sólo una patología; el trauma “is always the story of a wound that cries out, that addresses us in the attempt to tell us of a reality or truth that is not otherwise available” (CARUTH, 1996, p. 4). Esta premisa demanda una escucha y una respuesta, interpela al individuo como testigo de esas historias imposibles. La misma Caruth, entre otros, postula que la literatura y las producciones artísticas habilitan la posibilidad de participar del trauma y recrear la memoria sin haber experimentado los hechos en la realidad.

Considerando el proceso de formación de la memoria, Avishai Margalit (2002) habla de una ética de la memoria en relaciones interpersonales “delgadas” y “gruesas”, respaldada por el atributo de ser humanos y regulada por la moral y la ética. Desde su perspectiva, Alison Landsberg (2004) se refiere a “memorias protésicas” derivadas del compromiso con una representación mediada que las hace ampliamente disponibles para personas de diversos orígenes, y les impide ser propiedad privada de un grupo en particular. Los puntos de vista de Margalit y Landsberg postulan recuerdos que podrían ayudar a condicionar la visión personal sobre el mundo y, a la vez, ser instrumentales para articular una relación ética con el otro, para promover valores sociales igualitarios.

Este artículo intenta explorar y explicar cómo estos aspectos teóricos funcionan en la novela *Reading in the Dark* de Seamus Deane (1996) y la versión cinematográfica de *The Book Thief* (2013) adaptada por Michael Petroni y dirigida por Brian Percival —basada en la novela de

Markus Zusak (2005)—, respectivamente, para dar forma a una particular, más crítica visión del mundo.

Por un lado, *Reading in the Dark* es el relato personal de la infancia y juventud del narrador masculino en los años 1940 y 1950 en Irlanda del Norte, periodo inmediato anterior al histórico conocido como *The Troubles* (Los Problemas). Joseph Leersen (2009) argumenta que la historia irlandesa se define como un paradigma traumático en el que los hechos se presentan como una pesadilla de extraña familiaridad, repitiendo el mismo patrón lúgubre una y otra vez, como una neurosis⁷⁸. La descripción de Leersen evoca la sensación de absoluta impotencia sintomática del trauma, la noción de una crisis irresoluble que conlleva la sedimentación cultural de un paradigma representacional, indicado por la enorme cantidad de novelas y películas producidas en respuesta al estallido de los trastornos políticos en 1969, con origen en una estasis cíclica y como consecuencia de eventos políticos conflictivos anteriores (CARUTH, 1996). Esto se demuestra en el párrafo 2 del Acuerdo de Belfast / Viernes Santo de 1998, que establece:

Las tragedias del pasado han dejado un profundo y profundamente lamentable legado de sufrimiento. Nunca debemos olvidar esos que han muerto o han sido heridos, y sus familias. Pero podemos honrarlos mejor a través de un comienzo, en el cual nos dedicamos firmemente al logro de la reconciliación, tolerancia y confianza mutua, y para la protección y reivindicación de los derechos humanos de todos (El Acuerdo: Acuerdo alcanzado en las negociaciones multipartidistas (Acuerdo de Viernes Santo), emitido el 10 de abril 1998, "Declaración de apoyo", Párrafo 2).

El “legado de sufrimiento” parece invocar la necesidad de recordar para seguir adelante. En el caso particular de *Reading in the Dark*, los lectores perciben los efectos profundamente hirientes de la política y sus eventos derivados al descubrir las relaciones entre la familia católica del niño y el Ejército de Liberación Irlandés (IRA) a través de la narración de

⁷⁸ Al modo freudiano, se propone considerar la estructura *catastrófica* del trauma propuesta durante el curso de la Primera Guerra Mundial para abarcar lo que entonces se conocía como *neurosis de guerra*, y que se extendió luego también a las llamadas *neurosis traumáticas en tiempos de paz*, proponía que el trauma podía ser causado por un accidente, una catástrofe o un peligro mortal.

la historia familiar. Seamus Deane combina la intimidad de la memoria con el suspenso de una historia detectivesca. La madre del narrador tiene un secreto, pero también lo tienen el padre, el abuelo, la tía Katie, el loco Joe, el bicho raro local y casi todos los demás vecinos en la ciudad destruida de Derry. El sacerdote cuenta una historia críptica de asesinato, el policía alude a una intriga no resuelta. Incluso algo tan inocente como el circo, el segundo recuerdo inicial del joven narrador, sugiere lo difícil que será para un niño como éste, con una gran capacidad de confianza y amor, reconocer exactamente lo que es adorable y confiable en el mundo que lo rodea.

It was a city of bonfires. The Protestants had more than we had. They had the twelfth of July, when they celebrated the triumph of Protestant armies at the battle of Boyne in 1690; they had the twelfth of August when they celebrated the liberation of the city from the besieging Catholic army in 1689; when they had the burning of Lundy's effigy on the eighteenth of December. Lundy had been the traitor who had tried to open the gates of the city to the Catholic enemy. We had only the fifteenth of August bonfires; it was a church festival but we made it into a political one as well, to answer the fires of the twelfth. But our celebrations were not official, like the Protestant ones (DEANE, 1996, p. 33).

Por otro lado, la versión cinematográfica de *The Book Thief* se desarrolla en la Alemania azotada por la Segunda Guerra Mundial, bajo el opresivo estado nazi, y narra los momentos traumáticos del Holocausto, los asesinatos, y las quemaduras de libros en manos de los nazis. Dicha adaptación se convierte así en una muestra más de la serie de producciones audio-visuales que han relatado los horrores del *Shoah* a partir del enjuiciamiento de Eichmann en 1961, y que se han transformado en testimonios de aquel trauma histórico. “Y testimoniar – sobre todo los testimonios basados en el recuerdo– se ha transformado en un modo privilegiado de acceder al pasado y a sus traumáticas circunstancias” (LACAPRA, 2009, p. 27). Como dice Vetö (2011, p. 138),

Huelga señalar que lejos de ser testimonios exclusivos del Holocausto como trauma histórico, han permitido la

investigación y el trabajo sobre otros acontecimientos-límite: genocidios, dictaduras, matanzas, limpiezas étnicas; han facilitado dar importancia e incorporar al testigo y al testimonio, potenciar rituales de conmemoración, de la memoria, e introducir la noción de trauma al ámbito de la historiografía.

Desde el relato ficcional, *The Book Thief* atestigua y testimonia la monstruosidad de los hechos; sin embargo, también incorpora la compasión, la bondad y la lectura como contrafuerzas para mitigar los efectos del trauma y permitir no sólo a los protagonistas sino también a los espectadores elaborar el proceso traumático y generar rituales colectivos de duelo y reconstrucción. La ficción toma lugar en Molching —un pueblo en las afueras de Munich y en camino al histórico campo de concentración de Dachau—, y es narrada por Death, quién dice estar "realmente ocupada" en tiempos de la Alemania nazi. Cuenta la historia de una huérfana analfabeta, Liesel, y su autodescubrimiento mientras interactúa con sus padres adoptivos en la calle Himmel, el chico de al lado y el judío que sus padres esconden en el sótano a riesgo de sus propias vidas, como pago de una deuda moral adquirida en el pasado.

Hans: His father gave up his life for me. And I made a promise to the family, if ever I could help them, I would. I gave them my word. Now, I need you to promise me. I need you to give me your word that you will not tell anyone about our visitor. Nobody. Not a soul. Not even Rudy. I mean it, Liesel-not a soul. Understand?

Liesel: Ja.

Hans: A person is only as good as their word, Liesel. Do I have yours?

Liesel: Ja, Papa. I promise (PETRONI & PERCIVAL, 2013).

A través de su imaginación hiperactiva y su amor por la lectura, Liesel afecta la vida de Max, el refugiado judío en su casa, y Hans, su padre adoptivo. Ella también se ve afectada por ellos, ya que inspiran su devoción por la lectura y motivan su imaginación. La narrativa también devela la conexión única de Liesel con Ilsa Hermann, la esposa del alcalde, quién le abre las puertas de su enorme biblioteca y le entrega un pequeño libro negro en el que Liesel escribe su novela: "The Book Thief."

Sin lugar a dudas, *Reading in the Dark* y *The Book Thief* tienen mucho en común. Ambos denotan el *bildungsroman* infantil y bucean en antecedentes históricos particulares; revoloteando sobre toda la violencia, la pobreza, los abusos individuales y culturales, la traición, la división sectaria y la desesperación humana, en su mayoría nacidas de la enemistad política en la década de los 40s en Irlanda del Norte y la Alemania nazi (1889-1945). El joven narrador de la novela y Liesel crecen en un mundo de secretos que luchan por descubrir mientras invitan a sus lectores y espectadores a participar en su creciente conciencia y descubren la aceptación de la ambigüedad y el dolor que acompañan a la madurez. En los recuerdos del niño y en los libros de Liesel, mitos, leyendas, supersticiones, hechizos, posiciones políticas e historias universales y locales se leen y experimentan al mismo tiempo.

People with green eyes were close to the fairies, we were told; they were just here for a little while, looking for a human child they could take away. If we ever met anyone with one green and one brown eye we were to cross ourselves, for that was a human child that had been taken over by the fairies. The brown eye was the sign it had been human. When it died, it would go into the fairy mounds that lay behind the Donegal mountains, not to heaven, purgatory, limbo or hell like the rest of us. These strange destinations excited me, especially when a priest came to the house of a dying person to give the last rites, the sacrament of Extreme Unction. That was to stop the person going to hell. Hell was a deep place. You fell into it, turning over and over in mid-air until the blackness sucked you into a great whirlpool of flames and you disappeared forever (DEANE, 1996, p. 6).

Liesel: There once was a ghost of a boy who liked to live in the shadows so he wouldn't frighten people. His job was to wait for his sister, who was still alive. She wasn't afraid of the dark because she knew, that's where her brother was.

Rosa: Go on.

Liesel: At night, when darkness came to her room, she would tell her brother about the day. She would remind him how the sun felt on his skin, and what the air felt like to breathe, or how snow felt on his tongue. And that

reminded her that she was still alive (PETRONI & PERCIVAL, 2013).

Seamus Deane, así como su narrador, deben leer en la oscuridad de la vida de las personas, su lenguaje corporal y sus dichos simples o declaraciones ambiguas aunque esa lectura sea compleja y preocupante, especialmente cuando implica la interacción entre lo psicológico y lo político, el presente y el pasado. El modo en que el joven narrador profundiza en la historia familiar constituye lo que Margalit ha llamado una "ética de la memoria", que está anclada en "relaciones densas, intrínsecas" y que obliga a preocuparse por el bienestar de los demás. Sin embargo, aunque el joven narrador parece pasar por momentos de duda en el proceso de conocer, en gran parte limitado por presiones religiosas y familiares, su espíritu de búsqueda de la verdad lo alienta a cumplir su último objetivo: descubrir la realidad de los hechos casi a costa de destruir a su familia.

Al quebrar los silencios que dominan a su familia, el joven protagonista de *Reading in the Dark* busca romper con la opresión como hecho cotidiano en Irlanda del Norte. Asimismo, conocer es una acción significativa en la trama familiar, estrechamente relacionada con otra acción central en la historia de secretos e ilusiones familiares: informar. El descubrir que un pariente cercano ha sido un informante en los tiempos turbulentos de la Irlanda revolucionaria abre una brecha entre el niño y su familia, especialmente su madre, y luego lo lleva al exilio. Y es que ser un informante es el acto de traición más serio dentro de esta comunidad políticamente polarizada que juzgará y tomará venganza sobre todo el entorno familiar. El secreto se centra en el misterioso tío Eddie, hermano de su padre, quien supuestamente escapó de Irlanda del Norte al conocerse su filiación política, luego del famoso tiroteo entre la policía y el IRA en una destilería local en 1922. Con el paso del tiempo, el niño descubre que su propio tío fue ejecutado por su propia gente; su abuelo materno ordenó su muerte. Más tarde se conoce que Eddie era inocente, que el verdadero informante era un hombre llamado Tony McIlhenny quién se había relacionado sentimentalmente con su madre para luego casarse con su tía Katie y desaparecer poco después.

So broken was my father's family that it felt to me like a catastrophe you could live with only if you kept it quiet, let it die down of its own accord like a dangerous fire (DEANE, 1996, p. 42).

A medida que se desentraña el misterio, el niño se revela ante el escaso conocimiento que su padre tiene sobre la muerte de su hermano y se enoja con su madre por haberle ocultado la historia que ahora conoce. Sin embargo, la crónica reconstruida sobre fragmentos heredados se convierte en memoria compartida, casi un ritual religioso que recrea eventos del pasado y que abarcan la memoria colectiva. Son los recuerdos que evocan emociones y provocan reflexiones sobre el pasado, presente y futuro; son las memorias que alientan vidas más reflexivas, ricas, y humanas. El joven narrador de Deane reflexiona sobre el impacto doloroso que las decisiones de su familia han tenido sobre ellos mismos y su entorno hasta el punto de destruir sus propias vidas. Y surge la pregunta: ¿es quizás momento de perdonar?

Isn't it about time it all stopped? Did nobody want free of it? Why had it to go on and on and on and on? (p. 203).

Como afirma Margalit, existe la obligación de perdonar, ya que sólo a través de un sentimiento real de perdón es posible ir más allá de la inmersión de los males del pasado, más allá de la ira y la venganza. No es hasta el final de la novela que el joven narrador comprende cuán profundamente su búsqueda lo ha separado de su madre biológica y de su madre patria. Al revelar la esencia vergonzosa de esos misterios y aceptarlos como experiencias de enseñanza, el narrador se proporciona a sí mismo, y a su comunidad, un entorno intelectual más saludable para reflexionar sobre sus recuerdos desde una postura ética, revisando la "ética de la memoria" local y reforzando las relaciones comunales.

Some families, Katie told us, are devil-haunted; it's a curse a family can never shake off. Maybe it's something terrible in the family history, some terrible deed that was done in the past, and it just spreads and it spreads down the generations like a shout down a tunnel that echoes and echoes and never really stops (p. 173).

La memoria es, así, un "pasado presente" cuyos acontecimientos han sido incorporados y pueden ser entonces recordados. La memoria es una forma de hacer experiencia en el presente, lo que, por su parte, Alison Landsberg denomina "memorias protésicas", y que afirma emergen

en la interfaz entre una persona y una narrativa histórica sobre el pasado, en un sitio experimental como una sala de cine o un museo.

En ese momento de contacto, la persona experimenta una gran narrativa histórica a través de la cual no sólo aprende intelectualmente sobre el pasado sino que también adquiere un recuerdo más personal y profundamente sentido hacia él (LANDSBERG, 2009, p. 2).

Estos recuerdos pueden ayudar a desarrollar formas de pensar más abarcativas con respecto al mundo circundante, y pueden ser útiles para transmitir una relación ética con el otro y para avanzar hacia valores sociales más igualitarios.

Cuando la tecnología cinematográfica toma el pasado histórico como tema, la posibilidad de adquirir recuerdos protésicos es más clara. Los espectadores se ponen en contacto íntimo con un conjunto de experiencias que van más allá de sus propias narrativas y, como resultado, se ven obligados a mirar a través de los ojos de otra persona, a recordar otras situaciones y eventos. Aprender a tratar intelectualmente y emocionalmente con el otro que a veces se opone radicalmente a uno mismo es vital para el desarrollo de la empatía, que a su vez permite la visualización de un proyecto político más amplio para desarrollar objetivos sociales igualitarios a través de una forma más radical de democracia.

La experiencia de la empatía requiere un acto de imaginación; un acto de recreación de una experiencia que no es propia. La empatía requiere actividad mental y cognitiva; implica un compromiso intelectual con la situación del otro, abarca tanto la emoción como la contemplación y la distancia. En parte, la empatía desarrolla compasión no sólo para nuestra familia o comunidad, sino también para otros con los que no tenemos ninguna relación, cuya circunstancia está fuera de nuestro marco de referencia. Tal sentido de identificación es fomentado principalmente por algunas técnicas cinematográficas; por un lado, los espectadores son bombardeados con imágenes de tamaño natural y deben someterse a esas imágenes, y al ritmo y la lógica de la narración a medida que progresa, dando como resultado una respuesta corporal y mimética a las impresiones que proyectan sobre ellas. Por otro lado, la toma del punto de vista coloca la cámara donde deberían estar los ojos del personaje, para obligar a los espectadores a ver a través de los ojos de otra persona. De esa

forma, los espectadores tienen acceso a la mente y las motivaciones de ese otro con quién no tienen una conexión natural.

Las películas que representan traumas históricos se adaptan a esa tarea cuando nos obligan a negociar nuevos espacios tanto a nivel emocional como intelectual, cuando construyen una forma de identificación estructurada en la distancia y la diferencia entre el espectador y el sujeto. La adaptación fílmica de *The Book Thief* es un caso interesante debido a las formas en que establece la identificación cinematográfica. Es la voz narradora de Death la que abre la escena y relata cómo la joven Liesel Meminger despertó su interés. Ese primer cuadro confronta al espectador con la cuestión universal de la muerte representada en particulares imágenes de ausencia que se encuentran, en su mayoría, fuera de las experiencias vividas por los espectadores y que fragmentan aquella totalidad trascendental del comienzo. Los espectadores se enfrentan a un paisaje helado mientras Liesel viaja en tren con su madre y su hermano moribundo. Poco después de producirse la escena del entierro, Liesel es dada en adopción a una pareja alemana antes de que su madre sea tomada prisionera por el régimen nazi.

Hans Hubermann: Rosa, you cannot blame the boy for dying.

Rose Hubermann: No, I blame his mother. Dragging them across the country unfed, unwashed.

Hans: She was running for her life (PETRONI & PERCIVAL, 2013).

Para la mayoría de las audiencias, la Alemania nazi fue un período histórico sombrío, pero los observadores nunca experimentarán en forma real las privaciones, los despojos y la violencia que los testigos de la historia soportaron. A través de la pantalla los espectadores se encuentran cara a cara con la joven Liesel siendo insultada por sus compañeros de clase por no poder escribir su nombre en la pizarra, con una ceremonia pública de quema de libros que representa la destrucción de la cultura judía, con un joven forzado a escapar mientras a gritos culpa a Hitler por matar a su madre, con un respetable sastre judío convertido en prisionero gritando por ayuda mientras le golpean la cara delante de sus indefensos vecinos, con una larga fila de judíos junto a la estación de ferrocarril esperando los trenes que los llevarán a "campos de trabajo," con los oficiales nazis invadiendo las casas en busca de judíos, y con la constante corrida de personas hacia los sótanos mientras las ciudades son

bombardeadas durante horas. La sumatoria secuencial de estos actos violentos genera empatía en los espectadores, que en los judíos, identifican a los indefensos y débiles. Esta experiencia se reafirma vívida cuando toda la ciudad queda completamente destruida por las bombas mientras las personas duermen en sus camas. Esta inmersión íntima en la violencia irracional y excesiva infligida tiene la intención de enfrentar a la audiencia con el horror y la injusticia del Holocausto.

Rosa: He looks like death.

Hans: He's probably forgotten what food tastes like.

Rosa: And what are we going to feed him on? We barely have enough to feed ourselves.

Hans: We will make do.

Rosa: Oh, "we will make do."

Hans: We have always known that, one day, this may happen. Hmm?

Rosa: We could turn him in tomorrow. The authorities would understand. We could say it was late at night

Hans: Rosa.

Rosa: I know.

Hans: He came to us. I owe his family everything.

Rosa: I know (PETRONI & PERCIVAL, 2013).

Las últimas escenas revelan ausencia y pérdida. Death anuncia cómo ha tomado las almas de los principales protagonistas esa noche durante un bombardeo. Liesel, rescatada por los aliados debajo de un montón de ladrillos bajo las ruinas de su casa, es la única sobreviviente. Uno por uno encuentra los cadáveres de su familia y se siente completamente perdida. En escena, las imágenes superpuestas con acercamientos y desplazamientos enfatizan la desolación. El libro que Liesel comenzó a escribir en el sótano la noche anterior y el acordeón de su padre están allí inertes sin sus dueños, representando la ausencia producida por el Holocausto, el régimen nazi y la Segunda Guerra Mundial. Los observadores deben reconocer intelectualmente que las personas están ausentes. Al asumir la ausencia a través de la significación —la presencia de objetos que representan la ausencia de sujetos— en la actividad cognitiva de los espectadores se refuerza la empatía por la experiencia narrada y construida sobre un puente intelectual.

Hans: I'm not sure what it all meant. Everything he went through. Everything we did.

Liesel: We were just being people. That's what people do (2013)

Para concluir, es prioritario hacer referencia al poder de las palabras y las imágenes para dar forma a la memoria, la ética y la empatía. Ambos, el joven narrador de *Reading in the Dark* y Liesel en *The Book Thief*, aprenden que tanto las palabras como la ausencia de ellas pueden inducir a actos de crueldad o traición. La familia del joven narrador ha sido destruida por la verdad silenciada durante años. Liesel entiende que el discurso racista de Hitler enemista a los alemanes con los judíos. Sin embargo, ambos también comprenden que las palabras sirven para dar sentido a la vida, para proporcionar memoria con valor moral o ético, para hacer que la gente recuerde, para revelar secretos y arrojar luz sobre el analfabetismo social y político. Seamus Deane, Michael Petroni y Brian Percival asumen tal función pedagógica que consiste principalmente en enseñar a los lectores y/o espectadores a identificarse con el otro, especialmente frente a la diferencia, para alentarlos a asumir recuerdos protésicos traumáticos que pueden conducir al desarrollo de la empatía, y pueden abrir la puerta para crear más compromisos democráticos que conduzcan a una ética colectivista de la memoria.

I felt it was almost a mercy when my mother suffered a stroke and lost the power of speech, just as the Troubles came in October 1968. I would look at her, sealed in silence, and now she would smile slightly at me and very gently, almost imperceptibly, shake her head. I was to seal it all in too. Now we could love each other, at last, I imagined (DEANE, 1996, p.187).

El mensaje que cierra la historia de Liesel transmite su comprensión sobre el poder manipulador de las palabras e indica el intento de dominar el arte de la escritura para uso compasivo, con el propósito de que las palabras correctas sirvan de canal para proclamar lo indecible, para revertir el trauma de la historia en memoria consciente.

Liesel: I have hated the words and I have loved them, and I hope I have made them right (PETRONI & PERCIVAL, 2013).

REFERENCIAS

- CARUTH, C. *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative and History*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1996.
- DEANE, S. *Reading in the Dark*. Northern Ireland: Jonathan Cape, 1996.
- EDKINS, J. *Trauma and the Memory of Politics*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- FRAWLEY, O. (ed.). *Memory Ireland: The Famine and the Troubles, Volume 3*. Syracuse, New York: Syracuse University Press. Retrieved, 2014. from <http://www.jstor.org/stable/j.ctt1j1ns3x>
- LACAPRA, D. *Historia y memoria después de Auschwitz*. Buenos Aires: Prometeo, 2009.
- LANDSBERG, A. America, the Holocaust and the Mass Culture of Memory: Toward a Radical Politics of Empathy. *New German Critique*, N 71 Memories of Germany (Spring-Summer). pp. 63-86. Duke University Press, 1997.
- _____. Memory, Empathy and the Politics of Identification. *International Journal of Politics, Culture and Society*. Vol 22, No 2, Special Issue: Memory and Media Space (June 2009), pp. 221-229.
- MARGALIT, A. *The Ethics of Memory*. Cambridge: Harvard University Press, 2004.
- PERCIVAL, B. *The Book Thief* [DVD] USA: Fox 2000 Pictures, 2013. http://www.imdb.com/title/tt0816442/?ref=ttco_co_tt
- SCHWALL, H. Reading in the Dark: Flying by the Nets of Politics and Psychoanalysis. *Barcelona English Language and Literary Studies*. Vol. 11, 2000. pp. 217-230.
- VETO, S. El Holocausto como acontecimiento traumático. Acerca de la incorporación del concepto freudiano de trauma en la historiografía del Holocausto. *Revista de Psicología* Vol. 20, 2011, p. 138. DOI: [10.5354/0719-0581.2011.13729](https://doi.org/10.5354/0719-0581.2011.13729)

Recebido em: 04/01/2018

Aceito em: 07/03/2018

A INTERTEXTUALIDADE E O DISCURSO RELIGIOSO NO CINDIR DO SUJEITO PERVERSO

Eugenia Adamy Basso⁷⁹
Claudia Lorena Fonseca⁸⁰

Resumo: Este trabalho tem como objetivo realizar uma análise comparativa entre os discursos que constroem as personagens nas obras *Lavoura Arcaica* (1975, Brasil), de Raduan Nassar, e *Do amor e outros demônios* (1994, Colômbia), de Gabriel García Márquez, as quais apresentam traços de perversão, dentro de um contexto dominado por princípios religiosos. A metodologia parte da análise intertextual do discurso e do contexto que envolvem as personagens André e Ana (*Lavoura Arcaica*) e Cayetano e Sierva María (*Do amor e outros demônios*). A partir da análise desses discursos, trataremos de temas que se apresentam nas obras, e que se configuram como perversões: incesto e pedofilia, respectivamente, buscando os pressupostos da metalinguística bakhtiniana, bem como estudos de diferentes autores que abordam o tema da perversão, a fim de embasar nosso ponto de vista.

Palavras-chave: perversão; discurso; religião.

Abstract: This study has as objective the creation of a comparative analysis between the discourses that the characters develop in the novels *Lavoura Arcaica* (1975, Brazil), by Raduan Nassar, and *Do amor e outros demônios* (1994, Colombia), by Gabriel García Márquez, which present traces of perversion, in a context dominated by religious principles. The methodology starts from the intertextual analysis of the discourse and the context involving the characters André and Ana (*Lavoura Arcaica*) and Cayetano and Sierva María (*Do amor e outros demônios*). From the analysis of these discourses, we discuss about themes presented in the novels, configured as perversions: incest and pedophilia, respectively, seeking the

⁷⁹ Mestranda do Programa de Pós-graduação em Letras - Mestrado Acadêmico em Literatura Comparada da Universidade Federal de Pelotas - UFPel. Bolsista CAPES.

⁸⁰ Doutora em Literatura Comparada. Professora Adjunta do Centro de Letras e Comunicação e do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Pelotas - UFPel.

presuppositions of Bakhtinian metalinguistics, as well as studies of different authors who approach the subject of perversion, in order to base our point of view.

Keywords: perversion; discourse; religion.

Considerações iniciais

O conceito da perversão pode ser resumidamente definido, dentre seus múltiplos entendimentos, como um comportamento inadequado social e moralmente, em que o indivíduo busca a satisfação de seus desejos (geralmente sexuais), desconsiderando a alteridade. Trata-se de uma perturbação de ordem psíquica. Ferraz (2010) menciona que “basta dizer-se perversão para imaginarmos algum desvio na vida sexual” (p. 22). Quando o indivíduo é perverso, ele faz questão de desafiar tais convenções sociais e morais; porém, aparentemente, parece ter uma vida completamente normal, com um discurso convincente, sem que as pessoas percebam suas intenções.

Na literatura, muitas obras tratam do tema, a partir da forma como se apresentam suas personagens, seja no que diz respeito ao seu comportamento, ou de como se configuram psicologicamente. Inclusive, obras famosas foram utilizadas na psicanálise para nomear algumas perversões – como é o caso dos clássicos *A Vênus das peles*, de Leopold von Sacher-Masoch (século XIX), *120 dias de Sodoma* (século XVIII), do Marquês de Sade, as quais dão nome aos desvios sexuais masoquismo e sadismo, respectivamente. Outra obra literária a se considerar, nesse caso, é *Lolita*, de Vladimir Nabokov, publicada já no século passado, a qual dá ensejo à discussão sobre outro desvio sexual: a pedofilia. Em algumas obras, o discurso do indivíduo perverso se apresenta claro e objetivo; porém, em outras, o discurso se apresenta de forma a que se configure como ambíguo e mesmo lírico, muitas vezes levando o leitor a crer que as relações que se dão entre as personagens são relações de afeto ou, mais especificamente, relações de amor.

Nesse sentido, o objetivo deste estudo é realizar uma análise comparativa entre os discursos que constroem as personagens nas obras *Lavoura Arcaica* (1975, Brasil), de Raduan Nassar, e *Do amor e outros demônios* (1994, Colômbia), de Gabriel García Márquez, personagens que apresentam traços de perversão, dentro de um contexto dominado por princípios religiosos e moralistas.

Contextos diferentes, mas com muito em comum

A narrativa de Raduan Nassar, *Lavoura arcaica*, trata de uma família de descendência libanesa, moradores da zona rural, que vivem da lavoura e da criação de animais. A família é extensa – o pai, a mãe, os irmãos: Lula, Rosa, Zuleika, Huda, Pedro, André e Ana – e vive em um modelo considerado arcaico para a época: a lida no campo, o trato com os animais, as refeições (com todos juntos e sentados nos mesmos lugares à mesa) acompanhadas de sermões religiosos e morais, a união, o pudor e o recato extremo. O pão feito em casa, o vinho, as preces e a lida são elementos primordiais que devem compor o dia a dia familiar e seus integrantes devem estar sempre em completa união um com o outro. Este ambiente é bem diferente do encontrado na narrativa de García Márquez, a qual se passa dois séculos antes.

Do amor e outros demônios ambienta-se na Colômbia, quando ainda colônia espanhola. Uma menina, Sierva María de Todos los Ángeles, filha de um marquês, mas que convive com os escravos de sua casa e assimila sua cultura e religião, é mordida por um cachorro de rua e é contaminada com a doença da raiva. Após esse acontecimento e inúmeras tentativas de tratamento médico, Sierva María é enviada para um convento, com a alegação de estar possuída pelo demônio. Lá, a menina conhece o padre espanhol Cayetano Delaura, incumbido de ajudá-la no processo de exorcismo.

Contextos distintos, mas com situações em comum. O fato é que ambas as obras apresentam, na relação entre suas personagens, traços que revelam comportamentos sexuais tidos como inadequados ou imorais, independente de serem tratadas, em uma leitura menos atenta, como relações amorosas. Na primeira, o foco é a relação incestuosa entre André e Ana, que acaba por abalar totalmente a estrutura familiar – além de outras ocorrências envolvendo o tema da perversão. Na segunda, o padre Cayetano se relaciona com uma menina de doze anos de idade, Sierva María, que está presa e acorrentada em uma cela, sempre a receber suas visitas, a princípio contra sua vontade – uma atitude que, somada a outros indícios, faz com que possamos aventar a possibilidade de tratar-se, nesse caso, de uma relação pedófila.

As personagens perversas, no caso André e Cayetano, apresentam as características do que se define como perversão:

É igualmente notável que existam pessoas cujos desejos se comportem exatamente como os sexuais, mas que ao mesmo tempo prescindam inteiramente dos órgãos sexuais ou de seu uso normal; tais seres humanos são chamados de perversos (FREUD, 2014, p. 40).

De acordo com a psicanálise, o indivíduo está exposto, desde sua infância, a processos de castração. Estas ocorrências permitem que surjam lacunas que, mais tarde, acabam sendo preenchidas por determinados transtornos:

A sexualidade normal dos adultos surge da sexualidade infantil através de uma série de desenvolvimentos, combinações divisões e repressões que dificilmente se completam com perfeição ideal, deixando conseqüentemente em seu rastro predisposições a uma regressão da função, sob a forma de doença (FREUD, 1990, p. 126)

O indivíduo perverso dificilmente é percebido como tal quando em convívio com a sociedade, sendo sua postura bastante convincente e seu discurso altamente manipulador. Na busca da satisfação de seus desejos, ele entra em situação de transtorno e desespero, tentando alcançar o prazer de qualquer modo. Acredita-se que as pessoas que apresentam tais traços não perdem totalmente o contato com a realidade, tendo noção do que é certo e errado; pois, ao agir, elas procuram fazer isso longe dos olhos dos demais, burlando as normas morais de convívio. O prazer próprio é sempre prioridade.

Nesse sentido, as personagens de traços perversos, André e Cayetano, buscam o próprio prazer tentando não chamar a atenção ao seu redor. Além disso, utilizam uma técnica na aproximação de suas vítimas, fundada em um discurso de sedução e conquista. Ao tentar se eximir de suas culpas, justificam que sua relação é amor ou, então, culpam as vítimas, as quais, nas obras em questão, são comparadas com o demoníaco, segundo uma concepção religiosa. Ambas as personagens estão inseridas em um contexto em que a religião está fortemente presente, castrando seus desejos e, assim, os sujeitos se dividem entre a culpa de sua imoralidade e a satisfação de sua natureza: para isso, a única saída é utilizar o discurso para fugir de sua responsabilidade. Neste caso, podemos constatar a existência de um diálogo entre as duas obras.

O texto aparece então como o lugar de uma troca entre pedaços de enunciados que ele redistribui ou permuta, construindo um texto novo a partir dos textos anteriores. Não se trata, a partir daí, de determinar um intertexto qualquer, já que tudo se torna intertextual; trata-se de trabalhar sobre a carga dialógica das palavras e dos textos, os fragmentos de discursos que cada um deles introduz no diálogo (SAMOUYAULT, 2008, p. 18).

Segundo Mikhail Bakhtin (2002), a língua, ao contrário do que os estruturalistas afirmavam, não é uma forma, mas sim, um sistema que está sempre em ação, um organismo vivo. O discurso jamais será algo individual, pois sempre envolverá, no mínimo, duas posições, aquele que enuncia e seu interlocutor.

Na esteira dos estudos de Bakhtin, estão os de Júlia Kristeva, a qual partindo da noção de dialogismo e ampliando-a, sistematiza e nomeia o fenômeno da intertextualidade. Para a autora, o discurso literário dialoga com várias outras escrituras e, para que ocorra o fenômeno da intertextualidade, é importante que o leitor reconheça a presença de outros textos em relação com o que está lendo.

[...] a palavra (o texto) é um cruzamento de palavras (textos) onde se lê, pelo menos, uma outra palavra (texto). Segundo Kristeva, Bakhtin não distingue claramente esses dois eixos, mas esta falta de rigor não minimiza uma importante descoberta para a teoria literária: “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se o da intertextualidade e a linguagem poética lê-se, pelo menos, como dupla”. Neste momento, Kristeva elabora o já famoso conceito de intertextualidade (NITRINI, 2010, p. 161).

Seguindo nesta linha argumentativa, entende-se que o texto carrega, consigo, os reflexos de uma memória literária, em que nada é original, nada é completamente autêntico: sempre haverá um diálogo com um texto anterior.

O livro remete a outros livros e, pelo processo de somação, confere a esses livros um novo modo de ser, elaborando assim a sua própria significação. Nessa perspectiva, o texto literário se apresenta como um sistema de conexões múltiplas, que poderíamos descrever como uma estrutura de redes pragmáticas (NITRINI, 2010, p. 163).

No que diz respeito à memória da literatura, deve-se levar em conta que o texto estará impregnado da biblioteca de quem o produz, o que, posteriormente, acionará a biblioteca do leitor. Tiphaine Samouyault afirma que

a literatura se escreve com a lembrança daquilo que é, daquilo que foi. Ela a exprime, movimentando sua memória e a inscrevendo nos textos por meio de um certo número de procedimentos de retomadas, de lembranças e de re-escrituras, cujo trabalho faz aparecer o intertexto. Ela mostra assim sua capacidade de se constituir em suma ou em biblioteca e de sugerir o imaginário que ela própria tem de si. Fazendo da intertextualidade a memória da literatura, propõe-se uma poética inseparável da hermenêutica: trata-se de ver e de compreender do que ela procede, sem separar esse aspecto das modalidades concretas de sua inscrição (2008, p. 47).

Ao colocar em contraste duas obras literárias, estabelecemos semelhanças e divergências entre elas, seja no conteúdo abordado, seja no estilo de escrita, na construção das personagens e da narrativa, ou na forma como se apresenta o texto. Considerando-se esses aspectos, partimos, então, para a análise do diálogo entre as duas obras em destaque neste estudo.

A abordagem do perverso – o discurso sedutor

André e Ana. Dois irmãos que, a princípio, são apaixonados um pelo outro, se levamos em conta o discurso de André. Narrado em primeira pessoa, todas as situações apresentadas no romance passam, primeiramente, pelo seu olhar: “O narrador, personagem central, não tem acesso ao estado mental das demais personagens. Narra de um centro fixo, limitado quase que exclusivamente às suas percepções, pensamentos

e sentimentos” (CHIAPPINI, 1985, p. 44). O que se sabe da arcaica família, da mãe e suas culpas, da irmã e sua *peçonha*, e toda a informação a que temos acesso, nos é disponibilizado pelo narrador, o irmão fugido, o membro da família que não se enquadra no contexto em que se via obrigado a viver, retrógrado e sufocante para ele. O mesmo podemos afirmar sobre o relacionamento entre ele e a irmã – Ana é construída pelo seu discurso. Suas atitudes, a paixão, tudo é efeito do que André acredita ou quer fazer acreditar que seja – a subjetividade é extrema.

André busca levar seu interlocutor a acreditar que desde cedo é influenciado pela irmã, que a cumplicidade entre eles vai além do fraterno. Além disso, esse contato é descrito como alegre, envolvendo sentimentos amorosos, principalmente vindos de Ana. Porém, mais adiante, conforme André conversa com seu irmão Pedro e confessa sua aflição, ele sutilmente, em seu discurso lírico e romantizado, deixa que se torne visível outra face de seu eu, manipulador e possessivo. Como ele mesmo afirma, o sentimento que antes lhe parecia alegre, na verdade lhe traz prejuízos: “o mundo das paixões é o mundo do desequilíbrio, é contra ele que devemos esticar o arame das nossas cercas” (p. 56). Há portanto uma contradição na história que conta.

No que diz respeito a outra obra que analisamos, *Do amor e outros demônios*, constatamos que esta apresenta um ponto de vista distinto: o narrador em terceira pessoa, onisciente, e as personagens protagonistas, Cayetano e Sierva María, apresentadas pelo discurso do narrador, ou eventualmente em voz direta, por meio de diálogos, nos quais sobressai o ponto de vista de Cayetano:

Ao terminar o exame, Delaura mandou buscar um estojo de curativos, mas barrou a entrada da irmã enfermeira. Untou as feridas com bálsamos e aliviou com sopros suaves a ardência da carne viva, admirado da resistência da menina à dor. Sierva María não respondeu a nenhuma de suas perguntas, não se interessou por suas prédicas nem se queixou de nada. Foi um começo desanimador, que perseguiu Delaura até o remanso da biblioteca (MÁRQUEZ, 1996, p. 124-125).

A opção pelo narrador heterodiegético, torna mais complexa a situação narrativa, ao constataremos a presença do discurso indireto livre, mesclando a voz do narrador à voz das personagens, seletivamente. No trecho acima, percebe-se que Delaura já tem sua primeira impressão

acerca da menina, por meio de seu primeiro contato físico com ela, além de se sentir tomado pela desesperança em relação ao caso de Sierva Maria. Observamos que não temos acesso aos sentimentos da menina, pois o foco está, preferencialmente, em Delaura, configurando-se assim, um caso de onisciência seletiva, considerando-se a tipologia de Norman Friedman para a categoria do narrador, sistematizada por Lígia Chiappini (1985, p. 54), que afirma que nesta categoria, assim como na categoria do narrador protagonista, “o ângulo é central, e os canais são limitados aos sentimentos, pensamentos e percepções da personagem central, sendo mostrados diretamente”. Nesse sentido, a quem é dado o direito de se manifestar em voz narrativa não é a menina, mas sim o padre. A menina é apresentada apenas como a causa dos diversos problemas que ocorrem no convento, o que faz com que ocupe, também ela, posição central na narrativa. Sem direito à voz, adquire complexidade ainda maior, dado o fato de que é necessário que também nós nos empenhemos em decifrá-la.

Seguindo nesta linha argumentativa, percebe-se que em ambas as obras há a opção de dar voz narrativa às personagens que apresentam traços que as vinculam a perversões, privilegiando seu ponto de vista. O leitor acaba por não ter acesso à voz de nenhuma daquelas que seriam suas vítimas. O que chega ao leitor são as ações, a maneira pela qual a personagem perversa se aproxima dessas vítimas, configurando-se nesse caso um discurso convincente, de quem parece nunca ter culpa de suas ações – princípio fundamental do perverso, que é o de exercer a sua natureza a qualquer custo, atribuindo, para isso, a responsabilidade a qualquer outra pessoa.

O discurso de André é, portanto, bastante convincente, utilizando de muitas metáforas para fazer com que seu interlocutor acredite que seus instintos fora de controle nada mais são do que amor: “e as pombas do meu quintal eram livres de voar, partiam para longos passeios mas voltavam sempre, **pois não era mais do que amor o que eu tinha e o que eu queria delas**” (p. 98, grifo nosso). Nesta passagem, em que ele compara Ana com as pombas da fazenda, que ele capturava com arapucas, André busca alimentar a ideia de que sua relação incestuosa com a irmã não a aprisionava, que era natural, uma relação saudável de liberdade. Posteriormente, em contrapartida, no decorrer de seu discurso, André se contradiz:

grão por grão, instante por instante, mais manhosa era a pomba quanto mais próxima da peneira, bicando o chão com firmeza, mas tremendo antes o pescoço, como o braço

de um monjolo sempre indeciso a meio caminho do seu destino [...] ameaçando as penas em recuo, até que, transpondo o arco da peneira, um doce alimento faria esquecer, projetada na terra, a grade da sua tela; era uma ciência de menino, mas era uma ciência complicada, nenhum grão de mais, nenhum instante de menos, para que a ave não encontrasse o desanimo na carência nem na fartura, existia a medida sagaz, precisa, capaz de reter a pomba confiante no centro da armadilha (p. 100).

Na passagem acima, André deixa evidente sua estratégia: aproxima-se aos poucos da vítima, ganhando sua confiança, oferecendo-lhe uma recompensa a cada passo em sua direção. Como ele mesmo afirma, trata-se de uma armadilha, o que desmancha a tese de que é amor. André tem conhecimento de que o que ele faz é considerado imoral e que, para isso, terá que usar de artimanhas para seduzir a irmã. O mesmo ocorre no discurso sedutor de Cayetano, que sabe que a menina com quem ele se envolve é uma criança, e que é inadequado relacionar-se intimamente com ela, somado ao fato de que ele é um padre, indo assim contra os princípios que regem sua opção de vida, os quais, segundo se observa, Cayetano a princípio respeita.

Cayetano, meio de brincadeira e meio a sério, se atreveu a soltar o cordão do espartilho de Sierva María. Ela protegeu o peito com as duas mãos; houve uma chispa de raiva em seus olhos e uma rajada de rubor lhe incendiou o rosto. Cayetano lhe agarrou as mãos com o polegar e o indicador, como se estivessem em fogo vivo, e as afastou do peito. Ela tentou resistir, e ele lhe opôs uma força terna mas resoluta. – Repete comigo – disse: – “*Enfim, a vossas mãos hei chegado.*” Ela obedeceu. – “*Onde sei que hei de morrer*” – prosseguiu ele, enquanto abria o espartilho com seus dedos gelados. Ela repetiu quase sem voz, trêmula de medo [...] (MÁRQUEZ, 1996, p. 190-191, grifos do autor).

Neste trecho, em um dos encontros entre Cayetano e Sierva María, o narrador abre espaço para o diálogo direto das personagens, afastando-se. É notável que Cayetano utiliza, além da força física, um discurso sedutor e romântico para atrair a menina, fazendo com que ela repita os versos que ele recita. Ele manipula Sierva María, fazendo com

que ela afirme que, uma vez pertencendo a ele, assim permanecerá até o dia de sua morte.

O ato da conquista é comum no comportamento de pessoas perversas. Em seus estudos sobre perversão, Ferraz (2010) relata e analisa casos de pacientes perversos, comparando-os com personagens icônicos da literatura:

A hostilidade tem o propósito de fazer com que o sujeito se sinta superior e triunfante sobre o outro. Se nas práticas sexuais sádicas isto é evidente por si só, em outras variantes da perversão, no entanto, tal asserção não é facilmente visível. Stoller explica sob esse prisma, por exemplo, a promiscuidade comum na dinâmica da perversão: ela seria uma resultante da hostilidade, visto que o interesse do perverso encontra-se na sedução e não no amor. É assim que, em Don Juan, a gratificação não provém do prazer do ato sexual ou da intimidade estabelecida com outra pessoa, mas exclusivamente do ato de sedução (p. 84-85).

Como é possível perceber, a prática da sedução é forma de prazer, que provém da castração, em que o proibido provoca o desejo. A conquista final da vítima será sempre o prêmio a ser arrebatado, o que faz parte do universo do perverso, que nas obras em destaque neste artigo também envolvem uma proibiçã maior, sobre a qual tratamos a seguir.

A natureza perversa e a religião

O vínculo com a religiosidade, mais especificamente com os dogmas da religião católica, faz-se tão presente nas obras *Lavoura Arcaica* e *Do amor e outros demônios* que é possível afirmar que compõe sua temática central. Ambas apresentam a religião como um impedimento para que os instintos das personagens André e Cayetano sejam externalizados; sendo então instituição reguladora que reprime suas vontades, caracterizando-as como imorais. A família de André é descendente de libaneses que vieram para o Brasil, portanto, há certa mescla de princípios entre a religião cristã e a religião muçulmana, o que pode ser percebido, por exemplo, quando Ana se dirige à capela para rezar, quando seria de se esperar uma pequena mesquita e, também, no consumo e na ostentação do vinho. No entanto, algumas características se mantêm fortes: os sermões, as festas e as danças.

No decorrer da narrativa de André, a religião é apresentada como um fator que o indigna sobremaneira, um empecilho para a realização de seu *amor* com a irmã. A religião é o que une e estrutura a família, instituição que possui regras de convivência, e na qual André não consegue se inserir, sendo visto como um ser de conduta abjeta aos olhos dos demais. Sobre a abjeção, observa Julia Kristeva que, “del objeto, lo abyecto no tiene más que una cualidad, la de oponerse a yo [...] Está afuera, afuera del conjunto cuyas reglas del juego parece no reconocer” (2004, p. 8) – ou seja, o abjeto não se enquadra em um padrão de normas de convívio estabelecidas, sendo isolado e visto como repulsivo:

E me lembrei que a gente sempre ouvia nos sermões do pai que os olhos são a candeia do corpo, e que se eles eram bons é porque o corpo tinha luz, e se os olhos não eram limpos é que eles revelavam um corpo tenebroso, e eu ali, diante de meu irmão, respirando um cheiro exaltado de vinho, sabia que meus olhos eram dois caroços repulsivos [...] (NASSAR, 1999, p. 15).

Com relação a Delaura, percebe-se que, até a chegada de Sierva María ao convento, a personagem estava bem adaptada ao contexto em que vivia. Estudou Teologia na cidade de Salamanca, bem orientado pelo bispo De Cáceres y Virtudes. Com vinte e três anos, descobre que sua vocação era seguir o *caminho do Espírito Santo*: “- Se Deus me concedesse a graça, eu não queria ser santo, e sim anjo” (MÁRQUEZ, 1996, p. 117). Ao ser chamado ao convento de Santa Clara, a fim de exorcizar Sierva María, conhece as pessoas que foram orientadas a mediar sua relação com a menina, como a abadessa do local. Logo que é levado a conhecer os espaços do convento, percebe que este apresenta uma atmosfera pesada, com odores fétidos, animais barulhentos e que supostamente falavam. Para justificar tais acontecimentos, a abadessa afirma que tudo estava nesse estado devido à presença de Sierva María, que era comparada com o demônio: “Tudo anda assim desde que o seu bispo fez o favor de nos mandar esse presente envenenado” (p. 119). No entanto, Cayetano, mesmo antes de conhecer a menina, não acreditava que pudesse ser algo assim tão grave. Ao chegar a sua cela e observar o espaço de seu cárcere, Delaura afirma, surpresa: “- Mesmo que não estivesse possuída por nenhum demônio - disse -, esta pobre criança tem aqui o ambiente mais propício para ficar possuída” (p. 122). É a conclusão a que chega o padre ao ver que a menina vivia em condições subumanas de higiene. Ao

acreditar que o problema não está localizado totalmente na criança e que o ambiente em que ela está vivendo então não é digno, Delaura se posiciona criticamente em relação ao ponto de vista dominante sobre a situação de Sierva Maria, tendo início, assim, um processo de descrédito de Cayetano para com o que até então norteava suas ações, abrindo espaço para a subversão da norma.

Percebe-se, a partir das breves descrições do contexto em que se inserem André e Cayetano, que estas personagens se encontram em um espaço em que a moral religiosa está fortemente presente, e que seus desejos não poderiam ser sempre realizados. O interlocutor, em uma primeira leitura, poderia afirmar que tais personagens estão vivendo um amor impossível o que não se confirma nos fatos e no seu discurso.

A pulsão tem sua origem no corpo e sua ligação com a esfera psíquica é feita pelos representantes pulsionais: o afeto e a representação. O afeto é, assim, um representante pulsional, que, ao lado da representação, intermedia o acesso da pulsão à esfera psíquica, já que a primeira tem sua fonte no corpo. Para Freud, o afeto é uma energia, enquanto que a representação é uma ideia (MARQUES, 2012, p. 47).

Nesse sentido, é importante observar que estas personagens encontram na proibição uma impossibilidade de exercer seu desejo, baseado na pura energia de suas pulsões. É necessário entender que isso não deve ser confundido com amor pois, apesar de lançarem mão de um discurso romântico e convincente, em suas contradições, abordagens narrativas e entrelinhas, percebemos que Cayetano e André buscam apenas a satisfação de seus instintos, além da posse de seu objeto de desejo.

No que concerne às questões de natureza religiosa, um importante fator interfere ainda na vida de André, a figura de seu pai, que diariamente realiza sermões moralizantes durante as refeições em família, os quais consistem em textos que mesclam tanto trechos da Bíblia quanto do Alcorão. Estes discursos abordam a ordem familiar, o trabalho, a paciência, configurando-se em discursos que disseminam valores com forte marca ideológica, e que beiram o autoritarismo.

[...] rico só é o homem que aprendeu, piedoso e humilde, a conviver com o tempo, aproximando-se dele com ternura,

não contrariando suas disposições, não se rebelando contra o seu curso, não irritando sua corrente, estando atento para o seu fluxo, brindando-o antes com sabedoria para receber dele os favores e não a sua ira (NASSAR, 1999, p. 54).

Evidencia-se, no trecho acima, que a resignação é um dos temas do sermão. O respeito e a submissão ao tempo é um dos valores essenciais a serem cultivados pelo homem, que deve deixar sob seu comando as situações que aparecem, além de mostrar a ele os caminhos a serem tomados. Aqueles que convivem na família devem apenas aguardar a ação do tempo, respeitosos.

Outro importante marco religioso que encontramos na narrativa é a parábola do faminto, na qual um homem, com muita fome, chega até o palácio de um homem muito poderoso, que lhe oferece um banquete de comida invisível, mesmo havendo comida real no castelo. Ao retomar essa parábola, que era contada pelo seu pai, André comenta: “Como podia o homem que tem o pai na mesa, o sal para salgar, a carne e o vinho, contar a história de um faminto?” (p. 86) – ou seja, para ele, o pai, apesar de se mostrar uma figura sábia e solidária, negava ao faminto (aqui, no caso, André) o que ele realmente precisava: a liberdade e o livre exercício da libido.

Além da questão religiosa e moral do pai, André identifica ainda o que ele considera a origem dos problemas da família, analisando a posição em que os integrantes se sentam à mesa no momento das refeições, posições que são fixas:

O galho da direita era um desenvolvimento espontâneo do tronco, desde as raízes; já o da esquerda trazia o estigma de uma cicatriz, como se a mãe, que era por onde começava o segundo galho, fosse uma anomalia, uma protuberância mórbida, um enxerto junto ao tronco talvez funesto, pela carga de afeto; podia-se quem sabe dizer que a distribuição dos lugares à mesa (eram caprichos do tempo) definia as duas linhas da família (p. 157).

Pode-se notar que a distribuição dos lugares designados aos membros da família nas refeições também deixavam André em situação de conflito: sua mãe, cuja figura no decorrer da trama também aparece erotizada em seu discurso, é, segundo ele, um dos motivos do fracasso da estrutura familiar.

Na obra de Raduan Nassar, há a completa submissão de uma família a um sistema religioso e moral. O mesmo ocorre na história de García Márquez, de forma ainda mais evidente, ao centrar o conflito na figura de um padre, que escolheu a religião católica para exercer sua vocação. Cayetano Delaura vive para servir incondicionalmente a Deus. No contexto da obra, a religião católica define o comportamento moral da sociedade, que vive em alienação total. Segundo Hegel, a alienação dos indivíduos é a opressão na qual o homem está em uma situação de completa dependência de um Deus dominante, sentindo-se obrigado a obedecer a Ele a todo instante (ZILLES, 2001). São esses princípios que norteiam e condicionam a vida no Convento que passa a frequentar Delaura em função de seu trabalho e assim é também no seu local de trabalho original. A cisão que se opera na personagem ocorre quando o conflito entre seus princípios e suas pulsões se estabelece.

Poder-se-á perguntar até que ponto a distância de Deus ou de sua ausência não expressam a auto-reclusão do homem. A fé, como fundamento da religião, constitui também ato íntegro e totalmente humano. Tem que se reconhecer como humanamente cheia de sentido e intelectualmente honesta e responsável (ZILLES, 2001, p. 15).

Quando Delaura se afasta de Deus para viver sua relação com a menina, percebe-se o quanto ele está prisioneiro de um sistema religioso que castra (ou tenta castrar) sua sexualidade. A própria personagem escolheu o seu destino de encarcerado, punindo-se ao admitir que pecava por agir libidinosamente.

Abriu a maleta de Sierva María e pôs as coisas uma a uma em cima da mesa. Conheceu-as, cheirou-as com um desejo ávido do corpo; amou-as e falou com elas em hexâmetros obscenos, até que não pôde mais. Então desnudou o torso, tirou da gaveta da mesa de trabalho a disciplina de ferro que nunca ousara tocar e começou a flagelar-se com um ódio insaciável, que não lhe daria trégua até extirpar de suas entranhas o último vestígio de Sierva María. O bispo, que tinha ficado à espera dele, encontro-o revolvendo-se num lamaçal de sangue e lágrimas. - É o demônio, meu pai - disse Delaura. - O mais terrível de todos (MÁRQUEZ, 1996, p. 177).

Observamos que a personagem tem, nesse momento, plena consciência de seus sentimentos - ou de seus desejos - e da impossibilidade de controlá-los, dada a sua natureza. O bispo, que o acompanha na missão de exorcismo de Sierva María, também percebe o que ocorre. O padre não consegue se conter e, ao perceber isso, não assume a responsabilidade de suas pulsões, colocando a culpa no demônio - que, na obra, por meio de seu discurso e do narrador, estaria representado pela menina.

Sierva María de Todos los Ángeles nunca teve a atenção necessária de seus pais. Após ter sido mordida por um cão raivoso, sua mãe, Bernarda, afirma ao marido: “- o cachorro é que morreu por tê-la mordido” (p. 26), dando a entender que a menina é portadora de algo maligno. A falta de afeto dos pais pela menina é evidente.

Ambos continuaram atentos aos rumores crescentes sobre a gravidade da peste, e embora a contragosto tiveram que conversar outra vez sobre assuntos que lhes eram comuns, como no tempo em que se odiavam menos. Para ele era claro. Sempre acreditou que amava a filha, mas o medo do mal de raiva o obrigava a confessar que se enganava a si mesmo por uma questão de simples comodismo. Já Bernarda nem sequer se interrogou, porque tinha plena consciência de que não a amava e nem era amada por ela, e ambas as coisas lhe pareciam justas (p. 27).

Devido a tais circunstâncias, a menina termina por ser criada pelos escravos da casa, principalmente por Dominga de Adviento, que governava a casa e estabelecia a ligação de Sierva María entre o mundo cristão dos brancos e o mundo da senzala, com a religião africana. Após a morte da governanta, os ambientes da casa sofrem com o descaso, o que dá ensejo à falta de controle generalizada e as consequências que isso acarreta: a desordem nas barracas dos escravos e todo um cenário que é o retrato do grotesco e da indignidade humana: pessoas relacionando-se sexualmente em todos os ambientes, de forma ostensiva muitas vezes, outras estiradas pelos cantos, ou raspando restos de comidas das panelas, jogos tradicionais nos corredores, entre outras práticas e situações. Ali, Sierva María é criada e ali, por exemplo, festeja todos seus aniversários:

A menina se mostrava tal como era. Dançava com mais graça e donaire que os africanos da nação, cantava com vozes diferentes da sua nas diversas línguas da África, ou com vozes de pássaros e animais, que desconcertavam os próprios negros. Por ordem de Dominga de Adviento, as escravas mais jovens pintavam-lhe a cara com fuligem, penduravam colares de candómbé por cima do escapulário do batismo e ajeitavam-lhe o cabelo, jamais cortado, que atrapalharia o caminhar não fossem as tranças de muitas voltas que lhe faziam todo dia (p. 21).

Sierva María nasceu prematura, com saúde frágil, e a parteira logo informou à criada Dominga de Adviento que a menina não sobreviveria. Rejeitada pelos pais, a menina foi batizada por Dominga no cristianismo e também na religião ioruba, sendo dedicada à divindade Olokun “[...] de sexo incerto, cujo rosto se presume tão temível que só se deixa ver em sonhos, e sempre de máscara” (p. 66). Não somos informados da razão pela qual Dominga de Adviento consagra a menina a essa divindade, especificamente, apenas se estabelece a relação de Sierva María com o rosto obscuro e amedrontador dessa entidade, o que lhe confere mais uma característica negativa. Segundo Mason (1996), desde sempre Olokun simbolizou a justificativa de esperança, e que muitos dos iorubás que sobreviveram à terrível “Passagem do Meio” (migração de africanos para a América) fizeram de Olokun e Iemanjá símbolos de renascimento. Para eles, Olokun auxilia na prosperidade dos africanos na América, ajudando, também, a conectá-los a sua espiritualidade. Tais aspectos místicos não são abordados na obra, fazendo com que a obscuridade dessa divindade seja transmitida e associada à Sierva María como algo assustador, e não o que seria de fato, ou seja, um orixá cultuado e importante para os africanos escravizados.

Por ter, desde a primeira infância, contato com uma religião distinta daquela que regia a vida dos burgueses e dos nobres da Colômbia – o catolicismo, o comportamento de Sierva María contrastava com o de sua classe, era diferente, pois trazia os traços culturais africanos.

Segundo a prática comprovada, consideram-se como sinais de possessão do demônio: dizer muitas palavras de língua desconhecida ou entender quem assim fala; revelar coisas distantes e ocultas; manifestar forças acima da sua idade ou condição natural. Estes sinais podem fornecer algum

indício. Como, porém, os sinais deste género não são necessariamente atribuíveis à intervenção do diabo, convém atender também a outros, sobretudo de ordem moral e espiritual, que manifestam de outro modo a intervenção diabólica, como p. ex. a aversão veemente a Deus, ao Santíssimo Nome de Jesus, à Bem-aventurada Virgem Maria e aos Santos, à Igreja, à palavra de Deus, a objetos e ritos, especialmente sacramentais, e às imagens sagradas. Finalmente, por vezes é preciso ponderar bem a relação de todos os sinais com a fé e o combate espiritual na vida cristã, porque o Maligno é principalmente inimigo de Deus e de tudo o que relaciona os fiéis com a ação salvífica (CONFERÊNCIA EPISCOPAL PORTUGUESA, p. 16).

Sendo assim, seu comportamento era associado ao demônio, o que se intensifica logo após a mordida do cão raivoso. A religião define cada uma das personagens, pois,

no fundo de toda a situação verdadeiramente religiosa encontra-se a referência aos fundamentos últimos do homem: quanto à origem, quanto ao fim e quanto à profundidade. O problema religioso toca o homem em sua raiz ontológica. Não se trata de fenómeno superficial, mas implica a pessoa como um todo. Pode caracterizar-se o religioso como zona do sentido da pessoa. Em outras palavras, a religião tem a ver com o sentido último da pessoa, da história e do mundo (ZILLES, 2010, p. 6).

Nas duas obras com as quais trabalhamos neste estudo, pela situação de discurso que se apresenta, as personagens que são vítimas de sujeitos que se caracterizam por seus traços perversos são responsabilizadas pelos acontecimentos trágicos ocorridos, por supostamente carregarem em si traços demoníacos, apesar de não possuírem voz dentro das narrativas e serem descritas sempre por outra voz, responsável por mediar o contato entre a personagem e o leitor. André, por exemplo, desde o início descreve sua irmã como uma figura traiçoeira, que, segundo ele, “trazia a peste no corpo”:

[...] e magnetizando a todos, ela roubava de repente o lenço branco do bolso de um dos moços, desfaldando-o com a mão erguida acima da cabeça enquanto serpenteava o corpo, ela sabia fazer as coisas, essa minha irmã, esconder primeiro bem escondido sob a língua a sua peçonha e logo morder o cacho de uva que pendia em bagos túmidos de saliva enquanto dançava no centro de todos, fazendo a vida mais turbulenta, tumultuando dores, arrancando gritos de exaltação [...] (NASSAR, 1999, p. 31).

O trecho acima apresenta a visão de André enquanto observa sua irmã dançando durante uma das festas da família, na qual os amigos se faziam presentes. Percebe-se que os movimentos de Ana durante a dança são relacionados aos de uma serpente quando rasteja e se eleva, além de trazer o veneno transportado pelas presas. Em nenhum momento o leitor é informado sobre o que ela pensa ou sente ao dançar, e se realmente os movimentos correspondiam à descrição do narrador protagonista – André jamais lhe passa a palavra no transcorrer da narração. Ana é constantemente relacionada ao pecado e à serpente – primeiro animal a levar o Homem à tentação. No entanto, após o retorno de André para a família, é na capela que Ana busca refúgio, e lá permanece na quase totalidade de seu tempo, ignorando-o, sem responder aos seus lamentos e a sua chantagem emocional. Percebe-se que André sabe que seus desejos não podem ser realizados, pois o ambiente em que ele e a irmã vivem não o permite, a criação que receberam condena o incesto; por esse motivo, ele teria deixado a casa, para supostamente tentar lutar contra este conflito.

Em um de seus momentos de desespero, André conversa com Deus, pedindo para que Ele o libere para viver seu romance com Ana:

[...] meu Deus, eu pedia, um milagre e eu na minha descrença te devolvo a existência, me concede viver esta paixão singular, fui suplicando enquanto a polpa feroz dos meus dedos tentava revitalizar a polpa fria dos dedos dela, que esta mão respire como a minha, Ó Deus, e eu em paga deste sopro voarei me deitando ternamente sobre Teu corpo, [...] (p. 104).

O fluxo de pensamento de André é tão descontrolado que, no decorrer desse discurso, a personagem começa a erotizar a figura divina:

[...] e caracóis incipientes e meigos na planície do Teu púbis, e uma penugem de criança há de crescer junto ao halo doce do Teu ânus sempre túmido de vinho; e tudo isso ressurgirá em Ti num corpo adolescente do mesmo milagre que as penas lisas e sedosas dos pássaros [...] (p. 105).

O discurso de André aqui apresentado é de chantagem e de tentativa de manipulação: ele tenta convencer e comprar a figura divina com suas palavras, oferecendo-lhe as melhores recompensas em troca da satisfação de suas pulsões – sugerindo o sacrifício de ovelhas em Seu nome, banquetes, vinho, prazeres carnavais: “e Tua glória então nunca terá sido maior em toda a Tua história!” (p. 106). Fica clara, então, a característica manipuladora das palavras de André, o que leva a que se pense que Ana talvez não seja a pessoa descrita por André, que o mal estaria nele e não nela.

Essa mesma ideia de demonização das vítimas do sujeito perverso ocorre na obra de García Márquez, na qual Sierva María é associada ao demônio não somente por Cayetano, mas também pelas demais personagens. Tudo o que ocorre de negativo nos ambientes em que a menina está presente é culpa dela, pois ela traria a *peste* no corpo:

- Deixe-me – disse ela. – Não me toque. Delaura não ligou e ela soltou-lhe uma série de cusparadas na cara. Ele se manteve firme e lhe ofereceu a outra face. Sierva María continuou a cuspir. Ele tornou a mudar a face, embriagado pela onda de prazer proibido que lhe subiu das entranhas. Cerrou os olhos e rezou com a alma enquanto ela continuava a cuspir, tanto mais feroz quanto mais ele gozava, até que se deu conta da inutilidade de sua raiva. Então Delaura assistiu ao espetáculo pavoroso de uma verdadeira energúmena. A cabeleira de Sierva María se encrespou com vida própria, como as serpentes da Medusa, e de sua boca saiu uma baba verde, uma saraivada de impropérios em línguas de idólatras. Delaura brandiu o crucifixo, aproximou-o da cara dela e gritou aterrado: - Sai daí, sejas tu quem fores, besta dos infernos! (MÁRQUEZ, 1996, p. 176).

A propósito do trecho que citamos, há uma série de questões que podem ser discutidas. Primeiro, o fato de que Sierva María está em um momento de crise, revoltada e arisca, dada a situação que ela tem enfrentado desde que foi internada no convento. Depois, o fato de que Cayetano não respeita o pedido da menina, de que não se aproxime, o que faz com que ele fique ainda mais irada e decidida a se defender do assédio, o que intensifica os sentimentos e o impulso à ação do padre. Quanto mais perturbados os seus sentidos, mais ele apela para a oração. Ao final, Sierva María é apresentada, pelo narrador – que, de certo modo, está contando a história a partir do foco de Cayetano – como um ser vindo do inferno, o que justificaria um exorcismo. As atitudes invasivas do padre em nenhum momento são associadas a algum rótulo negativo, como o que Sierva María recebe.

O discurso religioso

A linguagem humana é baseada nos diversos discursos recebidos e emitidos pelos falantes. O filósofo e linguista Mikhail Bakhtin (1895-1975) afirma em seus estudos, que todo signo linguístico carrega um símbolo e, conseqüentemente, uma ideologia. Para ele, “a palavra é o indicador de todas as mudanças sociais” (2002, p. 41), sendo um indicador de transformações ocorridas nas estruturas de convívio humano. Os signos vão fazendo sentido ao serem ligados, formando uma cadeia de símbolos que compõem as ideologias carregadas pelos discursos. São nos atos de fala que se localizam as mudanças, nas conversas de corredor, nos teatros e nas diversas reuniões sociais em que a língua está sendo utilizada pelo falante, que se encontra a importância da linguagem humana. Todo ser humano possui uma consciência individual que, segundo Bakhtin, “é um fato sócio-ideológico” (p. 53), ou seja, a consciência não deriva somente e diretamente das fontes naturais biológicas, como indicava o positivismo psicologista. A ideologia não vem de uma consciência acidental, mas sim das relações sociais da linguagem.

Todo discurso é orientado em relação ao interlocutor. Para Bakhtin: “O discurso citado é o discurso no discurso, a enunciação na enunciação, mas é, ao mesmo tempo, um discurso sobre o discurso, uma enunciação sobre a enunciação” (p. 144). Significa dizer que o discurso do falante é organizado tendo em vista seu interlocutor, ou seja, locutor e interlocutor, ou sua imagem, são responsáveis para a construção de sentido e, portanto, o primeiro automaticamente cita o segundo em seu discurso:

Toda a essência da apreensão apreciativa da enunciação de outrem, tudo o que pode ser ideologicamente significativo tem sua expressão no discurso interior. Aquele que apreende a enunciação de outrem não é um ser mudo, privado da palavra, mas ao contrário um ser cheio de palavras interiores. Toda a sua atividade mental, o que se pode chamar o “fundo perceptivo”, é mediatizado para ele pelo discurso interior e é por aí que se opera a junção com o discurso apreendido do exterior. A palavra vai à palavra. É no quadro do discurso interior que se efetua a apreensão da enunciação de outrem, sua compreensão e sua apreciação, isto é, a orientação ativa do falante. Esse processo efetua-se em dois planos: de um lado, a enunciação de outrem é recolocada no contexto de comentário efetivo (que se confunde em parte com o que se chama o fundo perceptivo da palavra); na situação (interna e externa), um elo se estabelece com a expressão facial, etc. Ao mesmo tempo, prepara-se a *réplica* (Gegenrede). Essas duas operações, a *réplica interior* e o *comentário efetivo* são, naturalmente, organicamente fundidos na unidade da apreensão ativa e não são isoláveis senão de maneira abstrata. Os dois planos da apreensão exprimem-se, objetivam-se no contexto narrativo que engloba o discurso citado (BAKHTIN, 2002, p. 147-148).

Considerando-se esses pressupostos, podemos dizer que, no que concerne ao discurso religioso, este se caracteriza como um discurso preparado para persuadir seu interlocutor a aceitar como válidos os princípios e valores que difunde, doutrinando-o a partir da manipulação via discurso, intencionalmente elaborado para este fim, utilizando estratégias manipuladoras. Tal fato pode ser evidenciado nas duas obras em destaque.

Em *Lavoura Arcaica*, os sermões utilizados pelo pai de André para pregação moral eram ouvidos e seguidos sem contestação por parte dos membros da família. As parábolas e as belas palavras escolhidas e proferidas eram aceitas e tomadas como lei dentro da casa. Com exceção de André, segundo o ponto de vista a que temos acesso, os irmãos e a mãe não notavam o grau de manipulação do discurso proferido pelo pai a cada refeição, responsável por ratificar, assim, sua posição de poder na

instituição familiar. Tomando a conduta de seu pai como exemplo, adaptando-a para seus próprios fins, André também se utiliza do discurso moralista e religioso para tentar convencer Ana a ficar com ele, pois sabe que a religião é um fator muito importante onde vivem.

Neste contexto, em que falante e interlocutor interagem no momento mesmo da enunciação, há a prática da retórica, em que a arte da argumentação envolve o preparo do discurso para atrair o ouvinte:

De certa forma, podemos entender que todo discurso é persuasivo no sentido de buscar a adesão do seu auditório, e para isto concorrem as estruturas retóricas – meios de tirar ou colocar ênfase nos significados em função de opiniões ideológicas. A retórica está voltada para a comunicação persuasiva (PEÑA-ALFARO, 2005, p. 26).

Sabendo que, na situação em que se encontra, sua única arma é o discurso, André encontra Ana na capela e recorre a estratégias discursivas para conseguir a atenção da irmã:

[...] mas era inútil a minha prece, nenhuma vibração, sequer um movimento lhe sacudia o dorso [...]; mesmo assim em fui em frente, caroco por caroco, “Ana, me escute, é só o que te peço” eu disse forjando alguma calma, eu tinha de provar minha paciência, falar-lhe com a razão, falar-lhe com a razão, usar sua versatilidade, era preciso ali também aliciar os barros santos, as pedras lúcidas, as partes iluminadas daquela câmara, fazer como tentei na casa velha, aliciar e trazer para o meu lado toda a capela: “foi um milagre o que aconteceu entre nós, querida irmã [...]: as coisas vão mudar daqui pra frente, vou madrugar com nossos irmãos, seguir o pai para o trabalho [...]” (NASSAR, 1999, p. 120).

O que se evidencia no trecho destacado, é que o irmão planeja, consciente dos seus atos, utilizar o contexto religioso em que se encontram, adaptando a ele seu discurso. Percebendo que as palavras de desespero que antes ele proferia não estavam convencendo a irmã, ele decide elaborar a fala com tom de tranquilidade e segurança, para que atingisse seu objetivo. Percebendo que Ana está na capela rezando, o irmão tenta convencer a irmã de que o que há entre eles é um milagre

divino. Por muitas páginas, o discurso de André incorpora elementos e valores fundamentais para a família da qual fazem parte, como o trabalho, o esforço coletivo e a união. Considerando-se que esses valores têm sua origem nos dogmas da fé católica e também nos princípios da fé muçulmana, parte-se para a obra de García Márquez, a fim de verificar como se apresenta sua situação de discurso no que diz respeito a esses aspectos.

Em *Do amor e outros demônios*, observamos que o pai de Sierva María há muito havia perdido a fé em Deus e na religião católica, o que o aproxima do médico ateu Abrenuncio, sendo influenciado, então, pelos princípios que norteiam a vida do médico. Porém, quando todos na cidade já estavam a par das notícias de que a filha do marquês vinha apresentando comportamento fora do que se considerava normal naquela sociedade, ou sinais de possessão demoníaca, segundo o entendimento geral, a notícia chega aos ouvidos do bispo local, que determina que esta seja internada no Convento das Clarissas, submetendo-a aos designios desta ordem, ou seja, retirando da família o poder de gerir seu destino, impedindo-os de buscar eles próprios a solução para os problemas identificados no comportamento de Sierva María. No entanto, para que a menina fosse internada, havia que convencer seu pai de que esta era a única solução possível. Para tanto, o bispo se vale do discurso, orientando-o no sentido de manipular sua consciência:

- É um segredo público que tua pobre filha rola pelo chão, tomada de convulsões obscenas e ladrando em gíria de idólatras. Não são sintomas inequívocos de uma possessão demoníaca?

O marquês estava espantado.

- Que quer dizer?

- Que entre as numerosas espertezas do demônio é muito frequente a de assumir a aparência de uma doença imunda para se introduzir num corpo inocente - disse. - E uma vez dentro, não há força humana que o faça sair (MÁRQUEZ, 1996, p. 84).

A princípio, o marquês não acredita que sua filha poderia ter qualquer vínculo com forças *demoníacas*, mas acaba por ser convencido e a envia para o tratamento a que seria submetida no intuito de supostamente curá-la. Mais uma vez, então, o destino de Sierva María é

determinado pelo discurso manipulador daqueles que o detém para fins de exercício do poder.

Considerações finais

Na literatura, temas relacionados à perversão são recorrentes, a qual muitas vezes não é percebida como tal, sendo confundida com relações de amor entre as personagens. Isso ocorre porque a questão do perverso acaba sendo romantizada e, assim, assimilada. No entanto, é possível perceber sob a superfície do discurso outra camada, que revela aspectos interiores das personagens que certamente elas não desejam que venham à luz, por perturbadores e obscuros que são.

Na narrativa de Raduan Nassar, *Lavoura Arcaica*, André e Ana mantêm uma relação incestuosa, o que é inadequado moralmente e, principalmente, condenado pela doutrina religiosa da família. Na obra de García Márquez, *Do amor e outros demônios*, encontramos um caso que se configuraria como pedofilia, uma relação entre um padre e uma menina de doze anos que não se enquadra nos padrões de normalidade estabelecidos pela sociedade.

Podemos dizer que as duas obras escolhidas carregam características em comum: apresentam um discurso voltado para a manipulação sobretudo por personagens que apresentam traços de comportamento perverso, além de colocarem em cena personagens que estão divididas entre seguir os dogmas da religião que professam ou satisfazer seus desejos. Partindo do entendimento de que um texto se constitui de um universo de textos que previamente já foram acessados, o que aproxima as duas obras é sobretudo a forma empregada pelas personagens perversas na abordagem de suas vítimas – a manipulação via discurso – a fim de convencê-las, e ao leitor, e talvez inclusive a eles mesmos e à sociedade em que estão inseridos, de que elas são as culpadas por despertarem suas pulsões, pois estariam pactuadas com o demoníaco.

Outro aspecto que também é importante ressaltar é o papel do narrador em ambas as obras: em *Lavoura Arcaica*, há um narrador-personagem em primeira pessoa, tendencioso e parcial, que tenta manipular o leitor, convencendo-o, muitas vezes. Em *Do amor e outros demônios*, o narrador se apresenta em terceira pessoa, o que o tornaria neutro em relação aos fatos narrados. Porém, esse narrador abre espaço para que Cayetano mescle sua voz a dele, privilegiando o ponto de vista do padre em relação ao de Sierva María, o que aproxima, também, as

duas narrativas. A abordagem de Cayetano a Sierva Maria é similar à de André em relação à Ana: convincentes e traiçoeiras. Sendo assim, é notável que o diálogo entre as obras seja forte: o discurso perverso e a religião aparecem para envolver o leitor, sendo o objetivo convencê-lo de que casos patológicos evidentes se tratam de amores proibidos.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 9ª ed. São Paulo: AnnaBlume, 2002.
- CHIAPPINI, Ligia. *O foco narrativo*. 10 ed. São Paulo: Ática, 1985.
- FERRAZ, Flávio Carvalho. *Perversão*. 5 ed. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2010.
- FREUD, Sigmund. *Compêndio da psicanálise*. Tradução de Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM, 2014.
- FREUD, S. (1913). Totem e Tabu. In: FREUD, S. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. v. 13. Rio de Janeiro: Imago, 1990, p. 11-125.
- KRISTEVA, Julia. *Poderes de la perversión*. Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2004.
- MARQUES, Mariana. *Afeto e sensorialidade no pensamento de B. Espinosa, S. Freud e D. W. Winnicott*. Dissertação (mestrado) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Psicologia, 2012. 135 f.
- MÁRQUEZ, Gabriel García. *Do amor e outros demônios*. 9 ed. Rio de Janeiro: Record, 1996.
- MASON, John. *Olookun: Owner of Rivers and Seas*. New York: Paperback, 1996.
- NASSAR, Raduan. *Lavoura arcaica*. 3 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- NITRINI, Sandra. *Literatura comparada*. São Paulo: EdUsp, 2010.
- PEÑA-ALFARO, Alex. *Estratégias discursivas de persuasão em um discurso religioso neopentecostal*. Tese (doutorado) - Universidade Federal de Pernambuco, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2005, 246f.
- SAMOUYAULT, Tiphaine. *Intertextualidade*. São Paulo: Hucitec, 2008.
- ZILLES, Urbano. *Filosofia da religião*. São Paulo: Paulus, 2001.

Conferência Episcopal Portuguesa. Celebração dos exorcismos.
Disponível em: <<http://www.liturgia.pt/rituais/Exorcismos.pdf>>.
Acesso em 14 set 2017.

Recebido em: 10/01/2018

Aceito em: 22/03/2018

OS POSITIVISMOS NO BRASIL DA VIRADA DO SÉCULO XIX PARA O XX: QUANDO A POLÍTICA E A LITERATURA SE MESCLAM

Isabela Melim Borges⁸¹

Resumo: Este artigo tem o intuito de refletir sobre o Positivismo e filosofias adjacentes, durante a implantação da primeira República, focalizando as ideias dos literatos durante a virada do século XIX para o XX. Para tentar compreender a influência e as consequências daquela filosofia, fez-se um apanhado rápido das doutrinas que imperavam no Brasil antes de as novas ideias chegarem. Também abordou-se um dos tópicos mais essenciais da doutrina de Auguste Comte: a subordinação do subjetivismo ao objetivismo, que foi tratado pontualmente nas principais ideias de Silvio Romero e de José Veríssimo, tanto nas suas visões sociais e políticas como nos seus entendimentos acerca da poesia brasileira.

Palavras-chave: Positivismo; ideias; literatura; poesia brasileira.

Abstract: This paper aims to reflect on Positivism and adjacent philosophies during the implementation of the first Republic, focusing on the ideas of the literati during the turn of the nineteenth century to the twentieth. In order to try to understand the influence and consequences of that philosophy, a quick survey was made of the doctrines that prevailed in Brazil before the new ideas arrived. One of the most essential topics of Auguste Comte's doctrine was also discussed: the subordination of subjectivism to objectivism, which was dealt with punctually in the main ideas of Silvio Romero and José Veríssimo, both in their social and political views and in their understandings of Brazilian poetry.

Keywords: Positivism; ideas; literature; Brazilian poetry.

⁸¹ Doutoranda de Literatura Brasileira pelo programa de pós-graduação da Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC.

Introdução

Este artigo é parte de um trabalho de pesquisa cujo tema principal trata das influências positivistas e de seus desdobramentos na poesia brasileira durante a virada do século XIX para o XX. Porém, o que proponho neste texto é um pequeno panorama do contexto social e político por qual o Brasil passava quando as ideias positivistas – juntamente com outras – adentraram no país. Também pretendo abordar aqui como essas ideias chegaram, quais os principais intelectuais que tiveram os primeiros contatos com elas e que tipo de reações desencadearam. Para começar, escolhi Silvio Romero e José Veríssimo, por conta, obviamente, do grande prestígio e notoriedade de ambos, enquanto pensavam o país e a intelectualidade daquela época. É também relevante indicar quais correntes influíram na vida intelectual do Brasil e que estiveram implicadas, de algum modo, na experiência histórica e, consequentemente literária, pela qual o nosso país passava naquele momento. Dessas influências e dessa experiência, resultou um estilo de vida que nos parece próprio. De acordo com Cruz Costa, na introdução do *Panorama da história da filosofia no Brasil*, “este nacional é o que estaria na base da reinterpretação que fazemos dos modelos europeus e o que impediria uma total identificação nossa com o sentido da problemática do pensamento europeu que nos foi e ainda é transmitido” (1960). Assim, desse processo de reinterpretação, resulta uma deformação – *a priori* nem boa nem má, nem correta nem equivocada – que pode até acabar se traduzindo em certa originalidade, claramente distinta de sua matriz europeia. No caso, cabe a indagação: considerando as implicações disso, seria possível contradizer a ideia de que, no Brasil, haveria mais tradução do que tradição, mesmo que a maioria dos comentadores brasileiros alegue que grande parte do que foi dito e escrito, em termos de ideias, foi apenas traduzido (seja do francês, alemão ou inglês)?

Contexto social e político

A segunda metade do século XIX é tida como um dos períodos de maior transformação da história brasileira. Um dos momentos-chave desta época é, como bem trata Hélio Silva em a *História da República Brasileira 1888-1894*, o despertar da consciência republicana, que se dá por volta do ano de 1870, fase marcada também pelo término da Guerra

do Paraguai⁸² — momento em que o Brasil começa a se enxergar como uma nação — e pelo lançamento do Manifesto Republicano, que, de acordo com Silva, não causou o impacto esperado por faltar-lhe “vibração e originalidade”, por não se aprofundar nos problemas brasileiros, como a questão da escravatura, por exemplo (1998, p. 43). No entanto, sabemos que os fatos históricos não são estanques: quando me refiro ao despertar de uma consciência republicana, logicamente penso em um emaranhado de outros importantes acontecimentos, principalmente na significativa participação dos positivistas durante e após a implantação da República. De acordo com Ivan Lins, a República só se proclamou “graças à direção impressa ao movimento revolucionário por Benjamin Constant⁸³” (1964, p. 303), que tinha liderança moral e intelectual adquiridas em todo o país e entre os importantes oficiais da época.

O Catolicismo é outro elemento que participa do debate e, mesmo a contrapelo, da implantação das ideias positivistas, segundo Silvio Romero no prefácio às *Explicações Indispensáveis* de Tobias Barreto (1900 p. 23). Segundo Romero, até 1868 nenhuma oposição se apresentou à principal corrente de pensamento que recebemos da herança portuguesa: a religião católica. Esta sempre foi “menos atenta ao sentido íntimo das cerimônias do que ao colorido e à pompa exterior”, como escreve Sérgio

⁸² “A Guerra do Paraguai, que silenciara por algum tempo o problema da escravidão, pôs em relevo as debilidades orgânicas de um país em que a massa da população era constituída de escravos. O Brasil, embora vitorioso, saía da guerra humilhado, não somente em face de seus aliados, mas dos próprios vencidos, com suas tropas de libertos recém-egressos da escravidão. A questão da abolição do regime servil se tornará daí por diante um ponto de honra nacional. A monarquia sentiu no movimento abolicionista o sinal do seu fim” (COSTA, 1967, p. 119).

⁸³ Benjamin Constant Botelho de Magalhães entrou para o Exército, transferindo-se para a Escola Militar, onde terminou os estudos. Foi professor concursado do colégio Pedro II, sofreu profunda influência positivista, passando a difundir essas ideias na Escola Militar. Seduzido principalmente pelas implicações políticas do pensamento de Comte, passou a considerar o exército como o grupo social mais qualificado no país, responsável, portanto, pela transformação republicana no Estado brasileiro. Dessa forma, fica claro que depois da Monarquia, nossa primeira República foi militar, da qual faziam parte: Dr. Aristides Lobo (ministro do interior), tenente coronel Dr. Benjamin Constant (ministro da guerra), Dr. Ruy Barbosa (ministro da fazenda), marechal Deodoro da Fonseca (chefe do governo provisório), Quintino Bocaiúva (ministro das relações exteriores), Dr. Campos Salles (ministro da justiça), Eduardo Wandenkolk (ministro da marinha), Dr. Demétrio Ribeiro (ministro da agricultura); todos maçons.

Buarque de Holanda (*Raízes do Brasil*, p. 108) e, por certo, menos atenta ainda à espiritualidade e à doutrina. De fato, o Catolicismo nunca teve uma influência decisiva na classe dirigente do Império, que era racionalista e cética. Silvio Romero admite ainda que é a partir da segunda metade do século XIX que se dão as maiores comoções da alma nacional, com respeito a ele

até então nada fora verdadeiramente examinado e criticado: o catolicismo não sofrera abalo; a filosofia católica acomodara-se ao ecletismo, o império não sofrera críticas sérias e, sobretudo, a instituição servil e os direitos tradicionais do feudalismo prático dos grandes proprietários, a mais indireta opugnação, o romantismo, com os seus doces, enganosos e encantadores cismares, a mais apagada desavença reatora. [...] E é então que, por um movimento subterrâneo, que vinha de longe, a instabilidade de todas as coisas se mostrou (prefácio de *Explicações Indispensáveis*, p 87-88).

O historiador chama atenção para a ausência de uma análise profunda que atingisse toda a instituição econômica, política e literária do segundo Império, baseada no servilismo (político, inclusive!) e que tinha como “filosofia” principal o Catolicismo. Mas não era apenas este que se fazia presente, havia um complexo aglomerado de outras filosofias importadas, tais como os distintos ecletismos que aqui se propunham, ademais do Enciclopedismo e até mesmo da Escolástica⁸⁴. De fato, o Catolicismo era, na prática, a doutrina dominante nesse tempo e, tal qual na Europa, o clero brasileiro estava também em crise, o que, evidentemente, favorecia a emergência de novas filosofias:

O movimento de ideias que antes de acabada a primeira metade do século XIX se começara a operar na Europa com o Positivismo comtista, o transformismo darwinista, o Evolucionismo spenceriano, o intelectualismo de Taine e Renan, e que se fazia sentir vinte anos depois de haverem estas correntes de ideias aparecido na Europa, espalhará-se pelo país todo (COSTA, 1967, p. 122).

⁸⁴ Em Cruz Costa, 1967, p. 101.

Ocorria aqui, assim, um surto de ideias revolucionárias num país que tinha se tornado independente há apenas 40 anos. Uma das causas está no progresso material que, por volta de 1860, começa a apontar no horizonte brasileiro, quando se dá uma inversão no movimento dos capitais: antes empregados no tráfico negreiro, são agora utilizados no comércio e num embrião industrial. Também o que acontecia no estrangeiro reforçava esse processo, de certa forma, como ocorreu com a proclamação da terceira república da França em 1871. Fatos como esse, somados a suas consequências, repercutiam quase que de forma imediata no Brasil. De acordo com Cruz Costa, O Manifesto Republicano e o germanismo da Escola do Recife são também frutos desses movimentos.

Graças à divulgação das novas ideias sobre filosofia e literatura, formou-se no Brasil, no decênio de Setenta, uma geração de tendências eminentemente críticas, animada no desejo de esquadriñar a cultura nacional e dar-lhe orientação diversa. Um verdadeiro modernismo, como apelidou José Veríssimo, cujo foco principal foi a capital de Pernambuco. [...] Parece fora de dúvida que a divulgação do Positivismo, do Evolucionismo e da crítica moderna no Brasil se processou, senão a princípio, pelo menos mais intensamente no Recife. Os primeiros sinais em que encontramos sinais da nova crítica são os de Sílvio Romero, Celso de Magalhães, Rocha Lima, Capistrano de Abreu e Araripe Júnior, os últimos três pertencendo ao grupo que se formou no Ceará, mas tendo os seus componentes estudado antes naquela cidade (CANDIDO, 1988, p. 32).

Antonio Candido confirma a efervescência das novas ideias, além de situar o início do debate através da escola do Recife. Esta se tornou produtora e difusora de um pensamento social calcado em concepções teóricas/filosóficas que mesclavam o Positivismo com o Evolucionismo determinista do darwinismo social e que tinha nas questões da raça e da miscigenação o foco de suas formulações doutrinárias. A Escola do Recife, sem dúvida, teve papel de destaque na constituição de interpretações sobre o Brasil que ampararam a visão de mundo das elites dirigentes e deram suporte teórico aos projetos de construção de uma nação civilizada. Entre os intelectuais empenhados em introduzir a razão científica, o Positivismo e o Evolucionismo darwinista na produção do

pensamento social, estavam Tobias Barreto e Sílvio Romero, intelectuais que participaram da vanguarda do que ficou conhecida como Geração de 1870. Dela também faziam parte Aníbal Falcão, Franklin Távora, Araripe Jr., Clóvis Beviláqua, Higinio Cunha, Graça Aranha, Artur Orlando e Martins Jr. Esses literatos, abolicionistas e republicanos que eram, partindo de um distanciamento crítico da monarquia escravocrata, defenderam a laicização da sociedade brasileira, além de combaterem o ideário romântico que, no último quartel do século XIX, ainda tentava ditar arquétipos para formar uma identidade nacional.

Outro ponto de extrema importância na construção da já citada consciência republicana era a escravidão africana que não havia sido encarada em termos verdadeiramente capitalistas, tampouco humanistas. Era necessário o seu fim, principalmente para se encaixar nos ideais positivistas: Auguste Comte alicerçava-se na ideia de que a sociedade só poderia ser organizada de forma positiva⁸⁵, após uma completa reforma intelectual do homem. Para o filósofo, as ideias transformam as condições sociais, econômicas e políticas e não o contrário. Consequentemente, é com o advento das ideias positivistas que se começa a vislumbrar tanto a abolição da escravidão como a formação de uma república. É natural que, num contexto como o que se expôs, em um país que possuía como doutrina preponderante o Catolicismo misturado a um aglomerado de ideias fragmentárias como as já citadas anteriormente, juntamente com um modo de exercício do poder bem definido (isto é, um regime aristocrático baseado no regime servil), é natural que se aspirasse a utilizar as novas ideias que então começavam a chegar, para criticar essas relações de poder. Ora, tratava-se, de fato, de uma miríade de ideias que, ao contrário, apontavam justamente para a alteração do *status quo*, para a modernização da sociedade e para a atualização do sistema produtivo. O Positivismo, o Naturalismo, o Evolucionismo, o Liberalismo chegavam ao Brasil ligados à luta por modificações estruturais. De acordo com Joaquim Nabuco, “até então, o espírito comercial e industrial do país resumia-se na importação e venda de africanos. Com a extinção, deu-se uma transformação maravilhosa. Este fato teve um imenso alcance, mudando completamente a face de todas as coisas... (Apud COSTA, p. 40). Joaquim

⁸⁵ O espírito positivo está afastado do empirismo e do misticismo, caminha entre eles. O estado Positivo precisa de uma *Observação Verdadeira*: única base de conhecimentos verdadeiramente acessíveis, criteriosamente adaptados às nossas necessidades reais; e de uma *Busca às Leis* das relações que existem entre os fenômenos observados.

Nabuco foi um personagem também importante, pois, abolicionista e monarquista que era, ajudou os setores mais conservadores a perceberem que a escravidão no Brasil era uma mácula para o Estado e uma ineficiência para a economia e que, sem atuação do próprio Estado no sentido de propiciar a abolição, seria muito difícil pôr fim a ela. Era uma concepção minimamente próxima ao republicanismo positivista, que oferecia uma saída, embora este começasse pela condenação da Monarquia em nome do progresso, pela separação entre Igreja e Estado, por uma ditadura republicana com um Executivo forte e intervencionista e pela proposta de incorporação do proletariado à sociedade moderna. O grupo que mais se interessou por esses ideais foram os militares. Também vale destacar aqui o que José Murilo de Carvalho afirma quanto à questão militar:

O fato é extremamente irônico, de vez que, de acordo com as teses positivistas, um governo militar seria uma retrogradação social. Mas entram aí as surpresas que fazem interessante o fenômeno da adaptação de ideias. Acontece que os militares tinham formação técnica, em oposição à formação literária da elite civil e sentiam-se fortemente atraídos pela ênfase da pelo Positivismo à ciência, ao desenvolvimento industrial. Por outro lado, por serem parte do próprio Estado, não podiam dele prescindir como instrumento de ação política (1990, p. 27-28).

O historiador admite que um governo militar seria um retrocesso segundo as regras da doutrina positivista, no entanto esta teve que se adaptar ao clima tropical para aqui proliferar; também Cruz Costa fala que houve, assim, uma reinterpretação das ideias filosóficas, fato que, mantidas as devidas distâncias, não deixa de ser um certo movimento antropofágico⁸⁶ nas ideias.

⁸⁶ O Manifesto Antropofágico propunha basicamente 'devorar' a cultura e as técnicas importadas e provocar sua reelaboração com autonomia, transformando o produto importado em exportável. Buscava a importação de novidades europeias, com objetivo de movimentar o pensamento, depois, antropofagicamente, isto é, criticamente, devorar estas novidades e influências à medida que os modernistas redescobrem a realidade brasileira.

Quando as ideias começaram a jorrar

Nas fontes pesquisadas, não há um consenso sobre uma data específica do aparecimento do Positivismo no Brasil. Ivan Lins traz a informação de que o Visconde de Taunay teve um professor de matemática, Antônio Machado Dias, no Colégio Pedro II, em 1855, que era um discípulo direto de Auguste Comte. Clóvis Bevilacqua acredita que foi em 1858. Cruz Costa admite que o Positivismo apareceu, primeiramente, no norte do país, em 1868, em conferência que Tobias Barreto fez acerca das ideias de Augusto Comte. Hélio Silva diz que foi em 1871, por meio do discurso de Benjamin Constant realizado no Palácio dos Cegos. Há também indícios de que o marco inaugural da difusão do Positivismo, em caráter especulativo, teria sido a obra de Luís Pereira Barreto, *As Três Filosofias* (considerada como a primeira obra de divulgação da doutrina positivista no Brasil), cujo primeiro volume foi publicado em 1874⁸⁷. Por conseguinte, foi no Colégio Pedro II, na Escola Militar e na Escola Politécnica que os preceitos da doutrina de Comte começaram realmente a ter uma maior visibilidade e crescente número de seguidores (mesmo que tal militarização evidencie um retrocesso político e esteja em desacordo com os ideais positivistas, como já falado logo acima).

Não posso deixar de salientar que o Positivismo entrou no Brasil de modo bipartido: existiam os positivistas heterodoxos, seguidores de Émile Littré; e os positivistas ortodoxos, de Pierre Laffitte. Tanto um quanto o outro foram apóstolos de Comte, porém, em determinada etapa do percurso filosófico, quando os elementos religiosos predominam sobre os aspectos científicos (o pressuposto é basicamente este, mas, é evidente que estou aqui simplificando), ou seja, o primeiro rumou para o lado científico; o segundo, para o religioso – em defesa da religião da Humanidade. É a partir dessas duas perspectivas que são apresentadas, a seguir, as visões de Silvio Romero e de José Veríssimo, a partir do que

⁸⁷ De acordo com Ivan Lins, a partir de 1837, vários brasileiros seguiam, na Escola Politécnica de Paris, os cursos de Auguste Comte, entre eles estão J. O. de Almeida, Patrício de Almeida e Silva, Agostinho Roiz Cunha, Antônio Campos Belos e Antônio Machado Dias – este mais tarde seria professor de matemática do Colégio Pedro II – e Felipe Ferreira de Araújo Pinho. É, porém, de 1844, a primeira referência à obra de Comte, no Brasil. Na tese sustentada pelo Dr. Justiniano da Silva Gomes – Plano e Método de um Curso de Filosofia – referia-se ele a Comte, ao método positivo e à lei dos três estados (LINS, 1964, p. 12-18).

pensaram e formularam acerca das doutrinas filosóficas da época e da literatura brasileira.

De que forma se reflete sobre essas ideias a partir de nossa literatura?

Durante esse mesmo período acima esboçado, a transformação no campo das ideias tinha como alvo questionar e acabar com o Romantismo como movimento estético e também preconizar o declínio da Metafísica. Não havia mais lugar para o espírito e tudo estava sob o jugo da razão. Para a filosofia Comtista, no mundo moderno racional-positivista não havia mais lugar para a subjetividade que o Romantismo ditou. No prefácio do seu *Catecismo positivista*, Auguste Comte inspirou uma receita que parcela importante da arte e do pensamento ocidental de finais do século XIX aproveitariam para tentar enterrar toda subjetividade que ainda imperava. Para o filósofo, “a nossa verdadeira liberdade resulta essencialmente de uma digna submissão” (1988, p. 144), além de admitir também que o elemento subjetivo deve estar sempre subordinado ao objetivo, sendo esta uma verdade essencial; assim, funda-se uma estrutura na qual o elemento subjetivo não é aniquilado, mas posto em seu lugar “positivo” (1988, p. 144). Nos diz Comte: “A principal força de nossa razão consiste [...] em subordinar suficientemente o subjetivo ao objetivo, para que nossas operações interiores possam representar o mundo exterior com o predomínio imutável que a este pertence” (idem). De acordo com Sérgio Alves Peixoto, a poesia inerente a este momento literário seria

Uma poesia na qual o subjetivismo deve residir dentro do poeta e ser subordinado à razão que, clara e objetivamente, deve ver o mundo como ele é. Subjetivismo sim, mas observado atentamente pela razão, a fim de não perverter a realidade e fantasiar-lhe o perfil. Disciplina, ordem, comedimento, eis alguns outros elementos da filosofia de Comte que permearão tanto a prosa quanto a poesia de certa literatura de finais do século (1999, p. 141).

No que diz respeito especificamente à produção literária que ocorreu durante a virada do século XIX para o XX, este artigo se limita a tentar entender como as ideias positivistas aqui entraram, como foram lidas e compreendidas pela intelectualidade daquele momento.

Em sua obra *Doutrina contra Doutrina* (2001 [1894]), livro de sua segunda fase⁸⁸, Romero⁸⁹ elabora uma forte crítica ao Positivismo no Brasil, mesmo tendo sido adepto desta filosofia. Utilizando o Evolucionismo⁹⁰ spenceriano como contraponto ao “atrasado Positivismo com seus anacronismos, ditaduras, seu patriarcado...” (Ibid.: 122), Romero defende que o Brasil é “fatalmente democrático” (Ibid.: 72). Em outras palavras, para ele, a nação brasileira surge no momento posterior ao fim das aristocracias próprias do Antigo Regime quando a mestiçagem funcionou como um mecanismo que tornou a sociedade brasileira naturalmente igualitária e onde o governo aristocrático e autoritário de poucos não condiria com os fatores do meio social brasileiro. Esse processo de afastamento em relação ao Positivismo e a sua adesão irrestrita ao Evolucionismo de Herbert Spencer atinge o auge na trajetória de Romero no início do período republicano e revela que uma de suas motivações foi o cenário político conturbado da república brasileira nos seus primeiros anos. É neste instante que Silvio Romero, de acordo com Antonio Candido, prima por suas convicções e paixões partidárias (1988, p. 79). Para Romero, “o Positivismo teria tomado forma no Brasil como uma seita, um emaranhado de fanáticos, servindo ao sectarismo dos militares e às configurações oligárquicas regionais” (Ibid.: 116). Dessa maneira, para Romero, que não estava de acordo com o rumo doutrinário positivista, a questão não era apenas uma mera disputa de ideias, mas tinha importância porque implicava questões práticas da vida política e social do país. Para o autor, o combate aos desmandos do militarismo no período republicano e à crítica ao autoritarismo e ao regionalismo oligárquico passavam majoritariamente pela crítica ao suporte filosófico que os sustentava: o Positivismo. Segundo ele:

⁸⁸ De acordo com Antonio Candido, a segunda fase de Silvio Romero significa uma depuração do Evolucionismo spenceriano, com liquidação geral do Positivismo e restrições severas a Haeckel; passagem gradual da filosofia para a sociologia (1988, p. 80).

⁸⁹ Quando, na Escola do Recife, Silvio Romero era sim Positivista.

⁹⁰ Evolucionismo de Spencer que, de acordo com Nicola Abbagnano, não deixa de ser um tipo de Positivismo: “É possível distinguir duas formas históricas fundamentais do Positivismo: o Positivismo social de Saint-Simon, Comte e John Stuart Mill, nascido da exigência de construir a ciência como fundamento de uma nova ordenação social e religiosa unitária; e o Positivismo evolucionista de Spencer, que estende a todo o universo o conceito de progresso e procura impô-lo a todos os ramos da ciência” (Dicionário de Filosofia, 2007, p. 909).

A república do Positivismo tem de república apenas o nome: está para o verdadeiro ideal republicano como o governo autocrático do Czar está, na ordem da realeza, para a monarquia constitucional da Inglaterra. Nem mais, nem menos. É o que é fácil de verificar, chamando a depor as bases de uma constituição política ditatorial federativa para a República brasileira, publicadas pelo apostolado central.

Toda essa aversão ao Positivismo, enquanto doutrina social, destoa bastante dos seus escritos anteriores, tal qual o ensaio *A poesia de hoje*:

No meio das mutações por que hão passado todos os ramos do pensamento humano, qual será o estado a que se deve ter chegado a poesia? Qual o seu caráter de hoje? Esta pergunta não é nova, nem tem sido uma só a resposta a ela dada. [...]O poeta deve ter as grandes ideias que a ciência de hoje certifica em suas eminências; não para ensinar geografia ou linguística, pré-história ou matemática; mas para elevar o belo com os lampejos da verdade, para ter a certeza dos problemas, além das miragens da ilusão... (1878).

Quando aborda a literatura, melhor dizendo, a poesia – gênero literário de maior ênfase no final do século XIX –, Silvio Romero se questiona, frente a tantas mudanças naquele pensamento intelectual, como se caracterizaria a poesia daquele momento. E conclui que, em decorrência das teorias científicas que estavam em voga, a poesia deveria “elear o belo com os lampejos da verdade”. Ora, uma vez que Romero admite “belo” e “verdade” na mesma frase, está assumindo a subordinação do subjetivo (belo) ao objetivo (verdade), tal qual aparece na doutrina comteana, o que futuramente será contestada e rebaixada pelo historiador na, entre outras, citada obra *Doutrina contra doutrina*. Assim, não só aqui neste excerto, mas em muitos outros, Silvio Romero se apropria do positivismo e o utiliza até mesmo em seus poemas científicos. Dessa forma, o crítico pode até não estar de acordo com o dogmatismo da filosofia positivista enquanto religião, porém, enquanto ciência e ideia nova, a absorveu em grande medida.

Outra personalidade de igual importância foi José Veríssimo. Em seu artigo “O Positivismo no Brasil” (publicado na *Revista Brasileira*, tomo

IV, 1895), demonstra que essa doutrina exerceu forte influência na sua formação, defende seu valor e justifica seu prestígio. Nesse sentido, contra os ataques de Silvio Romero, advoga a necessidade de se distinguirem as marcas decorrentes da vulgarização e da deturpação que os princípios positivistas sofreram ao se propagarem no Brasil. Veríssimo estuda duas causas de sua disseminação: uma geral, comum a todos os povos, e outra local, peculiar ao nosso meio e a nossa evolução. Na ordem geral, ele julga que sua importância advém do fato de ser uma concepção filosófica capaz de ocupar o vazio deixado pela decadência da metafísica, pertencente a corrente literária do Romantismo, e do catolicismo como filosofia que, de forma geral, predominava no meio cultural e intelectual. Ele admite que o que distingue o Positivismo de todas as demais construções filosóficas é o fato de ser uma doutrina completa: uma filosofia, um dogma, uma política. E rebate Silvio Romero e seu pensamento evolucionista:

O evolucionista ou spencerista pode ser em política republicano ou monarquista, em religião pelo menos ateu ou deísta, em arte, idealista, realista, naturalista ou simbolista, em ciência, ficar em Darwin ou ir até Haeckel: pode ser pró ou contra o divórcio, favorável ou hostil ao livre câmbio, ao parlamentarismo ou presidencialismo, ao café, ao álcool, às comidas apimentadas. O positivista, não: o mesmo dogma que lhe determina uma convicção científica, dá-lhe um critério moral ou artístico e regulamenta-lhe a família, a mesa, a atividade política, econômica e até sexual. É nisto justamente que está senão sua originalidade, a sua distinção e a sua força. Por isso os seus adeptos podem constituir-se em corporação, em igreja, e em virtude da lei da gravitação, verdadeira também no mundo moral, agir sobre as massas inconscientes e desorganizadas que a rodeiam (p. 302).

Dessa forma, face a tais argumentos, Veríssimo refuta a proposta de Silvio Romero que opõe o Evolucionismo ao Positivismo, no livro *Doutrina Contra doutrina* (1894). No que tange à poesia, José Veríssimo diz:

A poesia – como toda a forma de Arte – não é o que dela quer fazer um pensamento sutil, tentador, mas – e sinto estar em desacordo conosco – falso. A arte não é uma

invenção pessoal. É o produto de uma emoção, sim, mas social e humana (...). Façamos, pois, (...) somente a Arte humana, a Arte de homens para homens, não a Arte de artistas para artistas, de estetas para estetas, arte egoísta e má, mas a Arte do mesmo profano vulgo compreendida. A Arte não é, não pode ser, um brinco e um divertimento, um simples passatempo de desocupados. Ela mereceria o desprezo dos que tais artistas chamam o burguês, se não fosse senão isso... (VERÍSSIMO, 1976, p. 132-133).

A observação de Veríssimo quanto à necessidade da poesia cantar o útil, o real, não está fora das questões que marcam a sociedade na virada do século XIX. Ele relaciona a poesia útil e real à sociedade burguesa e à construção da democracia. É nesse sentido que se opunha ao subjetivismo. O autor discute como os temas usuais dos poetas estavam ultrapassados, fazendo assim também uma crítica ao Romantismo. Toma, como exemplo, o amor que, a seu ver, não poderia mais ser poetizado apenas como uma afeição pessoal, sem influências externas, sociais e humanas. Faz referência aos grandes poetas do século XIX que tratam, sim, do amor, mas de forma universal. Cita, Goethe que chama de poeta universal, objetivo e social, e Byron, que, segundo ele, canta a revolta contra a sociedade. Para Veríssimo, os grandes poetas do século XIX são requeridos por outros temas, por diferentes posições e sentimentos. Quando esses grandes poetas se ocupam do amor sabem misturar-lhe elementos de consciência, dar-lhe a generalidade e complexidade que faz da pura paixão individual um interesse humano (VERÍSSIMO, 1977c, p. 92-93).

Portanto, era o espírito positivo, prático e materialista que colocava esses poetas na posição de exemplos a serem tomados. Para Veríssimo, à fadiga natural do amor juntava-se, o próprio espírito do nosso tempo, positivo, prático, materialista. Tal qual Silvio Romero, José Veríssimo dá validade à subordinação do subjetivismo ao objetivismo que Comte pregava, deixando patente a influência do Positivismo tanto na forma de ver o mundo quanto na de colocá-lo em palavras.

Conclusão

Este artigo teve como pretensão situar a doutrina Positivista, ou melhor, as principais ideias do Positivismo dentro da sociedade

republicana brasileira em formação, a partir sobretudo do que dele disseram importantes literatos que lhe foram contemporâneos. O que fica claro é o quanto o Brasil intelectual-político-social da virada do século XIX para o XX estava entranhado das novas filosofias e precisava delas para evoluir. O Positivismo é apenas uma das ideias que apareceram nesse período, talvez o país que mais absorveu essa filosofia tenha sido o Brasil. Afinal de contas, ela era uma das molas propulsoras que acelerou o processo evolutivo brasileiro, tanto no campo político, como no literário.

Faltou trazer para essa discussão a formação e desenvolvimento da Igreja Positivista do Brasil, com seu papel de destaque em nossa sociedade naquele período (isto durante e após a proclamação da República), cujas maiores expressões foram as de Miguel Lemos e as de Teixeira Mendes. Em trabalhos futuros, eles serão devidamente analisados.

Enfim, no que toca ao presente trabalho, a pretensão foi abrir para algumas discussões: como apreender o sentido dessa geração, composta por intelectuais tão díspares quanto Joaquim Nabuco, Benjamin Constant, Silvio Romero, José Veríssimo, entre tantos outros, sobretudo no que diz respeito ao papel dos pensadores de nossa literatura? Como interpretar os textos de um conjunto de intelectuais e literatos que reúne liberais, republicanos, positivistas e federalistas, todos às voltas com Spencer, Comte e Darwin? O que se delineia no horizonte pode ser uma possível resposta à pergunta feita na introdução deste texto: nem tradução, tampouco tradição, talvez uma reinterpretação de filosofias estrangeiras, algo como uma antropofagia ideológica (como já falado aqui em algum lugar!), cujo critério parece ter sido político.

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*, tradução coordenada e revista de Alfredo Bosi. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- BEVILACQUA, Clovis. *Esboços e Fragmentos*. In: <https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=download&id=44069>. Acesso em: 15/02/2018.
- CANDIDO, Antonio. *O método crítico de Silvio Romero*. São Paulo: Editora USP, 1988.
- CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas: o imaginário da república no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- COMTE, Auguste. *Curso de filosofia positivista; Discurso sobre o espírito*

- positivo; Catecismo positivista*. São Paulo: Ed. Abril. 1988.
- COSTA, Cruz. *Panorama da história da filosofia no Brasil*. São Paulo: Cultrix, 1960.
- _____. *Contribuição à história das ideias no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1967.
- HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- LINS, Ivan. *História do positivismo no Brasil*. São Paulo: Companhia editorial nacional, 1964.
- PEIXOTO, Sérgio Alves. *A consciência criadora na poesia brasileira: do barroco ao simbolismo*. São Paulo: Annablume, 1999.
- ROMERO, Silvio. *Introdução a Doutrina contra doutrina*. São Paulo: Companhia das letras, 2001.
- SILVA, Hélio. *História da república brasileira*. São Paulo: Editora Três Ltda, 1998.
- VERÍSSIMO, José. *Estudos de literatura brasileira – primeira série*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1976.
- _____. *Estudos de literatura brasileira – quinta série*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1977c.

Recebido em: 15/02/2018

Aceito em: 20/03/2018

MULHER-MÃE: AS PERFORMANCES NOS CONTOS *IRA DAS MÃES* DE ALTAIR MARTINS E *XX + XY* DE GIOVANA MADALOSSO

Luana de Carvalho Krüger⁹¹

Resumo: Os contos *Ira das Mães* de Altair Martins e *XX + XY* de Giovana Madalosso apresentam como tema da narrativa a mulher-mãe, de modo que encontramos durante a leitura questionamentos que passam pelas performances de mulher e se colocam frente à ideais de maternidade. A partir dos estudos de Simone de Beauvoir (2016) e Judith Butler (2016) procuraremos observar como a mulher é compreendida nesses contos e porque a ideia de mulher-mãe é enfatizada a ponto de anular a performance de sujeito-mulher. Nesse artigo, procuraremos refletir acerca da maternidade idealizada na sociedade contemporânea observando como ela é manifestada nos dois contos propostos.

Palavras-chave: Mulher; Estudos de Gênero; Feminismo; Maternidade.

Abstract: The short stories *Ira das Mães* written by Altair Martins and *XX + XY* written by Giovana Madalosso present the mother-woman as the theme of the narrative that during the reading we find questions that pass through the performances of women and stand in the face of ideals of motherhood. From the studies of Simone de Beauvoir (2016) and Judith Butler (2016) we will observe how the woman is understood in these stories and why the idea of woman-mother is emphasized to the point of canceling the performance of the woman herself. In this paper, we will reflect on the idealized maternity in contemporary society observing how it is manifested in the two proposed short stories.

Key-words: Woman; Gender Studies; Feminism; Motherhood.

⁹¹ Graduada em Letras Português/Inglês e respectivas literaturas pela Universidade Federal de Pelotas - UFPel. Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras - Mestrado Acadêmico em Literatura Comparada da Universidade Federal de Pelotas - UFPel. Bolsista CAPES/FAPERGS.

Introdução

O conto *Ira das Mães*, que abre o livro *Se Choverem Pássaros*, de Altair Martins, publicado em 2002, aborda a história de uma personagem que em uma tarde de sexta-feira no verão na cidade de Porto Alegre encontra-se parada em um semáforo e, a medida em que reflete sobre a perda do seu filho, vê uma cena que a desassossega: um homem, ao invés de dar uma moeda para um menino no semáforo, queima-o a mão com o seu cigarro. O narrador, em terceira pessoa, nos coloca na história a partir da perspectiva dessa mãe que, já não tendo mais o filho, revolta-se com a atitude desse homem que nunca sentirá apego pelo menino, pois nunca desempenhará a performance de mãe.

XX + XY de Giovana Madalosso é o conto de abertura do livro *A Teta Racional* publicado em 2016. Esse conto apresenta uma narrativa acerca da maternidade de uma mãe solteira e como ela reage diante à desafios e conflitos pessoais e sociais. Os leitores são apresentados à uma narradora-personagem que conta suas lembranças, ao mesmo tempo em que relata suas experiências durante a maternidade, fazendo alguns *flashbacks* anteriores ao nascimento do filho. Nesse conto, há uma mulher que fala aquilo que sente, quebrando os tabus de uma maternidade perfeitamente entendida pelos padrões sociais atuais.

Nos contos há duas perspectivas diferentes da ideia de mulher-mãe, sendo o primeiro mais aproximado da idealização da maternidade, colocando a mulher como esse indivíduo que tem a maternidade como algo intrínseco, que é parte de toda a mulher. O próprio título do conto já permite que percebamos a ideia de algo que é coletivo, parte de todas as mulheres, que desperta uma ira materna quando uma criança é ameaçada. Observamos o que Simone de Beauvoir (2016) já dizia no livro *O Segundo Sexo* afirmando que um dos papéis da mulher, além dos trabalhos domésticos, seria a maternidade, o que além de historicamente previsto, também seria algo atrelado as mulheres, ou seja, algo que caminha como uma essência da mulher e que se comprova quando pensamos na função da mulher desde o período feudal, que embora venha sendo desconstruída desde então ainda se mantém presente no discurso misógino (BEAUVOIR, 2016, p.17).

Todavia, no conto de Giovana Madalosso somos apresentados à uma perspectiva diferente em que a mulher não se sente nem um pouco preparada para ter esse filho, além disso, apesar de amar o seu filho, mantém velado muitos de seus sofrimentos: a solidão de ser uma mãe

solteira, cenas cotidianas (porém não faladas), suas dificuldades e seu cansaço extremo que, se contado, poderá ser entendido como uma rejeição ao filho. Nesse conto, há a subversão da idealização da maternidade, a quebra de padrões dessa mãe perfeita apresentados pelo discurso dessa narradora-personagem que sem negar a maternidade e rejeitar o filho, questiona os padrões idealizados de ser mãe.

Nosso objetivo, nesse trabalho, é através de um estudo comparatista com foco nos estudos de gênero, apontar e discutir acerca das performances de mulher-mãe nos contos citados, observando como ela é manifestada nos contos, colocando os pontos que consideramos similares e também aqueles que se distanciam nos dois contos. Procuraremos, nessa análise, compreender como o sujeito-mulher nos dois contos é anulado para a compreensão de um sujeito-mãe a ponto de quase tornarem-se personagens/indivíduos distintas, colocando mulher e mãe como performances antagônicas. Para tanto, usaremos como reflexão teórica os estudos de Simone de Beauvoir (2016) e Judith Butler (2016), além de outros teóricos e teóricas feministas que apresentam discussões sobre esse tema, procurando compreender o papel da mulher na sociedade e como isso é refletido nos contos. Consideramos importante basear nossa análise literária a partir da discussão dessas duas autoras, pois compreendemos que ainda que elas tenham pontos de divergências e escrevam em diferentes momentos históricos dos estudos feministas, podem se complementar para entendermos as discussões acerca da maternidade e a compreensão da mulher-mãe, ou seja, questionamentos pertinentes que possibilitarão nossa análise.

A maternidade idealizada

Como sujeitos pertencentes a um meio social sabemos que é comum a influência que recebemos, tal influência vem juntamente com a história e em muitos casos permanece ainda com valores que estão sendo reproduzidos há muito tempo e não, necessariamente, correspondem à realidade. Ao pensarmos na maternidade idealizada, foco do trabalho, podemos dizer que “[p]ara as mulheres, [a maternidade] é uma fonte de identidade, o fundamento da diferença reconhecida, mesmo quando não é vivida” (PERROT, 2017, p. 68). Ou seja, uma característica biológica e simbólica que diferencia as mulheres dos homens e que carrega consigo significados históricos que caracterizam e explicam modelos repressivos do corpo feminino e do gênero.

Um desses aspectos que ainda permanece fortemente presente na nossa sociedade é o da *maternidade idealizada*⁹², mais do que isso da determinação da mulher em ser mãe. Simone de Beauvoir (2016), quando trata dos aspectos históricos das discussões sobre as mulheres no livro *O Segundo Sexo* diz que desde o período feudal mulheres são tratadas como uma propriedade do dono daquele espaço de terra, incluindo aqui a esposa do senhor feudal. É com esse período histórico que começam as discussões acerca do lucro de um homem perante o trabalho dos outros, o que temos, logo, é um homem que estaria sendo servido e que comandava outros homens para lucrar com isso (BEAUVOIR, 2016, p. 118). Assim, “[...] [o] homem não aceitará, portanto, partilhar com a mulher nem os seus bens nem os seus filhos. [...] a mulher não é elevada à dignidade de pessoa; ela própria faz parte do patrimônio do homem, primeiramente do pai e em seguida do marido” (BEAUVOIR, 2016, p. 118).

Pode-se facilmente questionar, qual seria, portanto, o papel da mulher nesse espaço de dominação? À ela era destinado os afazeres domésticos de uma casa onde o dono era o senhor de toda a terra, bem como a maternidade cujo o dono do filho era esse mesmo senhor. Somos apresentados a relação direta da mulher com a economia, ou seja, se a mulher não trabalhava e conseqüentemente não gerava lucros, ela era minimizada. Sendo ela inferior inclusive aos homens que trabalhavam para o senhor feudal, restava-lhe os trabalhos domésticos e a maternidade, ou seja, a mulher tornou-se *do lar*.

Percebemos, então, que a mulher, assim como os homens que trabalhavam nesse espaço, servia ao senhor feudal, de modo que inclusive a educação dos filhos era limitada, pois ela não poderia ensinar-lhes tudo. “Os trabalhos domésticos a que está voltada, porque só eles são conciliáveis com os encargos da maternidade, encerram-na na repetição e na imanência” (BEAUVOIR, 2016, p. 98). Entendemos aqui o papel da mulher como sendo simplesmente relacionado ao seu papel biológico de reprodução da espécie, que fazem da maternidade “um momento e um estado. Muito além do nascimento, pois dura toda a vida da mulher” (PERROT, 2017, p. 69). É nessa mesma perspectiva que caminhamos hoje, ainda que tenhamos avançado em muitos aspectos, como o direito ao trabalho, direito ao voto, ampliação da mulher nos espaços políticos, entre outros, temos ainda a ideia da maternidade como algo que é

⁹² Que carrega mais significado que o próprio conceito de maternidade puramente.

intrínseco a todas as mulheres e que é desempenhado de forma natural. Há o que consideramos certo definir como a maternidade idealizada que, não obstante, também é fortemente representada nos espaços midiáticos e que, mesmo nem sempre retratando a verdade, ainda são fontes de grandes influências na sociedade.

[...] [P]ode-se freqüentemente identificar sentimentos de dúvida e ambivalência no discurso espontâneo das mulheres contemporâneas quando se vêm envolvidas com as questões da maternidade. Muitas se culpam por não sentir ou não agir de acordo com os modelos valorizados na sociedade, com normas inconscientemente internalizadas que se reproduzem através das gerações, integram a subjetividade feminina e modelam papéis. Estas mulheres podem se sentir assim por não amarem incondicionalmente seus filhos, sentirem raiva ou frustração pelo nascimento de uma criança, o que não corresponde àqueles ideais normativos internalizados (TOURINHO, 2006, p. 5).

A identificação da mulher-mãe que definimos dessa maneira, pois acreditamos que a performance diante da maternidade é socialmente conectada a anulação da performance de mulher. Ao tornar-se mãe a mulher necessariamente deveria deixar de desempenhar outros papéis que não “cabem” a mulher-mãe, que não seriam adequados e que são impostos diariamente a todas as mulheres que caminham para o desvio dessa norma. Dessa maneira, além de todas as imposições colocadas as mulheres, existem outras séries de imposições colocadas as mulheres-mães. “O primeiro problema é o da concepção: ter ou não ter a criança. Conceber ou não. A mensagem do Anjo Gabriel é válida para todas as mulheres que passam, todas ou quase todas, pela anunciação, desejada ou temida, da maternidade próxima” (PERROT, 2017, p. 69).

Tourinho (2006), no artigo intitulado *A mãe perfeita: idealização e realidade - Algumas reflexões sobre a maternidade*, diz que: “[...] depositou-se no ideal da mãe perfeita a responsabilidade pela unidade familiar e pela garantia ao homem de maior disponibilidade para outras obrigações sociais: a mãe ideal conjugaria perfeitamente sexo, estabilidade conjugal e responsabilidade com os filhos” (TOURINHO, 2006, p. 4). Dessa maneira, não uma mulher, mas uma mãe desempenha um papel

fundamental na sociedade. Ela só é reconhecida como indivíduo a partir da maternidade, pois é quando apresenta uma contribuição social relevante e que não pode ser desempenhada pelo homem. “Como a função materna é um pilar da sociedade e da força dos Estados, torna-se um fato social. A política investe no corpo da mãe e faz do controle de natalidade uma questão em evidência” (PERROT, 2017, p. 69). Controle que até hoje é mantido e que cada vez mais coloca a criança como principal sujeito a ser protegido, respeitada e com os direitos garantidos de vida.

A partir dessas reflexões podemos ver que ainda hoje, em nossa sociedade, perdura o mito da essência materna, do instinto natural da mulher para com a maternidade. Espera-se da mulher-mãe a dedicação total ao filho, a perfeição sem esforço, sem custo à saúde física e mental, afinal, é de sua natureza feminina cuidar. Porém, segundo Butler (2016), o gênero não é dotado de uma essência, e sim tem uma impressão, uma ilusão de essência que é mantida através da repetição de performances (BUTLER, 2016, p. 33). A natureza feminina, segundo essa visão, é um mito propagado por discursos reguladores que designam à mulher-mãe às performances da maternidade perfeita e indolor para que esta seja compreendida em sociedade.

A partir da perspectiva de performatividade do gênero, uma vez desessencializando o ser mulher e, portanto, a maternidade, podemos lançar luz ao terreno de batalha que é a performance da maternidade. Como não há, de fato, uma essência feminina, Butler (2016) diz que as performances prescritas para um ou outro gênero são arbitrárias e podem ser determinadas para beneficiar uma ou outra instituição ou grupo social (BUTLER, 2016, p. 243). As performances de gênero da mulher-mãe é, então, um campo de batalha cheio de constrangimentos que (de)limitam os contornos sociais do indivíduo, e as performances que lhe cabem para ser compreendida, de fato, enquanto mulher. Ainda assim, ainda que os estudos apontem que toda manifestação é uma performance diante do que é imposto para um indivíduo socialmente, Badinter (1985) diz que: “[m]esmo reconhecendo que as atitudes maternas não pertencem ao domínio do instinto, continua-se a pensar que o amor da mãe pelo filho é tão forte e quase geral que provavelmente deve alguma coisinha à natureza. Mudou-se o vocabulário, mas conservaram-se as ilusões” (BADINTER, 1985, p. 21). Ainda nessa perspectiva, a autora diz que:

O amor materno é apenas um sentimento humano. E como todo sentimento, é incerto, frágil e imperfeito.

Contrariamente aos preconceitos, ele talvez não esteja profundamente inscrito na natureza feminina. Observando-se a evolução das atitudes maternas, constata-se que o interesse e a dedicação à criança se manifestam ou não se manifestam. A ternura existe ou não existe. As diferentes maneiras de expressar o amor materno vão do mais ao menos, passando pelo nada, ou o quase nada. Convictos de que a boa mãe é uma realidade entre outras, partimos à procura das diferentes faces da maternidade, mesmo as que hoje são rejeitadas, provavelmente porque nos amedrontam (BADINTER, 1985, p. 22-23).

Nessa perspectiva os dois contos são contestadores dentro dos seus espaços de fala e suas propostas, pois no conto de Madalosso há uma narradora procura mostrar o outro lado da maternidade que é o mais próximo da realidade ao mesmo tempo em que é o mais escondido, beirando cenas que poderiam ser consideradas inadequadas por esse encobrimento da perfeição, como no trecho de abertura do conto em que a narradora já deixa claro o que ela sentiu logo após o parto:

É uma experiência tão acachapante que até a barriga demora para se tocar que algo aconteceu. Ela fica lá, grandona e oca, iludida de que ainda está cheia, de que ainda está abrigando alguém, e só depois de algum tempo volta ao normal. **A mulher também demora para voltar ao normal e, assim como a maioria das barrigas, nunca mais será a mesma.** Eu estava exatamente nesse estágio, deitada na cama da maternidade, **ainda fedendo a placenta**, ainda me adaptando a nova realidade, quando ele apareceu (MADALOSSO, 2016, p. 11- grifos meus).

Observando ainda os aspectos da narrativa, podemos perceber que por ser uma narradora-personagem que relata sua própria história dentro de um espaço de repressão e constrangimentos, encontramos também um fundo de veracidade e de confiança⁹³. Justamente por esse aspecto, a

⁹³ Sabe-se que dentro dos estudos literários o narrador em primeira pessoa é considerado o menos confiável, no entanto, acreditamos que dentro desse espaço onde a narrativa se constrói o narrador-personagem é extremamente relevante pois é o que permite as confidências e os relatos da personagem.

narradora se permite utilizar um vocabulário que choca, com adjetivos que nem todos narradores usariam ao falar de um nascimento, mas que subverte todo um pré-conceito de ideal materno e maternidade idealizada onde tudo é romantizado.

No entanto, o conto de Altair Martins nos leva para o extremo, para a performance que também foge as regras pré-determinadas de mulher-mãe, pois coloca a personagem em um espaço de defesa de um filho que se assemelha ao de uma fêmea protegendo sua cria que nem é, de fato, *sua* cria “(...) porque aquela era uma mulher que, perto das perto das seis horas, no inferno de um janeiro, sexta-feira, guiava em Porto Alegre uma fome larga de ser mãe” (MARTINS, 2002, p. 14). Ou ainda quando o narrador diz que:

Mas toda sexta-feira pareceria eterna a ela que, mãe, perdera o filho num janeiro também de agonia. Sextas-feiras impregnavam-lhe de algo que não sabia o que era, então adotava a palavra enjôo. Escondida no enjôo, era a agonia quem a iludia e a enjoava. E o calor: o filho queimava formigas e, despejando álcool muito próximo ao perigo do que é inflamável, o fogo alcançou-o. **Ela, que era sobretudo mãe, que vivia o que o filho vivia, ela viu dolorosamente o filho perder a pele que era a mesma sua pele. E desejou cobri-lo de mãe, se possível fosse, com a própria carne.** Mãe era doando vida, pois que era assim que ela se sentia (MARTINS, 2002, p.11-12 – grifos meus).

O que podemos perceber é que em *Ira das Mães* tal performance é completamente contraditória para a performance social de mãe, pois as atitudes da personagem beiram a insanidade de querer novamente o filho e, com isso, defende outra criança, pois seu instinto materno prevalece. Todavia, se observarmos a situação em que somos apresentados à personagem, colocando em evidência a sua fragilidade e a perda do seu filho, conseguimos perceber que sua performance seria a mesma da maternidade idealizada, no entanto, levada ao ponto mais alto da extremidade, o que mostra o quão frágil e limitada é essa performance, pois não permite com que essa mulher-mãe defenda outra criança, em outra circunstância, que não o seu próprio filho. O narrador em terceira pessoa torna-se interessante para a nossa análise, pois embora seja aquele em que os leitores poderiam confiar, ele também pode carregar preceitos dessa idealização da mulher-mãe que podem ser representados dentro do

discurso. Na narrativa, há uma mulher que beira a insanidade e que fala através do seu narrador e justamente esse processo é o que mais a anula na narrativa, pois não permite que ela coloque em evidência seus próprios questionamentos diante da situação em que se encontrava. A onisciência do narrador, portanto, pode ser questionada quando pensamos que ele também pode ser influenciado pelos ideais de performance contidos na sociedade.

Voltamos aqui para a ideia de (de)limitação, a performance que deveria ser fruto da ação do sujeito diante daquilo que ele tem vontade de fazer acaba por ser determinada socialmente, polida ao ponto de não permitir nem que a personagem sinta sua dor, nem que ela externalize de outra forma, ao mesmo tempo em que o discurso da outra mãe também mostra o quão limitada sua vida se tornará, quando afirma que ela nunca voltará ao que era antes.

As performances nos contos *Ira das mães* e *XX + XY*

O conto *XX + XY* apresenta uma relação entre mãe e filho em que a mãe se torna uma escrava da maternidade idealizada e vive para o bem-estar de uma criança. Durante a narrativa, encontramos trechos em que a mãe quer ir no banheiro, mas não consegue fazer essa tarefa sozinha, pois o filho precisa ser alimentado. Aqui a narradora mostra que não há outra opção:

[...] A mãe tem que por o bebê pra arrotar depois de cada mamada. E era isso que eu estava fazendo quando me deu uma baita vontade de ir ao banheiro. Eu já tinha voltado da maternidade. Estava em casa, sem ninguém pra me ajudar. Fui com meu filho no colo até o banheiro, abri a calça e sentei na privada. Caguei. E, enquanto isso ele regurgitou no meu colo. Um jato de leite azedo que escorreu pelo meu braço e pela minha barriga. Quanto tentei me limpar ele se mexeu de um jeito brusco e abriu a ferida do meu peito, que estava rachado. Comecei a chorar. E meu filho, sempre em simbiose comigo, chorou também. Nos acolhemos, nos grudamos um ao outro. **Uma bola de fezes, vômito e sangue, lágrimas e muco se amando intensamente** (MADALOSSO, 2016, p. 12-13 - grifos meus).

Nesse momento, o leitor parece ser convidado a quebrar alguns paradigmas, afinal, o que seria mais correto: deixar o filho por um instante, enquanto chora, ou alimentá-lo no banheiro? Mais que isso, a narradora apresenta um fato sem omitir aquilo que à desassossega, que causa desconforto. “A maternidade, descobri, é um ato de coragem porque quem ama com tanta intensidade se expõe ao mundo sem a pele” (MADALOSSO, 2016, p. 20). Essa mulher-mãe está descobrindo um novo universo de possibilidades e de performances ainda não pensadas por ela. Ela enfrenta calada momentos que são difíceis conseguir dividir com alguém, pois ninguém, que compreende a maternidade como algo intrínseco às mulheres, entenderia seu posicionamento e suas decisões antes de recrimina-la pelas mesmas, inclusive outras mães.

Era sábado à noite. Eu adoraria dizer que estava lendo um livro, assistindo uma peça, tomando uns drinks com os amigos. Mas sejamos sinceros: **nenhuma mãe recém-nascida faz nada disso**. Eu estava, para variar, indo trocar uma fralda. Só que, quando abri a gaveta, descobri que as fraldas tinham acabado. Lembrei que a Dandara tinha me dado uma de pano para experimentar. Peguei-a, enrolei em volta da bunda do meu filho e preendi com um alfinete, coisa que nunca tinha feito, tanto que me atrapalhei e espetei a barriga dele. **O sangue escorrendo naquela pele imaculada, me tirou do controle e trouxe à tona um monte de sentimentos que estavam socados dentro de mim** (MADALOSSO, 2016, p. 24 – grifos meus).

Percebemos que há muitas diferenças e muitas performances mascaradas de mulher-mãe nesse universo que a narradora nos apresenta, pois ao mesmo tempo em que ela admite que nenhuma mãe conseguiria sair com os amigos, ela também demonstra angustias que não divide com outras mulheres. Ao machucar o filho, ainda que sem a intenção, a narradora começa a refletir sobre aspectos da sua vida que ainda não são falados, angustias de mulher-mãe e uma falta de viver como mulher, antes de ser mãe. Voltamos aqui para o papel que ela desempenha e a sua performance de mulher-mãe que pode ser diferente da performance de outras mulheres, mas que ainda carrega suas similaridades no silenciamento. As performances também são impostas socialmente, afinal há, necessariamente, expectativas acerca do que é ser homem, mulher,

mãe, entre outras, sendo essas expectativas cumpridas, reforça-se um papel estereotipado e normativizado, ao mesmo tempo em que anula algumas realidades. Tratando ainda do papel da mãe e da responsabilidade de criar e cuidar de um filho, a narradora apresenta o momento onde a dor de uma mãe é completamente esquecida e descartável comparada às necessidades do filho. Relatando um momento em que o filho acaba bebendo sangue, pois o seu seio estava rachado ela diz:

Quando amanheceu, liguei para o pediatra, ansiosa por um alento, por uma medalha de honra na minha farda azeda de leite, e também por uma alívio, por uma autorização para minha teta ferida bater em retirada, mas o que ouvi foi apenas: pode continuar, não tem problema ele beber o teu sangue. Posso pelo menos tomar um analgésico?, perguntei. Não, ele disse, o analgésico passaria para o leite, não é bom para o bebê. Entendendo quem era prioridade naquela história que se repetia desde o surgimento do homem, voltei para a cama e dormi sem nem tirar os chinelos (MADALOSSO, 2016, p. 16).

Qualquer exaustão e/ou sofrimento de uma mulher, diante das necessidades de um filho, são anuladas. O que em um primeiro momento pode parecer um meio de mostrar o seu amor pelo filho, e socialmente é o que se espera de uma mãe, mostra também que a mulher deve se anular, esquecer qualquer uma de suas vontades, pois o papel social dela é ser mãe. Ela não tem direito de descansar, pois deve criar o seu filho acima de qualquer outra necessidade psicológica ou física que ela tenha, ou seja, sua performance de mãe é mais importante que sua performance de sujeito-mulher. Assim a narradora se esconde, ela não fala o que ela sente para as outras personagens, o leitor é como um confidente, um diário. Nenhuma de suas confissões são apresentadas às outras personagens, pois elas não entenderiam. Ela seria julgada porque é socialmente errado dizer que se está exausto de um filho, ou que não se tem vontade de levantar para alimentar um filho. Nada mais é importante além do filho, dessa maneira, a narradora se anula como mulher, para assumir o papel de mãe. Poderíamos retomar o que Badinter (1985) menciona no livro *Um Amor conquistado: o mito do amor materno* e assumir que a narradora é forçada a assumir um papel de mãe, imposto socialmente para que consiga ser aceita, de modo que inclusive anula suas

próprias vontades e angustias (BADINTER, 1985, p. 23). Ao mesmo tempo, esse leitor é real, um confidente que percebe e desconstrói junto com ela a perfeição da maternidade. Não se espera que uma mãe fale dessa forma, ou sequer julgue e critique um posicionamento médico, no entanto, ela o faz. Um exemplo é quando a narradora-personagem do conto nos fala do momento em que ficou grávida e como isso ocorreu:

Às vezes eu ficava olhando para o meu filho e pensando o que ia dizer quando ele me perguntasse como conheci o pai dele. Ou, pior ainda, o que ia dizer se ele me perguntasse em que situação ele foi concebido. Porque a verdade, claro, não envolve flores nem serenatas. Tampouco amizade ou singelo desejo de maternidade por trás de uma inseminação. A verdade, eu teria que dizer para ele, é que a mamãe andava tão a fim de dar que abriu as pernas para um cara de quem ela nem sabia o nome (MADALOSSO, 2016, p. 25).

Mostrando, nessa passagem e em outras, que essa performance de mulher-mãe, embora seja o esperado socialmente, é também o questionado, pois não é intrínseco a mulher, afinal “[...] mãe sofre minha filha, você vai ver. Ela nem precisava me dizer, eu já estava vendo” (MADALOSSO, 2016, p. 19). Todo esse sofrimento que a narradora do conto de XX + XY estava vendo também é representado pela personagem do *Ira das Mães*, aqui de forma distinta, pois não temos relatos do período em que a mulher-mãe esteve com o filho, apenas alguns *flashbacks* de sua morte onde há fogo, que se mistura com o calor de Porto Alegre e levam-na a defender uma criança que é moradora de rua, como defenderia o seu próprio filho.

E protegendo o filhote é que ela agiu: com os braços fortes de tantas madrugadas a embalar o filho, atirou a ofensa daquele homem de encontro a lata do automóvel e, contra a porta, bateu e bateu, e bateu lembrando a dor com que batera à porta do quarto vazio do seu filho após o retorno ingrato da missa de sétimo dia. [...] Como se, por instantes, as forças dessem trégua, ela viu muito sangue. ‘Cordão umbilical cortado não sai tanto sangue assim’, estranhou (MARTINS, 2002, p. 15-16).

O sofrimento aqui é por “deixar de ter”, “perder”, beirando ao que pode ser compreendido como uma irresponsabilidade materna, perder o filho para o fogo, no qual toda a sua performance de mulher-mãe foi perdida, pois se não há mais o filho para ela não havia mais mãe também. Ela perdeu sua própria carne, perdeu sua própria vida ao perder o filho. No entanto, ao ver esse homem que desrespeitou o filho de alguém, ela, mulher-mãe, reage e ao passo que lembra do filho, lembra dessa outra “cria” na rua e seu *instinto materno* ou sua performance de mãe é manifestado novamente. Diferentemente do conto *XX + XY*, somos apresentados a uma mulher que sentia a maternidade como algo intrínseco a ela, algo natural e que ela se preparou a vida toda.

Ela se sentia mãe assim: o único filho que a tornava mãe então se consumia, morrendo então a água no corpo e ela viveria então o quê? Ai aquela água que escorria, ai aquela carne rosa por debaixo da vida, ai aquilo tudo naquele filho todo. ‘Tá queimando, mãe, tudo’. E nela queimavam os olhos e os seios grandes que hidrataram a boca do filho um dia. **A boca mamando era bonita, muito bonita, e ela adorava vê-la colada ao bico do seio – porque adorava ser mãe**, porque adorava seu filho, porque amava tudo e sobretudo vivê-lo. **Porque ela, a vida inteira, preparou-se não para o primeiro homem, não para as suas aulas, que era professora de Educação Física, mas para ser mãe, e sentia tudo dentro dela movimentar-se para isso**. Sua vida era escutar frases, longas ou curtas, alegres ou tristes, não importava, mas que tivessem um cantinho para a sua palavra, que era mais um estalo de vida: mãe. O filho dizia ‘mãe, posso isso?’, ‘posso, mãe, isso?’, ‘posso isso, mãe?’ – e sempre, em qualquer posição, Mãe era música de agitar-lhe o sangue (MARTINS, 2002, p.12 – grifos meus).

Esse trecho mostra quase uma gratidão e determinação da personagem em ser mãe, independentemente de qualquer outra coisa para ela ser mãe era parte de sua vida. Para ela, possivelmente, a performatividade da maternidade idealizada seria facilmente preenchida, e possivelmente foi durante o tempo em que ela esteve com o filho. No entanto, a perda desse filho para o fogo desestabiliza a personagem, da mesma maneira que perder o filho nessas circunstâncias já mostra uma

falha nessa performance que possivelmente é tão grave para a própria personagem, quanto socialmente. Em contrapartida, a personagem, ainda no seu período de luto, acaba (re)assumindo o que ela, de fato, não queria perder: seu papel de mãe. Sua performance deveria ser mantida e foi nesse impulso de defesa que ao ver um menino no sinal pedindo dinheiro entre os carros e um homem, que ao invés de dar-lhe uma moeda ou não dar-lhe nada, queimou o cigarro na mão da criança, ela:

[...] que esperava absorva o sinal, ela tinha um grito, um grito mais fogo que o fogo: e abaixou o vidro e gritou àquele homem toda a sujeira que uma **mãe suporta limpar e calada**. Em troca, ele esfregou o contorno do queixo que não percebia ser ridículo e montou, com o dedo pai-de-todos, gesto que ela e a memória gastaram segundos para reconhecer: era aquilo que primeiro a fizera mulher e depois, mãe. Como se não bastasse, ele perguntou se ela não estava precisando de homem não, porque se estivesse, que chupasse o dedo saliente nas juntas e feio, muito feio, daquele homem nojento de cavanhaque e que queimava a mão das crianças e ofendia as mães. Não, ela não precisava de homem algum, ela já havia vencido essa etapa de mulher e seus calores, **precisava era de se sentir mãe de novo** e, crescendo como tal, sentiu-se tão amargamente forte, que adotou aquela dor de criança que ainda chorava, olhando atrás da lágrima, a palma queimada da mão. A palma queimada da mão - 'tá queimando, mãe, tudo'. [...] 'Eles não merecem', pensou ela e, balançando a cabeça, ia olhar para a frente (MARTINS, 2002, p. 13-14 - grifos meus).

Não obstante, a personagem assume novamente esse papel, pois se coloca nesse espaço de ausência e resistência. Ao passo que o menino não teria ninguém para defendê-lo no momento, ela também sentia que deixar aquilo acontecer não era desempenhar sua performance de mãe. Ela assume tal papel, lembrando de todas dificuldades que passou enquanto mãe, de tudo que teve que limpar e silenciar, da mesma forma que a narradora-personagem XX + XY demonstra. A personagem precisava sentir isso de novo, pois para ela isso é intrínseco, todas as coisas que são desagradáveis, bem como o que é prazeroso conta para a personagem como uma forma de mostrar o quanto ser mãe é significativo para ela, de modo que há uma completa idealização da maternidade. Isso

fica claro, quando no conto em meio a defesa da criança, a personagem age.

‘É que ele é homem: homem nenhum jamais machuca filho meu’, doeu-se. Dentro do carro, castelo dos homens, ele se sentiu seguro, como num útero. **Mas agora – ela era mãe, não era? – ela iria arrancá-lo porque aquele seria o momento de mostrar-lhe o mundo.** Como se ele adivinhasse que aquela mulher viria pari-lo do carro, o homem tentou esconder-se fechando o vidro. Mas era tarde: a bolsa já rebentara, a porta do carro já estava aberta. Buzinas anunciavam o sinal verde, mas ela, fixa nos olhos apavorados dele, **puxou-o para fora do carro com uma força que equivalia à dor de parir e de ser mãe.** Uma força de pôr um homem de joelhos e depois, num segundo empurrão, as mãos dele se agarrando no ar e os olhos de quem vem ao mundo, dar-lhe um tapa seco no rosto. **Como homem, ele poderia bater numa mulher, nunca numa mãe. As mães tinham mais força que os filhos.** E havia surpresa, causada por ela, que o tornava vulnerável. E entretanto houve ainda mais, porque ela era a mãe ofendida na sua nobreza simples de mãe, que é proteger o filhote (MARTINS, 2002, p.15 – grifos meus).

Percebe-se a ira que beira o animalesco, uma fêmea feroz que defende e se expõe pela sua cria. Simone de Beauvoir (2016) apresenta essa relação da mulher com outras fêmeas no livro *O Segundo Sexo*, dizendo que:

A MULHER? É muito simples, dizem os amadores de fórmulas simples: é uma matriz, um ovário; é uma fêmea, e esta palavra basta para defini-la. Na boca do homem o epíteto "fêmea" soa como um insulto; no entanto, ele não se envergonha de sua animalidade, sente-se, ao contrário, orgulhoso se dele dizem: "É um macho!" O termo "fêmea" é pejorativo, não porque enraíze a mulher na Natureza, mas porque a confina no seu sexo. E se esse sexo parece ao homem desprezível e inimigo, mesmo nos bichos inocentes, é evidentemente por causa da inquieta hostilidade que a

mulher suscita no homem; entretanto, ele quer encontrar na biologia uma justificação desse sentimento. A palavra fêmea sugere-lhe uma chusma de imagens: um enorme óvulo redondo abocanha e castra o ágil espermatozóide; monstruosa e empanturrada, a rainha das térmitas reina sobre os machos escravizados; a fêmea do louva-a-deus e a aranha, fartas de amor, matam o parceiro e o devoram; a cadela no cio erra pelas vielas, deixando atrás uma esteira de odores perversos; a macaca exhibe-se impudentemente e se recusa com faceirice hipócrita; as mais soberbas feras, a leoa, a pantera, deitam-se servilmente para a imperial posse do macho. Inerte, impaciente, matreira, insensível, lúbrica, feroz, humilhada, o homem projeta na mulher todas as fêmeas ao mesmo tempo. E o fato é que ela é uma fêmea. Mas se quisermos deixar de pensar por lugares-comuns, duas perguntas logo se impõem: Que representa a fêmea no reino animal? E que espécie singular de fêmea se realiza na mulher? (BEAUVOIR, 2016, p. 31).

O animalesco ao comparar-se com o humano ganha aspectos pejorativos, tiram a sanidade dessa mulher. Comportar-se de forma não racional e mais instintiva, para uma mulher, é como uma afronta, como voltar a um espaço primitivo. Logo, acreditamos que essa animalização da personagem é o que a tira de sua performance de mulher-mãe, pois ainda que compreendamos que socialmente há um padrão imposto que prevê uma performance já pré-definida para as mães, há também as definições que delimitam esse espaço, e que ao mesmo tempo, curiosamente, parece ser aceito pois volta-se ao papel de defesa de uma mãe. Observemos que ela não desempenha um papel de mulher histórica, mas de mãe, de fêmea que defende sua cria. Dessa forma, o que é animalesco e assusta é ao mesmo tempo “perdoável” no conto. Há, portanto, diferenças visíveis dentro das performances de mulher e mulher-mãe. A atitude da personagem, ainda que representada no conto como quase um culto a maternidade e defesa do filho, torna-se tão extremada que beira a insanidade dessa mulher, outro conceito diretamente ligado a mulheres e que carrega uma carga pejorativa – a histeria da mulher sem filhos, conceito que vem da psicanálise de Freud que ainda permanece arraigado socialmente. Segundo Cristina Marcos (2007), ao falar sobre o conceito de histeria do Freud diz que:

O recobrimento constante feito entre a histeria, a maternidade e o feminino revelam a dificuldade da mulher em se situar, em se definir, fora da referência ao falo. Na falta de um significante que a nomeie, a histérica recorre ao falo. A posição histérica é tão somente uma resposta à falta de significante, para ser uma mulher, ela se dirige ao falo pela via da identificação. Nesse caso, ela se situa do lado do homem, cuja referência não é outra além do falo.

A significação da maternidade, para Freud, estaria na equivalência entre a criança e o falo como resposta à castração. Penso, aqui, na função de tamponamento do furo que a criança pode ter com relação à mãe. A criança, destinada a preencher a falta a ser da mãe, pareceria tecer um véu sobre a castração materna (MARCOS, 2007, p. 36).

A personagem ao perder o filho necessitaria encontrar uma outra criança, reassumir essa maternidade, no entanto, a medida em que a personagem assume essa defesa animalesca, ela é desumanizada. O que justifica a ação de mãe, também é o que leva ela a loucura, pois ao mesmo tempo que compreendemos a ira, também não podemos deixar de observar o quanto isso toma conta da personagem, a ponto de ela ficar cega para qualquer outro ocorrido e apenas observar esse homem com raiva e essa criança com piedade. Portanto, em uma sexta-feira escaldante em Porto Alegre, em um semáforo, sem se importar com mais nada que acontece, essa mulher-mãe:

Acuada, empurrada pelas costas, guspida pela frente, ofendida dos dois lados, ela sorria por dentro de puro amor de mãe. Amor de mãe é amor que homem não entende, porque foi concedido a eles um coração mais fraco. Por isso gritavam, buzinavam, discutiam – é que seus corações não agüentariam aquilo tudo sem um infarte em troca. Eles jamais se dariam a entender: que só as mulheres seriam passíveis de entendimento (MARTINS, 2002, p. 16-17).

Mesmo com toda humilhação recebida a performance de mulher-mãe foi mais predominante nessa mulher, o que nos faz pensar que seja possível compreender o quanto a própria imposição do ideal materno seja predominante. Todo o seu sofrimento tenham levado ela a insanidade,

no entanto, é importante deixar claro que, para a personagem não houve rompimento com sua performance de mãe. Para ela era claro que todas mulheres entenderiam sua atitude.

Vejamos com mais detalhes a postura no conto XX + XY: uma mulher que mesmo sem ter a intenção de ter um filho, tem. Mesmo sofrendo com desafios da maternidade e de ser mãe solteira, aguenta. Mesmo querendo falar, se cala, sendo somente o leitor o seu confidente. Notamos assim o cenário das performances dessa mãe como ricos em constrangimentos que delimitam, de fato, as performances prescritas ao sujeito-mãe, ao mesmo tempo que desmascara o mito da essência materna atribuída ao sujeito marcado como feminino. Ao mostrar o que realmente se passa nos momentos privados, na mente e no particular dessa mãe enquanto não está sendo observada, a ilusão de instinto materno cai por terra, mostrando que a perfeição materna, o amor constante, incondicional e puro, sem peso e custos para a mãe, é nada mais que uma performance prescrita e não uma essência que emana.

Agora observemos a mãe do conto *Ira das Mães*: uma mulher que sempre desejou ter um filho e que quando o filho morre sofre muito, sofre a ponto de defender qualquer possível filho na rua, uma mulher que em um ato de exacerbação do seu sofrimento bate em um homem e logo em seguida o perdoo, pois ele é filho de alguém.

As mãos entre os cabelos vermelhos do sangue de um alguém qualquer de cavanhaque, os dedos dela nos contornos da orelha dele, o piscar de olhos de quem castiga, mas educa – tudo naquela mulher era um tudo de carinhos de mãe. ‘Eu te perdôo, meu filho, eu te perdôo’, teria dito, se às mães não fosse dado também o mesmo nó que aparece no perfil da garganta dos homens, e que à mulheres é dado surgir do coração somente nos momentos mais significativos. ‘Não ofende mais a tua mãe, meu filho. A língua fica seca!’ E foi depois de tudo aquilo, em Porto Alegre, sete horas, numa sexta-feira de um janeiro quente em que se precipitavam alguns respingos de chuva, que ela percebeu que havia quase matado o mais recente filho de si: aquele filho que a ofendera seria agora um homem, porque nascia aprendendo a respeitar as mães. Havia nela então alívio por ter dado a lição certa na hora certa, não a um homem, mas a um filho de alguém (MARTINS, 2002, p. 19).

Um filho de alguém que também poderia ser seu filho e carregando todo o sofrimento de uma mãe, assim como a narradora-personagem de *XX + XY* carrega, no entanto, manifestando de outra forma. Nesse ponto podemos percebemos o quanto de similaridade poderíamos encontrar nessas duas performances quando tratamos de sofrimento. Mais do que isso, essa performance imposta socialmente, assim como tantas outras que não caberiam nesse artigo podem ser consideradas destruidoras da própria individualidade dos sujeitos. Não se trata aqui de pensar na performatividade das nossas ações, pois elas deveriam ter espaços distintos e abertos, no entanto, o que nos deparamos são performances impostas que anulam os sujeitos, que os colocam em posições desconfortáveis para, logo em seguida, os deixá-los desconfortáveis com suas próprias ações e/ou por agirem da maneira que era esperado. Basta observarmos as ações das duas personagens, que ao tentarem seguir uma performance ideal, colocam-se em situações onde o desconforto interno e a cobrança delas mesmas foge do controle.

Conclusão

As mulheres-mães nos contos apresentam perspectivas de maternidade diferentes, vivências por muito distintas, enquanto uma procura mostrar as dificuldades em ser mãe, a outra procura deixar claro que todas essas dificuldades não passariam de pequenos obstáculos do prazer que é ser mãe. Até aqui, os contos *XX + XY* e *Ira das Mães* parecem se distanciam quase que por completo, pois mostram perspectivas diferentes acerca da maternidade idealizada. À primeira vista, seria facilmente possível defini-los como contos que mais divergem entre si, considerando, também, o posicionamento das personagens diante de seus filhos e suas próprias angústias.

Todavia, ao observarmos as manifestações de performance de mulher-mãe nos contos o que podemos contatar é que ambas personagens sofrem a imposição de uma idealização materna em que erros não são permitidos, as falhas são sempre colocadas como problemas que deveriam ser resolvidos pelas mães e que as anulam como sujeitos-mulheres, ou seja, não consideram que seus sofrimentos são parte do processo da maternidade. Ainda que a personagem em *Ira das Mães* tenha idealizado a maternidade durante toda sua vida, podemos observar que o acidente corrido com o seu filho foi o que permitiu o seu sofrimento, ou seja, a

falha diante de errar como mãe, e tal sofrimento imposto socialmente pela vontade de ser mãe e pela culpa por não conseguir cumprir com o papel que ela sempre esteve disposta são reflexos de uma idealização de perfeição. Nessa mesma perspectiva o conto XX + XY mostra o quanto a performance de mulher-mãe anula quase que totalmente a performance de mulher, colocando-as como antagônicas socialmente, de modo que enquanto é-se mulher atitudes e performances são permitidas, mas quando é-se mulher-mãe muitas delas devem ser abandonadas. Encontramos aqui as angustias dessa mãe que ao sentir dor em seu próprio corpo não pode tomar nenhuma atitude, pois esta certamente irá interferir no desempenho e desenvolvimento do filho. Logo, nos dois contos compreendemos que há uma anulação na performance de mulher em que principalmente os sentimentos e angustias das personagens são esquecidos e quando manifestados sofrem estigmas e, ainda que, a idealização da maternidade seja, para as personagens, espaços de compreensões diferentes, as duas permanecem dentro de uma performance idealizada e ainda que desviem da regra de forma diferente são subjugadas pelo mesmo padrão de performatividade previsto socialmente dentro dos espaços narrativos.

Por fim, o antagonismo inicial que podemos extrair dos contos pelas performances de mulher-mãe caem por terra quando observamos que todas as performances prescritas e apresentadas sofrem influência direta de uma performance padrão e imposta socialmente, ao passo que também fica evidente o quão falha tal idealização da maternidade é, e quanto o ideal de perfeição não passa de uma padronização do sujeito-mulher que insiste em colocar as personagens dentro de espaços possíveis de performances que são inatingíveis.

REFERÊNCIAS

- BADINTER, Elisabeth. *Um amor conquistado: o mito do amor materno*; tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- BEAUVOIR, Simone de. *O Segundo Sexo*. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. 10. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.
- MADALOSSO, Giovana. *A Teta Racional*. São Paulo: Grua. 2016.

MARTINS, Altair. *Se choverem pássaros*. Porto Alegre: WS Editor, 2002.

MARCOS, Cristina. *Figuras da maternidade em Clarice Lispector ou a maternidade para além do falo*. *Ágora* (Rio J.) vol.10 no.1 Rio de Janeiro Jan./June 2007.

PERROT, Michelle. O sexo das mulheres. In: *Minha história das mulheres*. São Paulo: Editora Contexto, 2º edição, 2017.

PERROT, Michelle. A maternidade. In: *Minha história das mulheres*. São Paulo: Editora Contexto, 2º edição, 2017.

TOURINHO, Julia Gama. *A mãe perfeita: idealização e realidade - Algumas reflexões sobre a maternidade*. IGT na Rede, v.3, n.5, 2006. Disponível em: <<http://www.igt.psc.br/ojs2/index.php/igtnarede/article/view/1710/2342>>. Acesso em: 06/06/2017.

Recebido em: 17/01/2018

Aceito em: 25/02/2018

ANCESTRALIDADE E INUTILIDADE NA OBRA POÉTICA DE MANOEL DE BARROS

Maria Fernanda Silva de Carvalho⁹⁴

Resumo: Este artigo propõe discutir as relações entre ancestralidade e inutilidade na obra poética de Manoel de Barros, com base nas considerações do antropólogo brasileiro Eduardo Viveiros de Castro e dos pensadores alemães Theodor Adorno e Walter Benjamin, abordando a importância da ascendência indígena para o homem e para o poeta Manoel de Barros.

Palavras-chave: Manoel de Barros; Poesia; Ancestralidade; Inutilidade.

Abstract: This article proposes to discuss the relations between ancestry and uselessness in the poetic work of Manoel de Barros, starting the considerations of the brazilian anthropologist Eduardo Viveiros de Castro and of the germany thinkers Theodor Adorno and Walter Benjamin, approaching the importance of the indigenous ancestry for the man and for the poet Manoel de Barros.

Keywords: Manoel de Barros; Poetry; Ancestry; Uselessness.

Introdução

Manoel Wenceslau Leite de Barros nasceu em Cuiabá (MT) no ano de 1916 e foi criado em Corumbá (MS). Apesar de ter vivido nos mais diversos lugares ao longo de sua juventude, foi nessa cidade interiorana do estado do Mato Grosso do Sul, na fazenda de sua família, onde passou toda a sua infância, que nasceu Manoel de Barros, o poeta. O objetivo do presente artigo é discutir a importância das origens do homem Manoel para o nascimento do poeta e para o seu fazer poético ao longo dos anos – ao qual se dedicou até o fim de sua vida, em 2014, ano em que veio a falecer no mesmo Pantanal de sua infância, na cidade de Campo Grande –, abordando a questão da valoração do inútil e do ínfimo, essencial e constantemente presente em sua obra.

⁹⁴ Mestranda do Programa de Pós-graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC.

Para isso, este artigo foi organizado em quatro seções: “O homem, o poeta e as suas origens”, ““Nós” *versus* os “Outros” ou “Nós” *versus* “Nós?””, “Poesia, linguagem e sociedade” e “Manoel de Barros e Walter Benjamin: algumas relações”, respectivamente. A primeira seção aborda as origens do homem e do poeta, discutindo as relações entre a poesia de Manoel de Barros e a sua ascendência indígena. A segunda seção, por sua vez, analisa a relação entre “primitivo” e “civilizado” apresentada por Manoel em sua obra poética e em suas entrevistas, a partir das considerações do antropólogo brasileiro Eduardo Viveiros de Castro (2002). Já a terceira seção discute, com base na “Palestra sobre lírica e sociedade”, de Theodor Adorno, a importância da sociedade para a linguagem e, especificamente, para a poesia de Manoel de Barros. Por fim, a quarta seção se divide em duas partes, ambas ancoradas em “Sobre o conceito de história”, de Walter Benjamin: a primeira, “Lembrando-se dos esquecidos, resgatando outras histórias”, propõe uma breve reflexão política sobre a obra de Manoel de Barros; e a segunda, “Progresso e Modernidade”, discute as visões do escritor alemão e do poeta brasileiro a respeito dos dois conceitos em questão.

1. O homem, o poeta e as suas origens

Segundo Manoel de Barros, ele nasceu “com o olhar para baixo” (BARROS, 2010a, p. 140), “para o ser menor, para o insignificante” (BARROS, 2013, p. 334), para aquilo que é considerado inútil e sem valor. O poeta não estava interessado nas coisas celestiais, mas naquelas que esfregam as suas barrigas no chão e que possuem “o privilégio de ouvir as fontes da Terra” (BARROS, 2010b, p. 31). Para ele, no ínfimo, há grandeza e exuberância. Com o seu olhar para baixo, Manoel entregou o ínfimo à poesia. A seu ver, apenas aquilo que é chão merece alcançar esse estágio.

“As correntes subterrâneas que atravessam o poeta transparecem no seu lirismo”. A frase citada por ele em uma entrevista é de autoria de Theodor Adorno e nos revela o quão bem Manoel sabia da importância de suas raízes, de suas origens, para a sua poesia. “O que escrevo resulta de meus armazenamentos ancestrais e de meus envolvimento com a vida.” (BARROS, 2010a, p. 48), ele chegou a afirmar. O poeta não se contentou apenas em falar “sempre com sotaque das suas origens” (BARROS, 2010b, p. 93), ele foi ainda “um caçador de achadouras de infância” (BARROS, 2010b, p. 67), catando os vestígios e juntando os fragmentos dela. Desse modo, tanto em entrevistas – a grande maioria por

escrito, como preferia – como em poemas, Manoel de Barros lembrou a sua ascendência indígena, sempre associando uma de suas principais características a uma herança de seus antepassados: o olhar para baixo, torto.

“Pra ver o mundo com poesia boto meu olho torto” (BARROS, 2010a, p. 105), afirmou o poeta. O mesmo olho torto responsável por fazê-lo enxergar “o valor das coisas desimportantes, das coisas gratuitas” (BARROS, 2010a, p. 43, p. 45) e as “grandezas do infimo”. Para Manoel, “a importância de uma coisa há que ser medida pelo encantamento que a coisa produza em nós. Assim um passarinho na mão de uma criança é mais importante para ela do que a Cordilheira dos Andes.” (BARROS, 2010b, p. 109). A esse seu modo de enxergar o mundo, detendo-se a coisas e seres considerados menores e inúteis, Manoel de Barros atribuía uma herança indígena, o que denominou de “atavismo bugral” (BARROS, 2010a, p. 84), pois, segundo ele,

[o] índio, o bugre, vê o desimportante primeiro (até porque ele não sabe o que é importante). Vê o miúdo primeiro, vê o infimo primeiro. Não tem noção de grandezas. [...] Bugre não sabe a floresta; ele sabe a folha (BARROS, 2010a, p. 84).

Em entrevistas, Manoel de Barros apontou dois significados de cultura fundamentais para discutirmos a relação entre poesia e ancestralidade em sua obra: o primeiro, comum aos dicionários, considera cultura como sinônimo de erudição, instrução vasta e variada e, predominantemente, livresca; já o segundo considera cultura como o caminho ao qual o ser humano precisa percorrer para se conhecer e tem suas origens na filosofia grega antiga. É evidente a importância desses dois significados de cultura para o fazer poético de Manoel, sobretudo, amalgamados. Afinal, o poeta uniu seus “estudamentos”, como chamava seus estudos formais, livrescos, de tradição ocidental, europeia, às suas raízes bugres, às quais atribuía a sua ligação com a natureza, o seu gosto pelo primitivo e a sua fascinação pelas línguas e mitologias indígenas.

Para Manoel de Barros, a originalidade de sua poesia devia-se aos seus delírios com as palavras, à sua linguagem entortada pelos seus olhos para baixo, a qual privilegiava a imaginação e a invenção.

Não creio que a originalidade de um texto venha do lugar onde o autor nasceu ou tenha vivido. A infância que passei

no Pantanal deixou em mim um lastro. É claro. Sou um depósito daquelas coisinhas do meu quintal. E aquelas coisinhas do meu quintal misturavam-se ao mesmo tempo às outras coisinhas dos meus armazenamentos ancestrais. Minha poesia há de ser um pouco o resultado dessa mistura, e mais o instinto linguístico. E um certo gosto de mexer com as palavras que adquiri no colégio. Sempre acho que seja mais importante para um estilo o gene que gerou o poeta do que o quintal em que brincou. No caso da originalidade é ainda importante o gosto esquisito que tenho pelas doenças da linguagem antes que pela saúde dela. A minha originalidade há de ser fruto de um coito anormal com letras. Gosto mais das sintaxes de exceção, da fala dos tontos, dos erros anônimos, dos termos espúrios. Sou um sujeito inconfiável: tem hora leio avencas, tem hora Proust (BARROS, 2010a, p. 124-125).

A respeito da formação do estilo do poeta, Manoel de Barros afirmou:

Do meu estilo não posso fugir. Ele não é só uma elaboração verbal. É uma força que deságua. A gente aceita um vocábulo no texto não porque o procuramos, mas porque ele deságua das nossas ancestralidades. O trabalho do poeta é dar ressonância artística a esse material. [...] Estilo é estigma. É marca. Todo estilo contém as nossas ancestralidades. [...] Papel do poeta é o de obter uma linguagem que o complete. Esse objeto de linguagem que me completa há de ser meu estilo (BARROS, 2010a, p. 157).

Para ele, o estilo do escritor se deve não apenas à sua produção intelectual – a sua escrita, o seu trabalho com as palavras – como a algo muito anterior a ela: a ancestralidade. A qual, por sua vez, pode ser entendida como essa marca que o escritor carrega, mas que, sem ser completada pela linguagem, não pode formar o seu estilo.

Talvez por isso mesmo Manoel de Barros sempre tenha buscado (e alcançado) uma linguagem não de comunicação, mas de comunhão – com as suas origens. Para ele, a palavra poética “nasce bem mais dos sentidos que da mente. É o ser primário em nós que precisa reter-se nela.

Não é o ser intelectual, o ser estudado, o ser culto que se expressa em poesia, mas o índio nele” (BARROS, 2010a, p. 135). A linguagem que fascina Manoel é a linguagem que se deixa romper pela imaginação e pela invenção e que, apenas assim, é capaz de transformar o ínfimo em estágio de poesia.

O poema “Gramática do Povo Guató”, do livro *Memórias Inventadas – As Infâncias de Manoel de Barros* (2008), ilustra muito bem a relação entre o primitivo e o erudito, o indígena e o europeu, bem como a sua linguagem de comunhão.

Rogaciano era índio guató. Mas eu o conhecia na condição de bugre. (Bugre é índio desaldeiado, pois não?) Ele andava nas ruas de Corumbá bêbedo e sujo de catar papel por um gole de pinga no bar de Nhana. De tarde esfarrapado e com fome se encostava à parede de casa. A mãe fez um prato de comida e eu levei para Rogaciano. Ficamos a conversar. Ele ria pelas gengivas e mandava pra dentro feijão com arroz. O bife escorregava de gordura pelos beiços desse bugre. Rogaciano limpava a gordura com as costas da mão. Uma hora me falou que não sabia nem ler nem escrever. Mas seu avô que era o Xamã daquele povo lhe ensinara a Gramática do Povo Guató. Era a Gramática mais pobre em extensão e mais rica em essência. Constava de uma só frase: Os verbos servem para emendar os nomes. E botava exemplos: Bentevi cuspiu no chão. O verbo cuspir emendava o bentevi com o chão. E mais: O cachorro comeu o osso. O verbo comer emendou o cachorro no osso. Foi o que me explicou Rogaciano sobre a Gramática do seu povo. Falou mais dois exemplos: Mariano perguntou: – Conhece fazer canoa pessoa? – Periga Albano fazer. Respondeu. Rogaciano, ele mesmo, não sabia nada, mas ensinava essa fala sem conectivos, sem bengala, sem adereços para a gurizada. Acho que eu gostasse de ouvir os nadas de Rogaciano não sabia. E aquele não saber me mandou de curioso para estudar linguística. Ao fim me pareceu tão sábio o Xamã dos Guatós quanto Sapir (BARROS, 2010b, p. 105).

O personagem Rogaciano é um índio desaldeiado e, portanto, uma espécie de andarilho, figura à qual Manoel de Barros dava grande

importância, pois acreditava que esse, além de vaguear por caminhos, inventa caminhos, sobretudo de linguagem, o que lhe dá, segundo o poeta, “uma linguagem de chão” (BARROS, 2010b, p. 147).

Neste poema, novamente, o modo como as coisas costumam ser valoradas na e pela sociedade é rompido por Manoel de Barros, visto que, mais uma vez, a medida se dá pelo encantamento: para o eu-lírico, a gramática do povo Guató não é rica em extensão, mas em essência. Tal encantamento é tão grande que coloca a sabedoria do Xamã dos Guatós ao lado da sabedoria de Edward Sapir, antropólogo e linguista alemão do final do século XIX. Essas “duas sabedorias” apontam para os dois significados de cultura comentados por Manoel de Barros e discutidos aqui anteriormente.

O mesmo pode ser observado no poema “As lições de R.Q.”:

Aprendi com Rômulo Quiroga (um pintor boliviano):/A expressão reta não sonha./Não use o traço acostumado./A força de um artista vem de suas derrotas./Só a alma atormentada pode trazer para a voz um formato de pássaro./Arte não tem pensa:/O olho vê, a lembrança revê, e a imaginação transvê./É preciso transver o mundo./Isto seja:/Deus deu a forma. Os artistas desformam./É preciso desformar o mundo./Tirar da natureza as naturalidades./Fazer cavalo verde, por exemplo./Fazer noiva camponesa voar - como em Chagall (BARROS, 2013, p. 323-324).

Na nota introdutória que escreveu para a quarta parte de o *Livro sobre nada* (1996), onde está presente “As lições de R.Q.”, o eu-lírico afirma ter conhecido Rômulo Quiroga na aldeia indígena boliviana de Chiquitos. Assim como Manoel de Barros, Quiroga apreciava as coisas e os seres menores e insignificantes, inventando as suas próprias tintas a partir de materiais até então inúteis para a pintura, como “seiva de casca de angico [...]; caldos de lagartas [...]; polpa de jatobá maduro” (BARROS, 2013, p. 323), de modo a alcançar as cores que desejava. A aproximação entre a arte de Quiroga e a arte de Chagall também foi medida pelo encantamento, uma vez que ambas possuíam características muito caras ao poeta mato-grossense: invenção, imaginação, sonho, de(s)formação. Assemelhando-se, assim, pelo olhar torto, enviesado, que não deseja a linha reta, mas a curva. No entanto, ao contrário de Chagall, Rômulo Quiroga é um personagem ficcional, uma criação poética, que compõe

uma das tantas memórias inventadas de Manoel de Barros. Desse modo, enquanto Marc Chagall foi um consagrado pintor europeu, Rômulo Quiroga foi um pintor indígena boliviano não apenas desconhecido, como ficcional.

Nesta mesma aldeia, na Bolívia, próxima a Corumbá (MS), Manoel de Barros viveu em sua juventude. Através da convivência com os índios chiquitos, o poeta percebeu as semelhanças entre a infância das crianças indígenas e a sua própria infância, sobretudo em relação às brincadeiras.

Fui criado no chão. Chão mesmo, terreiro. No meio das lagartixas e das formigas. Brincava com osso de arara, canzil de carretas, penas de pássaros. [...] Quando jovem, fui até viver algum tempo com os índios chiquitos, na Bolívia. Bebia chicha com eles e me alimentava de bocaiuva com leite de cabra. Dormia entre pedras e lagartos. Reparei que os filhos dos índios brincavam, como eu, no terreiro, com osso de arara, sabugos e pedaços de pote (BARROS, 2010a, p. 161).

Em sua obra, Manoel de Barros utilizou a palavra *chão* com frequência, a qual não é gratuita, pois remete tanto àquilo que é considerado ordinário, insignificante, rasteiro, como às raízes, às origens. O chão de Manoel de Barros é o chão do Pantanal e, especificamente, o do seu quintal, onde fazia objetos inúteis de brinquedos, assim como as crianças indígenas da aldeia de Chiquitos. Lá, Manoel de Barros reconheceu o seu chão.

Um dos significados encontrados para o vocábulo “chão” no *Grande Dicionário Houaiss online* é “local de origem ou onde se vive; querência, terra natal” (HOUAISS, 2012). Esse local de origem não é apenas do homem, mas também do poeta, uma vez que o chão do Pantanal de Manoel é, sobretudo, um chão de palavras. “O Pantanal está nas palavras. Palavras têm sedimentos.” (BARROS, 2010a, p. 71), afirmou ele. Assim como o seu Pantanal físico possui um período de fortes chuvas que inundam o Rio Paraguai e que, após meses, dá lugar à seca, revelando, assim, sedimentos até então submersos pelas águas, o Pantanal poético de Manoel de Barros possui palavras sedimentadas por suas origens. Palavras essas que, segundo ele, “têm boa cópia de lodo, usos do povo, cheiros da infância, permanências por antros, ancestralidades” (BARROS, 2010a, p. 71).

2. “Nós” *versus* os “Outros” ou “Nós” *versus* “Nós”?

Segundo Eduardo Viveiros de Castro, em seu livro *A inconstância da alma selvagem* (2002), o núcleo das teorias do Grande Divisor da Antropologia é o pensamento que singulariza “o Ocidente moderno frente às demais sociedades humanas” (CASTRO, 2014, p. 213), o qual pode ser sintetizado da seguinte maneira: ““Nós” *versus* os “Outros”” (CASTRO, 2014, p. 213). Tal pensamento traz uma série de dicotomias, as quais sempre contêm alguma referência ao par primitivo/civilizado, que, por sua vez, pode ser observado tanto na obra poética de Manoel de Barros como em entrevistas concedidas por ele.

A primeira seção deste artigo já permite que enumeremos algumas referências a esse par mencionadas pelo poeta, a seguir: cultura como caminho para o autoconhecimento *versus* cultura como erudição; “leitura” de avencas, planta delicada e comum a diversos continentes, *versus* leitura de Proust, considerado um dos principais escritores franceses; sabedoria linguística do Xamã dos Guatós *versus* sabedoria linguística do renomado alemão Edward Sapir; pintura do ficcional artista indígena boliviano Rômulo Quiroga *versus* pintura do famoso pintor de arte moderna Marc Chagall, nascido na Rússia e radicado na França.

Os diferentes lugares nos quais Manoel de Barros viveu também ilustram esse par: o poeta morou em aldeias indígenas na Bolívia e no Peru, bem como morou no europeizado Rio de Janeiro da década de 30, onde se formou em Direito, e em Nova Iorque, onde fez um curso de cinema ainda jovem, passando também períodos em Paris, Itália e Portugal.

No poema “Soberania”, por fim, o par apresentado parece sintetizar os demais: imaginação e inocência *versus* erudição. Interessante salientar que, neste poema, é a própria figura do erudito – no caso, Albert Einstein – quem ensina ao eu-lírico o gosto pelas pequenas coisas:

Naquele dia, no meio do jantar, eu contei que tentara pegar na bunda do vento – mas o rabo do vento escorregava muito e eu não consegui pegar. Eu tinha sete anos. A mãe fez um sorriso carinhoso para mim e não disse nada. Meus irmãos deram gaitadas me gozando. O pai ficou preocupado e disse que eu tivera um vareio de imaginação. Mas que esse vareios acabariam com os estudos. E me

mandou estudar em livros. Eu vim. E logo li alguns tomos havidos na biblioteca do Colégio. E dei de estudar pra frente. Aprendi a teoria das ideias e da razão pura. Especulei filósofos e até cheguei aos eruditos. Aos homens de grande saber. Achei que os eruditos nas suas altas abstrações se esqueciam das coisas simples da terra. Foi aí que encontrei Einstein (ele mesmo – o Alberto Einstein). Que me ensinou esta frase: A imaginação é mais importante do que o saber. Fiquei alucinado! E fiz uma brincadeira. Botei um pouco de inocência na erudição. Deu certo. Meu olho começou a ver de novo as pobres coisas do chão mijadas de orvalho. E vi as borboletas. E meditei sobre as borboletas. Vi que elas dominam o mais leve sem precisar de ter motor nenhum no corpo. (Essa engenharia de Deus!) E vi que elas podem pousar nas flores e nas pedras sem magoar as próprias asas. E vi que o homem não tem soberania nem pra ser um bentevi (BARROS, 2010b, p. 183).

No entanto, é importante percebermos que, para e em Manoel de Barros, o par primitivo/civilizado não é dicotômico como pode parecer à primeira vista. Afinal, para o poeta, primitivo e civilizado não são excludentes, mas se completam: “A mistura não empobrece” (BARROS, 2010a, p. 152), pelo contrário, é enriquecedora: sua poesia foi germinada por essa mistura. Portanto, podemos pensar que o par de Manoel é primitivo-civilizado – não com barra, mas com hífen – visto que relaciona esses dois conceitos íntima e essencialmente: Manoel é “Nós” – civilizado, erudito, branco, ocidental, europeu – e “Outros” – primitivo, indígena, não-ocidental, não-europeu – concomitantemente.

3. Poesia, linguagem e sociedade

Em sua “Palestra sobre lírica e sociedade” (1957), Theodor Adorno discute, como sugere o título da palestra, as relações entre lírica e sociedade, apontando para a importância dessa última para a poesia, a qual normalmente costuma ser associada, antes de mais nada, à subjetividade de seu autor. Tal ideia é desmitificada por Adorno em seu texto, que ressalta o papel da objetividade e da sociedade para a poesia. Segundo ele,

em cada poema lírico devem ser encontrados, no *medium* do espírito subjetivo que se volta sobre si mesmo, os sedimentos da relação histórica do sujeito com a objetividade, do indivíduo com a sociedade. Esse processo de sedimentação será tanto mais perfeito quanto menos a composição lírica tematizar a relação entre o eu e a sociedade, quanto mais involuntariamente essa relação for cristalizada, a partir de si mesma, no poema (ADORNO, 2003, p. 72).

Para Adorno, esse processo é possível somente através da linguagem.

O meio para isso [...] é a linguagem. [...] Pois a própria linguagem é algo duplo. Através de suas configurações, a linguagem se molda inteiramente aos impulsos subjetivos: um pouco mais, e se poderia pensar que somente ela os faz amadurecer. Mas ela continua sendo, por outro lado, o meio dos conceitos, algo que estabelece uma inelutável referência ao universal e à sociedade. As mais altas composições líricas são, por isso, aquelas nas quais o sujeito, sem qualquer resíduo da mera matéria, soa na linguagem, até que a própria linguagem ganha voz. O auto-esquecimento do sujeito, que se entrega à linguagem como a algo objetivo, é o mesmo que o caráter imediato e involuntário de sua expressão: assim a linguagem estabelece a mediação entre lírica e sociedade no que há de mais intrínseco (ADORNO, 2003, p. 74).

A seu modo, Manoel de Barros parece ter compartilhado a ideia de Adorno a respeito do autoesquecimento do sujeito, que o permitiu ser guiado à poesia – e não guiá-la – pela linguagem: “sou principalmente criado pelas palavras. Elas inventam a gente mais do que a gente a elas. Elas me ocorrem. [...] O livro está dentro da gente. Tenho a convicção de que a poesia começa no desconhecer, no subconsciente” (BARROS, 2010a, p. 138). Para Adorno (2003, p. 75), “[o] instante do auto-esquecimento, no qual o sujeito submerge na linguagem, não consiste no sacrifício do sujeito ao Ser. Não é um instante de violência, nem sequer de violência contra o sujeito, mas um instante de reconciliação”, uma vez que a objetividade linguística alcançada por ele se torna a sua própria voz

e, portanto, também a sua subjetividade, o que só é possível quando a linguagem deixa de falar daquilo que lhe é alheio.

A linguagem de Manoel de Barros era a sua própria voz. Em sua poesia, nada lhe era alheio. Manoel sabia que tudo aquilo a que dava valor – sendo, por conseguinte, a matéria de sua poesia – era justamente “[t]udo aquilo que a nossa civilização rejeita, pisa e mijsa em cima” (BARROS, 2010a, p. 45). Para ele, “[e]ngrandecer as coisas menores através da linguagem é uma das funções da poesia” (BARROS, 2010a, p. 52), função essa que exerceu com maestria ao longo de sua vida.

Todas as coisas para mim são palavras assim como todos os atos, sentimentos, etc. Assim, a palavra porcaria, por exemplo, é de minha estima. Para mim ela não é porcaria mesmo, lavagem de porco ou diarreia. Porcaria é uma palavra que pode ser alargada para gente. Ela pode ser humanizada. Ela pode nomear um bêbado deitado na sarjeta. Aí, nesse contexto humano, a palavra é nobre. Porque eu acho mais nobre um ser porcaria do que um ser ilustríssimo (BARROS, 2010a, p. 169).

Humanizar as palavras, para Manoel, era uma forma de humanizar o mundo. Mundo esse não apenas de “seres ilustríssimos”, mas também – e sobretudo – de “seres porcarias”, ignorados, rejeitados, desprezados. Dentre esses, podemos pensar nas figuras do andarilho e do indígena, personagens recorrentes em sua poesia e essenciais para ela. “Poeta é um sujeito que mexe com palavras” (BARROS, 2010a, p. 138). Manoel acreditava que suas palavras poderiam resgatar, de algum modo, as vozes daqueles que não possuíam a oportunidade de resgatá-las por si próprios.

Para Adorno, a própria subjetividade poética do sujeito lírico deve a sua existência ao privilégio.

[S]omente a pouquíssimos homens, devido às pressões da sobrevivência, foi dado apreender o universal no mergulho em si mesmos, ou foi permitido que se desenvolvessem como sujeitos autônomos, capazes de se expressar livremente. Os outros, contudo, aqueles que não apenas se encontram alienados, como se fossem objetos, diante do desconcertante sujeito poético, mas que também foram rebaixados literalmente à condição de objeto da história, têm tanto ou mais direito de tatear em busca da própria

voz, na qual se enlaçam o sofrimento e o sonho (ADORNO, 2003, p. 76-77).

Esse pequeno grupo detentor de tal privilégio – ao qual Manoel de Barros pertence – confirma as relações entre sujeito e objetividade e indivíduo e sociedade, visto que evidencia que “o teor [*Gehalt*] de um poema não é a mera expressão de emoções e experiências individuais” (ADORNO, 2003, p. 66), sendo essencialmente social, de modo a torná-lo universal.

A idiosincrasia do espírito lírico contra a prepotência das coisas é uma forma de reação à coisificação do mundo, à dominação das mercadorias sobre os homens, que se propagou desde o início da Era Moderna e que, desde a Revolução Industrial, desdobrou-se em forma dominante da vida (ADORNO, 2003, p. 69).

Através de sua obra poética, Manoel de Barros buscou não apenas descoisificar o mundo como também lhe apresentar uma nova vida às coisas e aos seres coisificados, colocando, em seus poemas, assim, “a voz da humanidade” (ADORNO, 2003, p. 67).

4. Manoel de Barros e Walter Benjamin: algumas relações

4.1. Lembrando-se dos esquecidos, resgatando outras histórias

Uma questão central que perpassa todo o pensamento e, conseqüentemente, a obra de Walter Benjamin, certamente, é o messianismo, o qual, por sua vez, está atrelado à sua noção de redenção. Em suas teses “Sobre o conceito da história” (1940), a redenção messiânica discutida por Benjamin pode ser “compreendida simultaneamente de maneira teológica e profana” (LÖWY, 2005, p. 51), uma vez que tal redenção só seria possível através da rememoração histórica dos oprimidos, dos vencidos, dos esquecidos na obscuridade da história, de modo a atribuir, assim, “uma qualidade teológica redentora à rememoração, a seu ver, capaz de “tornar inacabado” o sofrimento aparentemente definitivo das vítimas do passado” (LÖWY, 2005, p. 50). Para Benjamin, apenas a rememoração – do passado – não é suficiente para que a redenção – do presente – aconteça, pois essa, para ser

revolucionária, necessita de ação.

O poder messiânico não é apenas contemplativo – “o olhar voltado para o passado”. É também ativo: a redenção é uma tarefa revolucionária que se realiza no presente. Não é apenas uma questão de memória mas [...] trata-se de ganhar a partida contra um adversário poderoso e perigoso. “Éramos esperados na terra” para salvar do esquecimento os vencidos, mas também para continuar e, se possível, concluir seu combate emancipador (LÖWY, 2005, p. 53).

O messianismo de Benjamin é profano, sobretudo, pelo fato de ele, acreditando na ausência de Deus, atribuir completamente a tarefa messiânica às gerações humanas: “[o] único messias possível é coletivo: é a própria humanidade, mais precisamente, [...] a humanidade oprimida” (LÖWY, 2005, p. 52). Por outro lado, é também teológico pelo fato de acreditar que essa era a missão dos seres humanos na terra, os quais devem se lembrar de tudo e de todos, sem exceções, pois só assim a libertação será possível.

Benjamin acreditava que, a partir dessa rememoração redentora, outros lados da história, ou melhor, outras histórias poderiam ser visibilizadas. Nos dias atuais, é evidente que a historiografia “progressista”, a qual mostra uma sucessão de vitórias das classes dominantes e opressoras, ainda é reinante, escamoteando diversas outras histórias, as quais apresentam uma série de derrotas catastróficas das classes subalternas e oprimidas.

Contra esse historicismo reinante, Benjamin propunha “escovar a história a contrapelo”. Expressão essa que, segundo Michael Löwy (2005, p. 73), possui um “formidável alcance historiográfico e político [e] significa, então, em primeiro lugar, a recusa em se juntar, de uma maneira ou de outra, ao cortejo triunfal que continua, ainda hoje, a marchar sobre daqueles que jazem por terra”. A expressão, que possui um duplo sentido – histórico e político –, trata, sobretudo, “de ir contra a corrente da versão oficial da história, opondo-lhes a tradição dos oprimidos” (LÖWY, 2005, p. 74), buscando romper com o curso natural da história e do “progresso” e possibilitando a redenção/revolução, que, por sua vez, deve sempre continuar, visto que “[a]s lutas atuais colocam em questão as vitórias históricas dos opressores, porque minam a legitimidade do poder das classes dominantes, antigas e atuais” (LÖWY, 2005, p. 74).

Em sua tese II, Benjamin questiona: “Não nos afaga, pois, levemente um sopro de ar que envolveu os que nos precederam? Não ressoa nas vozes a que damos ouvido um eco das que estão, agora, caladas?” (LÖWY, 2005, p. 48). Em uma entrevista, Manoel de Barros faz uma declaração que parece dialogar com tais questionamentos de Benjamin: “Penso que o poeta pode e deve ser político. Mas a sua poesia não. Poesia não aguenta ideias. Verso não precisa dar noção. Precisa iluminar o silêncio das coisas.” (BARROS, 2010a, p. 79). Essas afirmações de Manoel de Barros são bastante coerentes com a sua poesia e com a sua postura como poeta perante o mundo, visto que seus poemas não são políticos no sentido tradicional da palavra, uma vez que não procuram instruir ou convencer o leitor com “ideias” ou “noções”: Manoel apresenta seu engajamento à medida que, através de seus poemas, ilumina “o silêncio das coisas” (BARROS, 2010a, p. 79) e das pessoas, ressoando, na sua própria voz, ecos de diversas vozes caladas.

4.2. Progresso e Modernidade

Na tese IX, sobre o Anjo da História, talvez a mais conhecida e discutida tese de “Sobre o conceito de história”, Benjamin compara o progresso a uma tempestade que impele o anjo “irresistivelmente para o futuro, para o qual dá as costas, enquanto o amontoado de escombros diante dele cresce até o céu” (LÖWY, 2005, p. 87), levando-o a repetir o passado – sem poder parar para ajudar suas vítimas – com “novas catástrofes, novas hecatombes, cada vez mais amplas e destruidoras” (LÖWY, 2005, p. 90). Benjamin percebeu que o progresso deixava (e continua deixando) as pessoas de lado, uma vez que ele caminha sozinho, por si só, ou seja, as pessoas não o acompanham, não progridem com ele. Isso porque esse progresso é simplesmente técnico, faltando, nele, uma dimensão humana. Em “Sobre o conceito de história”, bem como em outros textos de Benjamin, é evidente, portanto, o caráter negativo que ele atribui ao progresso e, conseqüentemente, à Modernidade.

Manoel de Barros também pensou a Modernidade, embora que de modo bastante distinto e particular: valorizando a inutilidade, o poeta apresentou, com sua obra, uma faceta positiva da Modernidade, a qual, na esteira de Benjamin e de outros teóricos, foi e continua sendo muito discutida pelo seu caráter negativo. Para Manoel de Barros, “tudo o que o homem fabrica vira sucata: bicicleta, avião, automóvel” (BARROS, 2010, p. 71), enquanto que o que pertence à natureza, como “ave, árvore, rã, pedra” (BARROS, 2010, p. 71), jamais se sucateia. O que é da natureza é

originalmente do chão e, portanto, matéria de poesia. Porém, o que é fabricado pelo homem, para se tornar natureza, ser chão e, finalmente, alcançar o estágio de poesia, precisa se tornar sucata. No poema “Latas”, esse processo é explicado:

Estas latas têm que perder, por primeiro, todos os ranços (e artifícios) da indústria que as produziu. Segundamente, elas têm que adoecer na terra. Adoecer de ferrugem e casca. Finalmente, só depois de trinta e quatro anos elas merecerão de ser chão. Esse desmanche em natureza é doloroso e necessário se elas quiserem fazer parte da sociedade dos vermes. Depois desse desmanche em natureza, as latas podem até namorar com as borboletas (BARROS, 2010, p. 63).

Em seu livro *Os Cinco Paradoxos da Modernidade* (1990), Antoine Compagnon, referindo-se a Baudelaire, afirma que “os traços essenciais e paradoxais da tradição moderna [...], aos olhos do poeta, resultam de uma modernização do mundo, assimilada por ele a uma decadência; isto é, a um progresso rumo ao fim do mundo” (COMPAGNON, 1999, p. 30). Reconhecendo esse caráter “caótico” da Modernidade – capaz de transformar progresso em decadência –, Manoel de Barros mostra em sua poesia que é apenas na efemeridade da vida moderna que aquilo que o homem fabrica pode se tornar sucata tão rapidamente, de modo a perder a sua função, o que, para ele, é muito positivo. Afinal, somente assim, pode-se alcançar o estágio de poesia.

Ainda sobre a Modernidade, Benjamin escreveu em seu texto “Experiência e pobreza” (1933):

Pobreza de experiência: isso não deve ser compreendido como se os homens aspirassem a novas experiências. Não, eles aspiram a libertar-se de toda experiência, aspiram a um mundo em que possam ostentar tão pura e tão claramente sua pobreza, externa e também interna, que algo de decente possa resultar disso. Nem sempre, tampouco, são ignorantes ou inexperientes. Frequentemente pode-se afirmar o oposto: eles “devoraram” tudo, a “cultura” e o “ser humano”, e ficaram saciados e exaustos. Ninguém mais do que eles sente-se atingido pelas palavras de Scheerbarth: “Vocês estão todos tão cansados – e tudo porque não

concentraram todos os seus pensamentos num plano totalmente simples mas absolutamente grandioso.” (BENJAMIN, 2012, p. 127).

Concentrando não apenas seus pensamentos como também seus poemas “num plano totalmente simples” (BENJAMIN, 2012, p. 127), Manoel de Barros não se mostrou saciado nem exausto, mas sim capaz de perceber que, no abandono causado pela Modernidade, há espaço para a poesia.

Considerações finais

Vivendo a maior parte de sua vida no Pantanal de sua infância, Manoel de Barros foi um poeta pouco presente nos grandes centros urbanos e culturais do Brasil, como Rio de Janeiro e São Paulo, o que contribuiu para que se tornasse conhecido no meio cultural já na madureza, na década de 80, mesmo tendo sido poeta desde jovem. Através de sua obra, podemos perceber que esse seu isolamento foi essencial para a sua poesia, pois o ligava às “fontes da Terra” (BARROS, 2010b, p. 31) e da sua terra. No seu chão, reconheceu seu olhar torto e para baixo como uma herança de sua ascendência indígena, enxergando nas coisas e nos seres inúteis e desimportantes o fundamento de sua poesia. E sua linguagem comungou com isso.

A linguagem de Manoel de Barros é a sua própria voz – a do poeta e a do homem que se denominava bugre e caipira – e, ainda, a voz de todos aqueles considerados os párias da(s) história(s) e da(s) sociedade(s): os vencidos e os esquecidos que a historiografia “progressista”, discutida por Walter Benjamin, procura apagar, para que, assim, não possam ser lembrados nem salvos.

Ressaltando sempre sua mestiçagem – não apenas étnico-racial, como também cultural –, podemos dizer que Manoel de Barros, a seu modo, “escovou a história a contrapelo”. Quando rememora a figura do indígena em sua obra, ele não aponta somente para a importância daquele para a sua formação como homem e como poeta, mas também, de maneira mais ampla, para a formação do Brasil, país no qual a população indígena foi e continua sendo dizimada pelo homem branco. Assim, Manoel de Barros contribuiu para ““tornar inacabado” o sofrimento aparentemente definitivo [dessas] vítimas do passado” (LÖWY, 2005, p. 50) e, infelizmente, ainda do presente. Afinal, como acreditava Walter Benjamin, a palavra também pode ser ação.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. *Notas de literatura I*. São Paulo: Editora 34, 2003.
- BARROS, Manoel de. *Manoel de Barros*. Organização de Adalberto Müller. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2010. (Coleção Encontros).
- _____. *Memórias Inventadas: as infâncias de Manoel de Barros*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2010.
- _____. *Poesia Completa*. São Paulo: LeYa, 2013.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2012. (Obras Escolhidas v. 1).
- CASTRO, Eduardo Viveiros de. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- COMPAGNON, Antoine. *Os Cinco Paradoxos da Modernidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.
- HOUAISS, Antônio. *Grande dicionário Houaiss*. 2012. Disponível em: <<https://houaiss.uol.com.br/>>. Acesso em: 30 jan 2018.
- LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"*. São Paulo: Boitempo, 2005.

Recebido em: 11/02/2018

Aceito em: 14/03/2018

