

ENTRECAMINOS

V. 5 N° 1



**REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM LÍNGUA ESPANHOLA E LITERATURAS
ESPANHOLA E HISPANO-AMERICANA**

entre **CAMINOS**

REVISTA ENTRECAMINOS

V. 5, N. 1 (2025)

ISSN 2447-9748

Uma revista organizada por pós-graduandas e pós-graduandos do
Programa de Pós-graduação em Língua Espanhola e
Literaturas Espanhola e Hispano-americana
Departamento de Letras Modernas
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Universidade de São Paulo

EQUIPE EDITORIAL

Editores-Chefe

Profa. Dra. Laura Hosiasson

Literatura Hispano-americana

Departamento de Letras Modernas

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

Universidade de São Paulo

e alunos pós-graduandos

Comissão Editorial

Nadia Ayelén Medail (Editora Gerente)

Clara Rocha Cardoso dos Santos

Consuelo Pardo

Guilherme César da Silva

Jean Carlo Cândido Pessoa

Marcos Vita Filho

Matheus Silva dos Santos

Maurício da Silva Reis

Olívia Dias Queiros

Umberto Luiz Miele

Comissão Científica

Adrián Pablo Fanjul, USP

Alai Diniz, UNILA

Amarino Queiroz, UFRN

Ana Cecilia Arias Olmos, USP
Ana María Camblong, Univ. Nacional de Misiones
Angélica Karim Garcia Simão, Ibilce-UNESP, Brasil
Cíntia Camargo Viana, UFU
Elias Ribeiro da Silva, UNIFAL
Elvira Arnoux, UBA
Franklin Larrubia Valverde, UniRadial/Unip
Heloísa Pezza Cintrão, FFLCH-USP, Brasil
Idelber Avelar, Tulane University
Ivan Rodrigues Martin, Unifesp
Javier Rubiera
José Luis Martínez Amaro, UnB
Jolanta Rekawek, UNEB
Laura Masello, UDELAR
Leonor Acuña, UBA
Maria Augusta da Costa Vieira, USP
Maria del Carmen Fátima González Daher, UFF
María Isabel Pozzo, Universidad Nacional de Rosario
María Teresa Celada, USP
Maria Mercedes Riveiro Quintans Sebold, UFRJ
Miriam Gárate, UNICAMP
Neide Maia González, USP
Silvana Mabel Serrani, UNICAMP
Walter Costa, UFSC
Wilson Alves Bezerra, Universidade Federal de São Carlos, Brasil
Valesca Brasil Irala, UNIPAMPA
Vera Lucia de Albuquerque Sant'Anna, UERJ
Xóan Lagares, UFF

Após uma pausa de cinco anos, a Entrecaminos apresenta novo volume com artigos de colaboradores nacionais e internacionais.

Desde o segundo semestre de 2024, os estudantes matriculados no Programa de Pós-Graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-americana, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da Universidade de São Paulo (USP), iniciaram um processo coletivo de retomada das atividades da Revista Entrecaminos. Fundada em 2013 por discentes e egressos do programa, a revista publicou, até o momento, três números dedicados à divulgação das comunicações apresentadas nas Jornadas do Programa de Pós-Graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-americana e um número inaugural, de caráter mais abrangente, com artigos e ensaios sobre estudos linguísticos e literaturas hispano-americana e espanhola, além de criações literárias e resenhas.

No começo, quando estávamos nos organizando para trazer novamente à luz a revista, propusemo-nos a construir um espaço de interlocução entre pesquisadores de programas de pós-graduação, tanto nacionais quanto estrangeiros, e de divulgação de estudos nas áreas de língua espanhola, literaturas espanhola e hispano-americana e tradução. Mais do que isso, decidimos lançar este quinto número como forma de reativar os fluxos editoriais, agora com novos membros na equipe, mantendo a qualidade dos trabalhos vistos nos números anteriores.

Até aqui, foram muitas conversas e reuniões entre a equipe formada, pessoas que se aproximaram da proposta ao longo de cada etapa e professores com ampla experiência na editoração de periódicos acadêmicos. A publicação deste número — reunião de quinze artigos que perpassam, por exemplo, os estudos coloniais, as reflexões sobre poemas e crônicas

de autoras nas primeiras décadas do século XX, a prosa colombiana e afro-colombiana dos anos 1980 ao século XXI e a poesia venezuelana contemporânea — reflete nosso compromisso com a ampliação de publicações nas quais as instâncias de conhecimento e reflexão possam circular, ser debatidas e valorizadas, contribuindo para a formação crítica de pesquisadoras e pesquisadores comprometidos com os estudos linguísticos, tradutórios, culturais e literários em suas múltiplas dimensões acadêmicas, estéticas e políticas.

Desejamos a todas e todos uma excelente leitura e esperamos que nos acompanhem nesta nova caminhada.

Comissão Editorial da Entrecaminos.

El eterno regreso estoico en la obra de Juan Cárdenas CARLOS CAZARES	9
Caminhos metodológicos: um trajeto de leitura de <i>Naufraios</i> , de Álvar Núñez Cabeza de Vaca, e de <i>Travels in the interior districts of Africa</i> , de Mungo Park. MARIANA HETTI GOMES	22
El obrero: feminismo y cambio social en Alfonsina Storni NADIA AYLÉN MEDAIL	34
Octavio Paz e o erotismo: entre surrealistas e dadás VINÍCIUS PRADO	50
Alfonsina Storni, cronista da condição da mulher através da moda ANDREZZA JAQUIER	64
<i>El siglo de las luces</i> , marco da narrativa neobarroca MARIA STELLA GALVÃO SANTOS	82
<i>Changó, el gran putas</i> de Manuel Zapata Olivella: a filosofia muntuana como peculiaridade americana LUCY MIRANDA DO NASCIMENTO	94
As tecnologias de informação e comunicação no contexto educacional: uma proposta para o ensino de E/LE CARLA PRIORI DA SILVA	113

“São os combates insignias da vitória”: a contenda entre o Céu e o Inferno na comédia *Santa Rosa del Perú* (1671), de Agustín Moreto e Pedro Lanini

GABRIEL FURINE CONTATORI 131

Entre criação e realidade: as Espanhas de Semprún
em *Vinte anos e um dia*

MANUELA ROSA COURA 154

Memória, tradução e tradição em *La casa de los conejos*,
de Laura Alcoba

ANA LAURA HORBACH 165

Pero las ratas no matan a las ratas:
ranz Kafka no conto “El policía de las ratas” de Roberto Bolaño

MARIA AGUILERA FRANKLIN DE MATOS 179

Corpo e teatro para a compreensão de uma língua:
experiência pedagógica de ensino do espanhol
em diálogo com as artes cênicas

JOSE RAMON CASTILLO E CLEISER SCHENATTO AUTOR 198

Extranjera de sí: la apropiación en la poesía venezolana
del siglo XXI

JESÚS ALEXANDER MONTOYA OMAÑA 216

Paixão, ciúmes, humilhação: a escrita das emoções
em “La intrusa”, de Jorge Luis Borges

LAURA CASTANHO 236

El eterno regreso estoico en la obra de Juan Cárdenas

Carlos Cazares
Pontificia Universidad Javeriana

Resumo

Os romances de Juan Cárdenas revelam que sua narrativa, como amostra contemporânea, está reavaliando a tradição que a formou. Esta apresentação revela os mecanismos utilizados pelo escritor colombiano para dialogar com o passado a partir de um futuro ressignificado. O retorno espacial e temporal é uma aposta dessas obras para problematizar a narrativa latino-americana contemporânea a partir de categorias como o animal, o possível e a tensão com a realidade. Seus protagonistas aceitam com resignação os lugares em que se desdobram, como num ato contemplativo de seu retorno aos espaços primitivos.

Palavras-chave

Retorno, literatura latino-americana, romance contemporâneo, tradição, estoicismo.

ES INEVITABLE encontrar reincidencias narrativas en la obra de Juan Cárdenas. Desde *Los estratos* (2013), *El Diablo de las provincias* (2017), *Ornamento* (2015), pasando por *Zumbido* (2017), hasta el *Elástico de Sombra* (2019), su más reciente novela, se encuentra una preocupación por estadios de la conciencia humana y su inconsciencia en torno al regreso a la tierra y el *recordar*, pensado desde su etimología, que expresa también un regreso [al corazón]. La narrativa del escritor colombiano establece una interminable construcción de sus personajes, quienes parten de un lugar A, pero, parecieran no llegar al anhelado punto B. Estas novelas se edifican como un espacio otro que es indefinido y recreado por los personajes y otros caracteres que offician como personajes, pero que, sin embargo, se posicionan como un punto de giro o filtro de las situaciones. De esta manera, es necesario pensar que, el devenir animal, el registro supernatural de la palabra, la estructura hombre-ambiente y la resistencia de la tradición oral, establecen una codependencia con los personajes, quienes no pueden desarrollarse o avanzar sin relacionarse con estas.

Las voces principales en Cárdenas se sumergen en un arco de proyección, el cual atraviesa diferentes etapas de transición, como si de un Héroe griego se tratase, al redescubrirse su *Epojé*. No obstante, el cronotopo que desarrolla Cárdenas, pensándose en términos bajtinianos, pareciera divagar por un sin número de situaciones que dibujan una espiral que empieza en la periferia [el afuera] y termina en un centro, difícil de eludir e imposible de escapar [el regreso]. El personaje adquiere una figura de atemporalidad, la cual deconstruye la linealidad *in progress* que tendría la persecución del objetivo en la epopeya de un héroe.

El diablo de las provincias (2017)

La estructura de esta novela tiene un punto de partida *in médium*, el cual tiende a desplazarse hacia el pasado y navegar entre reflexiones del presente

y evocaciones del futuro. El personaje principal: el biólogo. Es un ser in *descendo*, que ha llegado de Europa (la civilización) y se ha adentrado en un descenso hacia los infiernos, su ciudad natal (evocación que hace Cárdenas de Popayán). La manera en que el biólogo se enfrenta con recuerdos de su antiguo terruño establece un imaginario del recordar doloroso, como si de un descubrimiento se tratase y no como un volver a lo vivido. Esto permite entrever una invocación de memoria involuntaria, al estilo proustiano, la cual fue socavada en el inconsciente y es solo activada por medio del uso del cuerpo y su contacto con el entorno. La memoria involuntaria del biólogo le genera dolor, pero, también lucidez: “Y así, por primera vez, el biólogo intuyó que estaba evadiendo algo, no tanto una confrontación ni un descubrimiento, sino más bien una obviada. No he sido capaz de pasar siquiera por nuestra calle, pensó, mucho menos de ir a la casa vieja. (Cárdenas, 2014, p. 54).

El biólogo se asimila como un cuerpo incómodo en la cotidianidad de su madre a la que vuelve a ver tras varios años y quien lo recibe en su propia casa. Su madre establece una barrera con él, a lo que el biólogo responde con un señalamiento febril sobre las preferencias que existían por parte de ella hacia su hermano fallecido. El biólogo es la evocación de una memoria incómoda para su madre, quien se duele del asesinato de su hijo favorito, al que descubre homosexual durante la investigación del hecho.

La presencia del protagonista de nuevo en su ciudad, no genera ningún cambio en el desarrollo de la vida de los demás, pero sí se convierte en un cuerpo otro, que desentroniza la memoria hegemónica de la ciudad. Su presencia genera preguntas inconscientes, al igual que remembranzas por parte de los lugareños. Inicia un reescribir de la memoria. Aparece la exnovia del hermano del biólogo, con la que ocultaba su homosexualismo. Se descubre el cuerpo mutilado de la exnovia del protagonista, quien perdió una pierna en un accidente. El tío que fue el albacea del biólogo y el generador de sus ideas, quien ahora está loco y, por último, el recuerdo de

su hermano homosexual, quien fue torturado, al parecer por la violencia y el subtexto del conflicto en la novela.

Estos cuerpos sirven para desencajar de su lugar al protagonista, pero de igual manera, para desentramar una memoria olvidada, para incomodar. Son actores que permanecen en el limbo de la memoria, un limbo por el que el biólogo debe atravesar para llegar al fondo del infierno.

Zumbido (2017)

Esta novela repite un esquema en la ya establecida poética de Cárdenas. Nos encontramos con una historia que, al parecer, inicia a la mitad de un evento determinante para la transformación del protagonista y su acto discursivo. La voz narrativa está a cargo de las impresiones del joven, que, a fuerza de un acto contundente en su vida, va relacionándose de manera intransigente, al parecer, con unas situaciones indeterminadas que lo van guiando hacia un fin que se relaciona de manera intrínseca con su propio problema ontológico. Su hermana acaba de morir, lo que lo ha dejado sin motivo alguno para seguir viviendo o continuar con su vida. El protagonista sale corriendo del hospital donde estaba confinada su hermana y se encuentra con una mujer totalmente desconocida para él, e igual de intrigante. Emprende un viaje en el carro de la mujer, sin preguntar siquiera el destino.

En contraposición a lo ejecutado en *El diablo de las provincias* (2014), *Zumbido* (2017) muestra un desarrollo de la narrativa hacia delante. Las analepsis son reducidas, sin embargo, se presentan ciertas figuraciones sobre el pasado del protagonista, pequeñas enunciaciones que construyen un universo cognoscible sobre él, no obstante, este no termina de identificar una personalidad determinada. Los hechos previos a su estancia en el hospital, al lado de su hermana, son desconocidos. Lo único que se llega a conocer y se encuentra como resultado de sus acciones, es la necesidad de la

huida. La conciencia de una escapada es visible en el habla del protagonista tras haber surcado varias situaciones en la novela.

No tenía amnesia. A contrario, mi memoria funcionaba muy bien y habría podido contar un montón de historias de mi vida si me hubieran obligado a ello. Pero algo en mí rechazaba el trabajo de evocar, de imaginar el pasado y prefería centrarme por completo en lo que se me ofrecía de manera inmediata (Cárdenas, 2014, p. 45).

Este es uno de los puntos principales en la narrativa de la novela: la huida. Semejante al camino que ejecuta el protagonista del *Diablo de las provincias* (2014), que está realizando una travesía hacia el infierno, en *Zumbido* (2014), la huida viene acompañada de un avance en línea recta hacia la periferia, el afuera. La voz narrativa empieza su viaje en un punto A, que tiene su origen en el centro (la ciudad, la familia, el dolor), hacia un punto B, las antípodas de la ciudad. En este recorrido, se elabora todo un plano geográfico que atraviesa lugares de estratégica ubicación, como lo son el hospital de inicio, que representa el centro. Después de ellos, se llega a un punto transitivo: un hotel pequeño, que sirve como punto de resguardo antes de adentrarse en el arrabal, luego, atraviesa un punto fronterizo, demarcado por las barracas (puesto oficial de una compañía militar).

Una vez en las antípodas, se encuentra con que el espacio geográfico se asemeja al de una ciudad. Hay casas, calles destrozadas, personas viviendo en comunidad, y finalmente, se adentra en lo que es el centro de la periferia. Un lugar marcado por el caos y el orden, el cual posee sus propias representaciones y roles determinados. Hay lugares para comer, beber y orar. Este lugar se escenifica como un carnaval en el que termina la peregrinación, pero del cual, al final, terminará huyendo de nuevo.

Ornamento (2015)

Contrario a lo que pueda verse en las dos novelas anteriormente analizadas. *Ornamento* (2015) funge como una bisagra entre la propuesta epistemológica de Cárdenas y su desarrollo narrativo. Vimos como *El diablo de las provincias* (2014) plantea una postura epistémica. El descenso a los infiernos y la influencia del pasado en el personaje principal como revelación constante. En *Zumbido* (2017), la huida se caracteriza por generar vertiginosidad en la narración, en la que al final se puede determinar, en el desarrollo de la narración, un atisbo de la poética del escritor. Mientras que *Ornamento* (2015) despliega en su totalidad la visión teórica del escritor colombiano.

Nos encontramos con una narración en primera persona de un científico que está desarrollando una nueva droga recreativa. El científico interactúa con cuatro mujeres que se ofrecieron como conejillos de indias para el fármaco. Una de ellas se convierte en un eslabón principal en la narración, también toma la voz en un punto dado, convirtiendo su vida en el arco más importante de la novela.

Esta narración entrelaza las vivencias de estos dos personajes, quienes, en un punto dado, estrechan sus lazos y van a vivir juntos al lado de la esposa del científico, formando así un trío amoroso que después se desintegra. Estos vaivenes ayudan a que el relato salte en espacios y en temporalidad, donde los cambios espaciales, que son más amplios, dan la sensación de un transcurrir del tiempo; sin embargo, la línea temporal es difusa, ya que se desconoce cuántos días o meses pasan a lo largo de la narración. Este es el primer atisbo de la propuesta de Cárdenas. Se decanta por la consecución de una historia que, a partir de dichos saltos, concatena un relato que llega a un final inconcluso y abierto, a partir de eventos que se fueron presentando de manera procedimental, circunstancial.

Al analizar estos vacíos, se puede comparar con la propuesta de Borges (2014) al respecto de un texto que procura por la fantasía como materia

base. Esa tipificación que esbozaba Borges (2014) y que denominaba como de las más difíciles de lograr es el lugar en el que Cárdenas posiciona toda su defensa por la estética de la ficción contemporánea. Los vacíos en la historia, son complemento de lo que se dijo al interior de la misma, lo sugerente. Al parecer la forma fragmentada de *Ornamento* (2015), negaría el propósito de una totalidad narrativa que pedía Borges (2014) para la narración de lo fantástico, sin embargo, esta intención de Cárdenas radica en la consecución de una realidad a partir de la causalidad en la narración, una convencionalidad sacada de los clásicos.

La narración enfrenta dos universos al parecer distantes: la biblioteca, lo erudito, por parte del científico, quien trata de tener siempre el control y la calma; contra el barrio y lo popular, representado por Número 4 (la voluntaria) quien es pobre y representa la sumisión económica. Sin embargo, estas dos figuras no se conciben como unívocas, ya que el científico se deja llevar por los excesos, el sexo, el alcohol y las drogas, lo que lo convierte en un híbrido entre lo salvaje y lo civilizado. En igual sentido se presenta Número 4, quien al final se revela como una mujer culta, venida a menos por su huida del nicho familiar, el cual está viciado a causa de un padre narcotraficante asesinado. Su madre se casa con uno de los guardaespaldas y se consolida como una mujer plástica que enseña a su hija cómo controlar a los hombres a través del sexo, el placer y la cultura.

La novela utiliza estas representaciones para experimentar en cuanto a una propuesta epistemológica, ya que los tópicos que había esbozado Cárdenas se desarrollan a cabalidad en este lugar. Unos abre bocas de un proyecto narrativo total. El presente, la resignificación del pasado, la memoria, el eterno retorno y la antropofagia cultural, se presentan a manera de esbozos circunstanciales, propiciados por el desarrollo de la diégesis y del actuar de sus personajes como si esa fuera la manera en que deberían desarrollarse a causa de las decisiones que tomaron todos.

Ejemplo de ello es la manera en que entra Número 4 como personaje y narrador. Su voz aparece indeterminada sin un lugar específico, surge del vacío y posibilita entender hacia dónde se dirige la confrontación de los dos universos mencionados y que tienen como campo de batalla la enunciación en el tiempo “...ahora tenemos que volver, desandar el camino, despasear lo paseado, en reversa, repasar nuestras decisiones estéticas, nuestro criterio largamente madurado, contamos mentalmente el dinero que nos queda, regresamos por medio del tumulto.” (Cárdenas, 2015, p. 152). No sabe con certeza que hará Número 4, se infiere que tiene que ver con el comercio de la droga sintética y su destrucción, pero no está dado.

Esta estratificación de los eventos es parte de la poética de Cárdenas, que se verá abordada totalmente al respecto de su novela *Los estratos* (2013). Mientras tanto, vemos que *Ornamento* (2014) revela la intención de yuxtaponer lo real y la ficción en capas de imaginación y fantasía, para darle voz al vacío.

Elástico de sombra (2019)

Esta novela, la más reciente en la obra de Cárdenas, tiene un contexto al parecer diferente. Señala el autor que la ejecutó tras un tiempo de investigación en el suroccidente del país (Colombia). La intención de este trabajo, era rastrear prácticas culturales que supuestamente estaban olvidadas. Una de estas prácticas es la de la esgrima con machete. Danza ritual y defensiva que utilizaba la población afro de esta geografía. Servía como tejido social al interior de una cultura popular y a la vez, para vociferar tradiciones ancestrales, destruidas por el esclavismo, la colonia y la imposición discursiva de la élite social criolla.

Es necesario traer de nuevo el concepto de memoria involuntaria y de tiempo muerto en Proust (1978). Tópicos que se oponen a lo dicho por Becket (1992), al respecto del tiempo vivo narrado y la evocación

inteligente, los cuales son circunstanciales e incluso vitales para analizar la literatura contemporánea. Estas dos formas de análisis nacen a partir de la narrativa de Proust (1978), otro clásico, poco analizado por Borges (2014) ya que le detestaba e iba en contra de su postulado sobre la causalidad y lo fantástico.

Estas evocaciones retratan, en gran medida, el efecto del tiempo-espacio en la memoria, acorde a nuestro postulado. No solo como herramienta narrativa, sino discursiva en la que se oculta la antropofagia contemporánea. El escritor alberga recuerdos construidos por su trasegar personal e históricos, en los cuales se dibujan esas incidencias. Así, la obra de Cárdenas puede materializarse en una búsqueda intelectual de la literatura clásica con tonalidades de memoria involuntaria, algo que él plantea y defiende como primigenia en la narrativa contemporánea. Como símil, encontramos en *A la sombra de las muchachas en flor* (1919) que el paisaje evocado en la Balbec que el protagonista está habitando, se disparan recuerdos involuntarios pero que él no comprende de qué manera llegaron allí:

Por un momento no pensé en nada, y luego, con el pensamiento concentrado, recogido con más fuerza, salté hacia delante en dirección a aquellos tres árboles, o, mejor dicho, en aquella dirección interior en donde yo los veía dentro de mí mismo. Otra vez sentí tras ellos la existencia de un objeto conocido, pero vago, que no puede atraerme. (Proust, 1978, p. 335).

Esta configuración es la que debe llamarnos la atención, ya que permitiría la introspección hacia un análisis literario sobre la obra contemporánea, que sigue enfrascada en dilemas teóricos con articulaciones particulares ensimismadas y están obviando esa memoria involuntaria que es previa a su narrativa, y que yace inconsciente en el proceso creativo y en el desarrollo de los textos.

La memoria involuntaria y la escritura intelectual es lo que permite que los personajes de Cárdenas, naveguen en planos geográficos, con diferentes dimensiones temporales y espaciales, pero que obedecen a un proceso de resignificación del pasado y de la obra literaria.

Este regreso en su última novela tiene significados políticos e ideológicos, sin embargo, para disposición de este trabajo, se debe tomar en cuenta la manera en que la memoria es utilizada para destruir el concepto lineal de tiempo y desarrollo, y adentrarse en un recurso narrativo que tiene en la figura de lo posible, la manera de deambular por espacios y épocas. Un regreso que surge tras la excavación de la memoria, similitud con el concepto de “lo real” en Lacan (2002) y de “archivo” en Derrida (1997). La búsqueda aquí es por la memoria del cuerpo que puede ser revisada desde la óptica de la ficción y la fantasía para revelar que la imitación de la realidad también es propuesta política.

Los estratos (2013)

Finalmente, y a manera de ruptura del espacio temporal de proyección continúa, llegamos a *Los estratos*, su primera novela que data del año 2013. Esta desentrañará todo lo que será el desarrollo de una poética base en la obra de Cárdenas.

En primera medida encontramos el reflejo directo e influencia del nombre de la novela, el cual muestra la incursión del tiempo de manera estratificada, capa sobre capa. La narración tiene un protagonista anclado en un recuerdo de su niñez al que relaciona con su nana. Este recuerdo, que regresa como sueño o *daydreaming*, sirve de punto de conexión con las otras situaciones que rodean al personaje principal. Su esposa parece desvanecerse en un mundo que él no conoce, la empresa de su papá se está yendo a la quiebra y su realidad se empieza a resquebrajar entre lugares imaginados y narraciones fantásticas.

Al igual que las novelas anteriores el protagonista tiene un pasado que llega de manera intempestiva a su memoria, pero del cual no se tiene mucha información, solo en la medida que incide en su actualidad. Es un pasado que regresó y sobre el cual él se convierte en un simple espectador contemplativo. Esta manera de regreso estoico es un común denominador en novelas como *El diablo de las provincias* (2014) y *Zumbido* (2017). El protagonista ve como a su alrededor se desarrollan situaciones que se yuxtaponen en un juego entre la realidad y la ficción y sobre las cuales no pareciera ni quisiera actuar de ninguna manera, solo las deja ser. Por ello se encuentran reflexiones del pasado como de un porvenir establecido que es vital para el entendimiento del presente:

Los nostálgicos son unos huevones, y yo debí de poner cara rara porque ella se puso a explicarme. Hay que mirar siempre para adelante, dijo, para atrás ni para coger impulso. Y yo protesté que no, que no se podía hacer eso, que todo se solapaba con todo, que el tiempo era un solo revoltijo. (Cárdenas, 2013, p. 93).

En medio de estos actos contemplativos, se descubre que la realidad del protagonista se disipa y abre la puerta a proyecciones de la memoria y ensoñaciones que se yuxtaponen en un abrir y cerrar de ojos; su alrededor se difumina, la realidad parece perderse en un simple acto de imitación del espacio en que se desarrolla todo. Este juego con la imitación de la realidad surge cuando lo fantástico como categoría se convierte en otra capa del relato (la aparición de un indígena detective, los actos de brujería que parece hacer la esposa). Esto revela la poética de Cárdenas; una dinámica de narración por *estratos*, el tiempo ya no va de atrás hacia adelante, sino que se tropieza con memorias que lo hacen retroceder o saltar hacia delante.

En esta novela se deja ver más el factor de la tradición como sujeto a interpelar. El personaje principal se encuentra con una edición de *La vorágine* (1924), de José Eustasio Rivera, en un juego de diálogo para

discutir el tiempo de la novela colombiana. Allí establece una relación dual entre lo salvaje y la ciudad; lugares de enunciación en los que la novela colombiana parece girar cada tanto tiempo, como *estratos* de la trama, es decir, espacios en los que cada generación quiere establecer su narrativa. Cárdenas lo enfoca como visión espejo de las letras contemporáneas en su país, y así establecer un punto de partida y otro de llegada, los cuales se traslapan en un acto de canibalismo literario de la tradición y la vanguardia.

Su defensa por la imaginación como manera de resignificación de la tradición pasa por el filtro del regreso. Los estratos funcionan como filtros para la recreación ficcional del espacio epistemológico de las personas —entendiendo la epistemología como el materialismo que rodea al hombre y sobre el cual no hay manera de incidir en él (Ferraris, 2014, s/p) salvo en este caso—, con la literatura como mecanismo de asir ese lugar para trabajar sobre él. Allí entra la labor de lo posible y la imaginación para recrear una narrativa de lo contemporáneo en el que la ficción es prioridad para restablecer el estatuto estético de la novela.

Este es el trabajo que se ve a lo largo de todas sus novelas y que pareciera representar un círculo que regresa a su punto inicial, solo para socavar en una nueva línea que se abre hacia abajo, como un círculo tridimensional que imita una colmena. Los personajes de Cárdenas siempre regresan a un punto cero, pero, tras haber transitado por un sinnúmero de capas, su regreso es contemplativo e imposible de detener, un estado estoico del actuar, en el que la imaginación oficia como puerta a un nuevo espacio, el de la ficción como lugar de imitación de lo real.

Referencias

BORGES, J. L. *Obras Completas I (1923-1949)*. Ed. Rolando Costa Picazo e Irma Zangara. Vol. I. Buenos Aires: Emecé, 2014.

BECKETT, S. *Proust*. Versión castellana de Bienvenido Alvarez. Barcelona: Ediciones Península. 1992.

BENJAMIN, W. La tarea del traductor. In: _____. *Angelus Novus*. Barcelona: Edhasa, 1971.

CÁRDENAS, J. *Ornamento*. Madrid: Periférica, 2015.

CÁRDENAS, J. *Zumbido*. Madrid: Periférica, 2017.

CÁRDENAS, J. *Elástico de sombras*. Bogotá: Narrativas sexto piso, 2019.

CÁRDENAS, J. *El diablo de las provincias*. Madrid: Periférica, 2014.

CÁRDENAS, J. *Los estratos*. Madrid: Periférica, 2013.

DERRIDA, J. *Mal de archivo: Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta. 1997.

FERRARI, Maurizio. *Manifesto of new realism*. SUNY Press. New York. 2014.

LACAN, Jacques. *Escritos*. Traducción de Tomás Segovia. Revisada con la colaboración del autor y Juan David Nasio. Nuevamente revisada por Armando Suárez. Buenos Aires: Siglo XXI Editores. 2002.

PROUST, Marcel. *A la sombra de las muchachas en flor*. Madrid: Alianza editorial, 1978.

Caminhos metodológicos: um trajeto de leitura de *Naufragios*, de Álvaro Núñez Cabeza de Vaca, e de *Travels in the interior districts of Africa*, de Mungo Park.

Mariana Hetti Gomes
Universidade de São Paulo

Resumo

Este ensaio tenta refazer o caminho metodológico usado para iniciar o estudo comparativo entre *Naufragios*, de Álvaro Núñez Cabeza de Vaca, e *Travels in the interior districts of Africa*, de Mungo Park. Apesar das semelhanças temáticas, os livros são extremamente afastados um do outro: o primeiro foi publicado por primeira vez na Espanha em 1542, e o segundo na Inglaterra em 1799. O estudo de produções tão distantes temporalmente, tanto entre si como em relação aos leitores atuais, bem como as suas contradições, levou ao uso como fundamentação teórica da estética da recepção de Hans Robert Jauss. Tal como propõe o crítico, foi feita uma leitura histórica de *Naufragios*, através da qual foi possível encontrar uma reedição do escrito de Cabeza de Vaca feita em 1749. As alterações substanciais às quais foi submetido denotam uma nova legibilidade desse relato. Trabalhando com essa edição, foi possível aproximar temporalmente a impressão de Cabeza de Vaca com a de Mungo Park, além de pensar as condições de publicação de ambos nesse momento, fazendo com que se identificasse a vinculação de suas edições com projetos políticos de instituições importantes em seus países durante o setecentos.

Palavras-chave

Metodologia; literatura comparada; estética da recepção; Álvaro Núñez Cabeza de Vaca; Mungo Park.

SE TEMATIZO um trabalho cujo tema parece demasiado apartado daqueles com os quais poderia dialogar, entrevejo um caminho possível em sua metodologia. Âmbito no qual as pesquisas sobre literatura se conversam, será sobre ela que, em meio ao desenvolvimento de minha investigação na pós-graduação, posso fazer uma reflexão até então das mais possivelmente oportunas para leitores que não se debruçam sobre o mesmo tema. Trata-se então de um ensaio no qual pretendo discutir o método de investigação que guiou o início da minha abordagem do tema de meu mestrado, sempre fazendo pontuações sobre os resultados interessantes para pautar tal metodologia. Ensaio escrito na etapa final do desenvolvimento da investigação, tem seu método ainda passível de ser repensado, ainda que possa ser proveitoso sobre ele ponderar. Os objetos da investigação são os textos de Naufragios, de Álvaro Núñez Cabeza de Vaca, e Travels in the Interior Districts of Africa, de Mungo Park. Devo dizer que nesse ensaio focarei mais no primeiro texto, já que o objetivo é apresentar o momento anterior à comparação de fato. O motivo espero para tal ficará claro ao longo do texto.

Em termos de conteúdo temático, os livros dialogam bastante. São viagens de europeus, que vão a regiões até então inexploradas por outros de seu continente. São relatos de viagem, mas também de sobrevivência. Em meio às inúmeras provações, a narração de suas jornadas acaba por tematizar os fracassos em relação a seus objetivos iniciais. Cabeza de Vaca deveria ser um conquistador da América mas, após os naufrágios dos navios comandados por Pánfilo de Narváez, da qual era tesoureiro e alguazil-mayor (Núñez Cabeza de Vaca, 2015, p. 84), toda expedição diluiu-se. Mungo Park deveria não só encontrar o rio Níger, o que logrou fazer, mas também segui-lo até as cidades de Houssa e Tombuctu, trajeto que desistiu de empreender por suas provações. Ambos passam fome, sede, e outras diversas dificuldades ao longo de suas viagens. Apesar das viagens pouco exitosas, seus livros sim o são. Cabeza de Vaca obtém o

reconhecimento da Coroa e é designado como Governador do Rio da Prata — reconhecimento este que havia sido o motivo para a escritura de seu livro (Molloy, 1987, p. 425). Já o livro de Mungo Park é um sucesso, o que hoje chamaríamos de best-seller, fazendo com que ao autor ainda seja outorgado o descobrimento do rio Níger. Os paralelos abundam, e por isso, fazer um estudo de similaridades e diferenças das estéticas dos relatos de viagem talvez fosse interessante enquanto caminho metodológico.

Caso o estudo se restringisse ao estético, poderia abordar continuidades e descontinuidades não somente entre espaços distintos de produção e de tematização, mas também em termos diacrônicos. A viagem de Cabeza de Vaca, um espanhol, é ao que hoje chamamos de América. Escreve uma relación, publicada por primeira vez em 1542 e por segunda em 1555. Já Mungo Park vai à África e escreve o que chamaríamos relato de viagem. Escocês, seu livro é publicado pela primeira vez em 1799. No entanto, as produções dos livros distam temporalmente dois séculos — o primeiro é do século XVI e segundo, do XVIII —, o que poderia levar a certas incongruências.

O descompasso temporal entre uma produção e outra é evidente, sem mencionar o descompasso de mais de dois séculos em relação a um estudo atual. Uma análise exclusivamente estética poderia cair em classificações e categorias contemporâneas na leitura de textos de outrora¹, fazendo com que a investigação sobre eles acabasse revelando mais sobre leituras atuais do que sobre os textos em si. Tendo em vista essas tensões possíveis, um dos meus pressupostos para empreender a análise foi ater-me a uma metodologia que considere a historicidade tanto das categorias atribuídas aos livros como das próprias obras e suas edições. Concomitantemente, importa sempre considerar a estética dos livros, sendo um estudo com proposta literária.

1. Sobre essa discussão de categorias estéticas, cabe ler “Reflexões preliminares para uma ciência crítica da literatura” e “Teoria da vanguarda e ciência crítica da literatura” em *Teoria da Vanguarda*, de Peter Bürger.

Tendo como principal pressuposto para o estudo o receio em relação a uma análise des-historicizante, decidi utilizar como fundamentação teórica Hans Robert Jauss, “O texto poético na mudança de horizonte da leitura”. Teórico da estética da recepção, Jauss sustenta que deve haver três fases ao longo de uma interpretação ou análise literária. Para além da importância do processo de apreciação estética do texto, a primeira fase, seguida de uma análise após releitura ou releituras, segunda fase, destaca o terceiro momento, chamado por ele de leitura histórica:

a compreensão e interpretação estética necessitam da função controladora da leitura de reconstituição histórica. Esta evita que o texto do passado seja adaptado ingenuamente aos preconceitos e às expectativas de significado de nossa época. Ela possibilita a compreensão do texto poético em sua alteridade, separando expressamente o horizonte passado do contemporâneo (Jauss, 2002, p. 882).

Essa prevenção da utilização de categorias atuais para interpretar textos é ainda mais evidentemente importante quando estes são mais antigos. Pensando nos objetos de estudo que aqui tematizo, em ambos lidamos com uma época na qual o próprio conceito de literatura tal como conhecemos hoje inexistia, e o sistema de pensamento era diferente. E muito embora Jauss dê como exemplo em seu texto a análise do poema “Spleen”, de Baudelaire, já mais próximo de uma leitura atual, essa preocupação com a leitura histórica é de extrema importância para textos ainda mais antigos. Destaco especialmente aqueles editados recorrentemente e com edições críticas escassas ou pouco acessíveis — não só pelos recorrentes erros de edição, mas também pelas adaptações dos textos em moldes atuais, as quais certamente podem interferir na análise do texto².

2. Nesse momento cabe salientar a importância da filologia para a análise literária desses textos. Os textos com os quais trabalho não têm edições críticas acessíveis, apesar de terem edições bastante bem-feitas.

Atrevo-me a acrescentar outro aspecto, não mencionado por Jauss, mas suscitado por sua proposta de leitura histórica. Além dessa camada de leitura prevenir a análise a partir de categorias atuais, também possibilita o entendimento de leituras e de edições que ficam pelo caminho, as quais, apesar de pouco tematizadas, deixam marcas no livro e em sua recepção. Tal processo de exploração pode fazer com que o enfoque esteja em uma dessas leituras pelas quais o livro passou, e não necessariamente no livro tal como seu autor o deixou. Isso, claro, caso essa possibilidade seja interessante para a análise proposta — e tal é o caso da investigação sobre a qual discorro. Não só a leitura histórica serviu para repensar colocar Naufragios em categorias atuais — o que ocorreu, inclusive levando a críticas possivelmente produtivas a certos textos teóricos que têm Cabeza de Vaca como tema³. Também permitiu-me escolher trabalhar com outra leitura feita em uma edição aparentemente mais interessante, trazendo problemáticas muito pertinentes ao trabalho.

Como provou a leitura histórica, a edição à qual me refiro denota uma mudança de legibilidade do texto de Cabeza de Vaca e uma leitura muito diversa daquela do século XVI. Trata-se da primeira republicação posterior àquelas feitas durante o quinhentos. Inserida na coletânea *Historiadores primitivos de las Indias Occidentales*, de 1749, essa edição de *Naufragios* possibilitou repensar a comparação com *Travels in the interior districts of Africa* a partir de um momento histórico consideravelmente mais próximo. Com somente meio século separando-os, a produção e as condições de leitura seriam mais passíveis de serem pensadas em conjunto. Já delimitados os objetos de estudo mais apropriados tendo em vista os pressupostos aos quais escolhi me ater, parti para essa necessária

3. Ao longo do meu trabalho, como será exposto resumidamente nesse ensaio, provo que a categorização de Álvaro Núñez como histórico vem da edição setecentista. A partir dessa verificação, teço algumas críticas a artigos, como o de Lewis (1982), que falam sobre características históricas presentes na narrativa, sem contextualizar nem o uso da categoria atual e sem pensar, claro, nessa mudança de legibilidade pela qual o texto passou.

análise detida da mudança de legibilidade e da leitura do texto de Álvaro Núñez Cabeza de Vaca.

Cabe aqui certo esclarecimento. O texto foi radicalmente alterado no século XVIII, o que poderia ser objeto de uma crítica textual bastante produtiva, algo que não proponho em meu trabalho. Escolhi, mais do que ver essas voluntárias modificações feitas por terceiros como corrupções do enunciado original, como uma camada nova de significação. Tendo em vista minha proposta, não me interessava tanto analisar a forma chamada genuína do texto⁴, aquela dada pelo autor (Cambraia, 2005, p. 21). As mudanças feitas, tento demonstrar, servem para adequar o texto tanto à legibilidade do século XVIII espanhol, por um lado, como às motivações políticas para sua publicação, por outro. E ambos os aspectos estão, claro, relacionados.

Foi exatamente nessas modificações que enfoquei grande parte do meu estudo, já que elas seriam os elementos que revelariam de fato essa nova leitura do texto durante o século XVIII. Para entender os novos sentidos da obra, entretanto, é necessário saber quais eram seus sentidos em sua edição primeira. Foi produtivo fazer um trabalho de ida e volta entre as edições, verificando a partir dos contrastes quais haviam sido as mudanças e entendendo em quais elementos textuais centraria minha análise. Limitei-me basicamente à inclusão do texto em uma coletânea, à mudança do título, à categorização em outro gênero textual e à supressão do “Prohemio” aliada à inserção de um outro texto, o “Examen apologetico”, anteriormente ao capítulo I do texto. Focarei aqui principalmente na questão do gênero textual, pontuando a questão do título. Foi necessário, além de ler atentamente os textos e livros que se debruçam sobre o *Naufragios*, entender as categorias às quais o livro se encaixava durante o século XVI e suas implicações internamente à obra. O gênero relación, tal como se entendia nos quinhentos e associado à

4. Uma edição de *Naufragios* próxima à genuína consta de forma acessível na Alianza Editorial, feita por Trinidad Barrera, cuja última impressão é de 2015. Há algumas alterações tipográficas, e o título do século XVI não é preservado, mas todas essas modificações estão devidamente indicadas antes da narrativa de Cabeza de Vaca.

conquista, tinha como característica central ser uma resposta a um pedido da Coroa (Mignolo, 1992, p. 71). O próprio título das edições do século XVI já o classificava nesse tipo textual: *La Relación que dio Álvar Núñez Cabeça de Vaca de lo acaescido en las Indias en la armada donde iva por governador Pámphilo de Narbáez desde el año de veinta y siete hasta el año de treinta y seis que bolvió a Sevilla con tres de su compaña. Anunciado no próprio título quinhentista estava o gênero, diferentemente da palavra através da qual é conhecida a relación hoje: naufrágios.*

Esse gênero relación inexistente durante o século XVIII, e *Naufragios*, como o próprio título da coletânea na qual foi inserido sugere, é reclassificado como histórico. Sofre, portanto, uma mudança de leitura. O precedente para o título através do qual é conhecido atualmente é justamente a alteração no século XVIII, em que se lê antes do capítulo I: “*Naufragios de Alvar Núñez Cabeza de Vaca y relacion de la jornada, que hizo a la Florida con el adelantado Panfilo de Narvaez*”. O vocábulo referente a seu antigo gênero segue no título, mas de maneira muito distinta; sua transformação demonstra como estudar a historicidade dos conceitos é de extrema importância. Passados dois séculos, esse significante já não tem o mesmo significado. No século XVI, designa aquele gênero protocolar de resposta à Coroa (devo dizer, subvertido por Cabeza de Vaca⁵). No XVIII, trata-se basicamente de um sinônimo de narração, significado que o castelhano mantém até hoje. De acordo com o *Diccionario de Autoridades — Tomo V (1737)*: “*RELACIÓN. s. f. La narración o informe que se hace de alguna cosa que sucedió*”. Apesar de ambos conterem a palavra, o estudo da historicidade dos conceitos demonstra sua mudança de uma edição para outra. A legibilidade do texto enquanto relación tampouco é possível e, em 1749, Cabeza de Vaca é publicado como histórico.

5. A relación de Cabeza de Vaca não foi uma resposta a um pedido da Coroa espanhola, tal como eram as relaciones ao longo de toda a conquista da América. A apropriação feita por ele desse gênero é em si uma subversão do gênero textual.

Já tendo clara a diferença entre o vocábulo que antes tratava do gênero textual e cujo significado se perdeu durante o século XVIII, é mister tratar do que era história no momento de sua publicação na coletânea. Para esse propósito, serviu-me o próprio texto anterior ao capítulo I, no lugar que ocupava no século XVI o “Prohemio”. O “Examen Apologético de la histórica narracion de los naufragios, peregrinaciones, i milagros de Alvar Nuñez Cabeza de Baca, em las tierras de la Florida, i Nuevo Mexico”, de Antonio Ardoino, é um metatexto historiográfico (Mignolo, 1981, p. 368), definindo portanto o que considera como um texto histórico. A partir de suas caracterizações, consegue encaixar a obra de Cabeza de Vaca enquanto histórica. O gênero textual do relato muda durante o século XVIII, adequando-se à legibilidade (para a qual não faria sentido que fosse um gênero relación) e aos propósitos políticos envolvidos no resgate desse texto naquele momento.

Através de todo esse processo, foi possível então comparar a publicação de Cabeza de Vaca durante o século XVIII com a de Mungo Park. Digo “publicação” porque a edição e as condições para que os livros fossem editados é um dos eixos centrais para essa proposta de análise comparada. Esse interesse inicialmente centrado menos na forma dos textos e mais nas condições de suas respectivas edições veio com a curiosidade em relação ao motivo pelo qual Cabeza de Vaca havia sido retomado após 200 anos como histórico e publicado sob o auspício da Coroa espanhola. Mungo Park, como ele mesmo explicita já no início de seu livro, teve sua edição dirigida pela Association for Promoting the Discovery of the Interior Parts of Africa, mais conhecida como African Association. Com base em Londres, seus membros consistiam basicamente em gentlemen da alta sociedade britânica (mais especificamente, inglesa) com interesses comerciais que promoviam a exploração de territórios até então não registrados como acessados por europeus.

Essa investigação sobre as condições de publicação e edição dos livros, apesar de aparentemente extraliterários e fora do âmbito estético, logo foram importantes para pensar a forma dos livros. Deve-se pensar que durante o século XVIII o processo para a publicação de um livro devia contar com um suporte institucional muito maior do que aquele com o qual é necessário contar hoje, não sendo nada trivial considerar esse processo ao analisar um livro desse momento. De fato, tanto em *Naufragios* (1749) como em *Travels* (1799), a apreciação dessa rede de apoio material e simbólico é colocada no livro, e em ambos a legitimidade do narrador está em função daqueles que os circundam. Não só a figura do autor importa, portanto, mas também todo o aparato institucional que possibilitou sua edição, sua impressão, sua publicação e sua circulação.

A vontade política de que as obras sejam publicadas é evidente. Todo esse trajeto — leitura histórica, a escolha de debruçar-se em uma das edições, a comparação (ainda que superficial) entre a edição escolhida e a anterior, o estudo das mudanças das categorias pertinentes ao estudo, a consideração das condições entre as quais puderam ser publicados — evidenciou como ambos os livros serviram a projetos políticos de seus reinos em uma mesma época. Uma investigação que certamente poderia ater-se ao estético, ao escolher historicizar os textos, pôde entrever a vontade política na edição desses enunciados em específico. Então, cabe verificar o que no estético interessaria às instituições e como a legitimação das instituições influi na leitura dos livros.

Já tangencio os resultados da pesquisa, interessantes, porém pouco pertinentes no presente ensaio, cujo objetivo era apresentar a metodologia inicial para a comparação entre os livros. A partir de todo esse trajeto de leitura e de fundamentação teórica, espero ter demonstrado como pesquisas sobre períodos comumente preteridos na historiografia literária e nos estudos acadêmicos de literatura hispânica podem dialogar com os mais diversos trabalhos. Também considero importante divulgar leituras

historicizantes na abordagem desses textos longínquos, possivelmente incentivando interesses por esses momentos cuja metodologia de estudo deve ter cuidados diferentes se comparados a textos contemporâneos. Finalmente, espero haver conseguido refletir sobre como os próprios textos nos quais nos debruçamos e as encruzilhadas nas quais nos deparamos no curso das leituras podem indicar o trajeto metodológico mais pertinente para a análise literária.

Referências

ALVAREZ BARRIENTOS, J.; LOPEZ, F.; URZAINQUI, I. *La república de las letras en la España del siglo XVIII*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1995. (Monografías, v. 16).

BÜRGER, P. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Ubu, 2017.

CAMBRAIA, C. N. *Introdução à crítica textual*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CAÑIZARES-ESGUERRA, J. *How to write the history of the New World: histories, epistemologies, and identities in the eighteenth-century Atlantic world*. Stanford: Stanford University Press, 2002.

CARLYON, J. E. *Andrés González de Barcia and the creation of the colonial Spanish American library*. Toronto; Buffalo: University of Toronto Press, 2005. (Studies in book and print culture).

Diccionario de autoridades. [S. l.], 1726. Disponível em: <<https://webfrl.rae.es/DA.html>>. Acesso em: 3 fev. 2021.

FROLDI, R. Apuntaciones críticas sobre la historiografía de la cultura y de la literatura españolas del siglo XVIII. In: *Nueva Revista de Filología*

Hispánica (NRFH), [s. l.], v. 33, n. 1, p. 59—72, 1984. Disponível em: <<https://doi.org/10.24201/nrfh.v33i1.575>>.

GONZÁLEZ BARCIA, A. (org.). *Historiadores primitivos de las Indias Occidentales*. Madrid: [s.n.], 1749.

HANSEN, J. A. Barroco, neobarroco e outras ruínas. In: *Destiempos*, [s. l.], v. 14, p. 169—215, 2008. Disponível em: <<https://doi.org/10/ghwtxt>>.

JAUSS, H. R. O texto poético na mudança do horizonte da leitura. In: LIMA, L. C. *Teoria literária em suas fontes*. São Paulo: Civilização Brasileira, 2002. p. 873—925.

MIGNOLO, W. D. Cartas, crónicas y relaciones del descubrimiento y la conquista. In: ÍÑIGO MADRIGAL, L. (ed.). *Historia de la literatura hispano-americana*. Tomo I: época colonial. 2. ed. Madrid: Cátedra, 1992.

MIGNOLO, W. D. El Metatexto Historiografico y la Historiografia Indiana. In: *MLN*, [s. l.], v. 96, n. 2, p. 358—402, 1981. Disponível em: <<https://doi.org/10.2307/2906354>> Acesso em 13 abr. 2025.

MOLLOY, S. Alteridad y reconocimiento en los naufragios de Alvar Núñez Cabeza de Vaca. In: *Nueva Revista de Filología Hispánica*, T. 35, [s. l.], n. 2, p. 425—449, 1987.

NÚÑEZ CABEZA DE VACA, Á. *Naufragios*. 3. ed. Madrid: Alianza Editorial, 2015.

PARK, M. *Travels in the interior districts of Africa*. 2. ed. Durham: Duke University Press, 2000.

PRATT, M. L. *Imperial eyes: travel writing and transculturation*. 2. ed. Londres: Routledge, 2010.

STIFFONI, G. Historiografía y política en los historiadores de Indias de la primera mitad del siglo XVIII. In: Nueva Revista de Filología Hispánica (NRFH), [s. l.], v. 33, n. 1, p. 133—156, 1984. Disponível em: <<https://doi.org/10.24201/nrfh.v33i1.579>> Acesso em 13 abr. 2025.

El obrero: feminismo y cambio social en Alfonsina Storni

Nadia Ayelén Medail
Universidade de São Paulo

Resumo

Neste breve artigo pretende-se analisar o poema “El obrero” de Alfonsina Storni, publicado em 1920 no livro *Languidez*, com o intuito de resgatar elementos que permitam estabelecer um diálogo entre a criação poética da autora e o contexto histórico desse ano, estabelecendo as relações pertinentes entre literatura e movimento feminista da Argentina nas primeiras décadas do século XX. Embora não seja o objetivo principal deste trabalho, pretende-se ademais encontrar indícios que permitam pensar a situação da classe operária nesse contexto histórico e as relações entre proletariado e feminismo a partir da figura da poeta Alfonsina Storni. Para ditos objetivos, serão utilizados os referenciais teóricos de Asunción Lavrin, sobre o movimento feminista na Argentina, e de Ángel Rama e Beatriz Sarlo, para compreender as condições de produção dos poetas em Buenos Aires e o contexto histórico atravessado pelo processo modernizador. Ademais, serão considerados os aportes de Delfina Muschietti sobre a obra de Storni e os condicionamentos das mulheres argentinas escritoras na época, além dos aportes de Piglia sobre as diferentes representações do proletariado no corpus da literatura argentina. Por fim, serão utilizados também alguns dados biográficos da autora, assim como alguns de seus artigos de opinião, publicados nos anos 1919 e 1920, na revista *La Nota* e no jornal *La Nación*.

Palavras-chave

Alfonsina Storni; subjetividade; feminismo; modernidade; mudanças sociais.

Más peligroso que esto suelen ser ciertos versos de mujer:

(Storni, 1999, T2, p. 827)

EL CUARTO libro de versos de Alfonsina Storni apareció en 1920. *Languidez* vino con una nota en la que la autora tuvo la necesidad de explicar que, con esos versos, se cerraba un período de su creación: “Este libro cierra una modalidad mía”. Esta modalidad es llamada por ella misma de *poesía subjetiva* y advierte que, a partir de ese entonces, su poesía sería otra (tarda cinco años en publicar su próximo libro *Ocre* que, efectivamente, es otro estilo de versos). Además, dedica el libro a todos aquellos que, como ella, nunca realizaron ninguno de sus sueños, colocando su subjetividad en evidencia delante de todo su público lector. Cabe preguntarse: ¿cuál es esa subjetividad que ella expresa en esta modalidad finalizada en 1920? Nos aventuramos a traer la idea de que existe una autorepresentación de la poeta. Ella se muestra ante sus lectores con todas las ambigüedades de una mujer de su época y esto es clave a la hora de entender el contexto histórico en el cual estaba inserida. La complejidad de la poesía de Storni es un reflejo de la complejidad del ser-mujer en la Buenos Aires de 1920.

Para estas primeras décadas podemos distinguir tres tipos o categorías de mujeres/feminidad. El recorte de clase ya las separa entre las que pertenecían a los núcleos oligárquicos, las que formaban parte de la nueva burguesía y las que precisaban vender su fuerza de trabajo para complementar los ingresos del marido o ayudar en el hogar (estas mujeres obreras provenían de las familias que inmigraron en el territorio argentino con las políticas públicas de fomento). Fuera cual fuera la clase social, en las tres categorías, las mujeres tenían que ocuparse de las cuestiones de casa, bien con la propia mano de obra o con la contratación de empleados domésticos. Así, la casa era del reinado femenino. Para todas las mujeres, la adquisición de un marido y la conformación de un hogar era una regla que debían cumplir. Revistas de la época ilustran de manera clara esta imposición al

sexo femenino (*El Hogar, Atlántida, Caras y Caretas, Mundo Argentino, La Nota, Fray Mocho*). El casamiento era el evento por excelencia en la vida de cualquier mujer y todas se preparaban para este día. Por esto, el consumo de patrones de belleza y accesorios de moda era moneda corriente entre las mujeres que tenían un ingreso extra para gastar, o padres o maridos con dinero (Storni, 1999, pp. 853, 935, 940). Alfonsina ironiza sobre esta práctica en “Diario de una niña inútil”, publicado el 23 de mayo de 1919 en el periódico *La Nota*. El primero de los mandamientos de este tipo de chicas es: “Cazar novio sobre todas las cosas” (Storni, 1999, p. 828).

A pesar de esta condición, la mayoría de las mujeres tenían una educación básica. La ley 1420 vigente desde 1884 garantizaba el acceso a la instrucción básica en escuelas públicas. Esta ley fue un intento exitoso de asimilación de la población inmigrante (Sarlo, 1988, p. 18). La educación de la mujer tenía en foco la preservación social, pues eran las mujeres las que cuidaban de los niños de la sociedad y eran ellas las responsables de transmitir los conocimientos de puericultura (Lavrín, 2005, p. 148). Sin embargo, pocas mujeres continuaban sus estudios. La mayoría de las que podían hacerlo pertenecían a familias ricas, fueran oligárquicas o burguesas (Lavrín, 2005, pp. 131, 144).

Asunción Lavrín, en su investigación sobre el feminismo en Argentina, Chile y Uruguay, hace un minucioso análisis de datos sobre las mujeres y el trabajo. Para la autora, la participación de la mujer en el mundo del trabajo trajo importantes cambios sociales (Lavrín, 2005, pp. 77, 117, 122). En el segundo capítulo, la historiadora cubana cuenta que las mujeres pobres debían dedicarse a la crianza de los hermanos menores desde pequeñas y la mayoría comenzaba a trabajar con doce años. Los ámbitos de trabajo eran las casas de las familias ricas o las incipientes fábricas porteñas (y de otros centros urbanos) de sombreros, de carteras, de clavos y tornillos, entre otras (Lavrín, 2005, p. 81). Existió un debate arduo durante las primeras décadas del siglo XX para establecer una legislación que sirviera

para regular el trabajo de las mujeres operarias, pero no tuvo éxito hasta 1924 (Lavrin, 2005, p. 110). Las mujeres pobres con suerte trabajaban con costura, en grandes talleres, así como en el ámbito doméstico con encargos a domicilio.

Las familias inmigrantes o criollas, que consiguieron un ascenso económico con la ampliación de la democracia y los gastos del Estado en la época Hipólito Yrigoyen (Rama, 2015, p. 111), consiguieron mandar a sus hijos a seguir una carrera universitaria o profesionalizante (Sarlo, 1988, p. 18). La mayoría de las mujeres estudiaban el magisterio y luego trabajaban en las escuelas públicas (en proliferación) o dando clases a domicilio. Otras, en menor medida, estudiaban enfermería para emplearse en el sistema público de salud que estaba en un período de perfeccionamiento. Las que no estaban en las áreas de la salud y educación estudiaban para emplearse como secretarias en las oficinas públicas y establecimientos comerciales (Storni, 1999, pp. 921-923, 932-933). Sin embargo, a pesar de esta incipiente participación en la economía, la mujer aún estaba bajo la tutela del padre, marido o cualquier varón responsable por ella, es decir, no era dueña de sí misma, ni de su producción material o económica.

Estas cuestiones llevaron a que varias mujeres tomaran la decisión de constituir organizaciones femeninas y algunas feministas. Buscaban una mayor participación en la vida pública de la nación y condiciones un poco más igualitarias con los hombres, que continuaban siendo los que monopolizaban la esfera pública de la sociedad. Surgieron así numerosas organizaciones feministas, en su mayoría liberales: el Consejo Nacional de Mujeres fundado en 1900 (Lavrin, 2005, p. 43), el Centro Feminista (Lavrin, 2005, p. 44), Liga Feminista Nacional, en 1910 (Lavrin, 2005, p. 47), el Partido Feminista Nacional y el Partido Humanista, ambos partidos políticos femeninos cuyo objetivo era el sufragio femenino y el divorcio, fundados en 1920 (Lavrin, 2005, p. 68). Las feministas socialistas estaban afiliadas a los partidos u organizaciones políticas de esta corriente e

integraban las “alas” femeninas de estos, pero no poseyeron organizaciones propiamente feministas con esta orientación (Lavrin, 2005, p. 69). Es importante nombrar los eventos que tuvieron como foco discutir la situación de la mujer en la región: el Congreso de Librepensadoras que se llevó a cabo en 1906 en la ciudad de Buenos Aires (Lavrin, 2005, p. 46) y el Primer Congreso Femenino Internacional celebrado en Buenos Aires en 1910 (Lavrin, 2005, p. 45).

A pesar de estar organizadas y mucho más conscientes de la opresión patriarcal, para todas estas mujeres la maternidad continuaba siendo la mayor conquista que una mujer podía anhelar y, también, una preocupación de estado. Sabemos que la mujer es responsable por la reproducción de la mano de obra y, por lo tanto, pieza fundamental en la continuidad del sistema capitalista (Fraser, 2014, p. 64) que estaba en plena expansión en la época.

Volviendo a la cuestión educativa, gracias a la instrucción básica, gran parte de la población alfabetizada alimentaba el hábito de la lectura. Existía una gran circulación de revistas dedicadas a la mujer de ese entonces, con diferentes enfoques según los intereses, pero la mayoría con la difusión de los ideales de casamiento, familia y maternidad. Incluso fue así en las primeras revistas lanzadas por el Partido Socialista, cuyo público eran las mujeres obreras y las más instruidas que apoyaban esta causa, *La Vanguardia*, *La voz de la Mujer*, *Nosotras*, *Nuestra Causa* (Lavrin, 2005, p. 36), también en las revistas dedicadas a un público burgués que pretendía seguir la moda dictada por las grandes metrópolis europeas, con París como modelo (*El Hogar*, *Atlántida*, *Caras y Caretas*, *Mundo Argentino*, *La Nota*, *Fray Mocho*). La poesía se volvió una lectura obligada para las señoras y señoritas de la alta aristocracia, como también para algunas mujeres burguesas (Storni, 1999, pp. 958-960). Pero la poesía que estas mujeres leían estaba centrada en el ideario del amor, del hogar y de la maternidad (Muschiatti, 2006, p. 115), por lo que los poetas que escribían dichos libros tenían que acatarse a

esta demanda. Así fue que las poetisas (término que define valores estéticos y sociológicos) fueron las que dieron cuenta de este oficio: “Si bien ya es admisible que las mujeres escriban, deben hacerlo como mujeres o más bien poniendo de manifiesto que, al escribir, no contradicen la cualidad básica de su sexo” (Sarlo, 1988, p. 71). Alfonsina Storni fue una de ellas.

Mientras los hombres que producían la literatura más importante del período se centraban en los ejes inmigración y urbanismo, las poetisas mujeres tocaban estos temas sólo de forma indirecta, pues existía un dispositivo operado desde los sectores de poder que insistían en dejar a la mujer en el lugar de siempre: hablando de amor, sea este el maternal o el idílico (romántico y heterosexual). La mujer reinaba en el territorio del amor, del alma, del ideal, y este gobierno era mantenido gracias a la promoción (a través de diversas literaturas) de un sujeto hecho objeto-cuerpo (Muschiatti, 2006, p. 117), un cuerpo que debía preocuparse por la belleza (consumidor de moda), un cuerpo que producía hijos (la madre natural), un cuerpo custodiado y clasificado (los males de señora, normalidad o anormalidad, sano o enfermo), un cuerpo de mercado (que consume, pero debe economizar), un cuerpo explotado (las trabajadoras domésticas) y un cuerpo que necesitaba dar placer, pero no tenía derecho a recibirlo.

Sin embargo, Alfonsina no era simplemente una poetisa que escribía por demanda de un público lector romántico. Las ideas de Storni iban más allá del idílico amor de una vida burguesa: ironizaba y se reía de estas imposiciones, usando en su poesía un tono humorístico, sagaz y a veces afligido (Meireles, 1959, pp. 74 y 75). Storni era una mujer que defendía el cambio en los papeles de género: su vida había estado siempre fuera de la norma, desde una chiquilla mentirosa (Storni, 1999, T2, p. 1077), operaria en una fábrica de sombreros y sindicalista, actriz y madre soltera. Acompañaba el movimiento feminista mundial y local, aportando ideas y pensamientos (Storni, 1999, T2, pp. 791, 850, 853, 857, 869, 882) a la construcción de este en el territorio argentino

Para Muschietti (2006, p. 119), especialista en la obra de la poeta, la poesía de Storni es disonante. Al mismo tiempo que se ve reflejada una voz dulce y amorosa, que responde a los mandatos de los estereotipos de poesía femenina, hay una voz *chillona* de denuncia social que no acepta y desafía estos mandatos, además de las imposiciones sociales. Esta alternancia de voces es evidente en toda su obra poética, pero es más acentuada en la primera etapa que concluye con *Langüidez*. Esta disonancia se hace posible porque el lugar de la mujer empezaba a modificarse, comenzaba a salirse de su reinado doméstico y privado, para involucrarse con cuestiones públicas. Muschietti advierte que “es posible leer en el proyecto discursivo de Alfonsina la historia de una voz y sus luchas para autoafirmarse, para convertirse en sujeto productor de un discurso libre ya de ciertas sujeciones” (2006, p. 119).

El poema “El obrero” evidencia este pasaje de lo privado a lo público y sitúa a la poeta en las calles. Es un poema que registra el cambio. Ella estuvo allí y, como mujer, fue testigo y protagonista para testimoniar esa realidad política. La legalidad del testimonio (Kohan, 2007, p. 9) certifica un escenario político que comenzaba a mostrar a la mujer como un nuevo sujeto político. Alfonsina escribe que estuvo ahí y que presenció este cambio; así lo expresará en otro de sus poemas, “Divertidas estancias”, unos años más tarde (*Ocre*, 1925): “Y hasta hay alguna artera, / juguetona mujer, / que toma tu manera / y ensaya tu poder” (Storni, 1999, T1, p. 307).

Pasemos ahora al análisis del poema “El obrero” para entender un poco más sobre este contexto de cambio social que las mujeres estaban vivenciando.

El obrero

Mujer al fin y de mi pobre siglo,
bien arropada bajo pieles caras

iba por la ciudad, cuando un obrero
me arrojó, como piedras, sus palabras.

Me volví a él; sobre su hombro puse
la mano mía: dulce la mirada,
y la voz dulce, dije lentamente:
—¿Por qué esa frase a mí? Yo soy tu hermana.

Era fuerte el obrero, y por su boca
que se hubo puesto, sin quererlo, blanda,
como una flor que vence las espinas
asomó, dulce y tímida, su alma.

La gente que pasaba por las calles
nos vio a los dos las manos enlazadas
en un solo perdón, en una sola
como infinita comprensión humana.
(Storni, 1999, T1, p. 240)

Antes de adentrarnos al análisis, es necesario aclarar que el yo poético del poema será identificado estrictamente con la autora siguiendo la línea de Delfina Muschiatti y declaraciones de la propia Alfonsina en una nota que abre el libro *Langüidez*. Storni declara: “Este libro cierra una modalidad mía: [...] el abandono de la poesía subjetiva, que no puede ser continuada cuando un alma ha dicho, respecto de ella, todo lo que tenía que decir, por lo menos en un sentido” (Storni, 1999, T1, p. 214). En consonancia, Muschiatti defiende que a partir de la poesía de Storni “había quedado claro que el combate de discursos, posiciones y formas de subjetividad atravesaba todo el territorio del pronombre Yo” (Muschiatti, 1999, T1, p. 15). Consideramos prudente, de este modo, analizar a la mujer del poema y el yo poético que la representa en identificación con la vida de la escritora.

Ya el título está cargado de doble sentido. Por un lado, el obrero remite al individuo que trabaja en una fábrica; por otro, al sujeto histórico que estaba organizado en un movimiento fuerte a principio de siglo XX. Es decir, a la profesión y a la condición social o sujeto histórico. No se puede

determinar cuál de estas acepciones sería la más convincente de antemano; es necesario entrar en cada verso para ubicar esta figura que se sitúa en las calles porteñas de 1920. Pero podemos adelantarnos a pensar que, al colocarse al obrero como título, se le está dando protagonismo y se lo está colocando lado a lado de la mujer.

En el primer verso, Alfonsina se retrata⁶ como una mujer hija de su pobre siglo, situándonos en un tiempo que posee notas de tristeza o confusión al calificarlo de “pobre”. Por lo tanto, el pobre siglo se encuentra estrictamente ligado a su condición de mujer, pero ¿qué significa, para ella, ser mujer de este comienzo de siglo? Esta clave de lectura nos lleva a investigar sobre las condiciones políticas y sociales de la Argentina en estos años, haciendo hincapié en la situación de las mujeres.

El siglo XX encuentra una Buenos Aires en vías de modernización, producto de las nuevas democracias ampliadas que acabaron por acentuar el desequilibrio centro-periferia en el interior de las incipientes economías capitalistas (Rama, 2015, p. 114). Esta democracia ampliada en Argentina llegó de la mano de Yrigoyen que, con algunos resabios del caudillismo propio de región, actúa sobre una masa que se encuentra precariamente educada. Esta masa proviene del flujo inmigratorio que comienza en las últimas décadas del siglo pasado (XIX) y precisa adquirir un sentimiento nacional que será propiciado por la ampliación educativa. José Luis Romero y Ángel Rama concuerdan en que el nacionalismo y la educación popular fueron dos trazos significativos de esta nueva democracia que se aleja de la oligarquía tradicional argentina.

La ciudad es el centro de la economía y es el escenario del poema: “La gente que pasaba por las calles”. Las calles porteñas podían verse repletas de paseantes que entraban y salían de las galerías; el comercio y la moda estaban a la orden del día: “Las galerías, con sus vitrinas y escaparates, acentuaron los espacios de actividad comercial como los de ocio. La

6. En conformidad con la línea de análisis descrita anteriormente.

ciudad invitaba a ser caminada y consumida. La moda entró en diálogo con la nueva fisonomía de la urbe y acompañó el surgimiento de la nueva mujer” (Darrigrandi, 2008, p. 4). Los *flâneurs*⁷ son una realidad en esta nueva Buenos Aires que estaba lejos de aquella Gran Aldea: “El circuito del paseante anónimo sólo es posible en la gran ciudad que, más que un concepto demográfico o urbanístico, es una categoría ideológica y un mundo de valores” (Sarlo, 1988, p. 16). La muchedumbre en el espacio público hace posible la presencia de una *flânerie* que, en el constante ir y venir, no se comunica entre sí ni con los otros. En el poema, la *flânerie* se corta cuando el obrero le lanza sus palabras y ella, la poeta, decide establecer comunicación con él.

El poema trae una cuestión fundamental para entender el contexto social en el que estaba inserida la poeta: el ir por la ciudad sola. Las mujeres paseaban por el centro porteño, pero siempre acompañadas, fuera por un hombre o por un grupo de mujeres (Storni, 1999, T2, pp. 850, 915). Esta desobediencia social que realiza Storni es reflejo de la disonancia que Delfina Muschietti encuentra en toda su obra: es una mujer que desafía los mandatos sociales andando por la calle sola, pero al mismo tiempo se declara hija de su pobre siglo porque responde a los dictados que le eran impuestos: el de la moda y consumo (usa pieles caras). Para estas primeras décadas del siglo XX, las mujeres no paseaban por cualquier lugar; el centro era el espacio público donde podían caminar la urbe con el único sentido que le era posible: el de consumidoras. Según Darrigrandi (2008, p. 4), “Storni da cuenta de cómo la moda y el consumo son mecanismos para controlar tanto la ruta urbana de la mujer como el objeto de su mirada”.

Esta mujer “arropada bajo pieles caras”, cuando escucha las palabras del obrero, transgrede la norma —“caminaremos por las calles sin alzar los ojos, no miraremos para ningún lado cuando vayamos por las aceras” (Storni,

7. El concepto de *flâneurs* que usamos aquí es el del análisis de Walter Benjamin sobre Baudelaire, usado también por Sarlo (Op. Cit) y Darrigrandi (Op. Cit).

1999, T2, p. 820)— y entra en contacto con él. Dicho contacto se da por tres vías: el toque, la mirada y el habla. La mujer burguesa (representada por las pieles caras) decide tocar al obrero, ponerle la mano en el hombro, para hablarle de igual a igual. Lo mira a los ojos y, lejos de hacerlo con frialdad por la pedrada que acababa de recibir, lo hace dulcemente. Por último, le habla del mismo modo y lo interpela sobre su actitud, evocando la hermandad entre ellos.

Ahora bien, cabe aquí preguntarse: ¿qué hacía este obrero en las calles porteñas repletas de gente? ¿Por qué no estaba en la fábrica? Es muy posible que este obrero haya sido un trabajador en las obras de modernización de la ciudad de Buenos Aires, ya que para esta época estaban cambiando el sistema de iluminación de gas y querosene, las líneas de tranvías se estaban expandiendo, así como también las líneas de subte (en este momento la línea A y B estaban en plena construcción). Esta conjetura toma fuerza si se coteja con el primer verso de la tercera estrofa, donde la poeta hace referencia a la fuerza del obrero. El trabajo brazal en las obras públicas exigía una mano de obra fuerte para dar cuenta del trabajo. Por lo tanto, este obrero era un trabajador de las obras públicas de la época, y esta afirmación toma fuerza con la voz de Beatriz Sarlo (1988, p. 179), cuando señala que “Buenos Aires se ha convertido en una ciudad donde el margen es inmediatamente visible, donde, incluso el margen contamina al centro y a los barrios respetables”. La modernización agudiza y acelera el contacto entre los universos heterogéneos bien marcados en el siglo anterior: pobre y rico. La gran masa urbana, de origen inmigrante en su mayoría o hijos de estos (Sarlo, 1988, p. 18), puebla a la ciudad y le da un aspecto urbano.

Entonces, siguiendo esta línea de análisis, tenemos un obrero que está trabajando en obras públicas en el centro de la ciudad y está expuesto al paso constante de la muchedumbre que transita la ciudad modernizada. Él es parte del paisaje, como si fuese un objeto más de la obra que construye. No es sujeto, porque los sujetos son aquellas otras personas que transitan

las calles céntricas con el poder de consumo (mujeres), con el poder de observar (*flâneurs*), o yendo y viniendo de una oficina a la otra (empleados públicos, empresarios, entre otros). El obrero está por fuera de este entramado social. Lo que llama la atención en el poema es que, al decidir establecer contacto con este obrero marginal —en consonancia con la tendencia literaria (Sarlo, 1988, p. 179)—, le da visibilidad.

Ricardo Piglia, en la revista *Literatura y política*, coloca de forma pertinente que los obreros “permanecen mudos” (Piglia, 1965, p. 1) y así sucede en el poema de Storni. El trabajador “arroja como piedras sus palabras”, pero no sabemos qué palabras fueron estas, aunque sepamos que fueron fuertes (como piedras), y luego será ella (la mujer protagonista, la propia poeta) quien le dirige su palabra a él. No obstante, estas palabras sí están evidentes, están escritas: “¿Por qué esa frase a mí? Yo soy tu hermana”. El obrero reacciona tímidamente y se conmueve con la pregunta de la poeta. La boca, que antes arrojaba las palabras duras como piedras, ahora está blanda. Es la lucha entre la flor y las espinas, que acaban siendo vencidas por la dulce y tímida alma del obrero que aparece para reconocerse en Alfonsina y enlazarse entre sí, en perdón y comprensión humana. Ante este cuestionamiento de la mujer, el obrero la comprende y ella perdona su actitud intimidante. Esta mudanza de actitud en el hombre, esta flor que se asoma entre las espinas, esta alma conmovida que aparece en su boca, se da gracias al cuestionamiento y a la tomada de posición que la poeta realiza al colocarse como hermana de él.

Ahora bien, llegamos a un punto central en el poema: ¿cómo es que esta mujer “arropada bajo pieles caras” se autodenomina hermana de un proletario, si la diferencia de clases es evidente en la representación de ambos personajes? La poeta, como una intelectual de la época, como escritora no sólo de poesía sino también de columnas en varios periódicos, representa a la nueva burguesía urbana de la que hablan Rama (2015, p. 122), Sarlo (1988, p. 28), Viñas (2017, p. 247) y Romero (2004, p. 199),

cuando se refieren a la profesionalización del escritor. El obrero es también un nuevo sujeto social que aparece con el advenimiento de la ciudad modernizada, pero que queda al margen, como ya lo hemos expresado. Estas dos clases antagónicas aparecen entrelazadas al final de poema y esto llama la atención de la muchedumbre que pasa y también causa extrañeza en el lector, pues ¿cómo es posible esta comprensión humana?

Para responder esta incógnita, una observación de Ricardo Piglia es fundamental:

Lo más importante de una historia nunca debe ser nombrado, hay un trabajo entonces muy sutil con la alusión y con el sobrentendido que puede servirnos, quizás, para inferir algunos de estos procedimientos literarios (y no sólo literarios) que podrían persistir en el futuro. (Piglia, 2001, p. 13)

La sutileza de Alfonsina a la hora de presentarse como una proletaria más, como una hermana, radica en la afirmación de “mujer al fin y de pobre siglo”, esta mujer condicionada por la sociedad a consumir, a subyugarse al dictado de la moda, a vestirse elegantemente como cualquier “nacida para amar” (Muschiatti, 2006, p. 117), pero que se atreve a desafiar las imposiciones y salir sola; y no sólo eso, sino también dirigirle la palabra a un obrero, a una persona anónima que está situada al margen de la sociedad. En esta sutileza radica la brillantez del poema.

Desafiando la afirmación de Piglia sobre los intelectuales argentinos de izquierda (“unidos al mundo burgués por nuestras costumbres y a la clase obrera por nuestra ideología, no pertenecemos verdaderamente ni a uno (*sic*) ni a otra”), Alfonsina se coloca como proletaria trayendo todo su pasado a escena, confiando en “un lector que restituye el contexto cifrado, la historia implícita, lo que se dice en lo no dicho” (Piglia, 2001, p. 13). Ella fue una mujer proletaria, trabajó desde muy chica para sustentar a su

familia no sólo en una fábrica, sino también en otros trabajos diversos⁸ y, aunque en ese momento se dedicaba a la escritura, continuó padeciendo el estigma de clase durante toda su carrera (Muschiatti, 2006, p. 115).

El poema “El obrero” de Alfonsina Storni nos permite ver la realidad de 1920 en Buenos Aires, “porque si con la literatura descubrimos la realidad, la literatura es —ella también— una realidad” (Piglia, 1965, p. 10). El análisis de los versos junto a los datos históricos del momento revela una ciudad modernizada, con obras públicas en expansión, con una población en tránsito por sus calles y un nuevo sujeto social marginalizado que recibe protagonismo: el obrero. También pone a la vista la condición de las mujeres en la época, destinadas a casarse y a consumir para preparar su cuerpo para esta ocasión, mujeres que, aunque se encontraban relegadas al ámbito doméstico, comenzaban a salir de las casas y transitar las calles, y algunas hasta se atrevían a desafiar las normativas sociales. Y, por último, pero no menos importante, es posible ver la concepción de mundo de la autora: una mujer muy criticada en su época, pero que tuvo un público lector masivo gracias a la difusión de sus libros de versos en ediciones baratas⁹ y a su asidua producción periodística y ensayística en los diarios de la época.

8. Para detalles biográficos ver: DELGADO, Josefina. *Alfonsina Storni: una biografía esencial*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Sudamericana, 2018.

9. Existe un excelente análisis de Beatriz Cecilia Valinoti (2000) sobre las editoriales de principios del siglo XX. La autora plantea la idea de la profesionalización del mercado editorial debido a la demanda creciente del público lector (idea compartida por Sarlo, 1988, p. 18). Este público lector era de bajos recursos, por lo que fue necesario hacer ediciones baratas. Los primeros cuatro libros de Alfonsina Storni fueron publicados a través de una de estas editoras, la Cooperativa Editorial Limitada Buenos Aires fundada por Manuel Gálvez y que tenía como prioridad publicar la nueva literatura argentina. Estas ediciones circularon por Chile, Bolivia, Paraguay y Uruguay, por lo que la poeta alcanzó un público lector diverso y fuera de las propias fronteras nacionales.

Referencias

- DELGADO, J. *Alfonsina Storni: una biografía esencial*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Sudamericana, 2018.
- FRASER, N. Tras la morada oculta de Marx. In: *New Left Review*, n°86, pp. 57-76, 2014. Instituto de Altos Estudios Nacionales de Ecuador—IAEN.
- KOHAN, M. Dos ausentes en Ezeiza (poesía y política en el nuevo siglo). In: *Cuadernos de Recienvenido* 20, USP, São Paulo, 2007.
- LAVRIN, A. *Mujeres, feminismo y cambio social en Argentina, Chile y Uruguay 1890-1940*. Santiago: Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 2005.
- MEIRELES, C. *Expressão feminina da poesia na América. Três conferências sobre cultura hispano-americana*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1959.
- MUSCHIETTI, D. Prólogo. In: STORNI, A. *Obras*. Prólogo, investigación y recopilación de Delfina Muschietti. Tomo I. Buenos Aires: Losada, 1999.
- MUSCHIETTI, D. Mujeres: feminismo y literatura. In: VIÑAS, D. et. al *Yrigoyen entre Borges y Arlt (1916-1930): literatura argentina siglo XX*. Buenos Aires: Paradiso: Fundación crónica General, 2006.
- PIGLIA, R. *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*. Casa de las Américas, enero-marzo, pp. 11-21, 2001.
- PIGLIA, R. *Literatura y Sociedad*, n. 1, año 1, pp. 5-12, 1965.
- RAMA, Á. *A cidade das letras*. São Paulo: Boitempo, 2015.

ROMERO, José Luis. *La experiencia argentina y otros ensayos*. Buenos Aires: Taurus, 2004.

SARLO, B. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1988.

STORNI, A. *Obras*. Prólogo, investigación y recopilación de Delfina Muschietti. Tomo I y II. Buenos Aires: Losada, 1999.

VIÑAS, D. *Literatura argentina y política*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2017.

Octavio Paz e o erotismo: entre surrealistas e dadás

Vinícius Prado
Universidade de São Paulo

Resumo

Este trabalho aborda o papel que as reflexões de Octavio Paz acerca da arte moderna representaram em sua obra. É sabido que o autor possui conceitos fundamentais para a compreensão da multiplicidade dos 'ismos' que permearam a modernidade, tais como "tradição da ruptura", conceito que desenvolve em *Os Filhos do Barro*. Esta obra, ao lado de *O Arco e a Lira* e *A Outra Voz*, compõe um repertório sincrônico onde o poeta e ensaísta elege uma constelação de artistas, dentre os quais, pintores, poetas e tradições. Ao se voltar para estas amplas tradições que compuseram a modernidade, Paz destaca duas figuras da tradição francesa modernista: Duchamp e Breton. Nesta nossa reflexão, apresentaremos a questão que conecta estes dois autores, a saber, o amor e o mundo da técnica. Para Paz, a modernidade escamoteou o sentido inerente à vida e, devido ao processo de desencantamento, desalojou o ser humano do mundo. No entanto, de formas diversas, Duchamp e Breton apontam como o amor ainda é uma morada e como o encontro, o acaso objetivo e a irrupção do desejo mostram-se indomesticáveis diante do mundo administrado pela racionalidade técnica. Além disso, apresentaremos como este elemento de crítica é fundamental para que Paz desenvolva, no interior de sua própria poética, uma construção narrativa e imagética acerca do próprio amor, na esteira da tradição romântica, como ele mesmo reconhece.

Palavras-chave: Amor; Erotismo; Poesia; Surrealismo; Dadaísmo.

EM 1993, Octavio Paz se propôs a finalizar um livro acerca de um tema que o acompanhara toda a vida: o amor e o erotismo, abordados em *La llama doble*. Nesta obra, o poeta mexicano discute os elementos constitutivos da imagem amorosa no ocidente, destarte o cotejo das imagens da chamada tradição oriental. Chamamos imagens, mas é certo que se tratam de ideias, visto que Paz revisita não apenas a tradição poética, mas também a filosófica, afinal, temos n'O Banquete um dos diálogos fundantes e fundamentais para esta questão. A riqueza poética do diálogo platônico consiste na abundância de imagens que percorrem a obra, como o mito do andrógono de Aristófanes, a união de Poros e Penia, entre outras. Não obstante, para Paz, *O Banquete* é mais um diálogo sobre o erotismo do que sobre o amor, tal como nós o entendemos. Principiemos, pois, por entender a imagem que leva o título da obra do mexicano: a dupla chama.

Baseada na anatomia de uma chama de fogo, a imagem da dupla chama consiste numa metáfora sobre a relação entre três elementos interligados, porém distintos: o sexo, o erotismo e o amor. Nas palavras de Paz,

sexo, erotismo y amor son aspectos del mismo fenómeno, manifestaciones de lo que llamamos vida. El más antiguo de los tres, el más amplio y básico, es el sexo. Es la fuente primordial. El erotismo y el amor son formas derivadas del instinto sexual: cristalizaciones, sublimaciones, perversiones y condensaciones que transforman la sexualidad y la vuelven, muchas veces, incognoscible. Como en el caso de los círculos concéntricos, el sexo es el centro de esta geometría pasional. (Paz, 2014, p. 5).

O erotismo é uma camada de significações que se sobrepõe sobre o sexo. Por sua vez, o amor é uma camada sobreposta ao erotismo. A dupla sobreposição a este primeiro elemento vital é o que configura a dupla chama.

As definições de Paz sobre o amor levam em conta a vasta tradição poética do ocidente, sobretudo aquela em língua espanhola. Ao se

remeter a Quevedo, por exemplo, Paz destaca os versos que remetem à atemporalidade do sentimento e à sua resistência a fatores determinantes, como a morte: “Quevedo escribiría: *polvo serán, mas polvo enamorado*” (Paz, 2014, p. 63). A sobreposição de camadas de significação do amor é algo que extravasa a contingência que marca o sexo. Contudo, inicia-se a partir da primeira, a camada erótica. É por esta razão que Paz pensa, para além das múltiplas influências que podemos destacar (como a poesia grega arcaica, a tradição barroca, as produções orientais), o surrealismo e o dadaísmo como produtores de arquétipos e renovações da imagem amorosa. Iniciemos pelo surrealismo.

Ao pensar este movimento, sobre o qual Walter Benjamin cunhara o estatuto de último instantâneo da inteligência europeia, Octavio Paz elege a poesia de Breton e seus romances *Nadja* (1928) e *L'amour fou* (1937) como aqueles que carregam consigo um dos principais eventos constitutivos do amor, em sua acepção contemporânea. Trata-se do *encuentro*, o momento em que a *otredad* — esta alteridade radical que figura nas obras de Paz — se manifesta em sua essência mais íntima. Sobre o *encuentro*, partindo do dado histórico da multiplicidade de mitos e narrativas que contam a história de duas pessoas que, após tomarem o primeiro contato, enfrentam toda sorte de desventuras para poderem se conectar finalmente, Paz define este evento da seguinte maneira:

La idea del encuentro exige, a su vez, dos condiciones contradictorias: la atracción que experimentan los amantes es involuntaria, nace de un magnetismo secreto y todopoderoso; al mismo tiempo, es una elección. Predestinación y elección, los poderes objetivos e los subjetivos, el destino y la libertad, se cruzan en el amor. El territorio del amor es un espacio imantado por el encuentro de dos personas. (Paz, 2014, p. 35).

Independentemente de sua amplitude significativa, o *encuentro* é o ato originário da relação erótica e do amor. Nesse sentido, ao explorar

o encontro em suas obras, Breton chama a nossa atenção para o aspecto paradoxal que este evento possui.

A paradoxal natureza contraditória do amor se manifesta da seguinte maneira. Se pressupomos que o amor ocorre segundo a eleição de um determinado alguém, dentre uma multiplicidade de sujeitos, ao mesmo tempo o amor é produto de uma série de circunstâncias que levam uma pessoa a sentir-se arrebatado pela outra. Eleição ou coincidências determinantes? Segundo Paz, Breton mantém este par binário contraposto em aberto e esta contraposição se manifesta na própria andança do transeunte: “Não sei porque é para lá, de fato, que meus passos me levam, que vou para lá quase sempre sem objetivo determinado, sem nada de decisivo a não ser esse dado obscuro de saber que ali vai acontecer *isto* (?)” (Breton, 2012, p. 40). Isto o quê? O amante é levado a deambular: seu passeio segue a ordem do contingente. O indeterminado aparece e os pares contrapostos se harmonizam e se abre o entretempo, onde o *encontro* ocorre.

Por outro lado, o abraço erótico, para Paz, é uma suspensão do fluxo temporal, uma consagração do instante em que se vive. Não é demais lembrar os versos de *Pedra de Sol* para ilustrar esta diferença, onde Paz diz:

os dois se desnudaram e se amaram
para defender nossa porção eterna,
nossa ração de tempo e paraíso,
tocar e recuperar nossa raíz,
recuperar a herança arrebatada
há mil séculos por ladrões de vida,
os dois se desnudaram e se amaram
porque os desnudos corpos enlaçados
o tempo anulam, são invulneráveis,
nada os toca, retornam ao princípio,
não há tu ou eu, ontem, amanhã
ou nomes, verdade num só corpo e alma,
oh ser total... (Paz, 2009, p. 39).

Porém, aqui já não estamos mais sob a égide do encontro, mas a da consolidação do instante, da pura presença do outro — que já está lá, já está dado, no seio do abraço erótico. Em Breton, o outro é o elemento que surge da busca fortuita, contingente e ao acaso. A transição é sutil, mas ela marca definitivamente dois momentos temporais distintos, visto que entre eles há uma relação de contiguidade: é preciso o encontro para que o instante amoroso prevaleça e se manifeste como nos versos de Octavio Paz. Contudo, nem sempre o encontro se torna possível.

Breton, assim como Paz, é consciente de que a aparição do outro pode ser compreendida como a revelação de um outro lado, de uma *outra margem*:

Há sofismas infinitamente mais significativos e mais pesados que as verdades menos contestáveis: revoga-los por serem sofismas é ao mesmo tempo desprovido de grandeza e de interesse. Se eram sofismas, devo a eles pelo menos ter podido me lançar em mim mesmo, àquele que vem mais de longe ao meu encontro, o grito sempre patético de “Quem vem lá?” Quem vem lá? É você, Nadja? É verdade que o *além*, todo o além esteja nessa vida? Nada escuto. Quem vem lá? Serei apenas eu? Serei eu mesmo? (Breton, 2012, p. 134).

A fórmula “*La véritable existante est ailleurs*” é uma das proposições assumidas por Paz em *O Arco e a Lira* (1956), ao falar sobre o poder da poesia de evocar o instante maravilhoso e primordial de cada dia. Sobre esta passagem acima, Maurice Blanchot diz que

ao mesmo tempo em que o livro termina, ele recomeça, destruindo-se a si mesmo, ao ofuscar quem foi Nadja (a excluída do entendimento, a passante enigmática) com uma outra figura, celebrada como a única vivente, porque amada e, assim pura do enigma. Negação das mais perturbadoras, tentativa ansiosa de fazer desaparecer da vida do tempo e da vida da vida o que sempre separa o tempo e desvia de viver, o que na verdade se exclui, tanto de qualquer recordação

como de qualquer possibilidade, de já ter vivido uma vez: o encontro, ou seja, o aparecimento-desaparecimento, ou seja, o espaço do perigo maior. É por esse aparecimento-desaparecimento, e por esse jogo do perigo, que *Nadja* permanece o sinal do futuro do surrealismo: não o título do livro, mas o *amanhã jogador*, o caminho que sempre quis romper o livro, romper o saber e perturbar até mesmo o desejo, ao saber do livro, do saber e do desejo a resposta ao infinito, quando o único tempo é o entretempo. (Blanchot *apud* Breton, 2012, p. 166).

Fato é que o encontro só pode se dar neste instante transitório, marcado por esse duplo princípio que concilia elementos opostos: a necessidade e o acidente.

O encontro se dá no tempo que ainda não se consagra, pois ele cria um instante que espera um desvelamento, ele estabelece um ponto inacabado, uma abertura que visa a uma resolução, um fim: o abraço erótico descrito por Paz em *Pedra de Sol*. Por isso, seu caráter de *jogo*, devido ao lance de dados, ao golpe de azar. O entretempo é um tempo implicante, que depende ainda daquelas circunstâncias determinantes que consolidam o caráter objetivo do amor. Para Alejandra Pizarnik, em *Uma releitura de Nadja, de André Breton*, “o tempo é implicante. O tempo é implicante porque tudo tem que acontecer na hora certa” (Pizarnik *apud* Breton, 2012, p. 167). Que as coisas dependam de um *timing* para ocorrer, é mais uma das características da ambiguidade pertencente ao próprio encontro amoroso.

Ora, é neste momento que se condensa o que Octavio Paz destacará como *acaso objetivo*, ideia fundamental para entender como opera esse par dialético presente no interior do *encontro* e que o torna, por sua vez, uma manifestação essencial da liberdade:

Hay mil variantes del encuentro pero en todas ellas interviene un agente que a veces llamamos azar, otras casualidad y otras destino o predestinación. Casualidad o destino, la serie de

estos hechos objetivos, regidos por una casualidad externa, se cruza con nuestra subjetividad, se inserta en ella y se transforma en una dimensión de lo más íntimo y poderoso en cada uno de nosotros: el deseo. Breton recordó a Engels y llamó a la intersección de las dos series, la exterior y la interior: *azar objetivo*. (Paz, 2014, p. 147).

Esta ideia de acaso objetivo, onde o par dialético encontra sua tensão, é transpassada pelo terreno do inconsciente, o qual, caótico e incapaz de domesticação, é juguete de forças exteriores. Tais forças exteriores não são meras ficções novelescas ou burlas romanescas, são a própria realidade vivida, de modo que a obra surrealista mais se aproxima de um relato. Paz diz:

Sin embargo, una y otra vez nos previene que no escribe un relato novelesco ni una ficción: nos presenta un documento, nos da la relación de un hecho vivido. La fantasía, la extrañeza, no son invenciones del autor: son la realidad misma. (Paz, 2014, p. 148).

Realidade cujas estruturas não distinguem os pares contrapostos das categorias do entendimento: destino e liberdade se acertam no mesmo termo, no entretempo móvel do encontro.

Ora, este coabitar vivo entre os opostos, co-dependentes em sua contrariedade, é uma das constantes do pensamento de Octavio Paz. Segundo a crítica e poeta Maria Esther Maciel, podemos chama-lo de “pensamento analógico”, capaz de estabelecer pontes entre “isto e aquilo”, para utilizarmos uma expressão de *O Arco e a Lira*. Trata-se de um dispositivo retórico e argumentativo, porém poético, que está presente em toda a sua obra e que também encontra ressonâncias no surrealismo bretoniano. Ora, se tomamos a imagem do cristal como modelo, como ideal estético — se assim podemos empregar tais termos — visto que revela a “beleza convulsiva”, estamos diante de uma anulação entre a

divisão binária de interiores e exteriores. A própria narrativa de *Nadja* nos revela isso, à medida em que as escolhas, as volições que encaminham as ações, segue o fluxo do inconsciente. Por isso, Breton utiliza a imagem do cristal como modelo, por ser uma imagem da qual podemos vislumbrar o seu interior à medida em que a talhamos por fora. Ao passo de que, no último parágrafo do primeiro capítulo de *L'amour fou*, Breton nos dá a fórmula: “A beleza convulsiva será erótica-velada, explosiva-fixa, mágica-circunstancial ou não será” (Breton, 2014, p. 26, tradução nossa). É neste mesmo sentido que a dupla-chama paziana, enquanto dupla composição de camadas que se prendem a esta dimensão inconsciente, própria do corpo e da corporeidade. Nas palavras de Paz:

El amor humano, es decir, el verdadero amor, no niega al cuerpo ni al mundo. Tampoco aspira a otro ni se ve como tránsito hacia una eternidad más allá del cambio y el tiempo. El amor es amor no *a* este mundo sino *de* este mundo; está atado a la tierra por la fuerza de gravedad del cuerpo, que es placer y muerte. Sin alma — o como quiera llamarse a ese *soplo* que hace de cada hombre y de cada mujer una *persona* — no hay amor pero tampoco lo hay sin cuerpo. (Paz, 2014, p. 208).

Se Paz retoma ao surrealismo e ao seu caráter convulsivo, é para devolver ao signo *corpo* a proeminência na balança que o equilibra na tradição ocidental e que foi escamoteada por séculos. A imagem de Paz acerca do amor será depositária desta teoria — ou seria uma poética? — do amor livre, enquanto ato livre no seio da determinação, de André Breton.

Além destas passagens acerca do amor segundo a compreensão dos surrealistas, Paz também dedica dois ensaios ao movimento artístico. São *Estrella de tres puntas: el Surrealismo* (1957) e *La búsqueda del comienzo* (1980). Neste primeiro, traduzido ao português por Eduardo Jardim, Paz inicia dizendo que o movimento tem por finalidade colocar em parênteses tudo o que, até então, já havia sido colocado como *a* realidade. Na medida

em que essa postura assume sua realidade, falar é criar e, com isso, se configura uma nova forma de se deter o tempo.

Além disto, o poeta mexicano também tomou inspiração no “pintor de ideias” Marcel Duchamp. Em uma de suas principais obras, *La marièe mis à nu par ses celibataires même*, Duchamp apresenta, segundo o mexicano, uma obra irônica e erótica ao mesmo tempo. No caso, *A noiva* ou *O Grande Vidro* é como uma instalação de vidro composta por uma miríade de símbolos que representam todo o universo da técnica, dos materiais industriais e do engenho científico. É estranho dizer que se trata de uma obra que representa alguma coisa erótica, mas a atração está lá, como uma força mecânica, como um resultado das leis da física. Por conta estas características, Octavio Paz chama, em sua obra *Marcel Duchamp ou o Castelo da pureza* (1968), esta obra de Duchamp de “o mito da crítica”. Essa compreensão só é possível se se leva em conta que todo o procedimento duchampiano é orquestrado pela metáfora. Neste sentido, ao assumir os pressupostos da técnica e da cientificidade, Duchamp coloca em evidência os baluartes da racionalidade instrumental que estivera associada à ciência e à crítica ao longo do século XX. A questão que sua obra coloca é, basicamente: que espécie de relação amorosa pode surgir a partir de signos estéreis?

“Neutra e estéril” é justamente a forma como Paz enxerga e caracteriza a técnica. Porém, ainda que estes sejam os seus materiais, a abstração da alegoria nos possibilita ver outras coisas na *Noiva*. Os signos no interior do vidro estão em uma relação, em uma espécie de dança cósmica. Assim, Paz enxerga n’O Grande Vidro uma exortação erótica, a saber, um movimento analógico protagonizado por instrumentos técnicos. Paz descreve a *Noiva* como um vidro de dois metros e setenta centímetros de largura, composto por uma pintura a óleo e com uma divisão na horizontal por um fio, demarcando dois hemisférios. Acima do quadro, há um letreiro, cuja função na obra é a de transmissibilidade das descargas elétricas da Noiva,

que fica na parte superior do quadro, compreendida como uma máquina alegórica.

Esta alegoria, segundo Duchamp, é a representação de um objeto de quatro dimensões reduzido à sua sombra: um objeto tridimensional. De todo modo, aquilo que vemos é apenas uma reminiscência de uma relação que extravasa as limitações sensoriais. Este platonismo presente na relação que a Noiva mantém com seus celibatários no interior da obra é destacado por Paz, cuja leitura e interpretação acompanha aquela desenvolvida por Robert Lebel em sua dissertação *Marcel Duchamp*, a qual destaca esta natureza metafísica presente na obra. Ora, se esta idealidade desemboca no amor, qual é o papel da crítica aqui?

A nosso ver, a obra de Duchamp atinge, em primeiro lugar, a própria linguagem e, em segundo, a própria ideia ocidental de amor. A Noiva é soberana em seu desejo, é ela quem despeja as descargas elétricas. Porém, essa relação não pressupõe um toque e se desenrola ao sabor do caos. Ora, que é isto senão o oposto do princípio magno da filosofia positivista de amor, ordem e progresso? Ao contrário de um amor enquanto princípio moral, a noção desenvolvida nesta obra parece assimilar-se ao casuísmo da profanação, contrário do sagrado institucional, ao qual o positivismo estava vinculado. Neste ponto, a Noiva contém uma espécie de Motor-Desejo que lhe torna autossuficiente.

Ora, a compreensão que Paz extrai desta obra é a de que *O Grande Vidro* é um mito que se vale dos artifícios do *ready-made*. Arthur Danto, em *O abuso da beleza*, vale-se de algumas palavras de Duchamp. Ele diz:

Duchamp, em particular nos seus *ready-mades* de 1915 a 1917, pretendia exemplificar a mais radical dissociação da estética com relação à arte. “Uma questão que eu quero muito estabelecer é que a escolha desses ‘*ready-mades*’ nunca foi ditada pelo deleite estético”, ele declarou de maneira retrospectiva em 1961. “A escolha foi baseada em uma reação de indiferença visual e, ao mesmo tempo, uma total ausência

de bom ou mau gosto... aliás, uma completa anestesia.
(danto, 2015, p. 11)

Ora, este caráter anestético está presente em *O Grande Vidro*, uma vez que o erotismo lá presente é muito mais intelectual e, o que soa mais absurdo, irônico, do que sensível. É daí que vem, também, o humor nele contido — o mesmo humor presente nos demais *ready-mades*. Ao colocar o par amor-humor no centro da cifra, Duchamp nos apresenta uma obra que questiona o estatuto que o sentimento possui no início do século XX, reduzido ao paradigma da manutenção da propriedade, do tripé que compõe ordem e progresso na moral positivista e sua institucionalização.

Quando coloca o evento do amor e do erotismo desbotados da experiência, Duchamp insere uma questão sobre o todo. É neste ponto que a leitura de Paz considera que “o *Grande Vidro* é uma pintura infernal e bufona do amor moderno ou, mais claramente, de tudo o que o homem moderno fez com o amor” (Paz, 2008, p. 45). Pintura bufona e infernal porque leva o espectador à loucura, ao espanto diante da invisibilidade do abraço amoroso. A *Noiva* é um projeto técnico, é uma construção talhada segundo os moldes do progresso científico. É daí, pois, que advém o seu humor: que espaço há aqui para o amor? Que espaço há aqui para o, até então, referido *encontro*?

Ademais, Octavio Paz não reconhece apenas no *Grande Vidro* esta metáfora do amor que brota em terreno estéril. Em um dos quadros de Duchamp, *Dulcinea*, Paz vislumbra justamente este imbricamento paradoxal da racionalidade rumo ao Eros. Ao contrário do que vimos em *Marcel Duchamp e o castelo da pureza*, desta vez o mexicano se expressa em versos. Em *A Dulcinea de Marcel Duchamp*, temos:

Transeunte de Paris em sua figura
— Moinho de ficções, o inumano
rigor e geometria — eros tirano
desnuda em cinco jorros sua estatura (Prado, 2020, p. 193).

A tirania à qual eros está submetido não é nenhuma senão a da razão. Não por menos, a figura escolhida é a romanesca Dulcinéia, da obra de Miguel de Cervantes, desta vez desvanecida em meio ao rigor da racionalidade. No quadro, dividida em cinco, as quais parecem se fundir em meio às figuras geométricas. A mulher imaginária racionalizou-se. Não por menos, Paz conclui o soneto:

A mente é uma câmara de espelhos
invisível no quadro, Dulcineia
perdura: foi mulher, já és ideia (Prado, 2020, p. 193).

A idealização aqui não é necessariamente positiva, mas como apresentada no *Grande Vidro*, estéril e indiferente. O mito do amor quixotesco cortês é neutralizado pela geometria da crítica racional dos séculos vindouros. A construção do real, em curso no interior da modernidade, não conseguiu impedir a desagregação do outro. E é justamente por isso que, para Paz, o amor tem de partir desta experiência negativa: o amor tem de se converter em uma procura, em uma busca.

Em primeiro lugar, a busca do resgate do amor enquanto a relação que se dá no instante eterno: aquele do ato erótico; mas também a da eleição da pessoa amada. Eleição que, contudo, não atende à volição individual, mas a um determinismo que nos remete ao “acaso objetivo” dos surrealistas. Contudo, não um amor que reduza o outro a seu objeto de purificação ou libertação, tal como a própria crítica de Simone Beauvoir acerca de *Nadja* de Breton nos indica, mas aquele que veja no “tu” — esta imagem poética universal que é exaltada por Breton ao cabo de sua obra magna — um sujeito dotado de vontade e suscetível à morte do próprio sentimento. Por isso que, em outras palavras, esta busca do outro — a outridade (esta alteridade radical) — é, ao mesmo tempo, uma *busca do presente*. Em segundo, assumindo, como parecer intentar Duchamp em sua metáfora bufona, que o amor sobrevive nas fronteiras indistinguíveis do sagrado e do profano;

uma vez que o representante “máquinas opacas e rangentes” (Prado, 2020, p. 193), é preciso assumir que existe uma negatividade latente na experiência amorosa — a qual não se deve necessariamente suprimir, mas sim, buscar a presença do outro no seio desse universo escamoteado e composto pela racionalidade instrumental. Neste âmbito, a negação pode ser criadora. Ao criar uma imagem negativa do amor — porque crítica — e que se nega a si mesma, Duchamp abriu a possibilidade de uma reconstrução do mesmo. Trata-se, para Octavio Paz, da busca pelo outro. Para finalizar, cabe acrescentar que esta busca é algo que transcende, em Paz, a própria relação amorosa: ela está no plano das ideias, na atividade poética, no método de análise analógico. Toda relação traçada, toda analogia, guarda um princípio imemorial de associar *isto* a *aquilo*. Na conjunção amorosa não é diferente. Como heraclítico, Paz crê que a transformação incessante do devir promovida pelo tempo possa, pelo menos no instante em que *um* e *outro* se conjugam, cessar a roda do tempo e firmar um instante eterno que perdure — o tempo que precisar perdurar.

Referências

BRETON, A. *L'amour fou*. Gallimard. 2014.

BRETON, A. *Nadja*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

DANTO, A. *O abuso da beleza*. Trad. Pedro Sussekind. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

PAZ, O. *La llama doble: amor y erotismo*. Barcelona: Seix-Barral, 2014,

PAZ, O. *Marcel Duchamp ou o Castelo da Pureza*. Trad. Sebastião U. Leite. SP: Perspectiva, 2008.

PAZ, O. *Pedra de Sol*. Trad. Horácio Costa. São Paulo: Selo Demônio Negro, 2009.

PRADO, V. *Marcel Duchamp em dois poemas de Octavio Paz*. Rapsódia, [S. l.], n. 14, p. 193, 2020. DOI: 10.11606/issn.2447-9772.i14p185-194. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/rapsodia/article/view/178877>> Acesso em 14 mar. 2021.

Alfonsina Storni, cronista da condição da mulher através da moda

Andrezza Jaquier
Universidade Federal de São Carlos

Resumo

Nos primeiros decênios do século XX, com os processos de modernização e a maior inserção no mercado de trabalho e espaço público, as mulheres argentinas foram cada vez mais interpeladas pelos novos parâmetros da moda e imagens do corpo feminino (Diz, 2014). A centralidade na aparência física, assim como o consumo e o controle sobre o corpo, era o mandato para se tornar a “mulher moderna”, estereótipo que surgiu após a Primeira Guerra (Bontempo; Queirolo, 2012). Diante desse contexto, a escritora Alfonsina Storni, em suas crônicas, utilizou-se dos tópicos da moda e da beleza para abordar a situação social, cultural e econômica das mulheres. Este trabalho, assim, pretende apresentar uma análise das estratégias literárias utilizadas pela escritora no espaço da coluna feminina ao conceber a moda como eixo norteador na representação das mulheres no espaço urbano e público, e compreender seus desdobramentos discursivos. Para isso, partimos da crítica feminista, da abordagem estruturalista de Bourdieu (2020) e dos estudos sobre a escritora e o contexto argentino.

Palavras-chave

Alfonsina Storni; crônica; moda; mulheres; Argentina

A POETA suíça-argentina Alfonsina Storni (1892-1938), assim como outros escritores de Buenos Aires do mesmo período, tais quais Horacio Quiroga (1878-1937) e Roberto Arlt (1900-1942), atuou enquanto escritora profissional ao longo de sua vida, publicando crônicas e artigos em diversos jornais e revistas¹⁰. Mas por sua condição de gênero foi impelida ao espaço das “colunas femininas” em dois veículos bem distintos. Primeiro, publica, ao longo de 1919, a coluna *Femenidades* na revista *La Nota*, uma tribuna livre, “semi-intelectual” (Diz, 2006, p. 101), e depois, no jornal *La Nación*, um dos maiores jornais do país até hoje (publica, entre 1920-21, a coluna *Bocetos Femeninos* sob o pseudônimo de Tao Lao).

Segundo Tania Diz, as colunas femininas, como gênero discursivo, promoveram um modelo de família nuclear “el cual, a su vez se relaciona con la necesidad de organizar y controlar a la sociedad” (Diz, 2014, p. 18). Assim, os artigos sobre e para mulheres, em geral, ofereciam as condutas apropriadas sobre os cuidados com o corpo e a aparência física, com o marido e os filhos, a casa etc., que as leitoras deveriam seguir “para ser uma mulher” (Diz, 2014, p. 20). Essas colunas se relacionaram diretamente com as transformações da modernidade, sobretudo, com a expansão das indústrias culturais e com a emergência da mulher enquanto leitora. E através de determinados discursos sobre a sexualidade, provenientes de uma “pseudociência” e da “moral religiosa” (Diz, 2014, p. 18), contribuíram para difundir certos ideais diante do papel da mulher na sociedade, centrado no espaço doméstico (Diz, 2014, p. 18).

Nesse sentido, trata-se de um momento em que a condição da mulher, ancorada no espaço doméstico e no matrimônio, estava fundamentalmente em descompasso com as transformações sociais, urbanas e culturais na Argentina. Apesar de adentrarem cada vez mais o mercado de trabalho e

10. Além da revista *La Nota* e do jornal *La Nación*, Storni colaborou em revistas como *Fray Mocho* (1912), *Atenea* (1919), *Hebe* (1918-1920), *Caras y Caretas* (1920), *Babel* (1921-1929), *Poesía* (1933), *Nervio* (1931-1934), dentre outras.

a esfera pública, as mulheres argentinas eram consideradas pelo Código Civil como menores de idade, sem quaisquer direitos civis, econômicos e políticos¹¹ (Muschietti, 1989; Vassallo, 2014). Ademais, com a expansão dos fenômenos de massa, como a moda, e dos discursos da sociedade de consumo, nota-se ainda como o sujeito feminino, nas décadas de 1920 e 1930, foi tomado como um “emblema de la cultura de clase media, necesario para los mercados del consumo y para la consolidación de las ideologías sexuales” (Masiello *apud* Méndez, 2017, p. 169).

Entretanto, o que se vê nas colunas assumidas por Alfonsina Storni são estratégias que subvertem o espaço da coluna feminina. Como sugerem Tania Diz (2014) e Mariela Méndez (2017), desde sua primeira crônica publicada na revista *La Nota*, a escritora marca sua distância para com as “Charlas femeninas, Conversación entre ellas, Femeninas, La señora Misterio ... todas esas respetables secciones se ofrecen a la amiga recomendada, que no se sabe dónde ubicar” (Storni, 2014, p. 41). Em seus textos, não deixa de marcar sua posição enquanto poeta, trabalhadora, feminista¹² e mãe solteira. No lugar de oferecer visões deterministas sobre a mulher, a escritora põe em conflito os discursos hegemônicos e, a partir de um outro posicionamento discursivo, busca compreender e expor a situação das mulheres na experiência moderna de Buenos Aires (Muschietti, 1990; Salomone, 2005).

Pela leitura de suas crônicas, é possível observar a crise instalada para a mulher na modernidade, da qual fala Delfina Muschietti (1989, p. 81), em que a busca por uma maior inserção e acesso ao mundo do trabalho e à vida pública, assim como a formação dos movimentos feministas, suas reivindicações diante os direitos civis e questionamentos sobre a condição

11. Os direitos civis são conquistados em 1926, e os políticos em 1946 (Salomone, 2005).

12. Alfonsina Storni participou de vários eventos promovidos pelos movimentos feministas de seu país, foi Vice Presidenta do Comité Feminista de Santa Fe, em Rosário (Méndez, 2017, p. 69) e mudando-se para Buenos Aires filiou-se ao Asociación pro Derechos de La Mujer, fundada em 1919 (Vassallo, 2014).

da mulher, produziram a imediata resposta das classes tradicionais que buscaram reverter a crise e deter seus efeitos. Uma dessas respostas surgiu através dos novos mecanismos da indústria cultural e de massa que difundiram em larga escala, pelas revistas, publicidade e cinema, imagens do “corpo feminino ideal” sob o discurso que “mediante el uso de productos y la adquisición de nuevas habilidades, todas las mujeres, y no sólo algunas, podían ser bellas” (Bontempo; Queirolo, 2012, p. 55). De tal modo, junto a maior inserção das mulheres na vida pública e no mercado de trabalho, a moda, convertida em fenômeno de massa (Olea, 2016), interpelou as mulheres a partir da imagem da “mulher moderna” (Bontempo; Queirolo, 2012), uma imagem que promete determinada modernidade a partir dos novos parâmetros de beleza e consumo. Segundo Tania Diz (2006), nesse contexto as revistas argentinas passaram a reservar cada vez mais espaço para abordar o corpo da mulher a partir de um discurso que propõe melhorar sua aparência física através do consumo, seja de roupas ou produtos cosméticos, sustentando, um ideal do corpo saudável, belo e controlado.

Nesse sentido, se as expressões da moda e da beleza puderam ajudar às mulheres a adentrarem a experiência moderna e ser fonte de novas representações de subjetividades (Olea, 2016), também não há como escapar do fato de que essas mesmas expressões foram usadas em diversos contextos históricos para submetê-las ao controle do corpo e a determinados comportamentos sob o discurso da “feminilidade”. E, por extensão, enquanto justificativa para distanciar-las das esferas políticas e intelectuais — das “coisas de homens”. Em 1792, por exemplo, já se questionava o discurso masculino que aconselhava a cultivar o “gosto pela moda” (Wollstonecraft, 2016, p. 49) como algo inerente ao “feminino”: “Se eles [Rosseau e dr. Gregory] nos disserem que, em uma época preexistente, a alma era amante da moda e trouxe tal inclinação consigo no novo corpo, eu os ouviria com meio sorriso” (Wollstonecraft, 2016, p. 49). Para ela, a preocupação

excessiva das mulheres com a aparência era um problema social, cultural e econômico¹³, que limitava seu desenvolvimento: “Os homens mandam fazer suas roupas e acabam com o assunto; as mulheres fazem suas próprias roupas, necessárias ou ornamentais, e estão continuamente falando sobre elas; e os pensamentos seguem as mãos” (Wollstonecraft, 2016, p. 104). Simone de Beauvoir (2019, p. 220), também observou que o “ideal da beleza feminina é variável, mas certas exigências permanecem constantes”, sendo que a moda e os costumes são utilizados muitas vezes para separar o corpo feminino da transcendência, aumentando sua impotência (Beauvoir, 2019, p. 221). A exigência, assim, que permanece constante à mulher é a de encarnar a beleza ao mesmo tempo em que dissimula seu corpo real:

É preciso que ela encarne o maravilhoso desabrochar da vida, e ao mesmo tempo que dissimule os perturbadores mistérios dessa vida. Pedirão, portanto, a ela antes de tudo mocidade e saúde, pois apertando nos braços uma coisa viva só pode encantar-se com ela esquecendo que toda vida é habitada pela morte. Ele deseja mais ainda: que a bem-amada seja bela (Beauvoir, 2019, p. 221).

Nessa esteira, como demonstram Bontempo e Queirolo (2012, p. 72), o processo de “modernização da feminilidade” em Buenos Aires, entre 1920 e 1930, que implicava o novo parâmetro de beleza em torno do consumo de cosméticos e itens da moda, não deixou de ser uma “modernização da subordinação”. Até mesmo adentrar o mercado de trabalho, sobretudo pelos empregos administrativos, implicava seguir determinados parâmetros de beleza e consumo a partir do discurso da “boa presença” e não se desfazer da carreira matrimonial. Isto é, nesse contexto, a presença no mercado

13. Segundo Wollstonecraft (2016, p. 104): “para se tornarem virtuosas, as mulheres pobres devem trabalhar e as mulheres de classe média, caso tivessem outra preocupação que não copiar a moda da nobreza, poderiam empregá-las, enquanto elas mesmas se ocupariam da família, instruindo os filhos e exercitando a própria mente. A jardinagem, a filosofia experimental e a literatura lhes proporcionariam assuntos para pensar e matéria para conversação que de alguma forma exercitariam seu entendimento.”

de trabalho foi tratada como apenas um estágio da vida da mulher, uma espécie de mal menor, pois o principal objetivo da mulher passava a ser, segundo o discurso hegemônico vigente, tornar-se uma profissional de seu lar e da maternidade¹⁴ (Bontempo e Queirolo, 2012, p. 53). Assim, esses novos parâmetros impeliam tanto a um disciplinamento excessivo do corpo, sobretudo sob a condição de adentrar o espaço público (Bontempo e Queirolo, 2012, p. 53), quanto sustentavam a carreira matrimonial como objetivo principal da vida da mulher, e continuavam a inscrevê-la na esfera “precária, subordinada e nebulosa” das “coisas de mulheres” (Olea, 2016, p. 102).

Em vista dessas considerações, propomos analisar como Alfonsina Storni se aproveitou da temática sobre a moda feminina enquanto estratégia norteadora que deslinda diversos discursos em torno da mulher em sua relação com a moda e os padrões de beleza, tanto na representação ficcional da experiência urbana e moderna em “Tipos femeninos callejeros” (1919), quanto na argumentação discursiva de “Los detalles; el alma” (1919).

A crônica “Tipos femeninos callejeros”, publicada na Revista *La Nota* em 1919, é exemplar para notarmos como os elementos da moda são empregados na elaboração ficcional da experiência feminina na modernidade, colocando-nos uma relação complexa que circula em torno dos novos mecanismos da sociedade de consumo e da indústria de massa. Em um gesto discursivo que guia o(a) leitor(a) para esse momento da saída massiva dos trabalhadores, em que “algunos establecimientos lanzan grupos humanos a las calles” (Storni, 2014, p. 102), a voz narrativa traz ao foco a “chica-loro”, uma jovem de quinze anos, através da descrição

14. Como demonstram Bontempo e Queirolo (2012), revistas como *Para Ti*, destinada às mulheres, sustentavam enfaticamente esse horizonte normativo, como pode-se ver nas colunas de Dorothy Dix, citada pelas críticas: “el principal objeto de la vida de la mujer es el matrimonio. Así lo ordenó la naturaleza, y por más que tenga otras cosas una mujer, si no tiene marido no satisface su más grande ambición en la vida” (Dix apud Bontempo; Queirolo, 2012, p. 55)

de seu conjunto de roupas e acessórios. A narradora dessa crônica, assim, se coloca como uma espécie de *flâneuse*¹⁵ que lança o olhar anônimo sem ser reconhecida por aquele que é observado e que mostra o corpo da “chica-loro” por diferentes perspectivas e focalizações. Em um movimento ascendente, descrita como a abertura de uma cortina de teatro, essa *flâneuse* revela-nos, primeiro, o salto alto e elegante, as meias de seda vegetal, os lábios carmim e os cabelos de menininha de sua personagem. No entanto, no segundo enquadramento, cujo foco é ampliado, mostra-nos que os mesmos elementos acabam por denunciar o aspecto artificial do corpo da “chica-loro”:

Aguzad el análisis: esos zapatos son de señora, esos cabellos de niñita, ese busto, el mismo de señorita casadera, esa pollera es corta y entallada, su sonrisa, un poco artificiosa, norteamericana, su sombrerito, parisién, su desenfado criollo. (Storni, 2014, p. 103).

Nota-se, então, como esse corpo é apresentado como uma espécie de colagem dos vários tipos femininos — menininha, senhora, senhorita casamenteira — e das referências da indústria cultural, como as do cinema estadunidense ou da moda francesa, realçando, nesse sentido, o aspecto genérico da “chica-loro” que absorve as características de seu meio cultural e social. Porém, nessa mesma imagem desconjuntada também reside a incapacidade da “chica-loro” de esconder plenamente os sinais que denunciam sua própria condição social e de classe, diz a narradora: “La tela del vestido es pobre [...] Ved ahora ese ingenioso pegote en las mangas: es que faltaba un pedacito de tela” (Storni, 2014, p. 103). De tal modo, à medida que acompanhamos a “chica-loro” mais percebemos

15. Como indica Alicia Salomone (2005, p. 378) tanto na poesia quanto nas crônicas e outros textos em prosa de Alfonsina Storni é possível observar: “subjetividades afines a las del flâneur o paseante: una figura que, sin embargo, debe resignificarse desde la posición de una flâneuse o paseante-mujer, dada la particular experiencia sexogenérica que ella expresa y que no necesariamente es coincidente con la de su contraparte masculina.”

sua monótona, indiferenciada e repetitiva atuação: acompanhada de outras jovens da mesma idade, elas gargalham cada vez que um automóvel “Ford”, dirigido por um jovem de 18 anos, rodeia o mesmo quarteirão para alcançá-las. Com a dinâmica do flerte, o jogo da conquista amorosa também praticado no espaço público — uma cena possível somente a partir das transformações modernas (Bontempo; Queirolo, 2012) —, a narradora sentencia: “Por último os cansáis un poco de la chica-loro y la abandonáis en una esquina, no sin antes haber observado la movilidad de sus manos y la inteligencia de sus expresiones.” (Storni, 2014, p. 103).

A imagem da “chica-loro” dada tão somente pela descrição de suas roupas e acessórios, demonstra, desse modo, tanto a centralidade da aparência e a construção de um determinado corpo feminino baseado nos parâmetros da moda, quanto coloca em foco a efetividade dos discursos que circulam em torno de uma jovem de quinze anos, mais maleável e suscetível a imitar as imagens da moda, da publicidade, do cinema, etc. Assim, a “chica-loro” exemplifica como uma jovem pode ser facilmente levada a participar do mecanismo epidêmico da moda, da tendência imitativa oferecida pela lógica do consumo moderno. Em outra crônica, intitulada “La Joven Bonaerense” publicada em 1920 no jornal *La Nación*, por exemplo, Storni retoma a figura da “chica-loro” sob a imagem do ornitorrinco — “el curioso animal que es mamífero, pero posee pico y pone huevos” (Storni, 2014, p. 246) —, justamente, para explicar essa tendência imitativa. Segundo Storni:

Una silueta puede ser multiplicada por mil. La tendencia imitativa es característica. Las modas son epidémicas. La joven bonaerense imita sin reservas a la clase social inmediata superior. Las obreras imitan a las empleadas, las empleadas a las burguesas, las burguesas a las aristocráticas, las aristocráticas se plagian entre ellas. La industria se ha amoldado y favorece esta idiosincrasia, imitando en artículos de costo inferior los artículos carísimos de última moda. (Storni, 2014, p. 245).

Como sugere Alicia Salomone (2005), a “chica-loro” é um tipo feminino que nas crônicas de Storni exemplifica o processo de massificação e assimilação dos corpos tanto pelo funcionamento da sociedade de consumo quanto pelo discurso do matrimônio, que também impulsiona ao consumo. Para a crítica, as estratégias de focalização e fragmentação do corpo feminino utilizadas em “Tipos femeninos callejeros” enfatiza “una sujeto construida por y para el mercado, que asume todas las asignaciones que éste le otorga en el proceso de mercantilización” (Salomone, 2005, p. 331). Nesse sentido, no corpo da “chica-loro” se inscrevem os discursos em torno do corpo feminino que impeliam tanto aos novos hábitos de consumo quanto demarcavam o espaço privado, o casamento como horizonte único e desejável às mulheres. Nota-se, então, que a “chica-loro” atua no espaço urbano sem nenhum outro objetivo aparente, se não o de chamar a atenção masculina e adentrar essa dinâmica amorosa, repetitiva e circular, o que leva a *flâneuse* a abandoná-la.

Essa construção do corpo a partir de diversos elementos externos e em diferentes perspectivas de focalização, de tal modo, também nos indica um corpo docilizado e fragmentado, duplamente submetido aos novos processos de massificação e ao discurso da domesticidade que implica o espaço privado e carreira matrimonial. A marca da “mobilidade” e da “inteligência” colocada ao fim da crônica apresenta-nos não uma jovem ingênua, desprovida de pensamento, mas acentua o uso excessivo de suas capacidades intelectuais e motoras para projetar determinada imagem de seu corpo. Em nossa perspectiva, portanto, é possível ler a construção imagética da “chica-loro” enquanto um “corpo percebido” que segundo Bourdieu (2020) é aquele que se constitui *pele e para* o olhar do Outro, um corpo que é “duplamente determinado socialmente”:

Tudo, na gênese do *habitus* feminino e nas condições sociais de sua realização, concorre para fazer da experiência feminina do corpo o limite da experiência universal do corpo-para-

o-outro, incessantemente exposto à objetivação operada pelo olhar e pelo discurso dos outros. A relação com o próprio corpo não se reduz a uma ‘imagem do corpo’, isto é, à representação subjetiva (*self-image* ou *looking-glass self*), associada a um determinado grau de *self-esteem* [...] Assim, o olhar não é apenas um simples poder universal e abstrato de objetivação, como supõe Sartre; é um poder simbólico cuja eficácia depende da posição relativa daquele que percebe e daquele que é percebido, e do grau em que os esquemas de percepção e de apreciação postos em ação são conhecidos e reconhecidos por aquele a quem se aplicam. (Bourdieu, 2020, p. 107-12; grifos do autor).

Nesse sentido, a partir da posição relativa da “chica-loro” no espaço urbano vê-se como seu corpo é construído a partir da lógica do “corpo-para-o-outro” que se constitui pelo e para o olhar do Outro: “enquanto objetos receptivos, atraentes, disponíveis” (Bourdieu, 2020, p. 113). Na experiência do “corpo-para-o-outro” a procura por antecipar os efeitos de sua aparência e movimentos corporais é levada ao limite sendo que as mulheres: “se veem obrigadas a experimentar constantemente a distância entre o corpo real, a que estão presas, e o corpo ideal, do qual procuram infatigavelmente se aproximar” (Bourdieu, 2020, p. 112). Na visão de Bourdieu, a instituição da “moda/beleza”, nessa esteira, atua enquanto “reforço do efeito da relação fundamental que institui a mulher na posição de ser-percebido, condenado a se ver através das categorias dominantes, isto é, masculinas” (Bourdieu, 2020, p. 115). De tal modo, a forma como a mulher se apresenta pode demonstrar não apenas a assimilação dos padrões de beleza e da moda, mas todos os comportamentos ditos femininos que pressupõem esses padrões. Por isso, muitas roupas, como as saias e os saltos altos, asseguram o “confinamento simbólico” que não apenas dissimula o corpo, mas chama-o “continuamente à ordem sem precisar de nada para prescrever ou proibir explicitamente” (Bourdieu, 2020, p. 54).

Nessa perspectiva, a crítica de Storni toca o fato de que as mulheres

foram completamente envolvidas pelos discursos da modernidade diante do consumo e da aparência feminina. Essas mulheres gastam, segundo ela, suas capacidades superiores em coisas inferiores (Storni, 2014, p. 247). Absorvidas pela aparência, pelo olhar do outro, buscam somente o “corpo ideal” oferecido pelas classes abastadas e favorecido pela indústria cultural, e não dispensam o primado da aparência: “¿Por qué esta naturaleza sensible, cargada de aptitudes naturales, tiene miedo de ‘ser’?” (Storni, 2014, p. 247). Inseridas na lógica capitalista moderna, esses tipos femininos mobilizados por Storni demonstram como os discursos hegemônicos se inscrevem nos corpos, gestos e nos modos como se arrumam e se comportam. A “chica-loro”, assim, pode ser lida como um retrato da experiência do corpo feminino no limite da experiência universal do “corpo-para-o-outro”; retrato que captura no corpo feminino as inscrições do discurso hegemônico sobre a mulher nesse contexto específico da modernidade. O gesto de abandono da narradora de “Tipos femeninos callejeros”, nesse sentido, não deixa de enfatizar a crítica e a distância da escritora para com esse tipo feminino.

Ademais, vê-se as estratégias que levam o “corpo-para-o-outro” a um local de conflito, de tensão, daí o tom paródico, irônico, que se aproxima do “grotesco” (Salomone, 2005, p. 330), sobretudo, ao retratar uma jovem de quinze anos. Mas é a partir desse conflito que se estabelece uma intenção didática e que pode sensibilizar suas leitoras, colocando a possibilidade de passar de um corpo passivo, do “corpo-para-o-outro”, ao corpo ativo e agente, o “corpo-para-si-mesma” (Bourdieu, 2020, p. 113). É interessante observar que em sua construção argumentativa sobre o “corpo-para-si-mesma”, Bourdieu destaque o esporte e a afirmação da independência intelectual como vivências capazes de determinar na mulher uma profunda transformação da experiência subjetiva e objetiva do corpo, sob a seguinte advertência:

[...] deixando de ser apenas uma coisa feita para ser olhada, ou que é preciso olhar visando a prepará-la para ser vista, ela se converte de corpo-para-o-outro em corpo-para-si-mesma, de corpo passivo e agido em corpo ativo e a agente; no entanto, aos olhos dos homens, aqueles que, rompendo a relação tácita de disponibilidade, reapropriam-se de certa forma de sua imagem corporal e, no mesmo ato, de seus corpos são vistas como ‘não femininas’ ou até como lésbicas. (Bourdieu, 2020, p. 113-114).

Em outra crônica de Alfonsina Storni, “Los detalles; el alma”, publicada em 1919, também na revista *La Nota*, pode-se ver um movimento discursivo que expõe situações similares. Por um lado, atravessa a reflexão sobre a “elegância feminina”, dispondo de outras possibilidades para além do espartilho e do salto alto, completamente atacados pela escritora: “Acaso, mucho más que el corsé y los altos tacos, favorecerían la elegancia femenina, sanos ejercicios, prudentes masajes, arte tan exquisito y saludable como la danza clásica, practicada como ejercicio” (Storni, 2014, p. 110). Por outro, busca, não sem ironias, acalmar seus leitores diante do medo da “masculinização” da mulher que adota um traje simples e prática, como o traje *tailleur*:

En ciertos pueblos avasallados por la actividad femenina se está dejando sentir, sin embargo, una transformación del vestido de la mujer. Esto no es, por el momento, muy alarmante; no hay que asustarse. Una elegante mujer con su traje *tailleur* sencillo y práctico no está, todavía, tan masculinizada, como afeminado estaba un sedoso caballero de peluca y pantalón corto, caballero que, como elegante era aceptado, y ante cuya dama, un hombre vestido como en nuestros días no hubiera podido presentarse sin ser corrido a burlas (Storni, 2014, p. 108).

Adotando uma perspectiva histórica, a escritora avalia como os trajes femininos que “permanecen estacionados, defendiendo rabiosamente las

graciosas inutilidades, los detalles complicados” (Storni, 2014, p. 107), correspondem à própria condição das mulheres na modernidade. Se a simplificação do traje masculino é “filho da democracia” (Storni, 2014, p. 107) cuja quantidades de bolsos provariam esse fato, os trajes femininos tão complicados quanto incômodos, e até mesmo “poco higiénica y a menudo antiestética” (Storni, 2014, p. 108), não se desvencilharam do cerne da condição feminina colada à função de “agradar” o outro:

Todo en ella, hasta sus más grandes sentimientos, ha sido avasallado por esta su pasión de agradar, alrededor de la cual, desordenada y vertiginosamente han zumbado, todas sus demás tendencias. Todas las cosas inútiles de que la mujer se carga al vestirse no son más que trampas, más o menos inocentes, más o menos razonadas, con que desea atraer la atención masculina, lograr sus alabanzas, conquistar su admiración. (Storni, 2014, p. 110).

Por um pensamento relacional, analisando os detalhes da moda feminina e masculina, Storni demonstra como a imagem da “mulher moderna” foi constituída por um processo histórico cujo elementos considerados mais femininos, como o espartilho e os saltos altos, foram difundidos pelas classes dominantes. A “mulher moderna”, então, é referenciada por Storni como a “dama moderna”, remetendo-a ao mesmo estilo de uma mulher de três séculos atrás (Storni, 2014, p. 107). Porém, como alerta a escritora, a moda era assunto das classes sociais elevadas que “vivían ociosas”, pois “era indispensable preocuparse de cualquier cosa” (Storni, 2014, p. 107) e, segundo ela, não foram as mulheres modernas que inventaram suas atuais armaduras (Storni, 2014, p. 110). Assim, apresenta uma espécie de genealogia do salto alto e do espartilho que atravessa as figuras de Luis XIV, Luis XV, Carlos III, Catarina de Médici.

Nessa crônica há uma clara intenção de revelar o que existe por trás dos detalhes dessa “moda feminina” que, ao contrário da moda masculina,

pouco se relaciona com a noção de modernidade no que diz respeito às mudanças concretas na experiência urbana. E, através dessa perspectiva histórica e relacional, a escritora demonstra como a ideia da “feminilidade”, que sustenta o uso desses detalhes estagnados e incômodos, não é uma qualidade natural e inata às mulheres por sua biologia, mas uma “elegancia fictícia” (Storni, 2014, p. 110) resultado de uma construção social, histórica e, inclusive, política:

¿Qué pensamos mientras tanto, de estos tiranos que deforman día a día la belleza femenina y empobrecen su vitalidad?
No pensamos nada.
Estamos muy preocupadas con el feminismo que, por lo visto, intenta destruir una feminidad ya destruida. (Storni, 2014, p. 109).

Nesse sentido, notemos que abordar o tema da moda feminina em si não é o objetivo dessa crônica, mas o de expor uma análise sobre os seus detalhes. Isto é, o detalhe, já anunciado no título, implica uma estratégia importante na escrita de Storni¹⁶ ao ser tomado como o “delator por excelência” (Storni, 2014, p. 118), algo que podemos notar também na construção imagética do corpo da “chica-loro”. Na crônica “Un lápiz vengador”, também de 1919, explica:

Quizás no haya nada tan interesante, y tan exacto, como medio de deducción, que el detalle. Es el delator por excelencia; [...] y así como un detalle fósil puede servir para reconstruir toda una época, ciertos detalles humanos pueden servir para construir sobre ellos, un espíritu, un medio-ambiente, una expresión colectiva. (Storni, 2014, p. 118).

Assim, os detalhes da moda feminina parecem funcionar como esse meio de dedução e, nesse caso, enquanto instrumento que poderia

16. Alicia Salomone (2005) também destaca a observação dos detalhes como uma estratégia presente nos últimos livros de poemas de Storni, *Mundo de siete pozos* (1934) e *Mascarilla y Trébol* (1938).

“golpear a alma”¹⁷ das mulheres. Há uma certa camada irônica nesse gesto da escritora, uma vez que, a noção dos “pequenos detalhes” era importante na constituição da moda feminina e até mesmo na construção discursiva das colunas femininas (Méndez, 2017, p. 14). A escritora, como indica Mariela Méndez (2017), não deixou de demonstrar certa impaciência com esses pequenos detalhes, mas aceitando assumir as colunas, negocia as estratégias dos “artigos femininos” (Diz, 2014) e inscreve um discurso crítico que atua contra os modelos femininos desse território. De tal modo, em um duplo movimento de análise coloca em cena, por um lado, os elementos que permanecem no vestuário feminino e que corresponderiam muito mais ao estilo de vida da mulher elegante de três séculos atrás do que ao da mulher de 1919. E, por outro, demonstra como esses detalhes atuam para construir sobre a mulher uma “expressão coletiva” que toma a aparência do corpo como o recurso essencial e coloca-a em um estado de “dependência simbólica” (Bourdieu, 2020, p. 111). Ou seja, em um estado de dependência que, segundo Bourdieu, faz com que as mulheres vivam “pelo, e para, o olhar dos outros”, enquanto um “corpo-para-o-outro” (Bourdieu, 2020, p. 111). Na perspectiva oferecida por Storni, podemos ler essa dependência como aquela “paixão de agradar” o outro, de conquistar a atenção masculina, que atua sobre a mulher de modo desordenado e vertiginoso.

Dessa forma, Alfonsina Storni oferece vários cenários dessa complexa trama em torno do corpo e da aparência feminina no início do século XX em Buenos Aires. Em uma perspectiva, apresenta como os novos processos da modernidade e da sociedade de consumo capitalista se relacionaram com o discurso hegemônico vigente que atuava sobre a condição da mulher, sustentando sua submissão e dependência econômica e subjetiva. Assim,

17. Ao fim de “Los detalles; el alma”, coloca a escritora: “¿Qué embarullado está todo esto de la mujer! ¡Cuánta difícil tarea de golpearle en el alma; cuánta incomprensión masculina; cuanta torpeza amontonada!” (Storni, 2014, p. 111)

demonstra como os novos mecanismos da moda e da beleza contribuíram para naturalizar nas diversas classes sociais determinada ideia sobre a “feminilidade” associada ao consumo e, ainda, enquanto uma “qualidade” essencial para “ser uma mulher”. Mas por outra, a escritora não deixou de ver algum potencial nas transformações da moda que permitiram uma maior liberdade ao corpo da mulher, como o traje *tailleur* que possibilitava outra postura corporal na experiência urbana. No entanto, como demonstra em “Los detalles; el alma”, tais transformações, que favoreciam a vivência das mulheres no espaço público, foram acompanhadas do medo da “masculinização”, discurso que visou encarcerá-las nessa esfera do “feminino”.

Por esses temas e estratégias, o que se desdobra é uma exposição sobre como a “feminilidade” é construída e sustentada continuamente por diversos instrumentos e discursos que atuam para reforçar o estado de dependência e submissão das mulheres, tanto em um sentido econômico, em vista da carreira matrimonial, quando político e simbólico. Em suas crônicas, portanto, podemos observar como, a partir de seu local singular nesse contexto cultural e político, Alfonsina Storni retratou os matizes da experiência das mulheres na modernidade emergente de Buenos Aires e se posicionou criticamente diante das contradições e das desigualdades entre os sexos inscritas tanto na esfera política e econômica, quanto na vivência subjetiva dos corpos. E mobiliza diversas estratégias literárias e discursivas que ao proporcionarem o conflito e a desestabilização dos discursos em torno dessa “condição feminina” também atuam para naturalizar outras possibilidades do “ser mulher”, para além das dicotomias sustentadas pelo poder hegemônico e patriarcal.

Referências

- BEAUVOIR, S. *O segundo sexo: fatos e mitos*. Trad.: Sérgio Milliet. 5.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.
- BONTEMPO, M. P.; QUEIROLO, G. Las chicas modernas se emplean como dactilógrafas: feminidad, moda y trabajo en Buenos Aires. *Bicentenario. Revista de historia de Chile y América*, v. 11, n. 2, pp. 51-76, 2012.
- BOURDIEU, P. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2020.
- DIZ, T. *Alfonsina periodista: Ironía y sexualidad en la prensa argentina (1915-1925)*. Buenos Aires: Libro del Rojas, 2006.
- DIZ, T. Alfonsina Storni: Feminidades insurgentes. In: Storni, Alfonsina. *Escritos: Imágenes de género*. Dirigida por Carlos Dámaso Martínez. Villa María: Eduvim, 2014.
- MÉNDEZ, M. *Crónicas travestis: el periodismo transgresor de Alfonsina Storni, Clarice Lispector y María Moreno*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2017.
- MUSCHIETTI, D. Las mujeres que escriben: Aquel reino anhelado, el reino del amor. *Nuevo Texto Crítico*, v. 2, n. 2, p. 79—102, 1989.
- MUSCHIETTI, D. Las Estrategias de un Discurso Travesti (Genero Periodístico y Género Poético en Alfonsina Storni). *Dispositio*, vol. 15, no. 39, 1990, pp. 85—105.
- OLEA, C. Muchachas de Buenos Aires y figurines de París: moda y modernidad en las crónicas de Alfonsina Storni. *Meridional. Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos*, n. 7, p. 83—104, 17 out. 2016.

SALOMONE, A. N. *Subjetividad femenina y experiencia moderna en la escritura de Alfonsina Storni*. 2005. Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, 2005. Disponível em: <<https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/108872>>. Acesso em: 13 de maio de 2024.

STORNI, A. *Escritos: imágenes de género*. Dirigida por Carlos Dámaso Martínez. Villa María: Eduvim, 2014, p. 102-103.

VASSALLO, J. *Alfonsina Storni: literatura y feminismo en la Argentina de los años 20*. Villa María: Eduvim, 2014.

WOLLSTONECRAFT, M. *Reivindicação dos direitos da mulher*. Trad.: Ivania Pocinho Motta. São Paulo: Boitempo, 2016.

El siglo de las luces,
marco da narrativa neobarroca

Maria Stella Galvão Santos
Universidade Federal Rio Grande del Norte

Resumo:

Em *El siglo de las luces*, o livro mais celebrado do escritor cubano Alejo Carpentier, entra em cena o ideário do século XVIII, e se discute em paralelo à narrativa literária propriamente dita, questões como o avanço histórico daquele período, a emergência da revolução e do pensamento Iluminista. Buscamos, neste artigo, abordar os pressupostos teóricos do neobarroco hispano-americano, tendo este livro como elemento simbólico e marco narrativo desta releitura contemporânea do barroco. Para tanto, parte-se da reconfiguração da imagem do Continente operada pela via literária, em uma mirada pós-colonialista. Carpentier é um dos artífices do movimento literário hispano-americano nominado Neobarroco — engendrado nas páginas dos escritores do continente na segunda metade do século XX — concomitantemente ao despertar conceitual e narrativo do movimento.

Palavras-chave:

El siglo de las luces, Neobarroco, Alejo Carpentier.

REVESTIDA do simbolismo das culturas originárias interamericanas, a ancoragem do barroco na modernidade literária latino-americana inicialmente se dá, conforme demonstra Irlemar Chiami (1998), ao longo de três momentos. O primeiro deles no final do século XIX, o segundo com os poetas da vanguarda dos anos 1920 e o terceiro, principalmente com os cubanos Lezama Lima e Alejo Carpentier nos anos 1950 e 1960, momento em que o barroco é reapropriado criticamente. A literatura produzida no período é lida como uma chave para a compreensão da identidade americana, fruto da combinação do mundo antigo com o moderno, “constituindo, no domínio das artes, a repercussão de um estado de espírito peculiar a uma época, como a tomada de consciência de seu tempo” (Jozef, 1989, p. 110).

Em verdade, a trama da novela *El siglo de las luces*, de Carpentier, dialoga com o século seguinte ao barroco histórico, o século XVIII, do Iluminismo, da revisão de alguns dos mais caros valores relacionados ao humanismo contemporâneo. Esse livro, publicado em 1962, exerceu influência em várias gerações de escritores, inclusive por constituir-se em um dos primeiros romances hispano-americanos a assumir criticamente o tema da História, como pontua Josef (1989, p. 228). Em *La nueva novela hispanoamericana*, Carlos Fuentes não reluta em classificá-lo entre as primeiras grandes imersões continentais: “Como toda literatura auténtica, la del gran novelista cubano cierra y abre, culmina y inaugura, es puerta de un campo a otro: vale tanto lo que dice como lo que predice” (Fuentes, 1972, p. 49). Nessa narrativa, Carpentier usa a simbologia da luz e a articula em diferentes alegorias que explicam o significado histórico dos Setecentos em âmbito hispano-americano e caribenho.

O escritor cubano trata, nesse livro, do impacto social e político da Revolução Francesa nas Antilhas, em um jogo de tensões que avultam na obra como retrato tanto da grandeza como da incerteza de novas épocas e seus impactos sociais, políticos e culturais. Na Havana barroca do final do

século XVIII, os irmãos Carlos e Sofia vivem a seu bel-prazer no palacete que herdaram com a morte do pai. Partilham com o primo Esteban uma sensibilidade vagamente libertária, que não os levaria muito longe não fosse a chegada inesperada de uma figura misteriosa: Victor Hugues, entusiasta de Robespierre e emissário da Revolução Francesa para todo o Caribe. Hugues leva a revolta a todas as ilhas e mesmo à terra firme, não hesitando sequer em mover guerra à jovem república norte-americana.

Cada vez mais radical e ensimesmado, Hugues lança mão da guilhotina para manter o poder e levar a cabo a missão que julga suprema. Mensageiro dos ventos de liberdade soprados desde França, desembarca na região com duas armas, como descreve Fuentes (1972, p. 51), “(...) *el Decreto de Pluvioso del Año II que dicta la libertad para los esclavos, y la cuchilla desnuda y filosa de la guillotina: génesis y apocalipsis*”. A narrativa pode ser considerada atemporal se a considerarmos uma alegoria dos espasmos sociopolíticos que conflagram a América Latina, incluindo-se obviamente o Brasil nessa geopolítica continental imersa em solavancos institucionais.

O texto caminha no sentido de buscar reproduzir a Revolução Francesa no Caribe entre o final do século XVIII e as primeiras luzes do século XIX. A crítica literária dividiu-se entre aqueles que o consideram cético quanto à ideia de progresso e os que veem na estrutura narrativa um modelo de progresso que se filiará à modernidade. O percurso experimental da modernidade estética latino-americana, a relação entre a prática escritural do barroco americano e de seu avatar pós-moderno, o neobarroco, despontam para lançar luzes e sufragar as tintas dessa narrativa. Impossível ignorar, como afirma Escosteguy (2002, p. 35), a importância do contexto em que ocorre a ação social, o foco localizado e historicamente específico, a atenção atribuída a especificidades e particularidades articuladas a uma conjuntura histórica determinada e produzindo em consequência, uma teoria baseada em diferenças e aproximações culturais. Para Octavio Paz, o continente de fala castelhana é especialmente propício a uma convergência

de narrativas cujos traços poderiam se relacionar a uma história comum de abusos e sufocamento das culturas originárias:

La literatura hispanoamericana no es un mero conjunto de obras, sino las relaciones entre esas obras. Cada una de ellas es una respuesta, declarada o tácita, a otra obra escrita por un predecesor, un contemporáneo o un imaginario descendiente. Nuestra crítica debería explorar estas relaciones contradictorias y mostrarnos cómo esas afirmaciones y negaciones excluyentes son también, de alguna manera, complementarias. A veces sueño con una historia de la literatura hispanoamericana que nos contase esa vasta y múltiple aventura, casi siempre clandestina, de unos cuantos espíritus en el espacio móvil del lenguaje. (Paz, 1981, p. 31).

Na América espanhola, o motivo da revitalização estético-literária será, portanto, autóctone, remetendo às raízes que definiriam a cultura identitária de um velho continente já chamado de novo mundo. “En prosa, los modernistas de la América española abandonaron la lenta y difusa solemnidad del discurso académico, que había invadido muchos campos además de la oratoria, y el forzado y anticuado humor de los cuentistas”, como acentua Henríquez Ureña (2014, p. 261), opondo a esta visão a defesa do romance hispano-americano da segunda metade do século XX.

Na mesma direção, posiciona-se Irlema Chiampi, “o barroco ocorrerá sempre que o discurso literário reproduza o imaginário da ciência, manejando seus enunciados (seus fragmentos) como se fossem metáforas” (1998, p. 62). Não por acaso, surge o chamado Boom da literatura — sobretudo narrativa — que projetará a literatura hispano-americana para o cenário internacional particularmente no período compreendido entre as décadas de 1960 e 1980. Interessa-nos, portanto, lançar luz sobre os efeitos da produção narrativa de um dos autores que projetaram mais fortemente o neobarroco e, segundo Bella Jozef (1989), um dos seus expoentes mais representativos.

Carpentier escreve em “Problemática de la actual novela latino-americana”, texto inaugural do consagrado livro de ensaios *Tientos y diferencias* (1974), toda uma defesa da riqueza da tipologia humana do continente para a criação e caracterização dos personagens na novelística latino-americana. Tratava-se de defender a riqueza de referências proporcionadas por este olhar *in loco*:

Nunca he entendido por qué el novelista tiene tantos malestares de creación cuanto se trata de situar al hombre nuestro en un paisaje nuestro, de centrar, de cercar, ubicar, relacionar su psicología. Todo lo que hay que hacer es dejarlo actuar. [...] Dejar los personajes en libertad, con sus virtudes, sus vicios, sus inhibiciones -y cuidado que los hay, en América Latina!- partiéndose de la verdad profunda que es la del escritor mismo, nacido, amamantado, criado, educado en el ámbito propio, pero lúcido únicamente a condición de que desentrañe los móviles de la praxis circundante. (Carpentier, 1974, p. 18-19)

Proposições acerca do Barroco

Objeto de muitos estudos ao longo do século XX, o barroco abarca muitos objetos de estudo e a tentativa de definição conceitual não raro divide os teóricos. Um dos que se opuseram, no âmbito dos estudos literários e culturais, à corrente que ressalta o barroco e suas variações, foi João Hansen, que tratou abertamente do tema em um texto ensaístico, de 2001, “Barroco, neobarroco e outras ruínas”. Nele, lê-se, entre outros argumentos, o seguinte:

É sabido que em países da América Espanhola, intelectuais e artistas usam o termo “barroco” programaticamente, de modo afirmativo, para conceituar uma cultura criolla miscigenada. Lezama Lima falou do “señor barroco”, recusando a transitoriedade da metafísica de D’Ors, para significar a

cultura de resistência política do criollo como originalidade americana ou “arte da contraconquista”, que enfrentou e enfrenta o imperialismo de culturas hegemônicas. Neste sentido, “barroco” significa a fusão de culturas já nos séculos iniciais da invasão e conquista das novas terras pela Espanha. É útil, contudo, especificar histórica e antropológicamente os modos como foi realizada, problematizando-se o racismo implícito na ideia de “miscigenação”, quando esta é formulada pressupondo “purezas” étnicas e culturais europeias e indígenas anteriores à conquista da América. (HANSEN, 1981, p. 20)

Fato é que, ao longo do século XX, deixar de lado as interpretações puramente estilísticas do barroco como expressão artística, vinculadas ao pioneirismo de Wölfflin e, depois, de Eugenio D’Ors, implicava recriar o barroco apartado de uma definição puramente epistemológica. Nesta perspectiva, refletir sobre o movimento barroco implicava pensá-lo dentro de uma chave discursiva que o associasse à América hispânica e, como tal, refletisse a diversidade e pluralidade cultural da região. Questões culturais e políticas imbricavam-se, portanto, na literatura de ficção produzida a partir de um determinado marco temporal, de maneira geral compreendendo as obras produzidas a partir da segunda metade do século XX. Tratou-se, como explica o professor mineiro Affonso Ávila (2016, p. 19), do papel “primordial do barroco enquanto fator de aproximação, integração e casamento sógnico entre as aportações matriciais do chamado colonizador e a predisposição sensível do universo novo e tropical, interagentes assim na moldagem de um ser cultural próprio e ibero-americano”.

A retomada do conceito barroco serviu à construção de uma poética latino-americana pensada por vários escritores, como situa Labriola (2008). O escritor cubano José Lezama Lima, que cunhou a expressão arte da contraconquista atrelada às expressões de matriz barroca, desenvolveu suas ideias sobre o tema ainda na década de 1930, mas elas foram consubstanciadas somente com a publicação de textos ensaísticos duas décadas depois, com

destaque para “*La expresión americana*” (1993). “*El barroco nuestro, que situamos a fines del XVII y a lo largo del XVIII, se muestra firmemente amistoso de la Ilustración*” (Lezama Lima, 1993, p. 218), em diálogo aproximado com a representação dos Setecentos empreendida por Carpentier em *El siglo de las luces*.

O esboço inicial do barroco segundo este autor já estivera implícito no prólogo de seu romance *El reino de este mundo* (1949). Severo Sarduy, também cubano, contribuiria para as reflexões sobre a permanência e singularidade desta estética como eixo da cultura no chamado novo mundo, e sua expansão nas formas atuais do neobarroco. “*Neobarroco, reflejo necesariamente pulverizado de un saber que sabe que ya no está ‘apaciblemente’ cerrado sobre sí mismo. Arte del destronamiento y la discusión*” (Sarduy, 2011, p. 35). Coube a este escritor cubano criar o neologismo “neobarroco”, em ensaio publicado originalmente na década de 1970.

Curiosamente, também coube ao escritor brasileiro Haroldo de Campos o ineditismo da citação do termo, ainda que não tenha passado à história da teoria literária pelo invento semântico. Lê-se, em artigo publicado por ele em 1955 no jornal Diário de S. Paulo [cuja circulação foi encerrada em 2018]: “Talvez esse neo-barroco que poderá corresponder intrinsecamente às necessidades culturmorfológicas da expressão artística contemporânea, atemorize, por sua simples evocação, os espíritos remansosos que amam a fixidez das soluções convencionais” (Campos, 1955, s/p).

O neobarroco cunhado e classificado por Sarduy quanto às suas especificidades estilísticas iria ganhar, nos anos 1980, uma maior complexidade capaz de entrar em relação com as diversas manifestações da crise da modernidade. E é esse último modelo barroco o que vai se conectar com o mundo cultural e político da chamada pós-modernidade.

Esse pensamento leva-nos ao conceito de obra aberta idealizado por Haroldo de Campos e, posteriormente, definido por Umberto Eco (2010, p. 40), para quem “[...] uma obra de arte, forma acabada e fechada em

sua perfeição de organismo perfeitamente calibrado, é também aberta, isto é, passível de mil interpretações diferentes, sem que isso redunde em alteração de sua irreproduzível singularidade”. Por isso, as citações de Campos e Severo Sarduy são fundamentais para caracterizar o processo que nas últimas décadas tem levado o barroco para o neobarroco como posição poético-política fortemente influenciada não apenas pelos cubanos Lezama e Carpentier, mas sobretudo pela crítica francesa derivada de Derrida e Deleuze, à qual se agregaram as postulações de Walter Benjamin e Mikhail Bakhtin.

“Sarduy define o ‘barroco’ não tanto como um período específico da história da cultura, mas como uma atitude generalizada e uma qualidade formal dos objetos que o exprimem. Neste sentido, pode haver barroco em qualquer época da civilização” (Calabrese, 1999, p. 27). Em “O Espelho Enterrado”, Carlos Fuentes afirma que a conformação da estética do barroco, diante dos contínuos deslocamentos da arte, reflete uma constante mudança que opera de maneira a dialogar com os processos históricos e de construção das diversas identidades do continente latino-americano. O barroco, como afirma o escritor mexicano, se expressa como uma arte de deslocamento, semelhante a um espelho que reflete, de maneira constante, uma identidade coletiva em processo de mudança, “uma arte dominada pelo fato de que a nova cultura americana se encontrava compreendida entre o mundo indígena destruído e um novo universo, tanto europeu como americano”. (Fuentes, 2001, p. 196).

A ideia de um barroco trans-histórico, um trans-barroco latino-americano (como definiu Haroldo de Campos, 1989), perduraria até hoje de diversas maneiras, sob o nome de neobarroco, e certamente constitui toda uma linha crítica e poética que contribuiu para promover a leitura comparativa das obras literárias em língua portuguesa e espanhola, no contexto da América Latina.

Vejam as seguintes passagens dos dois escritores, Lezama Lima e Alejo

Carpentier, que reclamam, em textos ensaísticos, um posicionamento crítico sobre o passado colonial e a rica cultura latino-americana, marco narrativo da prosa neobarroca.

El primer americano que va surgiendo dominador de sus caudales es nuestro señor barroco. [...] Ese americano señor barroco, auténtico primer instalado en lo nuestro, en su granja, canonjía o casa de buen regalo, pobreza que dilata los placeres de la inteligencia, aparece cuando ya se han alejado el tumulto de la conquista y la parcelación del paisaje del colonizador. (Lezama Lima, 1993, p. 81-82).

Pero, con el descubridor habían llegado los sacerdotes cristianos, agentes del fanatismo y de la ignorancia que pesaban sobre el mundo como una maldición desde que San Pablo hubiera difundido las falsas enseñanzas de un profeta judío, hijo de un legionario romano llamado Pantherus — ya que el José de los pesebres era mera leyenda, desacreditada por los filósofos. (Carpentier, 1985, p. 144).

Considerações finais

Estudioso da obra de Carpentier, González Echevarría destaca em *El siglo de las luces* sua estrutura em espiral, à diferença do modo cíclico de compor a narrativa, como observado no primeiro romance do escritor cubano, *El reino de este mundo*. “De este modo, el periplo espacio-temporal de los protagonistas [en *El Siglo*] se rige por el encadenamiento de retornos que, no obstante, nunca vuelven a la fuente primordial, a la fuente, sino a imágenes fantasmagóricas, secundarias, de ésta” (González Echevarría, 2004, p. 309).

Um ano antes de se fazer conhecido no mundo das letras, Carpentier publicaria o ensaio no qual propõe um conceito que se aplica à narrativa latino-americana que despontava na época. De seu ponto de vista, havia que mesclar o relato do realismo ao mistério da trajetória humana, base da noção do “*real maravilloso*” ou, como descreve o escritor, “*una adivinación*”

poética o una negación poética de la realidad, lo que a falta de otra palabra podrá llamarse un realismo mágico” (Carpentier, 1948, p. 5).

Sarduy adota uma chave argumentativa semelhante ao questionar o significado da prática do barroco na segunda metade do século XX. No lugar do “interesse metafísico, do temperamento melancólico e do gosto paradoxal em sua tensão ascético-sensual” (Hatzfeld, 1973, p. 523), em oposição ao desejo de obscuridade e requinte estético, “*ser barroco hoy significa amenazar, juzgar y parodiar la economía burguesa, basada en la administración tacaña de los bienes, en su centro y fundamento mismo: el espacio de los signos, el lenguaje, soporte simbólico de la sociedad, garantía de su funcionamiento, de su comunicación*” (Sarduy, 1974, p. 99). Uma perspectiva que dialoga fortemente com o argumento central e a trama narrativa de *El siglo de las luces*.

Referências

ÁVILA, A. *O lúdico e as projeções do mundo barroco*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

CALABRESE, O. *La Era Neobarroca*. Madri: Cátedra, 1999.

CAMPOS, H. de. A obra de arte aberta. In: *Diário de S. Paulo*, 03 jul. 1955. Disponível em: <<https://moisesnascimentoblog.files.wordpress.com/2016/08/a-obra-de-arte-aberta.pdf>>. Acesso em: 30 fev. 2023.

CAMPOS, H. de. *O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Mattos*. Salvador: FCJA, 1989.

CARPENTIER, A. *El siglo de las luces*. Barcelona: Seix Barral, 1985.

CARPENTIER, A. *Letras y Hombres de la Venezuela*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1948.

- CARPENTIER, A. *Problemática de la actual novela latinoamericana. Tientos y diferencias*. Habana: Instituto Cubano del Libro, 1974.
- CHIAMPÌ, I. *Barroco e modernidade*. São Paulo: Perspectiva; FAPESP, 1998.
- DELEUZE, G. *A dobra: Leibniz e o barroco*. São Paulo: Papirus, 1991.
- ECO, Umberto. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 2010
- ESCOSTEGUY, A. C. *Una mirada sobre los estudios culturales latinoamericanos. Estudios sobre las culturas contemporáneas*, v. VIII, n. 15, p. 33-55, junho 2002.
- FUENTES, C. *O espelho enterrado*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.
- FUENTES, C. *La nueva novela hispanoamericana*. México: Editorial Joaquín Mortiz, 1972.
- HANSEN, J. A. Barroco, neobarroco e outras ruínas. In: *Teresa: Revista de Literatura Brasileira*. n. 2, pp. 10-67, 2001. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/116560>>. Acesso em: 20 fev. 2023.
- HATZFELD, H. *Estudios sobre el barroco*. Madri: Editorial Gredos, 1973.
- JOZEF, B. *História da literatura hispano-americana*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, R. *Alejo Carpentier: el peregrino en su patria*. Madri: Editorial Gredos, 2004.
- LABRIOLA, R. Neobarroco na América Latina, teoria literária e incômodo epistemológico. In: *Eutomia*, v. 1, n. 2, p. 162-173, 2008.

LEZAMA LIMA, J. *La curiosidad barroca. La expresión americana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

PAZ, Octavio. Alrededores de la literatura hispanoamericana. In: PAZ. Octavio. *In/Mediaciones*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1981.

SARDUY, S. *El Barroco y el neobarroco*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2011.

UREÑA, P. H. *Las corrientes literarias en la América Hispánica*. México: Fondo de Cultura Económica, 2014.

Changó, el gran putas de Manuel Zapata Olivella: a filosofia muntuana como peculiaridade americana

Lucy Miranda do Nascimento
Universidade Federal de Mato Grosso

Resumo

O projeto de elaboração de identidade nacional nas colônias americanas consolidou-se na idealização do indígena bem como no destaque dado à natureza exótica de cada país. A fim de ressaltar o que se considerava como peculiar, a imagem do negro quando não escamoteada foi alterada negativamente nessa construção. De acordo com Stuart Hall (2006), as manifestações culturais alinharam-se ao desejo da intelectualidade crioula de se pensar acerca das características americanas como representação da nação. Mediante a proposital lacuna histórica e cultural, Nina Friedemann (2007) aponta que isso acarretou a invisibilidade do aporte africano na formação do continente americano. Nesse sentido, é de suma relevância conhecer outros discursos que rearticulem a recuperação do patrimônio cultural africano. Para tanto, problematizaremos essas questões a partir da obra *Changó, el gran putas* (1983), do escritor Manuel Zapata Olivella, pensando a respeito do que ele propõe como muntu americano na formação da América Latina.

Palavras-chave

Manuel Zapata Olivella; muntu americano; cimarronaje; afrocentricidade.

1. Nacionalidade: dos conhecimentos silenciados.

FALAR em nacionalidade implica em identificação, representação simbólica de um dado povo, na qual o indivíduo se sente pertencente a um conjunto maior, pois para Stuart Hall, “ao nos definirmos partimos de nossa nacionalidade” (2006, p. 46). Nos países hispano-americanos, o projeto de elaboração da identidade nacional inicia-se no momento em que muitos tornaram-se independentes da Pátria Mãe Espanhola, o que se deu no decorrer do século XIX. Em paralelo, os países que se formavam fomentaram a questão nacional mediante seus discursos no intuito de produzir sentidos sobre a nação e suas identidades (Hall, 2006). Envoltos ao contexto político das independências das colônias nas primeiras décadas de 1800, os intelectuais hispano-americanos engajaram-se na problematização acerca das peculiaridades de seus países, a fim de se construir uma identidade nacional do país recém independente. As manifestações culturais bem como a literatura alinharam-se a esse propósito identitário, sendo o *Romanticismo* o movimento que plasmou em diversas vias estéticas a identidade nacional dos países das Américas, cada qual resguardando sua cor local. Dentro da perspectiva de se ressaltar o peculiar de cada nação, na maioria dos países ocorreu uma idealização do indígena a partir de evocações do indígena imaginado no período pré-colombiano. De acordo com Anderson Imbert (1961), a literatura romântica foi arma de luta para a burguesia crioula, motivada pelas ideias do Iluminismo, na guerra entre tradição e progresso, ao mesmo tempo que reivindicava o que considerava como seu lugar de direito na administração pública nas colônias. Confluyente, Ángel Rama (2001) coloca que a fim de alcançar seus objetivos os crioulos usaram o indigenismo como bandeira contra os colonizadores.

Para Nina Friedemann (2007), no processo de construção de identidade nacional e étnica da maioria dos países da América Latina criou-se uma

consciência americanista apoiada na noção de autenticidade, na qual a intelectualidade burguesa ressaltou a figura do índigena a partir das reflexões estéticas europeias do “*buen salvaje*”. Do mesmo modo que se criou uma consciência americanista que configurou em uma América sem negros, em que “*la exclusión del afroamericano contribuyó a la invisibilidad de su protagonismo y sólo se tomaron aportes indios y europeos en la construcción de las Américas*” (2007, p.185), impossibilitando que os descendentes da diáspora africana reconhecessem a África como berço de suas ancestralidades. Friedemann ressalta que se trata de uma invisibilidade estratégica que tem feito parte das ações socioculturais de definição das nacionalidades. Nota-se que nesse processo houve a idealização do indígena e a estereotipização do negro, quando este não foi escamoteado, o que se relaciona ao que Benedict Anderson propõe acerca da definição de nação como uma comunidade política imaginada, em que paradoxalmente “o nacionalismo não é o despertar das nações para a autoconsciência: ele inventa nações onde elas não existem” (Gellner *apud* Anderson, 2008, p. 32).

Na esteira dessa reflexão, o pesquisador Jesús Chucho García (2018) comenta os ensaios filosóficos surgidos no século XVIII que influenciaram os pensamentos dos heróis da independência bem como a intelectualidade dedicada à formulação da nacionalidade americana, destacando que tais correntes filosóficas colaboraram para respaldar o pensamento único e universal, no qual prevalecia a filosofia eurocêntrica como verdade absoluta, engendrando uma “*filosofía del desprecio*” (p. 60). Desprezo que também silenciou os aportes históricos e culturais afrodescendentes para atender os interesses econômicos dos colonos europeus, o que marcou definitivamente a história dos afro-americanos. É pertinente ressaltar que mesmo “independentes”, o colonialismo permaneceu nos países americanos mediante dominação epistemológica (Santos, 2009), o que vai ao encontro do que Aníbal Quijano (2005) aponta como a continuidade do

colonialismo sobre a forma de colonialidade de poder e de saber. Boaventura de Sousa Santos explica que a colonialidade de saber-poder ocorreu de maneira desigual haja vista que foram suprimidos muitos conhecimentos dos povos colonizados, afastando muitos outros saberes para um espaço de subalternidade. Nesse sentido, Maria Paula Meneses (2007) afirma que a colonização procurou homogeneizar o mundo, eliminando as diferenças culturais e a pluralidade epistemológica através do Epistemicídio.

Como bem explica Quijano, o Estado-Nação é uma estrutura de poder, um produto do poder e “toda estrutura de poder é sempre, parcial ou totalmente, imposição a alguns” (2005, p. 130), ele segue afirmando que os novos Estados não poderiam ser considerados nacionais porque atenderam aos interesses socioeconômicos da pequena minoria branca, os quais eram antagônicos aos interesses da maioria composta por indígenas, negros e mestiços que permaneciam na condição de explorados. Considerando a nacionalidade como comunidade imaginada que privilegia os saberes e interesses eurocêntricos, é mister conhecer discursos outros que abordem os sujeitos que não foram contemplados nessa construção de conhecimento e outras concepções epistemológicas acerca da identidade americana. Nesse sentido, nos propomos a problematizar a respeito dessas lacunas históricas-culturais a partir da narrativa *Changó, el gran putas*, publicada em 1983, pelo escritor e antropólogo afro-colombiano Manuel Zapata Olivella. A novela narra a diáspora africana desde a captura dos africanos em seus territórios de origem para se tornarem escravos nas colônias até as suas lutas nos países americanos por sobrevivência e liberdade, buscando demonstrar uma perspectiva diversa da hegemonia eurocêntrica ocidental, em que os saberes ancestrais afrodescendentes que resistiram secularmente por meio da *cimarronaje* refletem uma perspectiva não mais eurocêntrica, mas sim afrocentrada.

2. Oricha Changó e o muntu americano: o discurso afrocentrado de Zapata Olivella

O escritor Manuel Zapata Olivella (1920-2014) nasceu na província de Lórica, região próxima da Costa Caribenha Colombiana, uma das primeiras a receber os espanhóis em 1510; seu pai era de ascendência africana e sua mãe era mestiça, filha de indígenas e espanhóis. Mudou-se para Bogotá para estudar Medicina, dedicando-se ao ofício de psiquiatra por alguns anos. Manuel é conhecido por seu espírito viajante o que alimentou seu conhecimento sobre o mundo e suas geografias culturais, assim como sua paixão por literatura, negritude e folclore. Em conjunto com sua irmã Delia Zapata organizou na Universidade Nacional atividades culturais, o que fez despertar nele seu interesse e vocação para a antropologia. Caicedo Ortiz aponta que a vida na capital fez com que Zapata Olivella vivenciasse suas primeiras situações de discriminação por ser negro da região costeira e frequentar lugares caracterizados pela hegemonia branca mestiça. A exterioridade do seu espaço originário despertou nele a consciência de sua condição de negro: “*esta ‘experiencia del afuera’ lo llevó a articular sus actividades como investigador con su militancia a la causa negra*” (Caicedo Ortiz, 2013, p. 305).

As recorrentes viagens de Manuel proporcionaram-lhe a experiência de lutar ao lado de outros oprimidos, expressando sua militância pelos mais necessitados, de modo especial por aqueles que assim como ele eram de ancestralidade africana abatidos pela saga da diáspora, mas sempre incansavelmente lutando para vencê-la. Edelma Zapata Pérez, filha de Zapata Olivella e poeta afro-colombiana, ressalta que a atitude de seu pai nunca foi uma postura teórica ou de exaltação literária, mas sim uma posição beligerante de reivindicação histórica e humana. Para ele, a literatura representava “*un compromiso humano; la necesidad de que escritores afrocolombianos (incluyendo él), asumieran el reto de convertirse en los voceros de esas masas de analfabetos y semiletrados*” (Zapata Pérez, 2006, p. 16).

Destarte, o autor teve uma produção literária profícua e vasta que compreende contos, peças de teatro e novelas. Sendo que em 1983 publica a magnânima novela *Changó, el gran putas*, com a qual o escritor ganhou no Brasil o Prêmio Literário Francisco Matarazzo Sobrinho, em 1985. Trata-se de uma obra mítico-histórica que descreve a epopeia dos afro-americanos desde sua saída do continente originário, passando pelas lutas pela sobrevivência dos negros *cimarrones*¹⁸ em *Cartagena, a revolução haitiana, a independência das colônias até a passagem histórica de luta dos afro-norte-americanos pelos direitos civis. Aproximando a história e a mitologia africanas, na medida em que enaltece “la gesta afroamericana en su vínculo con la lucha ancestral mostrando sus marcaciones contemporáneas, en una creación histórica consecuente con la realidad de la diáspora africana en América y en Colombia”* (Caicedo Ortiz, 2013, p. 313). Lucía Ortiz afirma que é uma obra que nos convida a descobrir um mundo novo, porque a hibridez conforma sua definição e autenticidade; afirma que “*no existe en el corpus de la narrativa latinoamericana una obra como ésta que procure representar en forma de ficción los pormenores de lo que fue el impacto de la diáspora africana en América*” (2001, p. 32).

Changó é o fruto de vinte anos de investigação do autor, obra de grandiosas proporções pela peculiaridade de temas históricos e culturais que abarca e pela heterogeneidade linguística que expressa. Congrega diversos gêneros como versos, prosas e cantos, e apresenta diversidade também na alternância da voz narrativa, já que a cada momento é um personagem que narra, sendo histórias diversas que não mantêm uma linearidade. Essa mudança de narrador é indicada pelos espaços em branco deixados para iniciar-se uma outra história que se mescla entre o passado e o presente. Porém, há um elo entre as narrativas que abarcam quase cinco séculos de

18. O termo *cimarrón* vem de cavalo selvagem e foi atribuído aos negros que fugiam das colônias a fim de lutar por seus direitos. De forma análoga, temos no Brasil os quilombos, quilombolas.

narração, e é representado pelo uso recorrente do vocábulo bantu: *muntu*, o qual evoca a filosofia vital que une aos povos bantus procedentes da costa ocidental e do centro da África. De modo geral, *muntu* se traduziria como homem, mas ultrapassa essa compreensão, como explica Zapata no *Cuaderno de Bitácoras* que traz na parte final do livro:

El concepto implícito en esta palabra trasciende la connotación de hombre, ya que incluye a los vivos y difuntos, así como a los animales, vegetales, minerales y cosas que le sirven. Más que entes o personas, materiales o físicos, alude a la fuerza que une en un solo nudo al hombre con su ascendencia y descendencia inmersas en el universo presente, pasado y futuro. (Zapata Olivella, 1983, p. 514)

Para Rogerio Mendes Coelho (2019) *muntu* é algo que integra a parte de um todo e que não está só, operacionalizando “a transmissão de conhecimentos às gerações posteriores pela mediação (con)sagrada das vozes e corpos” (2019, p. 38), em que a natureza é tratada pelo africano como lugar de conhecimento, uma biblioteca viva, “princípio, meio e fim da consciência, onde o Munthu confirma-se parte do Todo” (Coelho, 2019, p. 39). Esse todo reflete a espiritualidade africana, segundo a qual todas as coisas possuem alma, espírito, conforme exemplifica Silvio Ruiz Paradiso: “nos cultos tradicionais africanos, além dos humanos e animais, objetos e plantas também possuem *anima* — o tambor e a árvore, por exemplo, são cultuados como seres e divindades” (2015, p. 274), que congregam em si uma fonte de conhecimento da cosmovisão africana. O termo *muntu* surge no início da narrativa como destinatário e como protagonista da narração nos versos do poema *Los orichas, deja que cante la kora*¹⁹, que se encontra no primeiro capítulo *Los Orígenes*:

19. Instrumento musical africano, espécie de arpa usada nos menestréis yorubas para acompanhar o canto (Zapata Olivella, 1983, p. 520, tradução nossa).

¡Oídos del Muntu, oíd!
¡Oíd! ¡Oíd! ¡Oíd!
¡Oídos del Muntu, oíd!
*(La kora ríe
lloraba la kora,
sus cuerdas hermanas
narrarán un solo canto
la historia de Nagó
el trágico viaje del Muntu
al continente exilio de Changó.)*
(Zapata Olivella, 1983, p. 6)

A trágica viagem refere-se à diáspora africana para o continente americano, posta como um castigo ao *muntu* designado pelo orixá Xangó (*Oricha* Changó), deidade africana de origem yoruba que na mitologia africana representa o relâmpago, considerado também como o deus da guerra e da fecundidade, e que no sincretismo católico se identifica com Santa Bárbara. Por desígnios de Xangó, os negros foram exilados para terras distantes, nas quais padeceram as mais absurdas violências e torturas para se refazerem em solo americano, Lucía Ortiz expõe que Zapata se apodera do mito e o desconstrói ao definir a escravidão como castigo do orixá aos seus descendentes. Feito narrativo grandioso que se dá na recontextualização da história afro-americana dentro de uma perspectiva mítica, que retrata a todos os negros como um só renascidos no novo continente como o *muntu* americano:

¡Eía! ¿Estáis todos aquí?
Que no falte ningún Ancestro
en la hora de la gran iniciación
para consagrar a Nagó
el escogido navegante
capitán en el exilio
de los condenados de Changó.
Hoy es el día de la partida
cuando la huella no olvidada
se posa en el polvo del mañana.

Escuchemos la voz de los sabios
la voluntad de los Orichas cabalgando
el cuerpo de sus caballos.
Hoy enterramos el mijo
la semilla sagrada
en el ombligo de la madre África
para que muera
se pudra en su seno
y renazca en la sangre de América.
(Zapata Olivella, 1983, p. 9, grifo nosso)

Ao resgatar a deidade yoruba *Changó* e a mitologia bantu do *muntu*, o escritor traz dois conceitos que aludem aos maiores grupos de africanos que chegaram à América Latina e, ao mesmo tempo, encena um contradiscurso ao oficial repercutido pela hegemonia eurocêntrica, na medida em que a vinda dos africanos à América e todos os percalços por eles vivenciados são atribuídos à ira vingativa da deidade Xangó e não à supremacia escravista europeia. Percebe-se que Zapata traça pelo estético uma perspectiva afrocentrada, em que protagonismo e voz são dados aos afro-americanos, que na narrativa zapateana possuem conhecimento consciente de suas identidades, ancestralidades e dos seus aportes socioculturais para a formação das Américas. O que se alinha ao que Elisa Larkin Nascimento (2009) expõe acerca da afrocentricidade como um pensamento em que o sujeito africano e da diáspora é colocado no centro dos fenômenos, prevalecendo seus valores e perspectivas. Confluente, a pesquisadora Giorgia Piras afirma que

Changó es un propósito (logrado) de decolonizar al *muntu* africano y su ruta por las tierras americanas, es decir, una oportunidad para desestructurar la hegemonía epistémica del occidente mediante el reconocimiento del afrodescendiente como sujeto de la historia. (Piras, 2017, p. 58)

3. Ekobios *cimarrones*: ancestralidade e revolução.

A segunda parte da novela intitulada “El muntu americano” traz o nascimento de Benkos Biojo, cujo futuramente liderará os afro-colombianos nas rebeliões contra os colonizadores em Cartagena de Índias. Benkos representa o *muntu* americano, o espírito guerreiro de Xangó que renasce em solo americano, desvelando simbolicamente a semente física e espiritual protegida pelo poderoso orixá Exu (Elega)²⁰. Após um parto complicado, sua mãe Potenciana Biojo falece e seu filho é criado pelo padre jesuíta e missionário espanhol Pedro Claver (1580-1654), que o batiza com o nome católico de Domingo. Contudo, mesmo sob a vigilância inquisidora e a educação controladora de Claver, Benkos está destinado a ser coroado conforme profetiza o espírito mensageiro Ngafuá, pela voz do personagem Domingo Falupo:

—¡Oíd, oídos del muntu! ¡Oíd! Aquí nace el vengador, ya está con nosotros el brazo de fuego, la muñeca que se escapará de los grillos, el diente que destroza las cadenas. ¡Oigan los que me oyen! Oigan ustedes que traen a esta vida los hijos del muntu. Escuchen: el protegido de Elegba trae sangre de príncipe. Nace entre nosotros, será nuestro rey. Protegido de Elegba será bautizado con el nombre cristiano de Domingo, pero todos lo llamaremos Benkos, porque Benkos se llama el tatarabuelo rey que sembró su kulonda. Criado en la casa del padre Claver se alzaré contra ella. Morirá en manos de sus enemigos, pero su magara, soplo de otras vidas, revivirá en los ekobios que se alcen contra el amo. (Zapata Olivella, 1983, p. 97)

Como vemos, o espírito guerreiro de Benkos ressurgirá em todo ekobio que se rebelar contra seu amo, em outras palavras, naquele que

20. Orixá intermediário entre os defuntos e os vivos. É imprescindível sua invocação e presença para que se descendam as outras deidades. Sem sua ajuda nenhum defunto encontra o caminho que conduz à Morada dos ancestrais (Zapata Olivella, 1983, p. 517, tradução nossa).

lutar pela liberdade. Tendo em vista que o continente americano recebeu distintos grupos étnicos africanos, Zapata descreve ekobio como sinônimo de irmandade entre os africanos e seus descendentes como um modo de ultrapassar essas diferenças, já que todos, de modo análogo, atravessaram a catástrofe da diáspora africana.

Nesse sentido, Jerome Branche (2009) explana a respeito da palavra bantu *malungo*, que reúne em si três ideias: “i) de parentesco o de *hermandad* en su sentido más amplio, ii) de una canoa grande y iii) de infortúnio” (p. 29). Assim, *malungaje* abarca em si o sentido de fraternidade e empatia entre aqueles que possuem peculiaridades linguísticas e culturais, porém compartilham da mesma tragédia. Zapata retrata isso em um episódio que trata da chegada do navio negreiro com africanos de nações distintas, que são igual e cruelmente expostos à venda:

Los lenguaraces intentan hablar con todos, guiándose por el tono y el zumbido de las palabras. Desde Guinea al Manikongo, de Angola a Mozambique vienen a recalar a este puerto los sobrevivientes de la travesía. Hambrientos de sol, los ojos se avivaban con la luz. [...] Los más avezados se atenían mejor a las tajaduras en las caras que les revelan las naciones a las que pertenecían. Angolas, mandingas, wolofs, congos, serviles, rebeldes, inteligentes. Los observaban sin fijarse en las estacas que les sujetan del cuello por si pretendían escapar. (Zapata Olivella, 1983, p. 106)

A filosofia muntuana possibilita a coesão de todos os povos (ekobios) dispersados na América, simultaneamente, articulando a soberania do sujeito e mantendo uma certa noção de coletividade atravessada pelo signo da negritude (Nery, 2020, p. 49). Para Ortiz, essa coletividade do *muntu* renascida em Benkos e em todos os ekobios encarna o “*espíritu de la ‘africanidad’ el cual es sinónimo de libertad*” (2001, p. 32). Portanto, mesmo submergidos nesse contexto de anulação e violência os africanos da diáspora promoveram um movimento de resistência que se iniciou desde o

momento em que eles chegaram nas colônias, visto que procuraram criar no novo espaço uma identidade própria, que se configura no sujeito *cimarrón*, que formaram por meio da *cimarronaje* os *Palenques* na Colômbia e os quilombos no Brasil, lugares que representam refúgio e luta.

Nesse sentido, Manuel Zapata Olivella (2010) explica que o indivíduo mesmo que submetido a mais extrema incomunicabilidade, retirado de seu meio natural e privado de sua cultura, mantém sua sobrevivência e constitui uma “*célula capaz de recrear y enriquecer sus ideas, hacerse a nuevos medios expresivos, formas y herramientas adecuadas para generar por sí sola, o en asocio de otras, los valores tradicionales de su cultura de origen*” (p. 298). Assim, a *cimarronaje* não constitui somente a fuga dos escravos das plantações e minas e construção dos *Palenques/Quilombos*, pois foi também instrumento libertário. Para Franklin Miranda Robles “*el ejercicio cimarrón demostraba ser una propia y efectiva manera de alcanzar la continuidad cultural y la libertad, pues en él se recuperaba un imaginario africano para recrear, desde la multiplicidad americana, una identidad diferente y nuevamente resistente*” (2011, p. 47).

Além disso, esse espírito *cimarrón* se perpetuou entre aqueles que comandaram os processos de libertação das colônias americanas, reafirmando a ascendência africana como um elemento da condição mestiça desses líderes. Tal questão é apresentada por Zapata na quarta parte do livro, denominada “*Las sangres encontradas*”, tratando acerca do papel dos líderes na independência das nações americanas, tais como: o venezuelano Simón Bolívar; o colombiano José Prudencio Padilla; o mexicano José María Morelos e o brasileiro Antônio Francisco Lisboa, mais conhecido como Aleijadinho. Contudo, abordaremos aqui sobre Bolívar e Padilha a fim de demonstrar nesses personagens o espírito *cimarrón* de luta e liberdade que traziam em seus genes e, simultaneamente, a negação dessa hereditariedade africana, tendo em vista que o pensamento iluminista eurocentrado ocidental influenciou esses líderes independentistas, de tal modo que não

conseguiu “*alumbrar el modo de pensar de los africanos simplificándolos al obscurantismo como salvajes*” (Chucho García, 2018, p. 60).

Bolívar nasceu em Caracas e era filho de uma rica família crioula. É considerado um dos maiores comandantes da independência na América do Sul e foi duas vezes à Europa, respirando o vertiginoso ambiente parisiense após a Revolução Francesa. Na prosa zapateana, assim como os demais ekobios descendentes do *mntu* americano, Simón escuta a mensagem profetizadora de Ngafuá: “*Lo cierto, Simón, es que soy Ngafuá, mensajero de Changó, tu protector en la guerra*” (1983, p. 232). Hipólita, mãe de Simón, recorre à Yemanyá²¹ para saber sobre o destino do seu filho recém-nascido:

—¿Qué significa ese remolino? El relámpago hendió el cielo y escuchamos su trueno sobre nuestras cabezas. Rojas, amarillas, azules, el arco iris cabalga las nubes.

—¡Hipólita, míralas, cinco banderas! ¡Cinco banderas! ¡Por mandato de Changó, el varoncito que chupa tu leche será el libertador de muchas naciones! (Zapata Olivella, 1983, p. 236).

Hipólita, como mestiça, carrega em seu sangue de ancestralidade negra e índia as inquietações da afanosa liberdade desde tempos primeiros, e segue interrogando a deidade das águas: “*¡«Libertad»! ¡Esa palabra la oigo repetir diariamente en la sangre de mis ancestros y en las de mis futuros descendientes! Aún arden mis ilusiones y le pregunto: —¿Seremos libres algún día?»*” (1983, p. 236). Posteriormente, as águas se escurecem e no fundo delas surgem duas serpentes que se devoram, Yemanyá explica que trata-se das sombras de Simón e do Almirante José Prudencio Padilla, porque ambos “*combatirán juntos por la Independencia de sus países, pero no se ponen de acuerdo para*

21. Yemanjá no Brasil, na mitologia yoruba é filha Obatalá e Oduduá. Fecundada por seu filho Orungán deu à luz aos quatorze orixás mais importantes da religião yoruba. Controla os mares, a correntes dos rios e em geral a água em todas as suas manifestações (Zapata Olivella, 1983, p. 526, tradução nossa).

darnos la libertad” (p. 236). O “*desacuerdo*” é devido a algo que está oculto em seus sangues, “*la gota blanca que llevan los mestizos, la que traiciona a sus hermanos indios y negros*” (p. 236).

A ascendência africana em Bolívar é reafirmada pela mãe em uma conversação posterior a esse episódio, ao mostrar-lhe uma estrela no céu e explicar-lhe que era a alma de sua avó negra, renascida nele, mais viva e mais forte, porque os defuntos se enriquecem com as experiências dos vivos. Assim como o *muntu* propõe a junção entre vivos e mortos, unindo em um só elo o homem juntamente com sua ancestralidade no universo do passado, do presente e do futuro. Entretanto, na narrativa Simón fica em débito com a sua avó Nana Taita porque ele se esqueceu da sua origem ao não defender “*la libertad de los ekobios*” (p. 239). Paralelamente, foi responsável pelo fuzilamento de José Prudencio Padilla, um ekobio que como ele militava pela liberdade. Padilha, tal qual Bolívar, escutou as mensagens dos deuses sobre seu destino de luta: “*Te esperan tus propias batallas para las cuales Changó te tiene destinado*” (1983, p. 248). Mas a traição do seu companheiro de militância também estava nos desígnios do orixá:

¡Eía, todos los pasos estaban ya trazados por Ifá! ¡El mismo Changó que me daría la gloria de la guerra, tiene reservado que un ekobio ordene mi fusilamiento! Nunca en la Plaza Mayor de Bogotá se ha fusilado un negro. Otra vez debo ser yo el primero. Así lo predijo Orunla desde los tiempos sin comienzo. (Zapata Olivella, 1983, p. 280)

Bolívar e Padilla como originários do *muntu* americano são mestiços: no *Cuaderno de Bitácora* Zapata informa que Simón se reconhecia como triétnico e que Padilla era zambo²² triétnico (indígena, negro e branco). O próprio Manuel Zapata se define como mulato triétnico, partindo de uma noção de mestiçagem “*como lagos donde confluyen ríos de*

22. Filhos de indígena com negro.

diferentes sangres” (1997, p. 311). Para o autor, falar de uma unicidade étnica do negro é um equívoco, porque é pertinente que se expresse, de modo principal na literatura, uma visão do mundo americano a partir da conjunção triétnica da identidade americana, já que ela congrega em si a riqueza da essência muntuana, como expõe Zapata:

América se negreó con los africanos, no por su color de piel negra, sino por su rebeldía, sus luchas antiesclavistas, su unión con el indio para combatir al opresor, por sus tambores y orichas guerreros, por sus pregones, su musculo, por su inquebrantable optimismo del pueblo vencedor. América se hizo negra por la fusión de las sangres llamadas impuras. El mestizaje igualó biológicamente a la india y a la negra con su violador blanco. Desde entonces la mezcla de sangre fue superior a la pureza racial proclamada por los conquistadores. (Zapata Olivella, 2005, p. 330)

Conjunção que expressa também a prática *cimarrona*, que para além das lutas dos afrodescendentes por liberdade, representa também a luta contra o discurso hegemônico ocidental a fim de preservar os conhecimentos ancestrais africanos como processo de reconstrução da história afro-americana e de reconhecimento dos aportes morais e espirituais na formação das identidades e nações americanas.

4. Considerações finais: presença e invisibilidade.

Para Zapata, o afro-hispano-americano possui sérios problemas de identificação devido às marcas do sistema colonial que permaneceram gravadas em suas consciências, ao mesmo tempo que é notória a invisibilidade deles na formação do continente americano. Quando não há a invisibilidade, há uma presença sustentada por um conjunto de imagens estereotipadas, sendo que tanto uma como a outra nos ajudam a compreender as ações discriminatórias contra os afrodescendentes bem

como a constante negação da contribuição epistemológica africana.

Como comunidades imaginadas, de acordo com Benedict Anderson, perfilam-se nações nas quais “jamais conhecerão, encontrarão, ou sequer ouvirão falar de seus companheiros, embora todos tenham em mente a imagem viva da comunhão entre eles” (2008, p. 32), o que nos faz pensar em uma comunhão que desconhece seus pares, seus ekobios, seus irmãos *cimarrones* de sofrimento e resistência. A filosofia do *mntu* resgata a identidade latino-americana e a transforma em resposta enriquecida contra os discursos da hegemonia branca colonizadora. A espiritualidade africana congrega os universos simbólico e identitário, constituindo uma espécie de força africana para resistir, ora na fraternidade ekobia ora na *malungaje* dos enfrentamentos dos *cimarrones*, e também como textos diaspóricos que lutam contra o discurso homogêneo nacionalista.

De acordo com Quijano, quando olhamos no espelho eurocêntrico, a imagem refletida é parcial e distorcida, sendo necessário nos libertar desse padrão eurocentrado para deixar de ser o que não somos e lutar contra colonialidade de saber e poder. Confluyente, Frantz Fanon afirma que é nossa tarefa “a libertação do território nacional, uma luta de todos os instantes contra as formas novas de colonialismo” (1968, p. 196). Assim, é de suma importância conhecer discursos que apresentem outras experiências culturais e epistemológicas que foram marginalizadas pelo discurso hegemônico, buscando a pluralidade epistemológica defendida pela afrocentricidade, pois ela “admite e exalta o diálogo sem pretensão à hegemonia” (Nascimento, 2009, p. 30). Sendo necessária a veiculação de obras como *Changó, el gran putas* e tantas outras escritas por afrodescendentes americanos que trazem personagens que não são mais periféricos ou silenciados como comumente vimos nas literaturas canônicas, mas sim personagens centrais, que trazem sua ancestralidade para o centro, rearticulando a prática *cimarrona* de preservação e transmissão dos saberes africanos.

Referências

- ANDERSON, B. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- BRANCHE, J. Malungaje: hacia una poética de la diáspora africana. In: *Poligramas*, Colombia, v. 31, pp. 23-48, junho 2009.
- CAICEDO ORTIZ, J. A. *A mano alzada... Memoria escrita de la diáspora intelectual afrocolombiana*. Colômbia: Sentipensar Editores, 2013.
- CHUCHO GARCÍA, J. Afroepistemología y pedagogía cimarrona: nuestro viaje en cimarronaje. In: CAMPOALEGRE, R. (ed.), *Afrodescendencias: Voces en resistencia*. Buenos Aires: CLACSO, 2018.
- COELHO, R. M. *Pedagogia da Cimarronaje: a contribuição das cosmogonias e cosmovisões africanas e afrodescendentes para a crítica literária e literaturas (afro-) latino-americanas*. Tese (Doutorado em Letras) — Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2019.
- FANON, F. *Os condenados da terra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- FRIEDEMANN, N. Huellas de africanía en Colombia. In: *Thesaurus*, Bogotá, n. 3, p.543-560, 1992.
- FRIEDEMANN, N. África y América: sus encuentros. In: *Cuadernos de Historia*, Serie Ec. y Soc., Córdoba, n. 9, pp. 183-197, 2007.
- HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.
- IMBERT, A. *Historia de la literatura hispanoamericana*. México: Fondo de la Cultura Económica, 1961.

- MENESES, M P. Os espaços criados pelas palavras- Racismo, Etnicidade e o Encontro colonial. In: Nilma Gomes (org.), *Formação de professores e Questão Racial*. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.
- MIRANDA ROBLES, F. Cimarronaje cultural e identidad afrolatinoamericana. Reflexiones acerca de un proceso de autoidentificación heterogéneo. In: *Revista Casa de las Américas*, La Habana, n. 264, pp. 39-56, julho-setembro 2011.
- NASCIMENTO, E. L. (org.). *Afrocentricidade: Uma Abordagem Epistemológica*. São Paulo: Selo Negro, 2009.
- NERY, A. Un acercamiento a la modernidad heterogénea en *Changó, el gran putas*, de Manuel Zapata Olivella. In: *Perífrasis*, Bogotá, v. 11, n. 21, p. 46-61, janeiro-junho 2020.
- ORTIZ, L. La obra de Manuel Zapata Olivella: raza, poética y sociedad. In: *Revista Afro-Hispánica*, Nashville, v. 20, n. 1, p. 29-35, 2001.
- PARADISO, S .R. Religiosidade na Literatura Africana: A estética do Realismo Animista. In: *Revista Estação Literária*, Londrina, n. 13, p. 268-281, janeiro 2015.
- PIRAS, G. Autoridad subvertida en Changó, el gran putas de Manuel Zapata Olivella. In: *Caleidoscopio*, Brasília, v. 1, n. 1, p. 53-73, 2017.
- QUIJANO, A. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais*. Perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: CLACSO, 2005.
- RAMA, Ángel. *Literatura e cultura na América Latina*. São Paulo: Edusp, 2001.

SANTOS, B. de S.; MENESES, M. P. de. *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Edições Almedina, 2009.

ZAPATA OLIVEIRA, M. *Changó, el gran putas*. Bogotá: Editorial Ovejas negras, 1983.

ZAPATA OLIVEIRA, M. Opresión y explotación del africano en la colonización de América Latina. In: MÚNERA, A. (org.). *Manuel Zapata Olivella, por los senderos de sus ancestros: Textos escogidos*. Colômbia: Biblioteca de Literatura Afro-Colombiana, 2010.

ZAPATA PÉREZ, E. Manuel Zapata Olivella: visión cósmica en mis huellas ancestrales. In: *Revista Afro-Hispánica*, Nashville, v. 25, n. 1, p. 15-23, 2006.

As tecnologias de informação e comunicação no contexto educacional: uma proposta para o ensino de E/LE

Carla Piori da Silva
Universidade Federal de Juiz de Fora

Resumo

O presente trabalho visa a apresentar uma sugestão de projeto de ensino de E/LE, para a inserção das tecnologias de informação e comunicação (TICs) no contexto educacional. São expostos os principais pressupostos teóricos que exploram o tema relacionado com este trabalho, traçando um panorama das concepções pertinentes à realização de um projeto educacional. Esta pesquisa utiliza a metodologia qualitativa, a qual realiza uma análise do objeto de estudo — neste caso, uma prática modelar — sendo ponderado a partir de teorias que capacitam o olhar do pesquisador a interpretar os fenômenos sociais inseridos em determinados contextos. A atividade proposta consiste na criação de um fórum de discussão online com o objetivo de avaliar o aprendizado de alunos de um curso de licenciatura em espanhol e sua capacidade de construção de conhecimento de forma colaborativa. Ao fim do fórum, espera-se que os conteúdos trabalhados tenham sido revisados e, os alunos, como futuros professores, tenham apreendido ferramentas para utilizarem em sua prática pedagógica tanto em sala de aula presencial quanto virtual. Com esta proposta de prática modelar objetiva-se efetivar a implementação da cultura da informática no contexto educativo atual e aprimorar o ensino de E/LE por meio da utilização dessas ferramentas. Os resultados são possibilidades suscitadas pelo grupo durante a realização da atividade, expressando inúmeros e diversos olhares sobre o assunto. Deste modo, este projeto de ensino de E/LE se apresenta como um recurso facilitador ao processo de mudanças na educação.

Palavras-chave

Uso das TICs; Ensino de língua espanhola; Formação de professores.

Introdução

DIFERENTEMENTE do que víamos no passado (não muito distante), hoje dispomos de diversos meios de acesso à informação. O uso mais comum e constante na vida dos indivíduos é a internet, que, com conexão contínua, garante acessibilidade e disponibiliza o acesso a conteúdos diversos seja via computador, tablet ou celular. Silva (2009) defende que a internet não é uma mídia de massa, e sim uma infraestrutura da coletividade. Para o autor, os professores terão a opção de lançar mão de suas potencialidades com o objetivo de abrir novos espaços à participação coletiva, colaborativa e, a partir daí, educar, formar. Isso poderá ser experimentado por eles tanto na sala de aula presencial quanto online.

O ensino vem passando por profundas modificações e os professores, as escolas e as universidades têm agora e doravante o desafio de ousar na reinvenção da docência no mundo contemporâneo do digital. Nos dias atuais, não há mais questionamentos sobre a importância de se adotar e integrar as novas tecnologias de informação e comunicação (TICs) ao trabalho em sala de aula. Consideramos que tais tecnologias são fatores que potencializam as profundas mudanças que ocorrem no mundo, constituindo um fator de desenvolvimento e formando usuários ativos, críticos e criativos.

As instituições de ensino não podem estar alheias a essa evolução educacional e, em função disto, acreditamos que têm um inegável desafio. No cenário acadêmico, pesquisas e publicações relacionadas à introdução de novas tecnologias no ensino vêm avançando. Elas desafiam as instituições a buscarem novas metodologias e alternativas didático-pedagógicas e a focar na aprendizagem mais participativa e integrada, com momentos presenciais e outros com atividades online, para auxiliar o professor em seu trabalho com as TICs de modo a interagir virtualmente com seus alunos. Para tal, o conhecimento de suas ferramentas é essencial.

Somos, portanto, interessados na pesquisa e no desenvolvimento de ferramentas que possam ser utilizadas não só para o aprendizado dos alunos, mas que também sirvam de suporte para um repertório mais amplo de serviços educacionais oferecidos para diversas demandas da sociedade. A proposta é a criação de novos e mais dinâmicos meios de aprendizagem, não só pela estrutura das aulas como pelos conhecimentos promovidos, sistematizados com exemplos práticos e contextualizados.

Diante disso, acreditamos que se faz relevante o desenvolvimento de um trabalho que ofereça a apresentação de uma prática modelar que encoraje os docentes da atualidade. Tal prática consiste na criação de um fórum de discussão online com o objetivo de avaliar o aprendizado de um grupo específico de alunos de um curso de licenciatura e sua capacidade de construção de conhecimento de forma colaborativa. Buscamos ainda, através da atividade proposta, difundir a utilização da cultura da informática no ensino superior.

No presente trabalho, teórico/prático, visamos a apresentar um projeto educacional inovador (PEI) fazendo uso das TICs no contexto docente. Afirmamos que se trata de um projeto educacional inovador. Nesse contexto, entendemos por inovação a exploração de novas ideias, métodos e procedimentos pedagógicos que, aliados aos recursos tecnológicos da cultura digital, permitam que a prática pedagógica se efetive com sucesso, garantindo mais qualidade ao processo de ensino e aprendizagem.

Acreditamos então, ser possível por meio deste trabalho trazer contribuições para o estudo do uso das TICs no contexto educativo através da ampliação do conhecimento e do entendimento do novo contexto educacional em que estamos inseridos, destacando como isso afeta a educação contemporânea.

No que se refere à forma de trabalho, nesta pesquisa utilizaremos a metodologia qualitativa, a qual realiza uma análise do objeto de estudo — em nosso caso uma prática modelar — sendo ponderado a partir de teorias

que capacitam o olhar do pesquisador a interpretar os fenômenos sociais inseridos em determinados contextos.

A fim de cumprir os objetivos propostos, este trabalho se organiza da seguinte forma: inicialmente contextualizaremos, resumidamente, os principais pressupostos teóricos que exploram o tema relacionado com este estudo, traçando um panorama das concepções pertinentes à realização do PEI. Feito isto, partiremos para a discussão sobre o desenvolvimento e aplicação do projeto, ponto no qual estarão incluídas a contextualização e as premissas fundamentais para o sucesso na execução da prática modelar. Por fim, poderão ser apreciadas nossas considerações finais que, inclusive, apontam para possíveis desdobramentos gerados com base nas conclusões oriundas de nossa prática.

Contextualização

Visamos a apresentar, resumidamente, alguns pressupostos teóricos sobre o uso das tecnologias no contexto educacional emergente, a fim de mostrar como o seu desenvolvimento, assim como sua atual condição, relacionam-se com nosso PEI.

A Lei de Diretrizes e Bases da Educação (LDB/96) incorporou a área de línguas estrangeiras à área de *Linguagens, Códigos e suas Tecnologias*, ou seja, o ensino de línguas — nossa área de atuação — integrou-se ao uso das novas tecnologias. A introdução das TICs nos estabelecimentos de ensino aponta para a necessidade de que o professor seja letrado digitalmente, tanto em sua formação inicial, quanto em sua formação continuada. O letramento digital, segundo alguns estudiosos, defende a necessidade de indivíduos dominarem um conjunto de informações e habilidades mentais que devem ser explorados a fim de que todos sejam sujeitos ativos neste mundo cada vez mais cercado por avanços nos meios eletrônicos e digitais.

Com base no que discute Silva (2009), percebemos que a sala de aula baseada no professor como responsável pela transmissão do conhecimento e no aluno como receptor passivo é uma realidade que reproduz um modelo tradicional cristalizado e, por este motivo, não atende às necessidades do contexto educacional contemporâneo. Entendemos que muito se questiona tal prática pedagógica, mas pouco se faz para modificá-la de fato.

Encontramos, nas palavras de Moran (2013, p. 1), a complementação que desenvolve o afirmado anteriormente:

Não podemos dar tudo pronto no processo de ensino e aprendizagem. Aprender exige envolver-se, pesquisar, ir atrás, produzir novas sínteses fruto de descobertas. O modelo de passar conteúdo e cobrar sua devolução é insuficiente. Com tanta informação disponível, o importante para o educador é encontrar a ponte motivadora para que o aluno desperte e saia do estado passivo, de espectador. Aprender hoje é buscar, comparar, pesquisar, produzir, comunicar.

Nos dias de hoje, todos estamos expostos a muita informação, mas isto não significa que as pessoas têm mais sabedoria. Precisamos criar meios para os alunos terem a chance de construir conhecimento, o que significa promover uma educação com mais qualidade e que facilite esse processo de construção de conhecimento.

Professores e professoras se veem, cada vez mais, obrigados a utilizarem as novas tecnologias de informação e de comunicação, porém alguns ainda permanecem desatentos à necessidade de modificar a sala de aula centrada na pedagogia da transmissão. Em outras palavras, os docentes precisarão se converter em formuladores de questões, atuar como coordenadores de grupos de trabalho e promotores de experiências de construção de conhecimento. A este respeito, Silva (2009, p. 3) discursa que “os professores também podem atentar para a cultura comunicacional

emergente e modificar a ambiência de aprendizagem de sua sala de aula e educar em nosso tempo”.

Em função da emergência de uma nova cultura comunicacional, o autor exemplifica a situação de professores e professoras:

A tela da TV analógica é um plano de irradiação com duas dimensões: altura e largura. A tela do computador permite imersão. Além de altura e largura, tem profundidade, que permite ao usuário interagir e não meramente assistir. Permite adentrar, operar e modificar. Com a pedagogia da transmissão, os professores estão no mesmo paradigma da TV. Eles são transmissores iluminados que editam e transmitem os conteúdos de aprendizagem para o aluno, que, em latim, quer dizer ‘carente de luz’. Este, por sua vez, enquanto ‘geração digital’, migra da tela da TV analógica para a do computador online, buscando interatividade. (Silva, 2009, p. 3).

Silva (2009, p. 2) afirma ainda que “o essencial não é apenas a tecnologia, mas novas estratégias pedagógicas capazes de comunicar e educar em nosso tempo”. Existe a necessidade de se investir na formação docente visando ao uso pedagógico das tecnologias na educação. Precisamos buscar experimentar inovações metodológicas na educação, dentro e fora da sala de aula. Muitos professores utilizam a internet e as demais ferramentas tecnológicas exclusivamente como uma fonte de pesquisa, evidenciando a perspectiva de consumo, que considera o uso das TICs voltado para a recepção de informações. É necessário que os docentes deixem de tratar os aprendizes como receptores de informação e passem a tratá-los como agentes de colaboração na construção de saberes.

Percebemos que existe uma demanda cognitiva e de comunicação proveniente das novas gerações que emergiram da cibercultura. Apoiados em Lévy (1999), entendemos por cibercultura, o conjunto de culturas, valores, linguagem e ícones veiculados pela internet e partilhados pelos usuários dessa rede de comunicação e, como marco na cultura

contemporânea, vem dando um novo significado a nossa vida. O que os docentes — seja da educação básica, seja do ensino superior — devem ter em mente, é que esta nova forma de aprendizagem não veio para substituir as anteriores, ao contrário, veio para complementá-las tornando o processo educacional mais rico. Os espaços formais não serão substituídos, porém precisam estar mais sintonizados com a cultura contemporânea.

Nem sempre as soluções encontradas nas instituições educacionais representam um salto qualitativo na educação. Em consonância com Moran (2013), acreditamos ainda estar aprendendo a gerenciar recursos e que há resistências e preconceitos no que tange à modalidade de educação a distância. Por outro lado, para um país do tamanho do Brasil conseguir superar sua defasagem educacional, faz-se imprescindível o uso intensivo de tecnologias em rede, o que torna mais flexível a necessidade da presença física do educador através da utilização de metodologias semipresenciais.

Estamos de acordo com o ponto de vista de Santaella (2010) como um possível meio de minimizar as resistências e preconceitos mencionados acima. A autora afirma que:

[...] nenhuma tecnologia da linguagem e da comunicação borra ou elimina as tecnologias anteriores. O que ela faz é alterar as funções sociais realizadas pelas tecnologias precedentes, provocando remanejamentos no papel que cabe a cada uma desempenhar. Desses remanejamentos resultam gradualmente ambientes socioculturais inteiramente novos. (Santaella, 2010, p. 18)

Santaella (2010) ainda ressalta a questão da nomenclatura desse ensino, pautado nas mídias digitais, afirmando que não cabe mais a este modelo o nome de “educação a distância”. Orienta, portanto, para a utilização dos termos “educação online” ou “ambientes virtuais de aprendizagem”. Consideramos este ponto importante por nos fazer considerar que esse

talvez seja o gerador de alguns problemas na aceitação/adaptação a este novo cenário ao qual estamos expostos.

Já percebemos uma inovação significativa em temas de práticas docentes com a utilização, por exemplo, do ambiente virtual de aprendizagem. Ante o exposto, defendemos a necessidade da formação de professores conectados, incluídos digitalmente; que contemplem o processo de ensino/aprendizagem inserido no movimento contemporâneo do digital. Deve-se assumir uma postura de autoria criativa e colaborativa tanto pelos professores quanto pelos aprendizes e, ainda, nas palavras de Silva (2009, p. 7) “[...] aprender esta dinâmica com o próprio digital. Aprender com o digital é, portanto, o mais recente desafio para os professores [...]”.

Valente (1999) pontua a respeito das maneiras de se conceber a educação a distância e as diferentes abordagens que podem, ou não, contribuir para a construção de conhecimento. Parafraseando o autor, vemos que:

- Na “abordagem broadcast”, o aluno é mero receptor das informações enviadas pelo professor via meios tecnológicos, a internet, por exemplo. Nessa abordagem não há garantia de construção de conhecimento porque o professor não interage com o aluno e não tem como saber se a informação está sendo processada corretamente pelo aprendiz. O número de alunos atendidos pode ser ilimitado.
- Na “virtualização da escola tradicional”, como existe interação online entre professor e aluno, a qualidade de ensino pode ser melhor que na abordagem broadcast, mas talvez não crie as condições necessárias para o aluno construir conhecimento. O número de alunos atendidos precisa ser menor que na abordagem anterior.
- E, por fim, a modalidade do “estar junto virtual”, método no qual o professor vivencia com o aluno o processo de construção do conhecimento, porém não consegue atender a mais de 20 alunos.

Consideramos que esta terceira abordagem é a mais eficiente, porque nos permite entender as formas de propiciar as condições necessárias para o aluno construir conhecimento de maneira contínua e contextualizada, “[...] como se espera que aconteça em uma sociedade na qual aprender e gerar conhecimento serão o grande mote.” (Valente, 1999, p. 5).

A preocupação deve ser com a relação bidimensional entre emissão e recepção para garantir sucesso educacional. Em nossa atividade avaliativa pretendemos aplicar a metodologia de intervenção do “estar junto virtual” com certa facilidade e, acreditamos que, de modo eficiente, uma vez que normalmente temos um grupo pequeno de aprendizes. Disponibilizaremos as indicações e verificaremos, constantemente, se a informação foi processada e assimilada de maneira satisfatória.

Na seção que se segue, apresentaremos os passos que serão realizados para a execução do projeto, bem como quais serão os procedimentos metodológicos e recursos tecnológicos utilizados para o seu desenvolvimento.

Desenvolvimento e aplicação do projeto

Este projeto foi elaborado para aplicação como trabalho avaliativo final na disciplina Língua Espanhola IV do curso de licenciatura em Letras/Espanhol de uma universidade pública federal. Temos a intenção de desenvolver um estilo comunicacional que favoreça e promova as interações e a aprendizagem. Não simplesmente desenvolver um estilo comunicacional, o intuito é, ao mesmo tempo, promovê-lo de modo criativo e colaborativo. Considerando a necessidade de, como professores, estarmos atentos ao mundo digital que está sendo vivenciado na atualidade, surge esta proposta de PEI.

Pretendemos oferecer aos estudantes uma rede de conexão em um território aberto não só à navegação, mas também a interferências e

modificações. Nossas ideias estão em consonância com as de Silva (2009). O autor defende que o docente:

[...] garante a possibilidade de significações livres e plurais e, sem perder de vista a coerência com sua opção crítica embutida na proposição, coloca-se aberto a ampliações, a modificações vindas da parte dos aprendizes. Uma pedagogia baseada nessa disposição à coautoria, à interatividade, requer a morte do docente narcisicamente investido de poder. Expor sua opção crítica à intervenção, à modificação, requer humildade. Mas, diga-se, humildade e não fraqueza ou minimização da autoria, da vontade, da ousadia. Seja na sala de aula equipada com computadores conectados à internet, seja no ambiente de educação online, seja na sala de aula infopobre, os professores podem verificar que o conhecimento não está mais centrado na emissão, na transmissão. (Silva, 2009, p. 4).

Neste sentido, a execução deste PEI criará um ambiente de aprendizagem que visa a manter o aluno no centro do processo de realização de uma atividade inovadora, gerando, inclusive, conhecimento sobre como desenvolver este tipo de ação. O estudante contará com o suporte do professor, quem vivencia com ele o processo de construção do conhecimento.

Toda a atividade online será realizada na língua alvo, ou seja, o espanhol. Consideramos que os aprendizes conseguem expressar-se em uma gama variada de temas de forma clara e detalhada, expondo um ponto de vista relativo a uma questão e indicando as vantagens e desvantagens de várias possibilidades, características importantes para o bom desenvolvimento da atividade proposta.

Quando chegam a esta disciplina, é desejável que os alunos estejam no nível intermediário do processo de aquisição da língua estrangeira. Em outros termos, podemos afirmar que estão no nível B2. Diante de tal afirmação, consideramos plausível realizarmos alguns esclarecimentos acerca desse nivelamento.

A classificação fornece uma base comum para a elaboração de programas para o ensino de línguas estrangeiras, traça as linhas de orientação curricular e define os parâmetros para indicação dos níveis de proficiência dos aprendizes de uma língua estrangeira em todas as etapas da aprendizagem. Tal classificação é orientada pelo *Quadro Europeu Comum de Referência* (QECR).

De acordo com Alves (2001), esse quadro de referência vai desde o A1, para iniciantes, até o C2, para o nível linguístico mais alto, e divide a aprendizagem das línguas estrangeiras em seis níveis: A1, A2, B1, B2, C1 e C2. Os níveis A1 e A2 correspondem à etapa inicial de aquisição da língua, que representa o nível básico de conhecimento. Já os estágios B1 e B2 indicam que o aprendiz realiza o uso independente da língua, são o equivalente ao nível intermediário. Por fim, os níveis C1 e C2 refletem o estágio de proficiência, ou seja, o nível avançado.

É possível encontrarmos disponíveis, até mesmo online, diversas representações gráficas do QEQR. Aqui, como expomos abaixo, no Quadro 1, optamos por elaborar uma demonstração dos parâmetros desejáveis em cada nível linguístico com base em pesquisas realizadas ao longo de nossa trajetória.

Quadro 1 — Níveis linguísticos

Básico (utilizador elementar)	
A1	A2
<ul style="list-style-type: none"> • Entendimento e utilização de expressões e frases simples. • Ser capaz de realizar apresentação pessoal e de outros, bem como fazer e responder perguntas pessoais. • Comunicação simples. 	<ul style="list-style-type: none"> • Entendimento e utilização de expressões e frases comumente utilizadas. • Ser capaz de trocar informações e de se comunicar em situações simples e rotineiras. • Descrever o que está relacionado ao dia-a-dia e às necessidades básicas.

Intermediário (utilizador independente)	
B1	B2
<ul style="list-style-type: none"> • Entendimento dos pontos principais de uma interação em língua padrão e sobre assuntos conhecidos. • Em viagens, ser capaz de lidar com a maioria das situações. • Comunicação simples e coerente sobre temas familiares e áreas de interesse pessoal. • Ser capaz de narrar experiências e acontecimentos, descrever sonhos, esperanças, objetivos e justificar, por meio de explicações curtas sobre planos e intenções. 	<ul style="list-style-type: none"> • Entendimento dos pontos principais de textos complexos com temas concretos e abstratos • Entendimento de discussões técnicas em sua área específica de atuação. • Comunicar-se de forma espontânea e fluente, sendo capaz de realizar uma conversa com nativos sem muito esforço. • Ser capaz de se expressar, de forma clara e detalhada, sobre diversos temas. • Expressar um ponto de vista relativo a questões atuais e indicar vantagens e desvantagens de diferentes possibilidades.
Avançado (utilizador proficiente)	
C1	C2
<ul style="list-style-type: none"> • Entendimento de uma gama variada de textos longos e sofisticados e compreensão de significados implícitos. • Expressar-se espontânea e fluentemente, sem precisar procurar por palavras. • Utilizar o idioma de forma eficaz e flexível em diferentes esferas sociais e profissionais. • Expressar-se de forma clara, estruturada e detalhada sobre assuntos complexos. • Utilizar, adequadamente, distintos meios para interligar os textos. 	<ul style="list-style-type: none"> • Ser capaz de compreender, sem esforço, praticamente todas as informações que lê e ouve. • Conseguir resumir informações de diversas fontes escritas e orais. • Ser capaz de formular justificativas e explicações de forma coesa. • Expressar-se, de forma espontânea, muito fluente e exata, em assuntos complexos. • Poder distinguir nuances de significado mais sutil.

Fonte: elaboração própria.

Cabe acrescentar que a função do QECR não é formular os métodos que os docentes devem usar, nem formular os objetivos que devem ser seguidos, na verdade, ele visa a promover uma reflexão através da definição de princípios para a prática na área do ensino, aprendizagem e avaliação das línguas.

Assim, uma vez realizados os devidos esclarecimentos, seguiremos com a demonstração da nossa proposta para o ensino de E/LE.

O PEI, aqui apresentado, consiste na criação de um fórum de discussão online com o objetivo de estimular o aluno a trabalhar em situações criadas especificamente para que ele processe e atribua significado ao que está aprendendo, além de promover oportunidades de trabalho em grupo de forma colaborativa.

Elaboraremos problemas que convidem os estudantes a apresentarem, defenderem e, se necessário, reformularem seus pontos de vista. Vale ressaltar que os alunos serão previamente expostos ao gênero discursivo: *Fórum de Internet*, com roteiros semiestruturados, para que adquiram conhecimentos básicos para debater e expressar sua opinião em um fórum, assim como as regras de utilização do mesmo. Consideramos que o ambiente do fórum é intuitivo, funcional e de fácil navegação, o que permite que o educando conduza sua participação de forma autônoma.

Partindo das habilidades e competências desenvolvidas ao longo do curso, inicialmente o educador lançará uma imagem, vídeo, áudio, texto bibliográfico..., enfim, algum tópico que gere reflexão acerca de determinada temática estudada, buscando, além de aprofundamento, novidades. Estes materiais promoverão campos de possibilidades e não conhecimentos fechados. Para tanto, é necessário que o aprendiz esteja engajado no desenvolvimento do projeto.

Algum aluno deverá, inicialmente, desenvolver a temática proposta, explicando como ensinaria aquele tema em sala de aula e propondo perguntas para gerar um debate, algo que anime a troca entre todos os

envolvidos. Em seguida, deverá escolher um tema para o tópico seguinte, com a inclusão do suporte motivador que facilite o acesso e o cruzamento de informações. Todos os alunos podem, e devem, enviar conteúdos e interagir sobre as questões abordadas, propiciando, ainda, a aproximação entre os membros do grupo. O educador pode auxiliar os alunos via rede, dando suporte caso surja alguma dificuldade ou dúvida.

Ao fim do fórum, esperamos que todos os conteúdos presentes no currículo da disciplina tenham sido revisados e, os futuros professores, aprendido um com o outro e se aproximado de ferramentas para utilização em sua prática pedagógica. Sendo possível ainda, o desenvolvimento de sua expressão na língua estrangeira, lembrando que toda forma de interação será em língua espanhola. Essa experiência, ademais, pode ser vista como uma oportunidade de aprendizagem para todos os envolvidos.

No que diz respeito aos instrumentos e critérios de avaliação, durante todo o percurso de construção do fórum, os alunos estarão sendo submetidos a uma avaliação contínua, mas principalmente, a avaliação será formativa.

O interessante deste projeto é que algo pode até ser previsto pelo professor quando lança o tópico, mas os resultados são possibilidades suscitadas pelo grupo durante a realização da atividade, expressando inúmeros e diversos olhares sobre o assunto. Essa concepção de trabalho é inconcebível fora da perspectiva da coautoria, neste sentido propomos, enquanto professores, a construção coletiva do conhecimento, deixando de atuar como meros transmissores de conteúdos. Porque como afirma Silva (2009, p. 4), “o aprendiz não está mais reduzido a olhar, ouvir, copiar e prestar contas. Ele cria, modifica, constrói, aumenta e, assim, torna-se coautor”. Com a atividade proposta, lançamos mão de um meio que permite potencializar o trabalho colaborativo dos aprendizes na construção do conhecimento e o compromisso com objetivos comuns de todos os envolvidos culminando em uma aprendizagem significativa.

Do ponto de vista da universidade, deixaremos a ideia de criação de novas metodologias de formação online, usando os recursos da internet;

o desenvolvimento de ferramentas tecnológicas para facilitar a interação entre os participantes do processo; e a elaboração de material de suporte às atividades de formação que são realizadas no espaço da sala de aula.

Para a aplicação deste PEI não haverá demanda de alterações na estrutura do ambiente físico da universidade, tampouco de aquisição de equipamentos, porque todo o desenvolvimento da atividade deverá ser realizado via internet e, portanto, pode ser efetuado fora do espaço educacional.

Deste modo, nosso projeto se apresenta como um recurso facilitador ao processo de mudanças na educação. Consideramos este projeto como uma prática modelar significativa para a docência e, especificamente, para a docência online. Por isso, é inovador para o processo de ensino e aprendizagem.

Considerações finais

Em um ritmo cada vez mais acelerado, a internet, com sua infinidade de recursos, invade a vida de pessoas de todas as idades. Acreditamos que é necessária uma proposta de reforma curricular em todo o sistema educacional objetivando o desvencilhamento das práticas e metodologias de ensino tradicionais de modo que culmine em uma mudança de atitude de todos os sujeitos envolvidos.

Defendemos que o uso das TICs no contexto educacional tem como objetivos:

- a transformação das práticas educativas;
- a obtenção de uma melhor qualidade do sistema educativo e;
- a capacitação tanto do corpo docente como dos discentes para o trabalho em ambientes tecnologicamente avançados.

Em função disto, ocorre o desenvolvimento das ferramentas necessárias para pesquisar e selecionar criticamente informações que sejam pertinentes ao processo de construção do conhecimento além de exercitar a participação cidadã do aprendiz.

Não é suficiente apenas disponibilizar os recursos, como a aquisição de equipamentos e o desenvolvimento de programas com fins pedagógicos, se as instituições não orientarem seu corpo docente para extrair os benefícios provenientes de sua utilização nas práticas educativas. A melhoria da qualidade do ensino não está condicionada à simples disponibilidade e acesso às tecnologias nos estabelecimentos de ensino, elementos que devem estar atrelados ao seu bom e competente uso. Afinal, no tempo em que vivemos, são essenciais novas estratégias pedagógicas capazes não só de comunicar como também de educar.

Nossa proposta com o presente trabalho foi realizar a exposição de um projeto educacional inovador como uma prática modelar para professores. O objetivo desta pesquisa foi, nesse sentido, apontar uma sugestão para a inserção das TICs no atual contexto educacional. Outros professores podem, através deste PEI, dar-se conta de atitudes diferenciadas e tomá-lo como fonte de inspiração na construção de novas alternativas às práticas de transmissão que predominam em sua atuação docente.

Concluímos este trabalho sugerindo, em primeiro lugar, a essencial redefinição do currículo educacional. Em segundo lugar, que as instituições de ensino oportunizem cursos de capacitação para a inclusão digital de seu corpo docente, uma vez que muitos professores nunca participaram de cursos dessa natureza, o que provoca em muitos a recusa no uso das TICs e a perpetuação das práticas educacionais tradicionais. Estreitar esse canal de comunicação entre tecnologia e docência reflete uma transformação na maneira de educar e uma evolução no processo pedagógico de ensino e aprendizagem.

Referências

- ALMEIDA, M. E. B. Tecnologias na Educação: dos caminhos trilhados aos atuais desafios. In: *Bolema*, Rio Claro, Ano 21, nº 29, p. 99-129, 2008.
- ALVES, J. M. O: *Quadro europeu comum de referência para as Línguas: Aprendizagem, ensino, avaliação*. Lisboa: Asa, 2001.
- BORTONI-RICARDO, S. M. *O professor pesquisador: Introdução à pesquisa qualitativa*. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.
- LABRUNIE, M. G. L. TICs na Escola: Uma tipologia sobre as práticas. In: *As Tic na educação*. Rio de Janeiro, 20 ago. 2010. Disponível em: <<https://ticgestao.blogspot.com/2010/08/tics-na-escola-uma-tipologia-sobre-as.html>>. Acesso em: 22 dez. 2008.
- LÉVY, P. *Cibercultura*. Tradução Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 1999.
- MORAN, J. Inovações pedagógicas na educação superior presencial e a distância. In: MORAN, J. M.; MASETTO, M. T.; BEHRENS, M. A. *Novas Tecnologias e Mediação Pedagógica*. 21. ed., São Paulo: Papirus, 2013
- SANTAELLA, L. A aprendizagem ubíqua substitui a educação formal? In: *Revista de Computação e Tecnologia* — Departamento de Computação/FCET/PUC-SP. v. 2, n. 1 (2010): Interatividade, tecnologias interativas e aprendizagem. ISSN 2176-7998
- SILVA, M. Educação Presencial e Online: Sugestões de Interatividade na Cibercultura. In: *ABCiber*, São Paulo: 2009. Disponível em: <http://abciber.org.br/publicacoes/livro1/textos/educacao-presencial-e>

online-sugestoes-de-interatividade-na-cibercultura/. Acesso em: 13 nov. 2015.

VALENTE, J. A. Diferentes abordagens de educação a distância. Campinas: NIED/Unicamp, 1999. Disponível em: <<http://www.proinfo.gov.br/upload/biblioteca/195.pdf>>. Acesso em: 13 nov. 2015.

“Saõ os combates insignias da vittoria”: a contenda entre o Céu e o Inferno na comédia *Santa Rosa del Perú* (1671), de Agustín Moreto e Pedro Lanini

Gabriel Furine Contatori
Universidade Federal de São Paulo

Resumo

O enredo da comédia de santo *Santa Rosa del Perú* (1671), de Agustín Moreto y Cabaña e Pedro Lanini y Sagredo, estrutura-se em torno de uma contenda entre o Céu e o Inferno, ou melhor, entre os personagens Rosa de Santa Maria, freira dominicana, e o demônio. O ser infernal, detentor das terras ameríndias, a fim de assegurar seu domínio do território americano, empreende diversas ações para impedir que a religiosa se torne santa. Assim, neste artigo pretende-se demonstrar, a partir da seleção de alguns trechos da peça, que a contenda entre o Céu (Rosa) e o Inferno (demônio) é autorizada por Deus, isto é, o demônio age com autorização dos Céus, pois é meio imprescindível para confirmar as virtudes de Rosa e para conduzi-la à glória eterna. Além disso, neste estudo, busca-se indicar que a apoteose de Rosa possui uma carga política, isto é, a santificação da dominicana marca, não só triunfo da religião católica no continente recém-descoberto, mas também o da colonização espanhola nas terras americanas.

Palavras-chave

Comédia de santo; contenda; demônio; século XVII.

Introdução

NO SÉCULO XVII, um acontecimento significativo marca a vida religiosa e política da Espanha e da América Espanhola: a beatificação (1668) e a canonização (1671) da freira dominicana, natural de Lima (Peru), Rosa de Santa Maria (1586-1617) — posteriormente denominada Santa Rosa de Lima ou Santa Rosa do Peru. Trata-se, segundo William de Souza Martins (2013, p. 211), da “única mulher nascida no continente americano a merecer a canonização durante o período colonial”.

A canonização de Rosa se situa num contexto histórico importante: a colonização da América pelos espanhóis e os conflitos religiosos entre católicos e protestantes. No tocante aos embates religiosos, cabe lembrar que, em 1563, o Concílio de Trento, em oposição às teses luteranas, reafirmava a legitimidade da invocação dos santos enquanto intercessores dos homens junto a Deus; a veneração de suas imagens e relíquias; e o uso de pinturas e outros meios artísticos como formas úteis para pôr, sob os olhos dos fiéis, os exemplos dos santos e os milagres que Deus operou por meio deles (El sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento, 1728, p. 358). Nesse contexto religioso, portanto, é possível compreender a abundância de textos, dos mais diversos gêneros, que passaram a ser escritos a partir de meados do século XVI a respeito de Santa Rosa de Lima. O fato de na América, continente recém descoberto, também haver santos levou os peninsulares a divulgar os nomes dos santos das Índias Ocidentais (Ardanaz, 2001, p. 142).

Nesse intuito, publicam-se, em diversos locais, diferentes textos sobre Santa Rosa de Lima. Em Roma, vem a lume, em 1664, ainda durante o processo de beatificação, a *Vita mirabilis mors pretiosa sanctitas thaumaturga inchytae virginis S. Rosae peruanae*, uma das mais importantes vidas sobre Santa Rosa de Lima, escrita pelo dominicano Leonard Hansen. Além de Roma, em 1733, publica-se, em Portugal, *Astro brilhante em Novo Mundo*,

fragrante flor do paraíso plantada no jardim da América, historia panegyrica e vida prodigiosa de Sta. Rosa de Sta. Maria, de Doña Leonarda Gil da Gama, pseudônimo de Soror Madalena da Glória. Além de hagiografias, vidas e panegíricos, a primeira santa da América também ganhou espaço nos palcos teatrais. Em 1671, em Madri, na *Parte XXXVI. Comedias escritas por los mejores ingenios de España*, é publicada a comédia de santo *Santa Rosa del Perú*, de Agustín Moreto y Cabaña (1618 — 1669) e Pedro Lanini y Sagredo (1640? — 1715?)²³.

A comédia de santo ou, como denomina Miguel de Cervantes (2015, p. 496) na primeira parte (1605) de *D. Quijote de la Mancha*, “comedia divina”, é um gênero seiscentista que deve pôr em cena, conforme apontam as preceptivas do Seiscentos como, por exemplo, o tratado *El pasajero* (1617), de Cristóbal Suárez de Figueroa, a infância do santo, suas ações virtuosas e, por fim, seus milagres e sua morte (Suárez de Figueroa, 2018, p. 428). Para a encenação de milagres, o dramaturgo deveria atentar-se às fontes consultadas. Isto porque, como aponta o personagem do cura, de *D. Quijote*, muitos dramaturgos consultam fontes apócrifas e acabam por encenar falsos milagres ou por atribuir a um santo o milagre operado por outro (Cervantes, 2015, p. 496). Além disso, precisamente por encenar milagres ou outros fatos maravilhosos da vida do santo, esse tipo de comédia se caracteriza pelo uso abundante de recursos cênicos como a *tramoya* e a *aparencia*²⁴ (Suárez de Figueroa, 2018, p. 428).

23. O dramaturgo madrilenho Agustín Moreto iniciou, possivelmente em 1668, a composição de *Santa Rosa del Perú*. Contudo, com seu falecimento, em outubro de 1669, a peça ficou inacabada. Coube a Pedro Francisco de Lanini y Sagredo a escrita do terceiro e último ato da peça, como informa Joseph Fernandez de Buendía, editor responsável pelo volume *Parte XXXVI...* onde se publicou a comédia: “Las dos Jornadas de Don Agustín Moreto (que fueron las ultimas que escriuió en el discurso de sua vida). Acabola Don Pedro Francisco Lanini y Sagredo” (Buendía, 1671, p. 2).

24. A *tramoya* era um conjunto de dispositivos utilizados ao longo da encenação teatral para efetuar as trocas de cenário e os efeitos cênicos. A *aparencia*, por seu turno, era uma cena pintada num tecido e disposta no telão ao fundo do palco, sendo descoberta em determinado momento da peça (DRAE, versão online)

*Além de deleitar e educar a audiência, a finalidade principal do gênero comédia de santo é mover o auditório. O padre Ignacio de Camargo, no Discurso teológico sobre los teatros (1689), assim se refere à finalidade da comédia divina: “[propor] al auditorio ejemplos admirables de virtudes, que enseñan mucho y mueven a devoción, y algunas veces a las lágrimas, y aun a despreciar el mundo”. Dessa forma, a comédia de santo, ao suscitar *exempla*²⁵, coloca o santo como modelo de conduta e de emulação para a audiência, levando-a a corrigir eventuais erros de conduta.*

Os santos e as tentações demoníacas: uma tópica da hagiografia

Constitui uma tópica da literatura hagiográfica a luta dos santos contra as tentações e ciladas do demônio. De acordo com Flora Süssekind (2007), as provações pelas quais o santo passa corresponde a boa parte dos episódios que constituem as hagiografias. Ainda de acordo com a pesquisadora, muitas dessas tentações servem para testar, fortalecer e purificar o caráter dos santos. Para se compreender o papel do demônio na vida dos santos, que, cabe apontar, constitui aspecto central na peça *Santa Rosa del Perú*, objeto deste artigo, é necessário tratar de algumas questões de ordem teológica²⁶.

25. “EXEMPLO. Cousa, proposta, para ser ou imitada, ou evitada. Não há cousa mais eficaz que o bom exemplo, nem mais pernicioso, que o mau. Nunca fazemos grandes bens, nem grandes males, que não produzaõ seus semelhantes; imitamos as boas açcoens por emulação; & seguimos por as más por corrupção da nossa natureza; a qual presa pella vergonha, & solta pello exemplo, faz o que vê fazer. (...) Finalmente nenhuma razão persuade tanto como o exemplo” (Bluteau, 1728, v. 3, p. 380-381).

26. Embora possa soar “estranho” mobilizar conceitos de teologia para se analisar uma obra de ficção, não se deve esquecer que a peça *Santa Rosa del Perú* é uma comédia de santo, que, por isso, tem por objetos de imitação entidades da religião cristã. Desconsiderar os elementos teológicos que perpassam o texto, é desconsiderar a própria natureza do objeto em questão. Não se trata, evidentemente, de ler a peça como se ela fosse um tratado de teologia católica, mas de reconhecer que a peça mobiliza conceitos de ordem teológica. Cabe lembrar, aliás, que as relações entre literatura e teologia não são distantes.

A teologia católica ensina que os santos são escolhidos por Deus e, por isso, os milagres que operam confirmam sua eleição por um “ser superior” (Maerki, 2018, p. 45). Embora o santo seja escolhido por Deus, sua vida não é desprovida de percalços. Afinal, como afirma Cristo aos seus, o caminho que leva a Deus é apertado e a porta que conduz à glória eterna, estreita (Mt 7, 13-14).

No século XVII, o jesuíta Baltasar Gracián, na obra *Oráculo manual y arte de prudencia* (1647), relembra que na casa da Fortuna há duas portas, sendo uma a do prazer e outra a do pesar. Aqueles que entram pela porta do prazer saem, inevitavelmente, pela do pesar; ao passo que os optam por passar pela porta do pesar saem pela do prazer. Assim, Gracián (1990, p. 161) adverte: “Atención, pues, al acabar, poniendo más cuidado en la felicidad de la salida que en el aplauso de la entrada”. Dessa forma, da mesma maneira que Cristo, Gracián informa que o caminho espaçoso, que conduz à porta do prazer, levará os homens à perdição, enquanto o trajeto apertado, que conduz à porta do pesar, encaminhá-los-á à glória eterna. Retomando as metáforas do *theatrum mundi*, Gracián destaca, por fim, que a vida do homem deve ser semelhante à estrutura da comédia, isto é, começar com turbacões para, assim, ter bons fins.

Com base nessas considerações, pode-se dizer que, para a teologia católica, os santos são modelos de pessoas que seguiram o caminho estreito e adentraram a porta do pesar. Trata-se, como visto, de um trajeto inevitável para angariar a vida eterna, e, especificamente no caso dos santos, a conquista da santificação. Por essa razão, as provações, as tentações e, principalmente, as ações demoníacas na vida dos santos se fazem necessárias tanto para a confirmação de suas virtudes (Rubiera, 2010, p. 261) quanto para torná-

Ernst Curtius (1979, p. 223-224) destaca, por exemplo, a relação entre teologia e poesia ao indicar que as Sagradas Escrituras mobilizam, como na poesia, um conjunto grande de metáforas, — o próprio Cristo, como relembra o estudioso, pregava por meio de parábolas, ou seja, por meio de “uma forma poética”.

los propriamente santos. Duas questões devem ser pontuadas acerca dessas considerações.

A primeira é que, como Cristo é o *modelo* dos santos, assim como Ele foi tentado pelo demônio no deserto para o cumprimento de sua missão, da mesma forma os santos devem ser provados pelas forças demoníacas. Nessa direção, na *Suma Teológica*, Santo Tomás de Aquino afirma que Cristo quis ser tentado para, dentre outros aspectos, mostrar aos seus que ninguém está imune à tentação e para ensinar aos homens a vencer as ciladas do demônio (Tomás de Aquino, 1994a, p. 360).

A segunda é que o demônio age com autorização de Deus. Segundo Robert Muchembled (2002, p. 37), o demônio é “subordinado a la voluntad divina”. Na *Suma Teológica*, Santo Tomás de Aquino afirma que os combates travados entre os homens e o demônio são ordenados por Deus, “que sabe usar ordenadamente los males encaminándolos al bien” (Tomás de Aquino, 1994b, p. 956). Se Deus permite o mal para dele extrair o bem, são evidentes, portanto, os motivos que levam Deus a permitir a ação do demônio contra os santos. O demônio coloca-se, então, como instrumento do Todo-Poderoso, cujo objetivo é, justamente, tentar os santos para que estes alcancem o fim ao qual estão destinados pelos Céus.

Contenda entre o Céu e o Inferno: a disputa pela posse do território americano e o demônio como alegoria do mundo indígena

Em sua primeira aparição na peça, o Príncipe das Trevas coloca-se como combatente das forças celestes, encarnadas na figura de Rosa:

Sale el DEMONIO por un escotillón.

DEMONIO: Pues temerás al infierno, / que para hacerte guerra / todo se ha de juntar hoy en la tierra: / espíritus nocivos infernales, / que opuestos a las luces celestiales, / habitáis las tinieblas del profundo, / venid al Nuevo Mundo,

/ que a todos os convoco, / y aun todos al empeño somos
poco, / pues esta tierra, que era siempre mia, / donde siempre
reinó mi idolatría, / no sólo se la quita a mi desvelo, / sino
que quiere Dios hacerla Cielo. / Y es mi rencor, que cuando
me destierra, / sea una vil mujer quien me hace guerra, /
de Dios tan asistida, / que mi astucia no halló en toda su
vida / un resquício por donde hacer entrada, / para ver esta
torre derribada. / Con ella quiere Dios en esta parte / fijar
de la virtud el Estandarte, / porque ella es la primera / que
enarbola la candida Bandera, / y ha de ser aclamada / donde
mi falsedad se vio adorada, / mas no le ha de salir de balde al
cielo, / pues el infierno todo y mi desvelo / han de intentar
batir esta muralla, / de poder a poder es la batalla. / Al arma,
al arma espíritus valientes. (Moreto; Lanini y Sagredo, 1671,
p. 5, grifo do autor).

O ser infernal vem do inferno às terras do Peru a fim de declarar guerra ao céu. O motivo da contenda é explicitado pelo demônio: as terras da América a ele pertencem, nelas reina sua idolatria e sua falsidade é adorada. Nesse sentido, o demônio em *Santa Rosa del Perú* pode ser lido como uma alegoria do mundo indígena, que é desconhecedor, até a colonização, da dita “fé verdadeira” e, por isso, é entendido, aos olhos europeus, como demoníaco e idólatra.

A alegoria, um tropo da linguagem, “diz *b* para significar *a*” (Hansen, 2006, p. 7, grifo do autor). Há, portanto, no tropo, dois sentidos: “o *figurado*, que é o próprio tropo que o leitor lê, e o *literal* ou *próprio*, que é um ideal de sentido próprio, sem figuração, implícito no tropo” (Hansen, 2006, p. 31, grifo do autor). Com isso, o demônio, na peça, significa algo para além dele mesmo, diz outra coisa, não é apenas o anjo lançado do Paraíso por São Miguel, mas também o mundo indígena²⁷. Conforme

27. Convém lembrar que a associação entre o demônio, a idolatria, a falsidade e o mundo indígena não é infrequente nos textos publicados nos séculos XVI e XVII na Península Ibérica. Na comédia *El Nuevo Mundo Descubierta* por Colón (1614), de Lope de Vega, as personagens alegóricas Providência, Idolatria e Religião quando se discutem essas questões: “PROVIDENCIA: ¿Qué dices, Idolatría? / IDOLATRÍA: Que a mi

Ricardo Castells (1998, p. 159), na peça de Moreto e Lanini, o fato de o demônio opor-se à colonização da América estabelece um contraste entre as culturas indígenas e a necessidade de levar a religião às terras recém-descobertas. Embora Rosa seja natural do Peru, por ter como modelo de vida religiosa a santa italiana Catarina de Sena, é, na peça, extensão da Europa. Portanto, o único personagem que representa, efetivamente, o mundo indígena é o demônio.

No trecho anterior de *Santa Rosa del Perú*, nota-se que o demônio buscou meios de destruir Rosa de Santa Maria, porém, sem sucesso. O ser infernal parece saber que a vil mulher concretizará seu intento de fixar o estandarte da religião cristã-católica no Peru, pois, além de ser assistida pelos Céus, tem seu destino determinado pela Providência divina. Em diversos momentos da peça, enfatiza-se que Rosa foi escolhida por Cristo:

posesión me atengo. / RELIGIÓN: Yo, que a pretenderla [a América] vengo, / porque de derecho es mía. / IDOLATRÍA: Tras años innumerables / que en las Indias de Occidente / vivo engañando la gente / con mis errores notables, / tú, cristiana Religión, / por medio de un hombre pobre, / ¿quieres que tu fe la cobre / estando en la posesión? / El demonio en ellas vive; / la posesión le entregué. / RELIGIÓN: (...) De la Fe las Indias son; / Dios quiere gozar su fruto. / Vuélvele, ¡infame!, el tributo. / IDOLATRÍA: Ya no tiene redención. / PROVIDENCIA: Pues de lo que está cobrado / por la falsa idolatría / no hay hablar, Religión mía; / vaya a mal lo mal ganado. / Esta conquista se intente, / que para Cristo ha de ser. / IDOLATRÍA: Yo la pienso defender / con armas, indústria y gente (...)" (Lope de Vega, 2018, p. s/n, v. 749-767). Percebe-se que, assim como é feito na peça *Santa Rosa del Perú*, na comédia lopesca as terras da América, anteriores à colonização, são vistas como pertencentes ao demônio e nelas reina a idolatria. Certamente, outro texto que vem à mente, quando se discute essas questões, é a epopeia portuguesa *Os Lusíadas* (1572), de Luís de Camões. Nela, o deus Baco — que pode, evidentemente, ser associado ao demônio —, opõe-se à viagem dos nautas portugueses que levarão, às Índias Orientais, o Império português e a Religião católica. O deus do vinho, a quem pertence as Índias Orientais, vê seu domínio posto em risco com a viagem dos portugueses: “O padre Baco ali não consentia / No que Júpiter disse, conhecendo / Que esquecerão seus feitos no Oriente / Se lá passar a Lusitana gente” (Camões, 2013, p.18). Com isso, o deus busca meios para impedir a concretização do destino lusíada. Pode-se dizer, portanto, que em diferentes textos quinhentistas e seiscentistas os povos que habitam as regiões desconhecidas da religião cristã são associados ao demônio ou às divindades pagãs. Seja o demônio, seja o deus Baco, ambos alegorizam o mundo indígena, do Ocidente ou do Oriente, considerado, aos olhos europeus, pagão, idólatra e falso.

o anjo da guarda da religiosa, por exemplo, afirma para Rosa que ela foi escolhida para ser a esposa de Cristo (*sponsa Christi*): “Dios te quiere por Esposa” (Moreto; Lanini y Sagredo, 1671, p. 7).

Ainda que Rosa tenha sido escolhida por Cristo, o demônio empreenderá meios para evitar que a freira concretize seu destino. Num diálogo entre o demônio e o anjo da guarda de Rosa, o ser celeste afirma ao demônio que as ações que este praticará contra a religiosa, ao invés de impedir que o desejo da Providência se realize, fará o triunfo da santa ainda mais glorioso: “ÁNGEL: Aquí son todos tus intentos vanos (...) / DEMONIO: Yo he de vencer sus castas presunciones (...) / ÁNGEL: Con esto harás más alto su trofeo. (...) (Moreto; Lanini y Sagredo, 1671, p. 6). Ao ouvir as palavras do anjo, o demônio decreta guerra aos céus — “¡Al arma, infierno, guerra contra el Cielo!” (Moreto; Lanini y Sagredo, 1671, p. 6) — pela posse das terras americanas. O ser infernal, em sua contenda contra Rosa, investirá, inicialmente, contra sua virgindade, utilizando-se, para concretizar seu intento, de D. Juan de Toledo, o pretendente a casamento recusado por Rosa.

A primeira contenda entre Rosa e o demônio: as tentações diabólicas por meio da música e dos sonhos e a tentativa de destruição da virgindade

O intuito do demônio, em *Santa Rosa del Perú*, é afastar Rosa do caminho e da vida de santidade, conduzindo-a ao pecado. O ser infernal, valendo-se do cansaço de Rosa ocasionado pelas práticas de mortificação, dá início às suas ações. O Príncipe das Trevas convoca outros espíritos infernais, personificados em ninfas, para que, por meio da música, façam a religiosa dormir. Os personagens aparecem cantando e pedem que Morfeu, o deus do sonho, derrame seu veneno por todos os sentidos de Rosa. A religiosa, dominada pelo sono, adormece na confiança de que Deus está

sempre velando por ela (Moreto; Lanini y Sagredo, 1671, p. 26).

Na obra *Vitoria del hombre sobre el combate de virtudes y vicios* (publicada, possivelmente, após 1650), D. Francisco Manuel de Melo afirma que a música é uma das artes que visa a enganar os homens por meio de suas paixões. Segundo ele, a música tornou-se escrava do deleite, sendo utilizada não mais como meio para reprimir ímpetos e desordens, mas como forma para infectar o coração de delícias (Melo, 1664, p. 152). Ademais, de acordo com escritor e militar português, a música opõe-se à virtude porque pretende enganar a alma por meio dos sentidos. Assim, se a música, nos tempos do Rei Davi, amansava os demônios e curava os possuídos, agora direciona os homens ao ser infernal (Melo, 1664, p. 154). Com isso, para D. Francisco Manuel de Melo, a música que não visa a reprimir vícios, a louvar a Deus ou a incitar os homens à virtude, é viciosa, corruptora e condutora dos homens ao demônio.

Na peça de Moreto e Lanini, a música é utilizada, inicialmente, para fazer com que Rosa durma, pois será no sonho que o demônio agirá para tentar a religiosa e infundir nela seus enganos. No tratado *Jardín de las flores curiosas* (1571), de Antonio de Torquemada, o personagem Luis pergunta ao amigo Antonio de que maneira o demônio tenta o homem nos sonhos. Antonio explica que o demônio “nos acomete en sueños para hacer desatinos por donde vengamos a perder el alma” (Torquemada, 2012, p. 742).

Pois bem. Com Rosa adormecida, o demônio convoca quatro vícios — Vaidade, Presunção, Amor Próprio e Lascívia — para tentar a religiosa. Os quatros vícios valem-se da música. O vício da vaidade dá início às tentações:

DEMONIO: (...) Vanidad, tú la primera / la acomete, que aunque es túbio / tu fuego, es siempre el que da / a toda ruina principio. / *Canta la VANIDAD / VANIDAD: Si por tu amante, Rosa, / tu vida es un martírio, / de más altos favores / tu grande amor es digno. / Ya pasan tus finezas / del término preciso / de la naturaleza, pues vives sin sentidos. / Entre sueños ROSA*

/ ROSA: Yo del amor de mi Esposo / soy indigna, pero fio / de su bondad el perdón / que merecen mis delitos. (Moreto; Lanini y Sagredo, 1671, p. 26, grifo do autor)

A vaidade, considerada pela religião católica como pecado capital, é, como define Bluteau (1728, v. 8, p. 348), “Insubsistência, impermanência de cousa, que não tem ser solido, & durável. (...). Considerando Salamão que caducas são as grandezas & felicidades do mundo dizia repetidas vezes: *Tudo he vaidade*. As vaidades do mundo, da terra, & da gloria humana”. Dessa forma, uma pessoa dita “vaidosa” é aquela que se fia nas coisas passageiras da vida, distanciando-se, assim, dos bens eternos. Na peça, o vício da Vaidade retoma a tópica do *carpe diem* para incentivar Rosa a aproveitar sua beleza enquanto está vistosa. A santa, porém, rechaça a sugestão do vício e reafirma seu amor a Deus, além de reconhecer-se como pecadora e indigna dos favores divinos.

Não há necessidade de reproduzir as passagens com as tentações dos outros vícios, porque as ações são idênticas: com a derrota do vício da Vaidade, o demônio envia a Presunção. A Presunção canta para tentar Rosa, mas a santa resiste e destrói o vício. O mesmo movimento repete-se com os vícios seguintes, isto é, do Amor Próprio e da Luxúria. A santa, ao derrotar os quatro vícios, demonstra que vaidade, presunção, amor próprio e lascívia são enganos deste mundo que objetivam retirar o homem do caminho de santidade que conduz ao maior dos bens: o gozo de Deus.

Com o fracasso dos vícios, o demônio chama D. Juan para estuprar Rosa com o propósito de vingar-se do ultraje sofrido. No momento em que D. Juan toma a mão de Rosa, a religiosa desperta e solicita auxílio divino. O anjo e o menino Jesus aparecem no palco e o anjo lança o demônio ao abismo frustrando, assim, os planos do ser infernal (Moreto; Lanini y Sagredo, 1671, p. 28). Após as inúmeras tentações pelas quais Rosa foi provada, o Menino Jesus explica à sua escolhida que as provações eram necessárias: “NIÑO JESÚS: Yo en estos empeños, Rosa, / conozco a mis

escogidos, / para coronarse, en todos, son estos riesgos precisos” (Moreto; Lanini y Sagredo, 1671, p. 28). Ao vencer as tentações, Rosa inscreve seu nome no livro da vida²⁸: “ÁNGEL: Rosa, con esta victoria / queda ya tu nombre escrito / en el libro de la vida” (Moreto; Lanini y Sagredo, 1671, p. 28).

Segunda batalha: os holandeses (o demônio) frente à milagrosa Rosa de Santa Maria

Em outra tentativa de impedir o triunfo de Rosa, o demônio conjura e conduz, por meio de seus *engaños*, à cidade de Lima, uma frota de holandeses cujo intuito era abrasar e profanar os templos cristãos (Moreto; Lanini y Sagredo, 1671, p. 37). Contudo, a nova contenda também é meio para aumentar o triunfo de Rosa, como explicita o personagem D. Gonzalo: “Rosa, los cielos ordenan / para más crédito tuyo / el eligo que nos cerca”; e Bodigo acrescenta: “Hay más que en gracia de Dios / ser hereje” (Moreto; Lanini y Sagredo, 1671, p. 35).

Em defesa dos templos sagrados e da Eucaristia, Rosa lança ao alto diversas rosas, que formam uma cruz no ar. Sob a bandeira divina, a santa coloca-se como católica amazona, incita os demais a defender os templos e solicita a proteção de Cristo e da Virgem Maria, que, prontamente, socorrem-na:

ROSA: (...) debajo de esa bandera, / que tremolada en el aire, / de la fe es insignia excelsa, / podremos de sus errores / heréticos y violencias, constantes en nuestra fe, / triunfar, muriendo en defensa / de Dios, pues murió piadoso, / por redimirnos en ella. / Y así no teméis sus iras, / que yo seré la

28. Como se lê no livro do Apocalipse (Ap 20, 11-15), o livro da vida será aberto no dia do Juízo Final. Aqueles cujos nomes não se encontram no referido livro serão lançados ao lago de fogo. Portanto, no livro da vida, de acordo com Tomás de Aquino (1994b, p. 286), encontra-se o nome de todos aqueles que estão predestinados à vida eterna no Paraíso.

primera, / que católica amazona, / valiente, quanto resuelta,
/ irá al templo sacrosanto, / y pues en su entrada misma, /
siendo espada mi valor, / y escudo mi fortaleza, / antes que
profane el culto / sacrílega su inclemencia, / recibiré de su
saña / tantas heridas, que pueda / en el golfo de mi sangre /
anegarse su soberbia. / (...) Pero, amantísimo Esposo, / dulce
Jesús, no consientas, / que de tu sagrada imagen / se falte a
la reverencia. / Hermosísima María, / tu misericórdia sea, /
quien en tan grande peligro / por tus hijos interceda. / No
permitas que la furia / de aquesta gente perversa, / enemigos
de la fe / con la ponzoñosa soberbia / de sus ritos, inficionen /
esta católica tierra, (...) / Y pues por vencer los fueros / de tu
candida pureza, / hollaste de ese dragón / la amotinada cabeza,
/ haciéndole que a tus plantas / confesase su blasfemia. / De
este monstruo racional, / hidra de sectas diversas, / haz que la
cabeza falte / destroncada, / porque puedan de los miembros
que le asisten / desmayar las viles fuerzas.

*Descúbrese un ÁNGEL, por lo alto del teatro (...). Canta el
ÁNGEL.*

*ÁNGEL: Rosa, por tu intercesión / Dios quiere que no padezca
/ Lima la invasión de tantos / enemigos de su iglesia. Muriendo
su general, / se retira su soberbia, / dando a la fuga rendidos, /
mas que a las naves las velas. / Alienta, alienta, / Lima, pues en
Rosa / tienes tal defensa. (Moreto; Lanini y Sagredo, 1671, p.
35-36, grifo do autor)*

Nessa extensa passagem, os holandeses são representados como heréticos, violentos, sacrílegos, inclementes, soberbos, gente perversa, inimigos da fé, inimigos da Igreja e, principalmente, como membros de uma seita derivada do dragão subjugado pela Virgem Maria no *Apocalipse*²⁹. O dragão é uma

29. O livro do Gênesis prefigura um embate entre a mulher e a serpente. A mulher ferirá a cabeça da serpente, e a serpente lhe atacará o calcanhar (Gn 3, 15). O embate entre a mulher e o dragão, no Apocalipse, concretiza o evento anunciado no Gênesis: “Então apareceu no céu um grande sinal: uma mulher vestida com o sol, tendo a lua debaixo dos pés e sobre a cabeça, uma coroa de doze estrelas. Estava grávida e gritava em dores de parto, atormentada para dar à luz. Então apareceu outro sinal no céu: um grande Dragão avermelhado como fogo. (...). O Dragão parou diante da Mulher que estava para dar à luz, pronto para devorar o seu Filho, logo que ela o desse à luz. E ela deu à luz um filho homem, que veio para governar todas as nações com cetro de ferro (...). Houve

das aparências utilizadas pelo demônio (Muchembled, 2002, p. 27). Nesse sentido, em *Santa Rosa del Perú*, para além do mundo indígena, é possível dizer que o demônio também alegoriza os holandeses, — logo os protestantes (calvinistas), — pois, à semelhança destes, é, para os olhos dos católicos seiscentistas, soberbo, inimigo da fé e da Igreja, perverso, violento, herético etc³⁰.

Ademais, outro aspecto importantíssimo a se pontuar é a destruição da cabeça. A Virgem Maria, no livro bíblico, pisa na cabeça da serpente (do dragão ou do demônio), subjugando-a. Da mesma forma, Rosa solicita que os Céus destruam novamente a cabeça do demônio, pois, sem ela, os membros falecem. Milagrosamente, o general holandês morre e as tropas fogem. É preciso lembrar que está em vigência nos séculos XVI, XVII e XVIII a concepção político-teológica do *Corpus Mysticum* (Corpo

então uma batalha no céu: Miguel e seus anjos guerrearam contra o Dragão. O Dragão lutou, juntamente com os seus anjos, mas foi derrotado; e eles perderam seu lugar no céu. Assim foi expulso o grande Dragão, a antiga Serpente, que é chamado Diabo e Satanás, o sedutor do mundo inteiro (...). Quando viu que tinha sido expulso para a terra, o Dragão começou a perseguir a Mulher que tinha dado à luz o menino. Mas a Mulher recebeu as duas asas da grande águia e voou para o deserto, para o lugar onde é alimentada (...) [para] bem longe da Serpente” (Ap 12, 1-3; 4-5; 7-9; 13-15).

30. Esse tipo de representação dos protestantes, luteranos ou calvinistas, e suas doutrinas, está muito presente nos sermões do jesuíta Antonio Vieira, por exemplo. No Sermão pelo Bom Sucesso das Armas de Portugal contra as de Holanda (1640), a religião dos holandeses é descrita como “seita do herege torpe e brutal”, e, além disso, é associada ao “bárbaro” e à “heresia”. Ainda nesse sermão, o jesuíta aponta como as ações dos holandeses seriam nefastas, caso estes viessem a invadir o Brasil: “Finjamos, pois (o que até fingido e imaginado faz horror); finjamos que vem a Bahia e o resto do Brasil a mãos dos holandeses; que é o que há de suceder em tal caso? — Entrarão por esta cidade com fúria de vencedores e de hereges; não perdoarão a estado, a sexo nem a idade (...) Entrarão os hereges nesta igreja [de Nossa Senhora d’Ajuda] e nas outras; arrebatarão essa custódia em que agora estais adorado [Deus] dos anjos; tomarão os cálices e vasos sagrados, e aplicá-los-ão a suas nefandas embriaguezes; derrubarão dos altares os vultos e estátuas dos santos, deformá-las-ão a cutiladas, e metê-las-ão no fogo; e não perdoarão as mãos furiosas e sacrílegas nem às imagens tremendas de Cristo crucificado, nem às da Virgem Maria” (Vieira, 2001, p. 455). De modo similar à peça *Santa Rosa del Perú*, no sermão, os holandeses são representados como violentos, hereges, bárbaros, sacrílegos, demoníacos.

Místico)³¹. Num dos mais importantes tratados jurídicos do Seiscentos, o *De Legibus ac Deo Legislatore* (1612), o jesuíta Francisco Suárez explica, sinteticamente, essa concepção político-teológica. O religioso afirma que a multidão dos homens, vária e sem unidade,

por especial voluntad o común consentimiento se reúnen en uno solo cuerpo político por un vínculo de sociedad y para ayudarse mutuamente en orden a un fin político, del cual modo forman un solo cuerpo místico (...) y, por consiguiente, necesita él de una sola cabeza. (Suárez, 1918, p. 23)

Em outros termos, para garantir que todos os membros do corpo desempenhem suas funções com o intuito de o fim político ser alcançado, é necessária uma cabeça que reja todo o corpo: o rei. No caso de *Santa Rosa del Perú*, o general da embarcação holandesa é a cabeça que rege os demais tripulantes ao seu fim, isto é, chegar ao porto e concretizar seu objetivo. São perceptíveis, portanto, os motivos que levam Rosa a solicitar

31. Segundo Ernst Kantorowicz (1985), a metáfora do Corpus Mysticum, teve origem, no século XIII, inicialmente, na Igreja, sendo, posteriormente, transferida à esfera política. No que toca à noção de corpus mysticum, na compreensão da Igreja, o historiador salienta que esta noção designava tanto o sacramento do altar, a Eucaristia, o “corpo natural” (corpus naturale) de Cristo, através do qual os fiéis, por meio do ato de comungar da hóstia e do vinho consagrados, entravam em comunhão com Deus e com os demais fiéis, integrando, assim, um único corpo, tido como político e coletivo supraindividual (o corpus mysticum); quanto o “corpo jurídico” (corpus iuridicum) da Igreja, no qual Cristo é a cabeça e os fiéis, que compõem a “Igreja militante” (Ecclesia militans), o corpo (Kantorowicz, 1985, p. 221). Com a redescoberta de Aristóteles, especialmente de sua Política, no século XIII, e com a ideia corpo jurídico da Igreja, Kantorowicz (1985, p. 221-222) aponta que a concepção de corpo místico foi facilmente integrada ao pensamento político por meio de estadistas e juristas, cujo intuito era conferir ao Estado uma “exaltación y glorificación cuasirreligiosa”. Como os teólogos, os juristas também fizeram a divisão entre o “corpo verdadeiro” (corpus verum), corpo tangível da pessoa individual, e o “corpo ficcional” (corpus fiction), o coletivo corporativo que “era intangible y existía sólo como una ficción de la jurisprudencia” (Kantorowicz, 1985, p. 223). Dessa forma, os juristas medievais reinterpretaram o pensamento aristotélico para afirmar que, se os homens, por natureza, buscam viver num corpo político, logo, também naturalmente, o homem é parte de algum corpo místico (Kantorowicz, 1985, p. 225). Se a Igreja é um “corpo místico cuja cabeça é Cristo” (corpus mysticum cuius caput Christus) (Kantorowicz, 1985, p. 221), o Estado é um corpo místico cuja cabeça é o rei.

a destruição da cabeça: sem a cabeça (o general), os membros (tripulantes) do corpo (a nau) são, inevitavelmente, destruídos.

A destruição da cabeça do general holandês *repete* o evento bíblico, ou seja, a destruição da cabeça da serpente/do dragão/ do demônio. Ambos os eventos são protagonizados pela Virgem Maria, que, na peça, deve-se enfatizar, atende ao apelo de Rosa de Santa Maria, a santa intercessora do Peru. Com base nisso, não seria precipitado sugerir que a peça *Santa Rosa del Perú* se vale da chamada “alegoria dos teólogos”, que pode ser assim entendida:

Formando um conjunto de regras interpretativas, a alegorização cristã toma determinada passagem do *Velho Testamento* — o êxodo dos hebreus do Egito guiados por Moisés, por exemplo — e propõe que, numa passagem determinada do *Novo Testamento*, seja a ressurreição de Cristo, há uma *repetição*. No caso, não se interpretam as palavras do texto, mas as coisas, os acontecimentos e os seres históricos nomeados por elas. Moisés, o *homem*, é interpretado como o *exemplo* (*figura* ou *tipo*) que *prefigura* Cristo em seu tempo. (Hansen, 2006, p. 12, grifo do autor)

Dessa forma, o acontecimento bíblico, a mulher que pisa na cabeça da serpente, *repete-se* no evento ocorrido no Peru. O dragão subjogado na Bíblia por uma mulher (a Virgem Maria) *prefigura* o dragão/holandês subjogado, em Lima, também por uma mulher, isto é, Santa Rosa de Lima, a vil mulher da qual se queixa o demônio ao longo de toda a peça. Logo, reforça-se na comédia que o destino de Rosa está determinado, desde sempre, pela Providência; e que o demônio, embora necessário para a santificação da religiosa, tem sua derrota *prefigurada* desde o evento bíblico.

Rosa de Santa Maria, ao vencer mais este obstáculo imposto pelo demônio, tem sua santidade reconhecida por todos os habitantes de Lima. O menino Jesus, Santa Catarina de Sena e a Virgem Maria aparecem no palco para conduzir Rosa aos Céus. O demônio, subjogado e humilhado

por uma *vil mujer*, é obrigado pelas forças celestes a acompanhar a apoteose de Rosa: “ÁNGEL: Aguarda, bestia maligna, / que Dios quiere, para más / tormento tuyo, que asistas / a ver cómo Rosa triunfa / de tus traiciones, y envidias” (Moreto; Lanini y Sagredo, 1671, p. 37).

A santificação de Rosa e o triunfo da colonização espanhola

“Engrandézcase el Perú, / si la plata le enriquece, / que la Rosa le ennoblece / con belleza y con virtud” (Moreto; Lanini y Sagredo, 1671, p. 1). Como colocado na peça, o Peru não é apenas grande porque de suas terras provém a prata que o enriquece, mas, principalmente, porque de seu solo germinou Santa Rosa de Lima, responsável por enobrecer o território peruano com suas virtudes. Na obra *Santa Rosa Religiosa... Historia de su admirable vida y virtudes* (1671), do Fr. Antonio de Lorea, desenvolve-se melhor essa ideia. Segundo o religioso, a santa é maior conquista, o maior tesouro, conseguido pelos reis católicos nas terras do Peru (Lorea, 1671, p. 1). Como esclarece o frei, todos os gastos e os trabalhos que os espanhóis tiveram com a colonização da América foram retribuídos por Deus no momento em que conferiu aos espanhóis uma santa provinda do território americano:

Mucho le han costado las Indias a España: muchas haciendas, muchas flotas, Armadas, Baxeles, muchas familias, muchos grâdes Prelados, Governadores, Consejeros, y Soldados en sus Conquistas: y balanceando el gasto con el recibo, puede ser sea mas el Tesoro, que España ha consumido en descubrirlas, Conquistarlas, Problarlas, y Cultivarlas, que el que de todas sus Minas, y pesquerias ha recibido. Pero aunque las perdidas sean para los Españoles (...) con todo ha resarcido Dios (...); no tanto con el provecho que han dado a España, ni con su oro, plata, y perlas han enriquecido los Españoles tanto como con esta Rosa; que siendo nacida, y criada en el Perú, estiende su fragancia por toda la redondez del Orbe (...) Dando el Señor á conocer en ella la omnipotencia de su brazo, y que

vea, que cria prodígios de Santidad: y tiene hijos tan de su cariño, donde el Demonio por tantos tiempos tuvo puesta la silla de su engaño. (Lorea, 1671, p. 2)

A santificação de Rosa de Santa Maria, isto é, seu reconhecimento como santa, constitui, na argumentação de Lorea, o maior tesouro que a Espanha conquistou no continente e que lega a todo o mundo cristão. Com a santificação de Rosa consolida-se o sucesso da colonização espanhola e, conseqüentemente, o fim do império do demônio (o mundo indígena). Como aponta Ybeth Cuba (2020, p. 345), em torno de Santa Rosa, desenvolve-se uma “retórica triunfalista” que apresenta a cidade de Lima como “centro cristiano por el nacimiento de Rosa cuya santidad aumentaba la fama de la misma ciudad”. Essa retórica triunfalista também reverbera na concepção dos espanhóis quanto da colonização. De acordo com Fernando Quiles (2020, p. 11), a Coroa espanhola, com a canonização de Rosa, viu o êxito de sua colonização na América.

Considerações finais

Segundo Muchembled (2002, p. 171), “las tinieblas son necesarias para que la luz parezca mucho más deslumbrante”. Nesse sentido, as contendas travadas entre Rosa e o demônio foram os meios pelos quais a religiosa foi conduzida à vitória, afinal, como acentua Leonarda Gil da Gama, no *Astro Brillhante*, “São os combates (...) coroas de virtude, inssignias da vittoria, e timbre do triunfo” (Gama, 1733, p. 161). A vitória de Santa Rosa de Lima, isto é, sua santificação, é igualmente a vitória da religião católica nas terras ameríndias, bem como da colonização espanhola no referido território. Logo, é possível sugerir que as batalhas de Rosa contra o demônio alegorizam os percalços (como propõe o frei Lorea) dos espanhóis para colonizar a América em sua luta também contra o demônio, ou melhor, contra o mundo indígena. Em suma, a apoteose de Santa Rosa

e, conseqüentemente, da religião católica e do Império espanhol, é “para confusão do Inferno e glória do Paraíso” (Gama, 1733, p. 332).

Referências

ARDANAZ, D. R. Visión de América: el teatro de santos indios aurisecular. In: *Revista de Estudios Culturales / A journal of Cultural Studies*, Estados Unidos, n. 15, 2001. p. 129-142.

BÍBLIA. *Bíblia Sagrada*. Trad. Conferência Nacional dos Bispos do Brasil. Brasília: Edições CNBB, 2006.

BLUTEAU, R. *Vocabulário português e latino*. Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesus, 1728. 8v.

BUENDÍA, J. F. Parte treinta y seis: comedias escritas por los mejores ingenios de España. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes; Madrid: Biblioteca Nacional, 2010. Disponível em: <<https://www.cervantesvirtual.com/obra/parte-treinta-y-seis-comedias-escritas-por-los-mejores-ingenios-de-espana/>>. Acesso em: 13 abr. 2025.

CAMARGO, I. *Discurso theológico sobre los theatros, y comedias de este siglo*. Salamanca: por Lucas Pérez, 1689.

CAMÕES, L. V. de. *Os Lusíadas*. São Paulo: Melhoramentos, 2013.

CASTELLS, R. Religión y colonización en *Santa Rosa del Perú* de Agustín Moreto y Pedro Francisco Lanini y Sagredo. In: *Criticón*, Francia, n. 73, 1998. p. 157-169.

CERVANTES, M. de. *Don Quijote de la Mancha*. 2 ed. São Paulo: Alfaguara, 2015.

CUBA, Y. A. ¿La santidad de Rosa de Santa María como modelo del vasallo hispano? In: QUILES, F. G.; BERNAL, J. J. G.; BROGGIO, P.; DELL'ARCO, M. F. (Eds.). *A la luz de Roma: santos y santidad en el barroco iberoamericano*. Sevilla: E.R.A., Creación y Patrimonio Iberoamericanos en Redes/ Universidad Pablo de Olavide, 2020. p. 341-365.

CURTIUS, E. R. *Literatura europeia e Idade Média latina*. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1979.

DICCIONARIO DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (DRAE).
Disponível em: <<https://dle.rae.es/>>. Acesso em: 11 jan. 2021.

EL SACROSANTO Y ECUMÉNICO CONCILIO DE TRENTO. Trad. Ignacio López de Ayala, agrégase el texto latino corregido según la edición auténtica de Roma publicada en 1564. Madrid: Imprenta Real, 1787.

GAMA, L. G. da. *Astro brilhante em Novo Mundo, fragrante flor do Paraíso plantada no jardim da América: história panegyrica, e vida prodigiosa de Santa Rosa de Santa Maria*. Lisboa Ocidental: na officina de Pedro Ferreira, 1733.

GRACIÁN, B. Oráculo manual y arte de prudencia. In: GRACIÁN Y MORALES, B. *El héroe; El discreto; Oráculo manual y arte de prudencia*. Ed. Luys Santa Marina; intr. y notas Raquel Asún. Barcelona: Editorial Planeta, 1990, pp. 143-230.

HANSEN, J. A. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo, SP: Hedra; Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2006.

KANTOROWICZ, E. H. *Los dos cuerpos del rey: un estudio de teología política medieval*. Trad. Susana Aikin Araluce y Rafael Blázquez

Godoy; prólogo William Chester Jordan; estudio preliminar Jose Manuel Nieto Soria. Madrid: Ediciones Akal S. A., 2012.

LOPE DE VEGA. F. Nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón. In: *ArteLope*. València, 2018. Disponível em: <https://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0779_ElNuevoMundoDescubiertoPorCristobalColon.php/> . Acesso em 13 abr. 2025.

LOREA, A. de. *Santa Rosa religiosa de la tercera orden de S. Domingo, patrona universal del nuevo mundo, milagro de la naturaleza y portentoso efecto de la gracia. Historia de su admirable vida, y virtudes, que empieza desde la fundación de la ciudad de Lima, hasta su canonización por n. santissimo padre Clemente Papa, y relación de los extraordinarios favores con que los sumos pontifices y nuestros catolicos reyes de España la han honrado hasta oy*. Madrid: por Francisco Nieso, 1671.

MAERKI, T. *Hermenêutica seráfica: a representação hagiográfica de Francisco de Assis na cultura letrada portuguesa (século XVI — XVIII)*. Orientador: professor Marcos Aparecido Lopes. 2018. F. 423. (Tese de doutorado) — Teoria e História Literária. Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas. Disponível em: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/1634715>. Acesso em: 13 abr. 2025.

MARTINS, W. S. Um espelho possível de santidade na Bahia colonial: madre Vitória da Encarnação (1661 — 1715). In: *Revista Brasileira de História*, v. 33, n. 66, 2013, p. 209-227.

MELO, F. M. de. Vitoria del hombre sobre el combate de virtudes y vícios. In: _____. *Obras morales de D. Francisco Manuel de Melo*. Roma: por el Falco y Varesio, 1664, p. 1-469.

- MORETO, A.; LANINI Y SAGREDO, P. Santa Rosa del Perú. In: BUENDÍA, J. F. (ed.). *Parte treinta y seis: comedias escritas por los mejores ingenios de España*. Madrid: por Joseph Fernandez de Buendía; a costa de Juan Martin Merinero, 1671, p. 1-44.
- MUCHEMBLED, R. *Historia del diablo: siglos XII — XX*. Trad. Federico Villegas. Mexico: FCE, 2002.
- QUILES, F. Sobre santos y santas en los virreinos hay mucho que contar. In: QUILES, F.; BERNAL, J. J. G.; BROGGIO, P.; DELL'ARCO, M. F. (Eds.). *A la luz de Roma: santos y santidad en el barroco iberoamericano*. Sevilla: E.R.A., Creación y Patrimonio Iberoamericanos en Redes/ Universidad Pablo de Olavide, 2020. p. 10-11.
- RUBIERA, J. Moreto y Lanini ante la figura del demonio: notas sobre *Santa Rosa del Perú*. In: GONZÁLEZ, A.; GONZÁLEZ, S.; MOHENO, L. von der Walde (Eds.). *Cuatro triunfos áureos y otros dramaturgos del Siglo de Oro*. México: por El Colegio de México; Universidad Autónoma Metropolitana; Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispanico del Siglo de Oro, 2010. p. 259-272.
- SUÁREZ, F. *Tratado de las leyes y de Dios legislator*. Vertido al castellano por Jaime Torrubiano Ripoll. Madrid: Reus, 1918. Tomo III.
- SUÁREZ DE FIGUEROA, C. El pasajero: advertencias utilísimas a la vida humana. In: *Lemir: Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento*, Madrid, n. 22, 2018, p. 355-648.
- SÜSSEKIND, F. Hagiografías. Paulo Leminski. In: GARRAMUÑO, F.; GONZALO, M. A.; DI LEONE, L. (eds.). *Experiencia, cuerpo y subjetividades: literatura brasileña contemporánea*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2007, p. 45-76.

TOMÁS DE AQUINO, Santo. *Suma de Teología: parte III e índices*. Trad. y referencias. Pedro Arenillas Sangrador y de Aristónico Montero Galán; sinopsis de la parte III Alberto Escallada Tijero; fuentes de Antonio Osuna Fernández-Largo; introd. y notas doctrinales de Jesús Espeja Pardo. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1994a. Tomo V.

TOMÁS DE AQUINO, Santo. *Suma de Teología*: introd, trad. y referencias técnicas del texto José Martorell Capó; introd. y notas doctrinales Gregorio Celada Luengo; Alberto Escallada Tijero; Sebastián Fuster Perelló et. al. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1994b. Tomo I.

TORQUEMADA, A de. Jardín de flores curiosas, en que se tratan algunas materias de humanidad, philosophia, theologia y geographia con otras cosas curiosas, y apazibles. In: *Lemir: Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento*, n. 16, 2012. p. 605-834.

VIEIRA, A. Sermão pelo bom-sucesso das armas de Portugal contra as de Holanda. In: PÉCORA, A. (org.). *Antonio Vieira: Sermões*. São Paulo: Hedra, 2001. p. 441-462. Tomo I.

Entre criação e realidade: as Espanhas de Semprún em *Vinte anos e um dia*

Manuela Rosa Coura
Universidade de São Paulo

Resumo

O livro *Vinte anos e um dia*, publicado pela primeira vez em 2001 e escrito pelo espanhol Jorge Semprún, perpassa três momentos da história contemporânea espanhola: 1936, 1956 e 1985. Nesse sentido, a obra tem grande parte de sua narrativa inserida no contexto da Guerra Civil Espanhola, ocorrida entre os anos de 1936 e 1939, e no desenrolar do governo de Francisco Franco. O presente trabalho propõe-se, primeiramente, a apresentar uma breve síntese do enredo e analisar sua construção narrativa, minuciando as características atribuídas a cada personagem e seus possíveis significados, para, em seguida, identificar no discurso ficcional a fina linha que separa, nesta obra, criação e realidade, sobretudo sabendo-se que o enredo bebe de uma significativa carga autobiográfica. Por fim, tratando-se de um romance histórico, propomos colocar em discussão as questões envolvendo memória e esquecimento, tão presentes ao longo da trama, buscando entender, a partir do conhecimento das conjunturas histórico-culturais da sociedade espanhola à época, as motivações e intencionalidades do autor ao tratar de tais temas.

Palavras-chave

Vinte anos e um dia; guerra civil espanhola; literatura; história; franquismo.

Introdução

A OBRA *Vinte anos e um dia* é ambientada, em sua grande parte, em Quismondo, uma província de Toledo, na fazenda La Maestranza, onde, em 18 de julho de 1936 (não coincidentemente, é também a data que marca o início da Guerra Civil Espanhola), uma rebelião de camponeses é deflagrada, resultando no assassinato de um dos donos da propriedade, José Maria Avendaño. Depois do fatídico dia, realizou-se na fazenda em todo 18 de julho dos vinte anos seguintes um ritual de representação do assassinato de José Maria, no qual os papéis dos assassinos eram encenados pelos trabalhadores da propriedade, com o intuito de sempre trazer à tona a lembrança do ocorrido e, não só isso, de prolongar a atribuição da culpa pela morte do senhor aos trabalhadores.

Passados vinte anos, Michael Leidson, um historiador e pesquisador estadunidense, amante da história da Espanha, chega a Quismondo para informar-se sobre os acontecimentos dos últimos anos da região e para testemunhar a última cerimônia expiatória na fazenda La Maestranza. A partir desse evento, toda a história se desenvolve. O Narrador (escreve-se, aqui, em maiúsculo, pois não se trata de uma referência ao autor do livro, Semprún, mas a uma personagem da obra, como será elucidado mais à frente), o qual revela no desenrolar da história sua identidade, é uma figura importante no enredo, e é também quem retoma os eventos de 1936, a partir da perspectiva de cada um dos presentes na época.

Paralelamente a isso, destaca-se o papel do delegado Roberto Sabuesa, agente do Estado franquista, que em 1956 também vai à propriedade dos Avendaño, em busca de informações para chegar ao objetivo final de sua investigação: descobrir o dirigente dos movimentos, sobretudo estudantis, de oposição ao governo de Francisco Franco e, mais especificamente, recolher informações sobre Federico Sánchez, militante comunista e, descobre-se depois, o Narrador do livro. Sánchez (este é apenas um dos

pseudônimos utilizados pelo Narrador ao longo de sua vida) era conhecido de Lorenzo Avendaño, universitário e membro de uma organização estudantil comunista. Trata-se do filho de José Maria e de sua esposa Mercedes Pombo, que engravidou de gêmeos (Lorenzo e sua irmã, Isabel) pouco antes de tornar-se viúva, quando estavam ainda em viagem de lua de mel, no ano de 1936.

A arte imita a vida

Faz-se necessário ressaltar as semelhanças entre a vida do autor e a história ficcional. Jorge Semprún nasceu em Madri, na Espanha, em 1923. Fruto de uma família burguesa, mudou-se ainda jovem para a França, onde ingressou na Universidade de Sorbonne, no curso de filosofia, quando se tornou militante político. Lutou contra o nazismo na resistência francesa durante a Segunda Guerra Mundial, e foi preso pela Gestapo em 1944, sendo enviado ao campo de concentração de Buchenwald, na Alemanha. Ainda preso, escreveu alguns romances que foram publicados posteriormente e participou de uma organização clandestina comunista. É liberto em abril de 1945, quando ingressa no Partido Comunista Espanhol. Evidentemente, essas experiências influenciaram fortemente a vida do escritor, sobretudo no âmbito literário. É possível, assim, identificar passagens autobiográficas em *Vinte anos e um dia*, sobretudo a partir de Federico Sanchez, cujo nome é o mesmo pseudônimo utilizado por Semprún enquanto era procurado pela polícia do regime franquista em decorrência de suas atividades políticas.

São muitas personagens na obra, e cada uma delas tem expostas pelo Narrador sua vivência acerca do dia do assassinato, em 18 de julho de 1936, e também da Guerra Civil Espanhola, e ele o faz por meio de pequenos flashes de lembrança, num vai e vem entre tempos. Além disso, uma das grandes marcas da construção narrativa desenvolvida pelo

autor diz respeito ao modo com que o narrador estabelece desde o início uma relação de confiança com o leitor de seu romance, muitas vezes dialogando com este e apresentando informações antes do conhecimento das próprias personagens. Essa construção estética reforça o movimento pendular que conduz o percurso ficcional, ora apresentando informações previamente ao leitor, ora retomando-as em outros momentos.

A partir do casamento de José Maria e Mercedes, é possível identificar diversas questões que não somente dialogam como confrontam o passado e o presente da sociedade espanhola à época, sobretudo no que se refere à moral, aos bons (e maus) costumes e à depravação sexual. Religiosa, Mercedes se casa ainda virgem, uma condição quase obrigatória para as mulheres que não quisessem ser desmoralizadas por seu entorno. Apesar disso, durante sua lua de mel, Mercedes vai ao museu de Capodimonte, em Nápoles, e se depara com a obra *Judite e Holofernes* (1620), a versão de Artemisia Gentileschi (como se apontará mais à frente, essa pintura costura toda a história, estando presente em diversos momentos e em diferentes contextos). A obra desperta um furor em seu corpo, a morte explícita, de uma beleza tão crua, bruta, e a cumplicidade entre Judite e sua criada no ato da degolação, carregadas de uma carga de erotismo, lhe estremecem e causam um ardor da mais enérgica sensualidade, a qual será canalizada por meio de suas práticas sexuais com o marido.

A partir do momento em que é iniciada nos prazeres carnavais por seu recém-esposo, que a convence a adotar o sexo sem fins reprodutivos por meio de um debate teológico fundamentado nos tratados de Santo Agostinho, Mercedes segue o caminho oposto ao ideal na sociedade patriarcal espanhola, já que se lança às veredas da concupiscência, das volúpias a três e do exibicionismo, escancarando o momento disruptivo pelo qual a Espanha passava em relação aos avanços da luta pela emancipação feminina — ainda que, nesse caso, não se tratasse de uma personagem militante feminista. Martha Ackelsberg traz esse debate em uma de suas

obras ao revelar em minúcias a presença das mulheres na Guerra Civil Espanhola e o avanço das demandas libertárias femininas, e afirma que “as críticas à castidade e ao casamento monogâmico eram comuns durante os anos de 1920 e 1930, e muitos artigos advogavam pelo amor livre ou pelo ‘amor plural’ (Ackelsberg, 2019, p. 91).

Após a morte do parceiro, a viúva se envolve com o cunhado, José Manuel, irmão mais velho do marido, conservador e o oposto do liberal José Maria, e com Raquel, a governanta da casa, sua maior confidente. Nas figuras dos dois irmãos, José Manuel representa a parcela mais tradicional da sociedade espanhola, retrógrada e tradicionalista, e José Maria, mais novo, encarna a representação das pautas progressistas que emergiam naqueles tempos. A escolha das idades de cada um dos irmãos (sendo o mais velho o reacionário e o mais novo o liberal) demonstra o cenário conflitivo que emergia entre as classes, o combate entre o antigo e o novo, a tradição e o progressismo.

Assim como a imagem contraventora dos pais, é possível alegorizar as figuras de Lorenzo e Isabel relacionando-as à quebra de paradigmas presentes na sociedade espanhola, ao contestarem os valores de suas próprias tradições. A relação que se estabelece entre os dois, frutos das peripécias lascivas de seus genitores, transgride as normas sociais que moldam as relações familiares do conservadorismo espanhol. Dá-se início a um amor que transcende os limites fraternais, culminado em um desejo incestuoso por parte dos irmãos, mas sobretudo por parte de Isabel, uma jovem moça deslocada dos padrões de feminilidade estipulados à época, mas ainda assim descrita como uma mulher bela, que, aos 20 anos sonha com o dia em que perderá sua virgindade, para desfrutar dos prazeres sexuais tal qual seu irmão, e tenta a todo momento seduzir Lorenzo.

Quanto ao cenário geral, na Espanha, sobretudo a partir de 1931, com o fim do regime monárquico e a ascensão de um governo republicano, é instaurado um clima de tensão entre diversos grupos políticos

ideológicos distintos, os quais formaram duas forças maiores antagônicas: os nacionalistas e republicanos. Glicério Sanchez Récio afirma haver divergências ideológicas dentro de cada um dos dois grupos políticos, sendo os nacionalistas conservadores compostos principalmente por falangistas-jonsistas, que bebiam de forte influência fascista aos moldes italianos, e católicos tradicionalistas. Já o grupo republicano consistia sobretudo em anarquistas, comunistas e liberais. Franco foi eleito pela Junta de Defesa Nacional chefe dos Exércitos e chefe de Estado, concentrando para si todos os poderes, e impondo-os como vitalícios por meio da Lei de Sucessão, sancionada em 1947, a qual estabelecia uma “monarquia tradicional, católica, social e representativa” (Sánchez Récio, 2010, p. 482).

Antony Beevor destaca a situação econômica do país, que se encontrava em frangalhos em decorrência da guerra travada nos anos anteriores, e apresenta as medidas adotadas pelo governo para reestruturar a economia nacional. Uma delas foi a concessão de terras aos antigos donos, os quais perderam a posse com a convulsão social de 1936 e com as reformas agrárias da República. Além disso, segundo o mesmo autor, o governo franquista se esforçou tremendamente no controle ideológico, criando campos de trabalho compulsório e prisões de natureza política em todo o território nacional, sendo a tortura e a separação de filhos de presos políticos, que eram enviados para orfanatos, organizações religiosas e famílias adotivas selecionadas, práticas recorrentes.

Nesse ambiente de cerceamento e medo, o fio narrativo se desenrola, e são inúmeras as passagens que abordam questões de violência institucional por meio das torturas cometidas pela polícia, personificada na imagem do delegado Sabuesa, como os flashes de lembrança de Benigno, o bibliotecário da propriedade La Maestranza, dos momentos em que esteve preso por participar do movimento de trabalhadores opositores do regime de Franco. Comunista convicto, Benigno foi torturado pelo próprio Sabuesa, e só conseguiu ver-se livre novamente porque José Manuel, amigo de infância

de Benigno e figura influente dentro dos grupos apoiadores do governo, o tirou da prisão com a condição de que este saísse da organização rebelde e se tornasse o responsável pela organização dos livros de sua propriedade. A escolha do nome da personagem por parte do autor, nesse caso, pode não ser apenas fruto do acaso. Apesar de perseguido pelas autoridades da Brigada de Investigação Social e retratado por estas como um subversivo perigoso, Benigno não passa de alguém que deseja e luta pelo fim da barbárie e da injustiça, um apaixonado por livros e pelo conhecimento, e que sofreu imensamente com as tormentas do fascismo na Espanha, já que seu pai foi fuzilado pelos falangistas e sua mãe morreu logo depois, tamanho o desconsolo.

Além disso, pode-se identificar mais um caso do controle rígido por parte do Estado na figura controversa de Eloy Estrada, dono da propriedade La Prosperidad, vizinha da propriedade La Maestranza. Esteve à frente do levante de camponeses em 1936, o mesmo que ocasionou o assassinato de José Maria, e foi preso em consequência disso, mas comprou sua liberdade pondo-se a serviço das autoridades falangistas, sobretudo do delegado Sabuesa, tornando-se uma espécie de informante de possíveis atitudes e figuras que tentassem subverter a ordem estabelecida nos arredores da província.

Apesar da forte e clara oposição de Semprún em relação ao franquismo, é possível perceber em sua obra as críticas dirigidas também ao Partido Comunista Espanhol, sobretudo na passagem do livro na qual é apresentada a vida de Heriberto Quiñones, que de fato existiu fora da ficção. No livro, Quiñones era conhecido de Benigno à época da vitória franquista. Construiu uma organização clandestina de oposição, foi preso, torturado e fuzilado pela polícia. Apesar disso, segundo a obra, foi caluniado e tornado maldito pelo Partido Comunista, que o acusou de traição. Além disso, o autor cita diversas vezes o assassinato de Gabriel León Trilla (trata-se igualmente de uma história verdadeira), militante comunista cuja morte foi ordenada

pelo próprio partido, também sob a acusação de traição. A crítica a esses dois acontecimentos na trama refletem a posição real do autor, ainda mais sabendo-se da carga autobiográfica que há no livro, haja vista que Semprún também foi expulso do Partido Comunista Espanhol em decorrência de discordâncias ideológicas frente ao cenário internacional comunista após a morte de Josef Stálin, mais especificamente com a divulgação do relatório secreto de Kruschew, em 1956.

Por fim, o sexto e penúltimo capítulo do livro é o único que está fora da trama fictícia do Narrador. Descobre-se que toda a história até então apresentada, é fruto da criação do Narrador, Federico Sánchez. Nesse sentido, o capítulo mostra o que o levou a escrever o romance. É 1985, Sánchez está em uma exposição de arte, contemplando a pintura *Judite e Holofernes*, de Artemisia Gentileschi (eis aqui a linha condutora que interliga toda a obra), quando encontra, depois de muitos anos, Michael Leidson. Os dois conversam e o historiador lhe conta os relatos que tinha de Mercedes Pombo e Satur, a criada e cozinheira da família Avendaño, e que sabia de todos os casos ocorridos durante os anos em que trabalhou na fazenda. Trata-se, assim, de um romance ficcional com alguns elementos verdadeiros, pois Sánchez transforma os relatos obtidos em literatura, alterando algumas informações. Percebe-se, dessa forma, que a obra de Semprún é metalinguística, posto tratar-se da escrita de um romance dentro do próprio romance.

“Agora você compreenderá”, diz [Federico Sánchez] a Leidson, “por que para mim é tão difícil, apesar do meu empenho, escrever romances que sejam romances de verdade: porque a cada passo, a cada página, eu topo com a realidade de minha própria vida, de minha experiência pessoal, de minha memória: para que inventar quando se teve uma vida tão romanesca, na qual há matéria narrativa infinita? Bem, o autêntico romance é um ato de criação, um universo falso que ilumina, sustenta e talvez modifique a realidade. Eu teria de dizer, como Boris Vian: neste livro tudo é verdade porque

inventei tudo. Eu também gostaria de inventar tudo...
(Semprún, 2003, p. 229-230)

Conclusão

Realidade e ficção se misturam aqui em uma amálgama de emoções diversas que insistem em vir à tona, com a dor de cada indivíduo se mesclando à chegada da barbárie que assola o país. Há durante toda a narrativa uma atmosfera de mistério, tensão e sensualidade rondando as personagens, as quais relembram dolorosamente os momentos trágicos que passaram. A estruturação da trama feita pelo Narrador por meio de idas e vindas de fragmentos de memória mostra como há ainda, no interior de cada um, feridas abertas que a guerra e o cenário violento e repressor do regime franquista deixaram.

Nossa guerra”, murmurava. Todos vocês dizem o mesmo. Como se fosse a única coisa, pelo menos a mais importante, que podem partilhar. O pão vosso de cada dia. A morte, é isso que os une, a antiga morte da guerra civil. (Semprún, 2003, p. 11)

O historiador Carsten Humlebæk argumenta em favor da ideia de que a Espanha tardou a acertar contas com o longo período antidemocrático a que esteve submetida. O regime se sustentou por meio de discursos legitimadores. Franco argumentava que a Espanha jamais poderia viver sob a égide da democracia sem fazer uso da violência, utilizando como argumento central os diversos conflitos ocorridos durante a breve experiência republicana do início da década de 1930, o que justificaria um governo de natureza autoritária, tal qual o franquista. Faz-se necessário destacar que seu declínio, em 1975, se deu em decorrência da morte por velhice do líder de maior poder do regime. Nesse sentido, a transição à democracia ocorreu através de negociações políticas, e não por forças

outras, sejam elas externas e internas, ao contrário da maioria dos regimes autoritários da Europa que caíram na mesma época.

Tratou-se, dessa forma, de uma continuação reformada do governo anterior rumo à democratização, e a legitimidade do regime franquista, segundo o historiador, tardou a ser contestada socialmente. Destarte, *Vinte anos e um dia* expõe as fragilidades tão encobertas como evidentes de uma sociedade aflita, e revela como se constrói interna e coletivamente o conflito entre a obrigação de lembrar-se e o desejo de se esquecer dos horrores vividos, não somente por parte das personagens, mas sobretudo do autor, que tão verdadeiramente expõe a bruta realidade histórica através da ficção, onde tudo é possível.

Referências

ACKELSBURG, M. A. *Mulheres Livres: a luta pela emancipação feminina e a Guerra Civil Espanhola*. São Paulo: Elefante, 2019.

BEEVOR, A. *A batalha pela Espanha: A Guerra Civil Espanhola*. Rio de Janeiro: Record, 2007. pp. 547-589.

GARCÍA, M. A. P. O pensamento antiliberal espanhol: intelectuais e políticos antiliberais na Espanha do primeiro terço do século XX. In: LIMONCIC, F. & MARTINHO, F. C. P. (organizadores). *Os intelectuais do antiliberalismo: projetos e políticas para outras modernidades*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010. pp. 439-476.

GENTILESCHI, A. *Judite e Holofernes*. 1620. Pintura, óleo sobre tela, 158,8 cm x 125,5 cm. Disponível em: <<https://www.wikiart.org/pt/artemisias-gentileschi/judite-decapitando-holofernes-1620>>. Acesso em: 4 jan. 2021.

HUMLEBÆK, C. Atitudes partidárias e passado autoritário na democracia espanhola. In: MARTINHO, F. C. P. & PINTO, A. C. (Org.). *O passado que não passa: a sombra das ditaduras na Europa do Sul e na América Latina*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013. pp.159-186

SÁNCHEZ RÉCIO, G. Uniformismo político e diversidade ideológica no regime franquista. In: LIMONCIC, F. & MARTINHO, F. C. P. (Org.). *Os intelectuais do antiliberalismo: projetos e políticas para outras modernidades*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010. pp. 479-501.

SEMPRÚN, J. *Vinte anos e um dia*. Trad.: Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

Memória, tradução e tradição em *La casa de los conejos*, de Laura Alcoba

Ana Laura Horbach

Universidade Federal de Rio Grande do Sul

Resumo

Este trabalho tem como objetivo apresentar, de forma panorâmica, os problemas que atravessam a composição da autoficção *La casa de los conejos*, publicada originalmente em francês sob o nome *Manèges: Une Petite Histoire Argentine* em 2007 pela editora Gallimard e, posteriormente, traduzida para o espanhol pelo escritor Leopoldo Brizuela e publicada pela Edhasa. A escritora franco-argentina Laura Alcoba elabora em sua ficção as suas memórias de infância enquanto filha de guerrilheiros montoneros que testemunhou, desde uma perspectiva muito particular, uma das maiores barbáries do século XX argentino: a ditadura civil-militar que vigorou de 1976 a 1983. Alcoba recria o terror que pairava naquela época desde a perspectiva de uma narradora-protagonista criança, advogando em prol das políticas de memória que estavam sendo implementadas na primeira década dos anos 2000 e que fizeram a Argentina ser conhecida como um dos países mais avançados em matéria de reparação histórica e direitos humanos. Pela sua particularidade, a narrativa de Alcoba pode ser entendida como um ponto de inflexão na literatura contemporânea argentina, pois na obra estão presentes os problemas do tratamento da memória traumática, a relação entre o original e a tradução e também a relação entre as tradições argentina e francesa, pois a sua condição de binacionalidade a coloca em uma posição de centralidade nesses dois campos literários.

Palavras-chave

memória; tradução; tradição; ditadura civil-militar; Argentina.

LAURA ALCOBA é escritora, tradutora e docente nascida na Argentina, porém radicada na França desde 1978. Filha de ex-militantes montoneros, viveu durante a década de 70 por alguns meses na casa localizada na Rua 30, em La Plata, que atualmente é um dos muitos espaços de memória reapropriados da última ditadura civil-militar argentina (1976 - 1983) e que leva o nome de Casa Mariani-Terruggi em homenagem aos seus proprietários, Daniel Mariani e Diana Teruggi. Naquele momento, a casa era um dos principais centros de resistência ao regime, pois abrigava a imprensa clandestina *Evita Montonera*. Em 1976, alguns meses após a declaração do Estado de exceção, o espaço foi barbaramente reprimido pelas forças militares a partir de uma operação que assassinou todas as cinco pessoas que ali se encontravam. Em particular, é um dos únicos centros de memória em que até os dias de hoje são mantidas as marcas da barbárie ocorrida ali naquele momento. Além do extermínio, naquela data também é relatado o desaparecimento e a apropriação do bebê Clara Anahí, filha do casal Diana e Daniel e neta de Chica, uma das fundadoras do movimento social Madres y Abuelas de la Plaza de Mayo. Com pouco menos de 8 anos, a autora Laura Alcoba foi viver com a sua mãe na casa, onde testemunhou a construção do espaço que abrigou o *Evita Montera*, dos poucos meses em que a imprensa operou naquele local e, principalmente, conviveu com as pessoas que ali foram exterminadas. E é justamente essa experiência que dá início a trilogia iniciada por *La casa de los conejos*, publicada em 2008 na Argentina.

Alcoba vivia uma espécie de semi-clandestinidade na casa referida até pouco tempo antes da tragédia ocorrer porque, embora sua mãe tivesse com uma identidade clandestina, Laura ainda mantinha a sua própria identidade, visitava seu pai — naquela época preso —, passava a tarde com os avós e frequentava uma escola regular. Esse *status* de “semi-clandestinidade” só foi possível porque a vivência de Alcoba na Casa de La Plata ocorreu em 1975, meses antes da tomada do poder civil pela Junta

Militar em 1976 e do aprofundamento da repressão à oposição montonera. Logo no início da obra ficcional há uma fala em que a sua mãe explica para a narradora como funcionaria:

Para vos, eso será como antes. Con que no digas a nadie dónde vivimos, ni siquiera a la familia, suficiente. Todas las mañanas te vamos a subir al micro. Vas a bajar solita en Plaza Moreno: ya conocés el lugar. El micro para justo en la puerta de los abuelos. Ellos se van a ocupar de vos durante el día. Y ya veremos la manera de pasarte a buscar a la tardecita o a la noche. (Alcoba, p. 9, 2008)

O aspecto biográfico é fundamental para a escrita de *Manèges: Une Petite Histoire Argentine* (2007) que, posteriormente, foi traduzido para o espanhol sob o título *La casa de los conejos* (2008) por uma figura central no campo literário argentino, o escritor Leopoldo Brizuela. O título em francês, que talvez pudéssemos traduzir literalmente para o português como *Carrossel: Uma Pequena História Argentina*, faz referência ao universo infantil que é construído pela narradora e a ideia de que a sua breve narrativa está diretamente relacionada a uma questão argentina embora o livro seja escrito para o público francês. A tradução para o espanhol, por outro lado, optou por fazer uma referência a como era referido o espaço do qual deriva toda a reflexão ficcional pela sua narradora, “la casa de los conejos”³². Para abrigar o centro de operações, a fachada da Casa 36 era um criadouro de coelhos, por isso, em tradução literal, “A casa dos coelhos”. Salvo o prólogo, o epílogo e o capítulo seis, os dezoito capítulos que compõem a

32. Sobre esse tema, existe um excelente artigo dos pesquisadores Débora Duarte dos Santos e Pablo Gasparini, da Universidade de São Paulo (USP), intitulado “En el embute francés: Manèges/La casa de los conejos de Laura Alcoba”. Nele, os autores reforçam que o vocábulo “Manèges”: “Aún sobre el título es notorio el pasaje de Manèges, un vocablo que en francés puede significar, en sus sentidos fuertes, tanto adiestramiento de caballos como calesita, a La casa de los conejos, título que sirve de base para el título de la novela en su versión inglesa: The Rabbit House”. Disponível em <<https://www.scielo.br/j/alea/a/TyYd9kRLw8BVx7ZwbJGhcdx/#>>. Acesso em 29 de abril de 2024.

obra estão narrados em primeira pessoa por uma narradora criança. A ação do romance compreende meados de 1975, um pouco antes da proclamação do golpe, até poucos meses depois de março de 1976, quando Isabel Perón é destituída do cargo e o país passa a ser governado por uma Junta Militar. Nesse período, teria se iniciado a construção do que ela chama, em “castelhano militante”³³, de “embute”, ou seja, do esconderijo da imprensa guerrilheira que se encontrava no centro dessa casa. Essa palavra é objeto de reflexão no capítulo seis, quando a narradora deixa de assumir a voz da criança do passado e passa a assumir a voz do presente:

Veo, sí, que otros argentinos usan el término en Internet, en el sentido que para nosotros tenía en esa época, pero siempre aparece en el contexto de testimonios sobre la represión en la Argentina de los años 70, y la mayor parte de las veces, entrecomillado. “Embute” parece pertenecer a una suerte de jerga propia de los movimientos revolucionarios argentinos de aquellos años, más bien anticuada ya, y visiblemente desaparecida. (p. 32)

Essa reflexão sobre a palavra perdida e não reconhecida pelos falantes contemporâneos devido à aniquilação daqueles a utilizavam na década de 70, mas que se mantém presente na mente dos sobreviventes, não parece despropositada. A reflexão sobre a língua em que se narra atravessa toda a narrativa se considerarmos que a autora se vale das suas memórias de infância e, portanto, das memórias da sua língua materna para poder narrar em francês. Em muitas ocasiões desde o lançamento de *La casa de los conejos*, a autora reafirma a ideia de que o espanhol era a sua língua do trauma e o francês a sua língua de libertação. Em entrevista concedida ao jornal *Página 12* em 2014, quando perguntada se já havia considerado escrever

33. Em muitas experiências de clandestinidade na época da ditadura, tanto argentina quanto brasileira, existia um certo dialeto próprio dos militantes para preservar e proteger a sua resistência. Neste caso, “embute” é apenas mais um desses jargões utilizados pelos montoneros da década de 1970 para referir-se a elementos próprios daquela realidade.

em espanhol, a autora reafirmou a diferença de significado atribuída aos dois idiomas: “Mi experiencia argentina está marcada por el silencio, por el miedo a hablar, por la autocensura constante. [...] El idioma francés me permitió explorar mi origen, mi pasado argentino. En castellano puedo escribir artículos y conferencias, pero mi escritura personal es en francés” (Alcoba, 2014, s/p).

O francês não é somente a sua língua ficcional, mas principalmente a sua língua de acolhida no exílio. Se olharmos a sua escolha desde a perspectiva do trauma sofrido, podemos compreender o motivo pelo qual não somente Alcoba, porém muitas outras gerações de exilados, decidiram elaborar o trauma coletivo em línguas que não as suas línguas maternas. Aqui há uma dupla coincidência entre o ato testemunhal e o fazer tradutório de maneira ampla: se o trauma configura uma impossibilidade de narrar (ou de traduzir), esse passado por meio do simbólico, ou seja, a partir da transmissão de uma experiência em uma determinada língua, o fato da autora conseguir elaborar o trauma pessoal e coletivo em uma língua que não a língua em que os fatos sucederam revela um aspecto muito importante da sua tentativa de elaboração desse mesmo passado. Seligmann-Silva (2008) fala desse duplo vínculo entre testemunha e tradutor em relação ao Shoah que pode ser reaproveitado para compreender a escolha de Alcoba:

O sobrevivente, como o tradutor, está submetido a um duplo vínculo. Enquanto aquele que traduz deve se submeter, ao mesmo tempo, sem esperanças de uma trégua, à ditadura da língua que traduz e a da língua para qual está traduzindo, do mesmo modo o sobrevivente no caso da Shoah tenta (sem sucesso) conciliar as regras de verossimilhança do universo. (pp. 69-70).

Resguardadas as diferenças entre o Holocausto e a ditadura argentina e a posição da testemunha-sobrevivente nesses dois contextos, em especial da própria posição da autora em relação aos fatos narrados no romance,

é inegável que essa operação descrita por Seligma-Silva é produtiva para compreender a autoficção alcobiana. Além da pertinência da língua em que se narra e da sua dimensão de testemunho que permeia toda a narrativa, o livro gira em torno dos fatos históricos relacionados a essa construção e às tensões políticas do período desde a tentativa de reconstruir toda aquela “loucura argentina”, como a autora classifica o período no prólogo do livro, desde um ponto de vista infantil.

Em relação aos outros personagens, é notável que, para o funcionamento da sua narradora, apenas dois personagens são nomeados a partir de apelidos: Diana e Cacho, que são diretamente inspirados em Diana Teruggi e Daniel Mariani, os pais de Clara Anahí. Os demais são referidos a partir da sua função familiar -- mamá, papá, abuelos -- ou a partir dos seus codinomes -- Obrero, Ingeniero -- durante a construção e a operação do centro. O único personagem que é nomeado a partir do seu nome clandestino é César, um dos dirigentes da organização montonera. Além disso, é notável o esforço da narradora em relacionar diretamente o andamento da história da protagonista durante a construção do esconderijo da imprensa com a evolução da situação política do período. Como já noticiamos, a maior parte da trama se desenvolve em 1975, durante o governo de Isabel Perón (1974 - 1976), quando o nível de tensão política se acirrava e as organizações de esquerda já se encontravam na clandestinidade e eram acudadas não só pelas forças policiais, mas também pelos grupos paramilitares.

Apesar da tentativa de captar a atmosfera de medo a partir de uma perspectiva inocente e infantil, que se expressa, por exemplo, pelo recurso da fragmentação das memórias, pela referências aos personagens adultos e os conflitos do universo da infância enfrentados pela protagonista mesmo em uma condição tão particular de clandestinidade, por vezes a precisão do relato revela uma narradora madura e consciente dos fatos. Essa narradora é impelida pelo presente em que escreve a narrar com precisão o tempo histórico, revelando os atores e o nome dos processos que estavam no

pano de fundo da narrativa, bem como tomar posições acerca dos fatos ocorridos durante aquele período. Uma das evidências dessa amálgama entre a narradora ficcional criança e uma narradora adulta escondida atrás dessa aparente inocência está no capítulo treze, quando ocorre o golpe militar:

La lamentable actuación de Isabel acababa de concluir, al fin, en esa noche del 23 al 24 de marzo de 1976, cuando el helicóptero que debía conducirla a la Residencia Presidencial de Olivos la había depositado en cambio en la prisión: el piloto, por supuesto, era un cómplice de los golpistas. Hasta el último momento, la Presidenta había hecho el ridículo y era objeto de burlas.

—¿Viste? Era una mascarada. Por eso para ella terminó así de simple, sin que los militares tuvieran necesidad de pegar un solo tiro. Ella hacía mucho que ya no ejercía el poder.

Con esta nueva Junta, las tres armas no hacían más que tomar oficialmente las riendas. Lejos de ser una sorpresa, este golpe de Estado del 24 de marzo implicaba, más bien, un blanqueo de la situación: todo esto, dijo Diana, aparecería en el periódico.

—Claro que con nosotros no va a ser tan sencillo —agregó, las manos sobre el vientre—.

—Mirá. ¿Ves? —me señaló después, en las fotografías—. El más poderoso, el más peligroso, es el del medio, el de los bigotazos negros, Videla. Por supuesto los otros dos no son ningunos ángeles, tampoco.

El proyecto del “Proceso” era “poner al país de pie”. “Frente al terrible vacío de poder”, Videla, Massera y Agosti se habían sentido en “la obligación, fruto de serenas meditaciones” de “arrancar de raíz los vicios que afectan el país”. Y así lo han declarado. “Con la ayuda de Dios”, esperan llegar a la “Reconstrucción Nacional”. Y han agregado, incluso: “Esta obra será conducida con una firmeza absoluta, y con vocación de servicio”.

No se esperaba menos. (p. 65)

Como já poderíamos deduzir de antemão a partir do conhecimento historiográfico, a maioria dos demais personagens da sua obra são

assassinados, perseguidos e/ou torturados pelo Estado argentino. O epílogo da obra se dedica a atar os nós da narração ficcional com a narração dos “fatos históricos”, dando lugar às suspeitas sobre quem seria o delator do esconderijo que possibilitou a ação de extermínio ocorrida na “casa dos coelhos”, além de explicar quais foram os subsídios para além das suas memórias de infância que a ajudaram a “lembrar mais e melhor”, ou seja, serviram de base para o seu empreendimento ficcional.

Essa confusão entre o enredo da narrativa ficcional e o teor testemunhal que a constitui é um dos muitos motivos que faz o romance ser tão aclamado no contexto argentino e ter recentemente ganhado uma edição comemorativa de dez anos de lançamento, com correções e comentários da própria autora à tradução feita por Brizuela. Tanto na França quanto na Argentina, as editoras que lançaram o seu livro são de peso: na Gallimard foi publicada pela prestigiosa coleção Blanche e tradução foi feita pela Edhasa, editora conhecida por estar em atividade desde 1946 e que é especialista na publicação de romances históricos.

O hibridismo de gênero, nacionalidade e língua faz o romance de Alcoba ser muito particular, porém não único, na tradição literária argentina. No romance contemporâneo, poderíamos citar o exemplo de *The little school* (1986), de Alicia Partnoy, publicado originalmente em inglês e posteriormente traduzido ao espanhol que também fala desde um papel de sobrevivente da ditadura, e o recente *Vivir entre lenguas* (2003), de Sylvia Molloy, que faz uma reflexão sobre pertencimento linguístico e cultural desde uma criança que viveu no exílio. Porém, se olharmos para Piglia (1990), em sua conhecida conferência “Tradición y traducción”, podemos corroborar com o argumento de que o papel das obras traduzidas e do hibridismo de gêneros literários naquele contexto é fundante dessa tradição literária. O principal argumento de Piglia, a partir da leitura do ensaio “El escritor argentino y la tradición” (1953) de Borges, é que o status marginal da tradição literária argentina a coloca em um papel de

criação muito particular: as “más leituras” de originais e as “más traduções” são o ponto de partida da literatura argentina e também os pontos de virada, ou seja, de inovação de formas literárias. A tradução seria, portanto, fundamental para a reorganização dessa tradição. Um dos exemplos dados pelo autor é a tradução de Borges do romance *As palmeiras selvagens*, de Faulkner, que colocou essa obra em um papel de centralidade no contexto hispano-americano que não obtinha em seu contexto original. Nas próprias palavras de Piglia (2011, s/p):

Quiero decir que la traducción está produciendo, en este caso y en otros, cambios en la propia jerarquía de los textos. Es decir, aquí encontramos un ejemplo clarísimo de lo que supone trasladar un texto a otro contexto, trasladar un texto a otra tradición, donde también la jerarquía y los valores de los textos pueden modificarse. Por otra parte, en estos momentos se están leyendo muchos textos alemanes sobre el nazismo y los campos de concentración que han sido traducidos y han llegado a América Latina. Estas traducciones están ligadas también a cómo nosotros nos reformulamos el problema de esas tradiciones, ya que esos textos se han actualizado y se han traducido en función del contexto nuevo en que son leídos. Por lo tanto, la literatura comparada también es un trabajo con cierto tipo de jerarquía, de estructuras, de organización y modificaciones en el orden de recepción de los textos. La traducción, en ese sentido, es siempre un ejemplo de las nuevas colocaciones de los textos.

Deslocando o argumento para o caso concreto da ficção de Alcoba, é possível afirmar que autora encontrou uma solução bastante potente para publicar em um papel de centralidade em ambos contextos: escrever em francês, no seio da literatura universal, sobre temas argentinos -- ou melhor, latinoamericanos³⁴ --, onde a tradução tem um papel fundamental

34. Além da trilogia, Alcoba publicou outros dois livros: *Jardín Blanco* (2010) e *Los pasajeros del Anna C.* (2012), que também são romances ambientados na segunda metade do século XX e que tematizam os processos políticos da Guerra Fria e a militância política progressista e de esquerda no continente.

quando os tradutores são também exitosos romancistas. Com a recepção da tradução argentina, outros dois livros foram escritos para continuar a história da protagonista de *La casa de los conejos: Le bleu des abeilles* (2013) e *La Danse de l'araignée* (2017), que ganharam como tradução, respectivamente, *El azul de las abejas y La danza de la araña*. Nesses casos, a influência da tradução para o espanhol de *La casa de los conejos* ficou nítida desde a escolha dos títulos dos originais em francês, que seguem remetendo a aspectos do universo infantil retratado pela narradora e que só saíram à luz a partir da tradução.

Afinal, faria sentido escrever “Uma Pequena História Argentina” para um público argentino? Para reforçar o argumento, é possível trazer para o debate o argumento de Pascale Casanova em *A república mundial das letras* (original de 1999, tradução pro português em 2002), que, ao falar sobre a construção de Paris como a capital da dita “literatura mundial” e diferenciar o espaço literário e das línguas de prestígio do espaço econômico, revela a importância das traduções e da presença de um sobrevalor da própria língua francesa. Em suas palavras:

Em virtude do prestígio dos textos escritos em certas línguas, existe no universo literário línguas consideradas mais literárias que outras e que pretensamente encarnam a própria literatura. A literatura está ligada à língua a ponto de se identificar “a língua da literatura” (“a língua de Racine”, “a língua de Shakespeare”) à própria literatura. Uma grande literariedade ligada a uma língua supõe uma longa tradição que refina, modifica, amplia a cada geração a gama das possibilidades formais e estéticas da língua; ela estabelece e garante a evidência do caráter eminentemente literário do que é escrito nessa língua, tomando-se por si só um “certificado literário. (Casanova, 2002, p. 33)

Forçando ainda mais o argumento, é possível dizer que foi Laura Alcoba a responsável por realizar o sonho de Rubén Darío, de Victoria Ocampo e de Julio Cortázar de escrever o seu original na língua literária, ou seja, o

francês, e ser lida naquele contexto e também pelo seu público argentino. É necessário levar em consideração um argumento histórico também: o campo literário argentino do século XXI é muito mais maduro do que aquele do final do século XIX e início do século XX. Tanto é assim que a sua tradução para o espanhol é feita por uma editora argentina com marcas de argentinidade³⁵, desviando do espanhol estandarte das editoras espanholas.

Para além da problemática da língua do original e da tradução, a maior das tensões de *La casa de los conejos* é a elaboração ficcional de um dos grandes traumas da sociedade argentina. Memória, história e literatura confundem-se desde o enredo — uma tragédia familiar cujo destino é diretamente transformado por uma conjuntura histórica —, até a construção dos personagens e do espaço ficcional. Isso ocorre justamente porque a memória ficcionalizada pela narradora não é privada e desconhecida, mas amplamente documentada e exigida pela sociedade argentina desde o final da ditadura e os processos de redemocratização. Nesse ponto, vale uma ressalva: é verdade que a tradição literária ocidental é permeada por lembranças desde a *Odisseia* de Homero e, na literatura argentina, pelo menos desde *El Matadero* (1848-1840), a violência histórica é o grande tema de fundação. Sendo a literatura potencialmente um campo de produção de ideias contra-hegemônicas, podemos corroborar com Löwy (p. 66, p. 2005) nos seus comentários *Teses sobre o conceito de história* de Benjamin que “do ponto de vista dos oprimidos, o passado não é uma acumulação gradual de conquistas [...] mas sobretudo uma série interminável de derrotas catastróficas.”. A diferença é que, a partir das escritas de memória dos sobreviventes das grandes tragédias do século XX, em especial do Holocausto, as fronteiras entre ficção, história

35. Sobre isso, o trabalho de cotejo de Debora Duarte dos Santos e Pablo Gasparini intitulado “En el embute del francés: sobre Manèges/La casa de los conejos de Laura Alcoba” nos dá a notícia. Disponível em: <https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2015000200277> Acesso em: 24 de outubro de 2020.

e memória já não são tão nítidas. A memória assumiu um outro status nas sociedades ocidentais, principalmente naquelas marcadas por grandes traumas coletivos. A rememoração deixou de ser assimilada como uma mera faculdade cognitiva, natural e particular de fatos ocorridos em um determinado passado e passou a ser uma matéria coletiva, passível de disputas, cujo exercício se dá em um determinado presente histórico e que é atravessado pelas perguntas o quê e para quem se lembra³⁶.

Nessa perspectiva, *La casa de los conejos* pode ser lido como um compromisso de memória ativa que, nos termos de Gagnebin (2006, p. 105), pode ser definido como “um trabalho de elaboração e de luto em relação ao passado, realizado por meio de um esforço de compreensão e de esclarecimento — do passado e, também, do presente. Um trabalho que, certamente, lembra dos mortos, por piedade e fidelidade, mas também por amor e atenção aos vivos.”. Além do já referido exemplo da narração da assunção da Junta Militar, outra evidência está no próprio epílogo do romance, no qual Alcoba afirma que foi a partir da sua viagem para a Argentina em 2003 que ela qualificou as suas lembranças sobre a sua infância. Nas palavras da autora:

Ese día, estoy convencida, se corresponde con un viaje que hice a la Argentina (...) a fines del año 2003. En los mismos lugares, yo investigué, encontré gente. Empecé a recordar con mucha más precisión que antes, cuando sólo contaba con la ayuda del pasado. Y el tiempo terminó por hacer su obra más rápidamente que lo que yo había imaginado jamás: a partir de entonces, narrar se volvió imperioso. (p. 6).

36. O debate sobre os significados da memória nas sociedades contemporâneas contam com uma bibliografia extensa tanto no campo da literatura quanto no da história. Uma referência de como esse debate impactou a intelectualidade argentina é a grande polêmica com o conceito de postmemory que Beatriz Sarlo faz em *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva* (2007).

Em resumo, a memória da qual parte a ficção no romance é mediada por uma série atores sociais e pelas tensões sociais daquele período. O empreendimento iniciado por *La casa de los conejos* é um ponto de inflexão literário que registra a tensão latente da memória traumática na Argentina durante a primeira década dos anos 2000 e, principalmente, da conjuntura política que, àquele período, voltava-se para uma revisão profunda sobre o seu passado ditatorial que avançava ainda mais sobre as bases alicerçadas na década de 80. A potência do romance de Alcoba está justamente na sua forma que oscila entre a ficção e a historiografia, entre a memória individual e coletiva, entre o francês e o espanhol, o passado e o presente, a infância e a adultez.

Referências

ALCOBA, L. *La casa de los conejos*. Buenos Aires: Edhasa, 2008.

ALCOBA, L. El idioma francés me permitió explorar mi pasado argentino. Entrevista concedida a Silvina Frieria. In: *Página 12*, Buenos Aires, 13 out. 2014. Disponível em: <<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-33672-2014-10-13.html>>. Acesso em: 13 abr. 2025.

BORGES, J. L. El escritor argentino y la tradición. In: *Discusión: Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1957. p. 267 - 274.

CASANOVA, P. *A república mundial das letras*. Trad.: Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

EVEN-ZOHAR, I. Polysystem Studies. In: *Poetics Today: International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication*. v. 11, n. 1, 1990. Disponível em: <<https://trad1y2ffyl.wordpress.com/>>

wp-content/uploads/2012/01/polysystemtheory.pdf> Acesso em: 13 abr. 2025.

GAGNEBIN, J. M. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

LÖWY, M. *Walter Benjamin: aviso de incêndio — Uma leitura das teses sobre o conceito de história*. Trad.: Wanda Nogueira Caldeira Brant. São Paulo: Boitempo, 2005.

LUCENA, K. *Leituras em constelação: Literatura traduzida e história literária*. Porto Alegre: Editora Bestiário, 2020.

PIGLIA, R. (2011). *Tradición y traducción. Conferência de abertura do curso de Mestrado em Literatura comparada da Faculdade de Artes Liberais da Universidade Adolfo Ibañez*. Santiago do Chile, 17 mar. 2011. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/187112110/Tradicion-y-traduccion-Ricardo-Piglia> Acesso em: 13 abr. 2025.

SELIGMANN-SILVA, M. Narrar o trauma: A questão dos testemunhos das catástrofes. In: *Psicóloga Clínica*, Rio de Janeiro, vol .20, n. 1, p.65—82, 2008. Disponível em: <<https://www.scielo.br/pdf/pc/v20n1/05>> Acesso em: 13 abr. 2025.

Pero las ratas no matan a las ratas: Franz Kafka no conto “El policía de las ratas” de Roberto Bolaño

Maria Aguilera Franklin de Matos
Universidade de São Paulo

Resumo

O escritor é uma figura constante em toda a obra de Roberto Bolaño, e seus romances e contos dialogam de forma explícita com os autores que o influenciaram. Por meio de personagens, da trama ou da forma narrativa, o chileno incorpora escritores que o precederam, filiando-se a eles. Este artigo propõe-se a discutir a presença de Franz Kafka no conto “El policía de las ratas”, cujo narrador e protagonista Pepe afirma ser sobrinho da personagem kafkiana do conto “Josefina, a cantora, ou O povo dos camundongos”. A linhagem que o escritor estabelece entre os dois personagens permite pensar diversos aspectos em que a prosa de Kafka influencia a de Bolaño, e como o chileno vai incorporar questões centrais da obra do escritor tcheco, deslocando-as para seu contexto histórico e político. Se a obra de Kafka é uma espécie de presságio das catástrofes do século XX — como apontado por diversos críticos —, a de Bolaño parece enfrentar os resultados desses processos, no contexto latino-americano, após as ditaduras militares.

Palavras-chave

narrativa hispano-americana; Roberto Bolaño; conto hispano-americano; intertextualidade.

A PRESEÇA da figura do escritor na obra de Roberto Bolaño é ostensiva. São muitos seus personagens ligados ao universo da literatura: os poetas Ulisses Lima e Arturo Belano de *Los detectives salvajes*, a narradora e escritora uruguaia Auxilio de *Amuleto* e o poeta doente César Vallejo de *Monsieur Pain* são alguns exemplos. O ofício de escrever e a figura do poeta são grandes temas e inquietações do chileno, que durante a juventude escrevera poesia — vários anos antes de ser celebrado por seus romances e contos. Junto ao rol de personagens escritores e aos cenários literários, aparecem — implícita e explicitamente — os autores com os quais estabeleceu um diálogo. Sua produção, pouco a pouco, vai apresentando os escritores que ele reivindica e que fazem parte de sua biblioteca e, assim, estabelece um cânone, aspecto que vem sendo bastante estudado pela crítica.³⁷

Segundo a crítica Ilse Logie, a obra de Bolaño “funciona como un enorme sistema interconectado, cuyos procedimientos de transtextualidad establecen hilos que unen y proyectan una estructura mayor” (Logie, 2011, p.285). Franz Kafka é um dos principais autores presentes nessa estrutura narrativa. O escritor tcheco aparece em “Sensini” de *Llamadas telefónicas*, incorporado no personagem do escritor argentino que é definido como “espécie de Kafka colonial” (Bolaño, 1997, p.14). Como Ilse Logie notou, neste mesmo conto, Gregor Samsa reencarna no corpo ausente do filho Gregorio, desaparecido na América Latina — “no sé por qué llegué a la conclusión de que había sido una suerte de homenaje inconsciente a Gregorio Samsa”, afirma o narrador (Bolaño, 1997, p.20). A estudiosa também assinala a semelhança de uma passagem do *Nocturno de Chile* com a primeira cena de *O processo*: o padre literato Sebastián Urrutia Lacroix é convidado (coagido) por dois senhores misteriosos, durante um café da manhã, a dar aulas de marxismo a Pinochet, o que faz lembrar a cena da detenção inexplicada de Josef K., na qual os dois guardas estranhos

37. A revista *Romanische Studien I*, por exemplo, reuniu artigos a esse respeito. Cf. “Roberto Bolaño frente al canon literário”, 2005.

terminam por tomar seu desjejum³⁸. E estes não são os únicos exemplos da assimilação das histórias do escritor tcheco na obra do chileno.

Outra importante ocasião em que Kafka aparece expressamente incorporado é o conto “El policía de las ratas”, segundo relato do livro *El gaucho insufrible*, publicado em 2003. Bolaño estabelece uma linhagem entre a rata Josefina de Kafka e seu narrador e protagonista José, apelidado Pepe el Tira. No começo da narrativa, o rato conta que é sobrinho da cantora kafkiana e que foi contratado como policial, em virtude do parentesco. No início de seu relato, Bolaño introduz a figura da ratinha, e a posição que ela ocupava na comunidade de camundongos kafkianos vai servir para compor seu novo universo ratazânico, do qual Pepe faz parte. Mas há de se perguntar: o que a ratinha cantora tem a ver com um rato policial?

No conto “Josefina, a cantora, ou O povo dos camundongos” (1924)³⁹, um narrador anônimo discorre sobre a figura de Josefina e sua relação com a comunidade, da qual os dois fazem parte. Trata-se de uma ponderação acerca da arte da ratinha e do papel que ela desempenha naquela sociedade: o poder de seu canto é tamanho que arrebatava a todos os camundongos, a despeito de serem um povo de “esperteza prática”, cujos integrantes em geral não são amantes da música. O narrador se pergunta como aquele grupo, que está sempre trabalhando e para quem “a música mais amada é a paz do silêncio” (Kafka, 1998, p.37), encanta-se por Josefina e faz de tudo para agradá-la. Nenhuma questão preocupou tanto Kafka quanto a da “organização da vida e do trabalho da comunidade humana” afirma Walter Benjamin em seu ensaio “Franz Kafka. A propósito do décimo aniversário

38. Logie atribui a aproximação do *Nocturno de Chile* com *O processo* ao trabalho de Gonzalo Garcés, “Nocturno de Chile, el sueño de la historia”, *Quimera*, 2004, n. 241, p. 15.

39. A tradução de todas os contos de Kafka citados neste artigo é de Modesto Carone e se encontram no livro *Um artista da fome / A construção*. Tradução e posfácio Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

de sua morte” (Benjamin, 1985, p.148). Em seu grupo, Josefina é a artista e a exceção, é única, e “com o seu passamento a música desaparecerá — quem sabe por quanto tempo” (Kafka, 1998, p.37) da vida da comunidade.⁴⁰

O narrador, então, começa a elucubrar — sem nunca chegar a uma resposta satisfatória — sobre a beleza da música da rata, uma vez que não tem “nada de excepcional” (Kafka, 1998, p.38). O que Josefina faz nada tem a ver com o canto das tradições que foram perdidas e, na verdade, não passa de um assobio, aptidão que todos ali têm. Menos que uma aptidão, o assobio é uma “manifestação vital” daquele povo de trabalhadores da terra, que “o emite sem esforço o dia inteiro enquanto realiza seu trabalho” (Kafka, 1998, p.39). Dessa forma, a influência do assobio de Josefina continua sem explicação. Além de ouvi-la, é preciso vê-la; o palco lhe é essencial. Seu canto é tímido e fraco, mas ela é uma espécie de diva da ópera, delicada, e ao mesmo tempo insolente e arrogante: “Josefina não quer ser apenas admirada, e sim admirada exatamente da maneira definida por ela: só admiração não lhe interessa. E quando estamos diante dela nós a compreendemos — só se faz oposição à distância; quando se está sentado diante dela sabe-se: o que ela aqui assobia não é assobio” (Kafka, 1998, p.40). Ali, em cima do palco, Josefina embala a atenção do público de uma maneira que parece incompreensível. Isso nos remete a outra passagem do ensaio de Benjamin:

O mundo de Kafka é o teatro do mundo. Para ele, o homem está desde o início no palco. E a prova é que todos estão

40. Os ratos de Kafka têm uma forte relação com o povo judeu: “povo acostumado ao sofrimento, que não se poupa, que é rápido nas decisões, que conhece a morte, que só na aparência é medroso na atmosfera de temeridade onde constantemente vive, e além disso tão fecundo quanto audacioso — é fácil, digo eu, fazer-se passar por salvador a posteriori deste povo, que de algum modo sempre salvou a si próprio, mesmo às custas de vítimas (...)” (Kafka, 1998, p.45). A temática da religião e do judaísmo é bastante presente na obra de Kafka e foi explorada pela crítica, mas não será aprofundada aqui. Cf. Anders, Günther. *Kafka: pró & contra*. Tradução, posfácio e notas Modesto Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 95-129.

contratados no teatro de Oklahoma. Impossível conhecer os critérios que presidem essa contratação. O talento de ator, que parece o critério mais óbvio, não tem nenhuma importância (Benjamin, 1985, p.148).

O talento de Josefina não importa; a força de seu assobio, aliás, talvez nem baste para soar como um assobio costumeiro. Algo semelhante ocorre no conto “Um artista da fome” (1922), escrito na mesma época. A arte de jejuar vai se tornando obsoleta, pois parece que os novos tempos criaram uma “repulsa contra o espetáculo da fome” (Kafka, 1998, p.30). O artista da fome, que aliás sempre detestou que o obrigassem a comer depois do quadragésimo dia de jejum, continua jejuando. Perde o contrato com o empresário e vai parar num circo, onde é esquecido ao lado das jaulas dos animais. No fim, o artista confessa ao inspetor que sempre quisera a admiração dos demais e que o motivo de seu jejum era nada mais do que o fato de não poder encontrar um alimento que lhe agradasse (Kafka, 1998, p.35). A arte do jejuador não é um talento, é quase uma necessidade, uma falta de liberdade: não pode comer porque não gosta, se pudesse se empanturraria como os demais.

A decadência da arte — ou pelo menos de algumas formas de arte — aparece em forma de parábola nos dois contos, mas, ao contrário do público do artista da fome, o povo de Josefina continua frequentando ainda por algum tempo suas apresentações, cedendo aos caprichos e exigências da cantora e procurando formas de agradá-la:

São enviados mensageiros para convocar ouvintes; mantém-se em segredo que isso está acontecendo; nos caminhos de todas as redondezas veem-se sentinelas que gesticulam, aos que se aproximam, para que se apressem; isso dura até que finalmente esteja reunido um número razoável de espectadores (Kafka, 1998, p.43).

Esforço cuja explicação também fica incerta, uma vez que em contrapartida o narrador nos diz que a devoção do povo não é de forma alguma incondicional⁴¹.

Essa é a figura indecifrável que Bolaño insere como antepassado de seu conto. A cantora Josefina é tia de Pepe el Tira. No lugar da protagonista artista temos um narrador policial — sinal dos tempos? — que quando se candidatou ao posto foi imediatamente aceito, supõe-se que pelo parentesco com a ratinha. “El policía de las ratas” é uma história policial, na qual Pepe busca investigar uma série de assassinatos incomuns. A principal referência aqui é Edgar Allan Poe e, nesse sentido, o conto vai numa direção contrária à das narrativas kafkianas, nas quais a falta de *plot* e a paralisação do tempo imperam, como bem observou o crítico alemão Günther Anders, no livro *Kafka: pró e contra* (Anders, 2007, p.76). Mas sendo assim, por que criar um sobrinho para a rata? O que é que o chileno vai tentar incorporar em sua história?

Inicialmente, é importante notar que a narrativa policialesca se desenrola apenas num segundo momento: o conto inicia-se com uma espécie de apresentação que Pepe faz de si mesmo e que faz lembrar o narrador de Kafka. Nesse momento ele vai se perguntar o que foi que o levou a tornar-se policial: “Muchas veces, sobre todo últimamente, me lo he preguntado, y no hallo una respuesta convincente” (Bolaño, 1997, p.54). A pergunta e a falta de resposta convincente nos remetem aos questionamentos do narrador de “Josefina, a cantora”, sobre sua arte, agora reformulados nos pensamentos do policial acerca de si mesmo:

Probablemente fui un joven más estúpido que los demás. Tal vez un desengaño amoroso (pero no consigo recordar haber

41. O artista que tem suas vontades satisfeitas também aparece no conto “Primeira dor”. O artista do trapézio de repente exige um segundo trapézio, condição que é imediatamente atendida. No final da narrativa, porém, o empresário questiona-se: “Se pensamentos como esse comessem a atormentá-lo, poderiam cessar por completo? Não continuariam aumentando sempre? Não ameaçariam sua existência?” (Kafka, 1998, p.12).

estado enamorado en aquel tiempo) o tal vez la fatalidad, el saberme distinto de los demás y por lo tanto buscar un oficio solitario, un oficio que me permitiera pasar muchas horas en la soledad más absoluta y que, al mismo tiempo, tuviera cierto sentido práctico y no constituyera una carga para mi pueblo (Bolaño, 1997, p.54).

Os vários advérbios de dúvida, como “tal vez” ou “probablemente”, lembram a vacilação do narrador de “Josefina, a cantora”. Na prosa de Kafka, como apontou Günther Anders, há um uso extensivo de subjuntivos, “ses” e frases condicionais, que criam uma espécie de “sintaxe da não liberdade” (Anders, 2007, p.68). As consequências “disto” ou “daquilo” ficam sempre em aberto, e mesmo quando caminham para uma “mortal conclusividade” não se sabe se elas têm pressupostos válidos: “resta como ‘verdadeira’ *apenas a própria inconclusividade*”. Em Kafka, a frase é “um sintoma da prontidão para o paradoxo” (Anders, 2007, p.69). No conto da rata Josefina há um incessante questionamento sobre o fazer artístico. A história de Bolaño também se inicia com uma indagação, de outra ordem: Pepe questiona-se sobre sua escolha profissional. Ao contrário da ocupação de Josefina, cujo sentido obscuro certamente não era da ordem da praticidade, o jovem Pepe vê na carreira policial uma ocupação de ordem prática e, assim, uma chance de não se tornar um peso para seus pares. Aqui, parece haver na hesitação uma certa ironia do narrador já maduro: qual seria o *certo* sentido prático do ofício policial? Controlar? Reprimir? Ordenar?

Bolaño, no início do conto, parece resgatar algo do narrador kafkiano, para recriar esse universo em que Josefina já não existe. Ao contrário da maioria das narrativas do chileno, o protagonista não é poeta nem escritor, mas um policial: “Nunca he entendido la música, un arte que nosotros no practicamos o que practicamos muy de vez en cuando. En realidad, no practicamos y por lo tanto no entendemos casi ningún arte” (Bolaño, 1997, p. 57). Este trecho soa quase como um eco do narrador de “Josefina, a cantora”. Como também notou Ilse Logie, ao assimilar a ratinha à sua

narrativa, Bolaño parece estar interessado em jogar luz em um aspecto importante do conto de Kafka, apropriando-se dele: a sociedade tomada pelo trabalho, que já não entende ou não se interessa por arte, mas que se esforça para continuar sustentando uma espécie de farsa em torno disso (Logie, 2011, p. 286).

Essa não é a única explicação da força do canto de Josefina, mas em Bolaño é a única realidade dos artistas. Em “El policía de las ratas” parece não haver paradoxo em relação à arte, que já está condenada. O povo diante de Josefina parece compreendê-la, mesmo que de maneira dúbia e bastante falha. A farsa e a falta de sentido na arte são exacerbadas em Bolaño; o público assiste apenas e somente por piedade. Os ratos artistas são raros — “a veces surge una rata que pinta, pongamos por caso, o una rata que escribe poemas y le da por recitarlos” — e os demais se compadecem deles e aplaudem, não por aprovação genuína — “en nuestro pueblo el arte y la contemplación de la obra de arte es un ejercicio que no podemos practicar” —, mas por pena da vida solitária que eles levam. A apreciação da obra de arte é sempre um simulacro, “um castillo de naipes” (Bolaño, 1997, p. 57), prestes a desabar.

O mundo dos ratos de Pepe é exclusivamente o do trabalho. Os camundongos de Kafka, como já dissemos, também eram um povo de esperteza prática: no início do conto ele fala dos trabalhadores da terra que passam sua jornada assobiando. Os ratos de Bolaño certamente não trabalham na terra, uma vez que vivem no esgoto, mundo de predadores e de presas. Como já apontado, Pepe escolheu um ofício de “sentido prático”, que ele acredita livrá-lo de ser uma carga para seu povo. É o contrário da Josefina que Bolaño recupera, querida e respeitada, mas cujas demandas exigiam bastante esforço de todos. Vale lembrar, no entanto, que o povo não cedia à exigência da ratinha de ser liberada de qualquer trabalho em nome de seu canto. Josefina é obrigada a trabalhar “como se deve” (Kafka, 1998, p. 53), mas continua exigindo seu direito ao ócio até desaparecer.

O artista como carga para o povo aparece duplicado em “El policía de las ratas” na figura de Eustáquio, um dos personagens que é assassinado na história. O trecho é breve e pode passar despercebido — um rato amigo conta a Pepe que o rapaz tinha uma *peculiaridade*: “componía y declamaba versos, dijo el amigo, lo que lo hacía manifestamente inhábil para el trabajo” (p. 69). Essa é a pista de que Eustáquio e Marisa estão desaparecidos: não poderiam ter ido viver juntos em outra toca; a “peculiaridade” de Eustáquio o invalida para o trabalho e, portanto, para o casamento.

Pepe define no início do conto como funciona a organização do trabalho e da vida dessa comunidade, na qual não há espaço para os artistas: “vivimos en colectividad y la colectividad sólo necesita el trabajo diario, la ocupación constante de cada uno de sus miembros en un fin que escapa a los afanes individuales y que, sin embargo, es lo único que garantiza nuestro existir en tanto que individuos” (Bolaño, 1997, p. 57). Trabalhar é uma obrigação, não depende da vontade de cada um, mas é o que garante a existência individual, e todos parecem trabalhar sem olhar para o lado.

A redução do homem à esfera do trabalho e à vida reificada já apareciam na prosa de Kafka. Os animais que representavam os homens nas antigas fábulas tomam outra forma em suas parábolas. Como também aponta Anders, os animais nas histórias kafkianas não são colocados ali para fins didáticos e mostram um homem desumanizado não “porque tenha uma natureza ‘animalesca’, mas porque está rebaixado a *funções de coisas*” (Anders, 2007, p19). O conto de Bolaño parece querer resgatar isso e também remete a outra narrativa do escritor tcheco: *A construção*. Nesta novela acompanhamos o monólogo de um pequeno animal que vive embaixo da terra, numa propriedade na qual investiu muito tempo e trabalho. Num primeiro momento, ele leva uma vida “tranquila” e solitária, protegido dos perigos do mundo exterior. Discorre sobre seus hábitos (comer, dormir e vigiar) e rememora os tempos da construção de sua protegida morada. A partir de um certo ponto, porém, um barulho constante começa a ameaçar-

lo. Supostamente, o som denuncia a proximidade de um inimigo, um outro animal trabalhando, cujo barulho constante vai aos poucos torturando o narrador de índole perseguida e defendida. Aliás, o ruído incessante o angustia, pois ele imagina que seu inimigo tem uma capacidade incessante de trabalhar: “ele escava dia e noite, sempre com a mesma energia e frescor; tendo diante dos olhos o plano a ser executado o mais depressa possível, ele possui todas as aptidões para concretizá-lo. Um adversário como esse eu não podia esperar” (Kafka, 1998, p. 101). O adversário de *A construção* é aquele que consegue trabalhar mais, que trabalha sem parar. Segundo Modesto Carone,

o que o texto tematiza é o vínculo de um ser vivo com a sua casa e o mundo externo e, a partir dele, a relação consigo mesmo e com os outros. Tudo isso se faz no registro único de angústia e trabalho. Um animal fala a linguagem humana sobre suas tentativas de garantir a própria sobrevivência em paz e solidão. Ele passa a vida sob a superfície e sabe pouco sobre a luz do sol. A natureza *celebrada* pelos poetas é *revolvida* por ele num pedaço de chão. Para ele a terra não é uma amiga confiável, mas um território minado (Carone, 2009, pp. 28-29).

Os ratos de Bolaño também vivem embaixo da terra. Moram em “madrigueras”, tocas, como o animal de Kafka. Aliás, uma das versões em espanhol da novela traduz seu título como “La madriguera”, palavra que aparece bastante no relato de Pepe. O exterior também lhe é desconhecido, basta lembrar da conversa com um dos ratos que o protagonista conhece durante sua busca. Trata-se de um ex-prisioneiro, que nascera num laboratório humano da superfície e que pergunta a Pepe se ele alguma vez conhecera a “boca de las alcantarillas” (Bolaño, 1997, p. 72) e se vira a beleza da lua. Além de desconhecido, o exterior é também uma ameaça: a colônia de ratos que mora nos limites da tubulação tem mais acesso a alimentos, mas, por outro lado, corre mais perigo.

Carone também fala do contexto histórico e pessoal em que Kafka escreveu *A construção*, em 1923, mesma época da escrita de “Josefina, a cantora, ou O povo dos camundongos” (1924) e “Um artista da fome” (1922). São os últimos anos de vida do escritor, que já estava bastante comprometido pela tuberculose. “El policía de las ratas” também foi escrito no final da vida de Bolaño: o escritor morreu no mesmo ano em decorrência de uma doença hepática. O conto aparece no mesmo livro que “Enfermedad + literatura = enfermedad”, texto no qual o chileno reflete sobre as relações entre doença, literatura, poesia, liberdade etc. A identificação de Bolaño com Kafka fica explícita no último trecho, no qual ele relembra uma passagem do livro de Elías Canetti *El otro proceso de Kafka*: “Cuenta Canetti en su libro sobre Kafka que el más grande escritor del siglo XX comprendió que los dados estaban tirados y que ya nada le separaba de la escritura el día en que por primera vez escupió sangre” (Bolaño, 1997, p. 158).

Além da tuberculose, os últimos relatos de Kafka são escritos num momento em que o nazismo já estava em ascensão — a tentativa de golpe nazista que ficou conhecida como o *Putsch* da cervejaria de Munique ocorre em novembro de 1923 —, portanto, nas palavras de Carone, “não é de espantar que tenha composto um dos textos mais pesados de sua obra e que *A construção* seja considerado o verdadeiro testamento do escritor e de toda uma geração” (Carone, 2009, p. 28). Esse contexto histórico também é pano de fundo da narrativa de Josefina. O canto da ratinha acalma o povo “acostumado ao sofrimento, que não se poupa, que é rápido nas decisões, que conhece a morte (...)” (Kafka, 1998, p. 45). O conto fala das diversas dificuldades que essa comunidade de ratos, figuração dos judeus, vive de tempos em tempos. Um novo tempo difícil para esse grupo vinha se desenhando nos últimos anos da vida do escritor tcheco. Em Kafka, a referência histórica nunca é explícita, como indica Theodor Adorno, em seu ensaio *Anotações sobre Kafka*, mas ela certamente está presente em

toda sua prosa: “Nenhum mundo poderia ser mais homogêneo do que o mundo sufocante que ele comprime em totalidade por meio da angústia do pequeno-burguês. O sistema é lógico do início ao fim e, como qualquer sistema, desprovido de sentido” (Adorno, 1998, p. 253). Sem se referir diretamente à dimensão histórica e política, mas relacionando-se com ela hermeticamente, a prosa kafkiana tem uma dimensão profética, segundo Adorno. O reino de Kafka e o do Terceiro Reich são semelhantes: “O método de Kafka foi confirmado quando os obsoletos traços liberais da anarquia da produção mercantil, que ele tanto acentua, retornam sob a forma da organização política da economia desregulada” (Adorno, 1998, p. 256).

Talvez seja esse Kafka que desmascara a farsa do sistema liberal e profetiza os rumos da história, aquele que interessa a Bolaño. Parece-nos que o chileno incorpora o autor tcheco, cuja obra é um prognóstico e um diagnóstico da miséria da modernidade, justamente para pensar esse século que passou. A ideia também aparece no texto de Ilse Logie: “Lo que en Kafka se sitúa en el plano de la angustia profética se ha vuelto historia y triste realidad para la generación de sobrevivientes latinoamericanos de los años 70 y la posterior diáspora de los 80 a que pertenece Bolaño” (Logie, 2011, p. 288). Se Kafka reflete sobre os resíduos do sistema liberal (Adorno, 1998, p. 253), talvez Bolaño esteja pensando no sistema neoliberal estabelecido no final do século XX, após as ditaduras militares. Não esqueçamos que, além de viver um dos regimes militares mais violentos, o Chile foi laboratório do neoliberalismo latino-americano.

A dimensão histórica é essencial na obra de Bolaño; são diversos os acontecimentos da história do mundo e, especialmente, da América Latina, que aparecem em suas obras. São exemplos o massacre dos estudantes em 1971 no México que é o cenário de *Amuleto* e a ditadura militar em *Nocturno de Chile e Estrella distante*. O interesse pelo próprio tema do nazismo aparece em *Literatura nazi en América* e em *El Tercer*

Reich. Mas, em “El policía de las ratas”, assim como em Kafka, a dimensão da história não está explícita, mas dissimulada: os desaparecimentos e assassinatos que Pepe investiga aludem às mortes de fato ocorridas na América Latina durante os regimes militares. Mais do que isso, talvez se refira também ao momento pós-regime — que é justamente o momento em que Bolaño está escrevendo —, no qual todos parecem fingir que tudo vai bem. Pepe quer descobrir quem é responsável pelos crimes misteriosos e está seguro de que é alguém de sua espécie. Os demais ratos não parecem interessados, preferem deixar o mistério sem resolução e parecem escolher a ignorância. Eles repetem a frase “las ratas no matan a las ratas” quase que mecanicamente ao longo do conto. Os corpos que Pepe encontra estão sempre nas “alcantarillas muertas”, túneis desabitados nos quais só se escutam ruídos atemorizadores. A frase “las alcantarillas muertas son lugares que por una causa o por otra han sido olvidados” (Bolaño, 1997, p. 60), faz lembrar os porões da ditadura, que foram esquecidos, mas continuam ali, e são cenário dos crimes que o rato investiga.

A frase de Bolaño “Latinoamérica es lo más parecido que hay a la colonia penitenciaria de Kafka” (Bolaño, 2004, p. 96) é bastante conhecida. Ela se encontra num pequeno texto intitulado “Los perdidos” do livro *Entre paréntesis*, e fala da desconhecida obra do poeta Rodrigo Lira. O que nos interessa aqui não é a obra de Lira, mas o que Bolaño fala acerca do momento histórico após a ditadura militar:

Detrás de las invectivas, detrás de la risa que provoca en el poeta el carnaval inmóvil de la literatura, es posible encontrar otras cosas, entre ellas el horror y una mirada profética que anuncia el fin de la dictadura pero no el fin de la estupidez, el fin de la presencia militar pero no el fin de las arenas movedizas y del silencio que la presencia militar ha instalado, todo hace pensar que para siempre o por un tiempo tan prolongado que es, efectos de una vida humana, semejante a la eternidad, en la vida civil chilena (Bolaño, 2004, p. 95).

O silêncio histórico que se instalou aparece em “El policía de las ratas”. Pepe é uma figura deslocada no mundo policial; ingênuo e bem intencionado, ele parece ser o único realmente interessado em decifrar os violentos assassinatos. Aliás, parece ser o único que trabalha, pois comenta que as delegacias estão sempre vazias. Afinal, que mundo do trabalho é esse? Pepe é instruído por seu superior a deixar o caso de lado: “Deje de fantasear, Pepe, dijo, y dedíquese a cumplir con su trabajo. (...) la vida, sobre todo si es breve, como desgraciadamente es nuestra vida, debe tender hacia el orden, no hacia el desorden, y menos aún hacia un desorden imaginario” (Bolaño, 1997, p. 73). A verdadeira tarefa do policial não é desvendar crimes, mas manter a ordem e acobertar a violência. Assegurar que todos sigam acreditando que “las ratas no matan a las ratas”. Há algo de idealizador e fantasioso na busca de Pepe; temos a impressão de que apenas ele desconhece a verdade encoberta por todos. O próprio assassino Héctor, no momento do confronto, lhe pergunta: “¿Crees que deteniéndome a mí se acabarán los crímenes? ¿Crees que tus jefes harán justicia conmigo? Probablemente me despedazarán en secreto y arrojarán mis restos allí donde pasen los depredadores” (Bolaño, 1997, p. 81). O torturador fala sobre o medo que todos ali sentem — ele, Pepe, Josefina e toda sua plateia — e se apresenta como um rato livre: “Puedo habitar el miedo y sé perfectamente hacia dónde se encamina nuestro Pueblo” (Bolaño, 1997, p. 81). A crueldade de Héctor, segundo ele, é um exercício de liberdade, diante dessa sociedade farsante na qual a violência é velada. Pepe lhe diz que ele está doente, mas que talvez haja alguma cura, e Héctor lhe devolve a pergunta: “¿Y quién te curará a ti, Pepe?, me preguntó. ¿Qué médicos curarán a tus jefes?” (Bolaño, 1997, p. 81).

Afinal, quem está doente? Mesmo depois de desvendar o crime e travar uma luta de morte com Héctor, Pepe é forçado por seu superior a manter a história em segredo. Até a rata rainha com quem Pepe conversa no final da história, a voz da sabedoria, faz coro com o discurso geral: “Recordemos

que estaba loco, que se trataba de una teratología. Las ratas no matan ratas” (Bolaño, 1997, p. 84). A violência é colocada unicamente como desvio e essa frase é repetida como um dogma que não pode ser questionado.

No capítulo “Leitores imaginários”, do livro *O último leitor*, Ricardo Piglia escreve sobre o gênero policial, que nasce com “Os assassinatos da rua Morgue” de Poe:

Uma história da luz, uma história da reflexão, da investigação, do triunfo da razão. Uma passagem do universo sombrio do terror gótico para o universo da pura compreensão intelectual do gênero policial (Piglia, 2006, p. 76).

“El policía de las ratas” é uma história policial sobre a investigação de um misterioso crime, mas no final a razão não triunfa, como ocorreria no gênero policial descrito por Piglia. O crime é solucionado, mas não há compreensão intelectual e tudo deve voltar a ser como se ele não tivesse existido. Não se trata mais do universo racional da iluminação, mas de um mundo que opta por consentir e velar a perpetuação da barbárie. Um mundo que opta pelo esquecimento.

Lembremos que a questão da memória também é central em “Josefina, a cantora”. No final a ratinha desaparece e o narrador afirma que o povo que “não cultiva a história” provavelmente acabará esquecendo-se dela⁴². É o que Bolaño recupera em seu conto: Pepe conversa com um velho rato policial que conhecera Josefina e gosta de falar sobre ela, mas sua memória é completamente falha: “sus recuerdos, no tardé en darme cuenta, eran ligeros como papel de fumar” (Bolaño, 1997, p. 58). Em entrevista concedida a Dominique Aussenac na revista francesa *Le matricule des anges*, Bolaño fala da questão da memória em sua obra: segundo o escritor, a poesia combate o esquecimento, por mais que esta seja uma batalha perdida. A entrevistadora aponta que sua obra relembra uma série de acontecimentos

42. Lembremos que em “Um artista da fome” o jejuador também é esquecido em sua jaula no circo.

históricos — como já dito — por meio de um humor dessacralizador. Para Bolaño, a cultura é baseada na memória e viver sem culpa pelo passado significa aboli-la: “Se nós pudéssemos esquecer, poderíamos ser irresponsáveis novamente. Poderíamos cantar em volta de um fogo ao meio-dia. Poderíamos nos devorar” (Bolaño, 2002, tradução nossa).

A sociedade dos ratos está mergulhada no esquecimento e na farsa; nem a arte nem a história são cultivadas. E, para Bolaño, é esse esquecimento que cultiva o mal. Obrigado a seguir normalmente com sua vida, Pepe se questiona: “¿En qué momento se hizo demasiado tarde? ¿En la época de mi tía Josefina? ¿Cien años antes? ¿Mil años antes? ¿Tres mil años antes? ¿No estábamos, acaso, condenados desde el principio de nuestra especie?” (Bolaño, 1997, pp. 85-86). Ainda que perturbado com a revelação acerca de seu mundo, o conto se encerra com o policial que segue só, cumprindo o que acredita ser seu dever.

Terminamos com o diálogo de Kafka e Max Brod, recuperado por Benjamin: “Existiria então esperança, fora desse mundo de aparência que conhecemos? Ele [Kafka] riu: há esperança suficiente, esperança infinita — mas não para nós” (Benjamin, 1985, p. 142). Talvez seja demasiado tarde para um povo que desde sempre está condenado, mas Bolaño escolhe como cena final para sua narrativa um ratinho, Pepe, embrenhando-se no escuro para salvar três ratos e seus filhotes, vítimas de um predador.

Referências

- ADORNO, T. Anotações sobre Kafka. In: *Prismas*. Trad.: Jorge de Almeida. São Paulo: Ática, 1998, p.239-270.
- ANDERS, G. *Kafka: pró e contra*. Tradução, posfácio e notas: Modesto Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

- BENJAMIN, W. Franz Kafka. A propósito do décimo aniversário de sua morte. In: _____. *Obras Escolhidas I. Magia e técnica, arte e política*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985, pp. 137-164.
- BOLAÑO, R. Sensini. In: _____. *Llamadas telefónicas*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1997, pp. 13-29.
- BOLAÑO, R. El policía de las ratas. In: _____. *El gaucho insufrible*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2003, p.53-86.
- BOLAÑO, R. Literatura + enfermedad = enfermedad. In: _____. *El gaucho insufrible*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2003, pp. 135-158.
- BOLAÑO, R. *Entre paréntesis*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2004.
- BOLAÑO, R. Nocturne du Chili. Entrevista concedida a Dominique Aussenac. In: *Le matricule des anges*, n. 40, septembre-octobre, 2002. Disponível em: <<https://lesamisdugraindesmots.fr/2015/07/le-matricule-des-anges.html>>. Acesso 14 de set. 2025.
- CAMPO, J. B. Roberto Bolaño frente al canon literário. In: *Romanische Studien 1*, 2015, pp. 27-28.
- CANETTI, E. *El otro proceso de Kafka*. Madrid: Alianza Editorial, 1983.
- CARONE, M. *Lição de Kafka*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- HOSIASSON, L. J. La voz del otro y sus proyecciones en Bolaño. In: DOHNT, R.; VANDEBOSCH, D. (Eds.) *Transnacionalidad e hibridez en el ensayo hispánico. Un género sin orillas*. Leiden/Boston: Brill/Rodopi, 2017, pp. 124-138.

- KAFKA, F. Josefina, a cantora ou O povo dos camundongos. In: _____.
Um artista da fome / A construção. Tradução e posfácio Modesto Carone.
São Paulo: Companhia das Letras, 1998, pp. 37-59.
- LOGIE, I. La “originalidad” en Roberto Bolaño. In: *América: Cahiers du CRICCAL*, n. 33, 2005. Les modèles et leur circulation en Amérique Latine, v1 pp. 203-211.
- LOGIE, I. Un bestiario transatlántico: reminiscencias de Kafka en la obra de Roberto Bolaño. In: MORENO, Fernando (coord.) *Roberto Bolaño, la experiencia del abismo*. Santiago: Ediciones Lastarria, 2011, pp. 281-294.
- PIGLIA, R. Teses sobre o conto. In: _____. *Formas breves*. Trad.: José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, pp. 87-98.
- PIGLIA, R. Novas teses sobre o conto. In: _____. *Formas breves*. Trad.: José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, pp. 99-114.
- PIGLIA, R. Sobre el género policial. In: _____. *Crítica y ficción*. Barcelona: Editorial Anagrama, pp. 59-62.
- PIGLIA, R. Uma narrativa sobre Kafka. In: _____. *O último leitor*. Trad.: Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, pp. 38-67.
- PIGLIA, R. Leitores imaginários. In: _____. *O último leitor*. Trad.: Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, pp. 68-97.
- VILLACORTA GONZÁLEZ, C. Retrato del artista como un roedor: De *Josefina la cantora o El pueblo de los ratones* de Franz Kafka a *El Policía*

de las ratas de Roberto Bolaño. In: *The Korean Journal of Hispanic Studies*, 6(2). Seoul: Institute os Hispanic Studies, Korea University, 2014, pp. 139-162.

Corpo e teatro para a compreensão de uma língua: experiência pedagógica de ensino do espanhol em diálogo com as artes cênicas.

Jose Ramon Castillo

Universidade Estadual do Oeste do Paraná

Cleiser Schenatto Autor

Universidade Estadual do Oeste do Paraná

Resumo

Aprender uma segunda língua é um desafio para cada sujeito, pois o fator limitante é a resistência cognitiva ao enfrentar as estruturas gramaticais e linguísticas, assim como a capacidade para reagir, de maneira natural, perante situações cotidianas. O objetivo fundamental nesta pesquisa é a revisão dos conceitos de corpo e teatro em uma experiência específica na Tríplice Fronteira de Foz do Iguaçu, a partir da aplicação de jogos, leituras dramáticas e dramatizações (Fuenmayor, 2007 e Mangieri, 2021). A metodologia, baseada em técnicas teatrais de improvisação e jogos, levou cada participante a experimentar as noções de contato e de proximidade com os outros membros do grupo, permitindo que seus corpos recebessem os estímulos de outra cultura, neste caso brasileiros, paraguaios e venezuelanos. Partimos da memorização do texto, passando pelas sequências coreográficas, pela improvisação, e, finalizando, com a capacidade de resposta a frases e elementos próprios da outra língua. Em conclusão, entendemos que o teatro fornece técnicas lúdicas e sensoriais para que a experiência cognitiva seja muito mais eficaz, permitindo ao corpo interagir em outros contextos culturais.

Palavras-chave

Linguagem; Corpo; Ensino de Línguas.

COMPREENDER uma língua é um desafio difícil de assumir quando o contato com ela é uma opção. No caso que vamos trabalhar aqui, a língua entra no centro da discussão. Quando está em espaços plurilíngues e interculturais, como acontece com a região da Tríplice Fronteira de Foz do Iguaçu, em projetos educativos, como da Universidade da Integração Latino-americana (UNILA), que tem uma política bilíngue espanhol-português para seus estudantes, aparecem experiências complexas para a compreensão de ambas as línguas. Por isso, entramos no território do corpo, que contém significantes infinitos, que vão desde o interno até o externo, que também se constrói do contato diário como uma espécie de registro de ações do que acontece ao seu redor. Surgem, portanto, duas perguntas que vão nos permitir abrir a discussão: a primeira, existe a possibilidade de entender as formas de entrar na língua de cada sujeito como em um jogo de personagens, assim como nos permite a experiência teatral? A segunda pergunta, a aprendizagem da língua depende de uma sequência sistemática de atividades, para que o ensino e o condicionamento da memória possam ser experimentados a partir de um jogo teatral?⁴³

Nesse sentido, desde o ano 2017 até 2018, foram ministradas uma série de oficinas de teatro, públicos diversos na questão de idade e diversidade cultural, especificamente na UNILA, visando ter uma experiência sobre como o teatro é uma ferramenta pedagógica que pode ser usada para ensino de uma língua. Mas, durante o processo criativo, as práticas tornaram-se muito mais complexas em diferentes aspectos, pois os grupos apresentaram manifestações culturais particulares, o que levou a percebermos a ocorrência de mudanças em relação aos sujeitos, tais como falar com as variações sonoras da outra língua em músicas e frases comuns.

43. Para este caso particular estudamos a relação entre teatro e ensino de língua, conhecemos experiências de compreensão da língua que partiram de particularidades afetivas dos sujeitos por meio de músicas e literatura, desenvolvidas inicialmente desde a performance, e, que posteriormente desencadeia em teatro como espaço para a discussão e apreensão da língua.

Na UNILA, se desenvolveram duas experiências particulares, uma primeira em outubro e novembro de 2017⁴⁴, com estudantes de engenharia civil, em que eles participaram por quatro semanas em situações teatrais de diferentes obras⁴⁵. Esta dinâmica ajudou para a compreensão de estados de ânimo, ênfases em certas palavras e uso do corpo se posicionando no espaço, descobrindo que podem brincar e aprender com outras formas de corporeidades. Esta experiência nos levou a desenvolver o projeto de extensão *Teatro como ferramenta de ensino bilíngue e pluricultural* em 2018, com trabalho focado nos estudantes da instituição, em que participaram falantes de português que precisavam melhorar seu espanhol. Além disso, como estava aberto para a comunidade geral, entraram estudantes hispano falantes que contribuíram com uma série de experiências particulares de comunicação. Uma segunda fase da proposta foi desenvolver um projeto de Extensão na UNILA para a comunidade geral, entre maio e dezembro de 2018. Esta segunda fase do trabalho levou a montagem da obra *OFÉLIAS*⁴⁶ em dezembro de 2018.

Além disso, ainda estamos experimentando algumas possibilidades de metodologia, pois não é fixa e vai se adaptando com os participantes, que consiste na aplicação de atividades lúdicas, desde a expressão corporal, sendo esta a base do trabalho teatral, que resulta de experiências diferenciadas de um espaço a outro.

44. Com apoio da Prof. Lígia Karina Martins de Andrade da UNILA.

45. A diversidade dos textos, de diferentes autores, visou promover a diversidade linguística e cultural. A dificuldade de frases particulares em espanhol (diferentes autores hispanos) foi um desafio para os leitores, pois as imagens que ali se desenvolvem são complexas.

46. *OFÉLIAS*, peça bilíngue escrita e dirigida por José Ramón Castillo, que foi apresentada na UNILA o dia 04/12/2018 e na sala da Fundação Cultural de Foz do Iguaçu 08/12/2018, a seguir podem entrar no link do trabalho: Teaser: <https://www.youtube.com/watch?v=_NEDhEoNvGw&t=9s>

Corpos e corporeidades

Dentro das aulas, se desenvolveu uma estratégia lúdica de expressão corporal, técnicas de voz, de dicção, além de atuação em ciclos contínuos circulares⁴⁷, mas para compreender que este corpo estava ativo, devemos entender como ele se identifica e vai se incorporando nos processos criativos. Os eixos nos quais se movimenta a experiência são dois: corpo/ corporeidade e corpos/cena. Um dos grandes conflitos nesta interação é o jogo dramático, pois o corpo atravessa os dois eixos de maneira inconsciente/ consciente⁴⁸ que desde as falas diárias avança até uma apropriação do corpo extracotidiano⁴⁹ (Barba, 1992).

Corporeidade, no entendimento de Fuenmayor (2010), se refere a estímulo do corpo em ações específicas que assumem sair da cotidianidade que trabalha. Por exemplo, se temos um grupo de alunos de fala portuguesa, então os levamos a enfrentar o espanhol com intuito de que compreendam o significado que ali está contido. Depois, solicita-se que a leitura seja realizada de diversas maneiras, em pé, sentado no chão, sobre uma mesa, fora da sala enquanto os demais alunos continuam dentro da sala, além de pedir que aquele que lê caminhe pelo espaço ou simplesmente leia com

47. As aulas de teatro foram compostas de três elementos particulares: Expressão Corporal, Técnica de Voz e Atuação, cada uma delas depende da outra, o que nos indica que os ciclos são importantes e cada participante deve estar atento às instruções que se planejam em cada sessão. Esta técnica é aplicada por Jose Ramon Castillo como docente e diretor de teatro na Venezuela, Colômbia e México; para maior informação sobre o trabalho, acesse <<https://josecas99.wixsite.com/josecastillo>>.

48. Sobre a temática é possível ampliar ao revisar publicações de Victor Fuenmayor sobre *El Cuerpo de la Obra* (2007), onde analisa os processos de apropriação do espaço que ativam o corpo, em uma espécie de descongelamento dos princípios de movimento e criação. Ele desenvolveu uma técnica de sensibilização de experiências artísticas, a partir da dança, com faixas etárias de adultos e idosos aposentados, que conseguem desenvolver seu corpo como uma ação do cotidiano.

49. Para Eugenio Barba, é muito importante este passo do corpo cotidiano ao extra cotidiano, pois é onde se configura a corporeidade e a ação cênica.

outro tom de voz. Neste processo, podemos entender como esse corpo, que está morando na memória do sujeito, será incomodado pelo contato com outro participante que age de acordo com três condicionantes, o biológico, o cultural e o antropológico:

La corporeidad es el proceso constante donde se desarrolla la vida humana, no en el sentido solo biológico, sino humano, es decir con vivencias humanas. Esa corporeidad es invisible, pero se hace visible o se dejar entrever en las huellas que marcan los significantes como extensión del cuerpo. (Fuenmayor, 2010, p. 22).

No biológico a *corporeidade* é uma estrutura que nasce como organismo e vira um elemento que absorve a partir da memória genética até a aprendizagem, nesse caso a língua será apropriada pelo corpo como uma língua materna ou original, que gera uma *poiesis* para sua compreensão e resposta. É um processo claro desde a lactação, que vai se desenvolvendo com estados mais complexos como os afetos, as marcas e a sinalização com os dedos, os códigos de compreensão da fome, do frio, da sede ou defecar, por isso, a memória biológica entra em contato com um espaço cotidiano para poder confiar no sujeito e com ele interagir, com facilidade, na dinâmica de outra língua. Segundo Gustavo Geirola (2021), as pulsões resultam de um prazer que experimenta o sujeito para aprender e responder, ele chama de *pulsões energéticas* que são inatas e aparecem constantemente em um fluir interminável, por isso as relações entre os elencos de teatro e de dança geram uma conexão de fazer e ser visto. Poderíamos dizer que é uma origem a partir das capacidades da língua, conforme explica Jacques Lacan (2009), um estado de atenção que precisa atender, construir um *semblant* que será determinado pelo contato com o Outro⁵⁰. Sendo assim:

50. Outro, com maiúscula, é a categoria da alteridade conforme explica Jacques Lacan, onde o sujeito constrói sua própria imagem, tendo referência a linguagem do outro que se converte em seu ideal a seguir. A relação significante/significado sempre estará mudando para se adaptar às novas formas de compressão dos signos corporais que, ao se perceberem,

El cuerpo, a diferencia del organismo, no forma ya parte de la física y la biología; resulta de la alienación al Otro, con sus mandatos e ideales, facilitada por el significante cuya función es alcanzar un cuerpo vaciado de goce (Geirola, 2021, p. 19).

A memória biológica se posiciona em um corpo com uma imagem específica —, aqui é onde reside nosso projeto. Os falantes de português geram uma série de ações e frases de compreensão cultural a partir de seu espaço, utilizando expressões próprias do cotidiano e as comparam em espanhol. Percebe-se a tentativa de compreender o que a segunda língua apresenta por meio de uma relação emotiva sensorial, que poderíamos chamar de *poiesis* estrutural da memória. Assim, o participante busca a posição corporal para se entender e responder para o grupo, como o que nos indica Maturana (1974), a natureza e a *poiesis* funcionam como o lugar onde os corpos conseguem se entender por padrões culturais comuns para todos.

Esta ideia de o corpo falar em uma narrativa poética pode ser observada também em Lacan (2009), *O Seminário 18*, que nos permite entender que existem mudanças constantes na leitura dos corpos como uma transposição de personalidades⁵¹ que, no teatro é extracotidiano, mas na vida cotidiana o sujeito se adapta a cada circunstância vivida. Desse modo, a partir de uma ação físico-corporal os corpos se posicionam por meio do inconsciente:

também descobrem os vazios que ele tem. Quando o sujeito revisa esse Outro e que procura entrar no seu imaginário, desencadeia trocas linguísticas que, com certeza, abrem as ações de experiências, de compreensão de frases e movimentos. Tudo sob a ideia da construção de uma linguagem além das palavras e que se evidencia nas formas como o corpo se manifesta e procura essas conexões. Para esclarecer recomendamos revisar os textos de Lacan: “El estadio del espejo como formador de la función del yo (je)” (1994) em *Escritos 1*. Mexico: Siglo XXI editores. Ed. 1994 e *O Seminário, livro 18: de um discurso que não fosse semblante*, (1971) / Jacques Lacan; texto estabelecido por Jacques-Alain Miller; tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

51. Para ampliar essa característica, Lacan chama de *Semblant* ao estado de mudança que experimenta o corpo e que dependem de três espaços como são o simbólico, o real e o imaginário, para isso recomendamos ler *O Seminário, livro 18: De um discurso que não fosse semblante*.

Todo mundo percebe que, de vez em quando, não há nada mais verdadeiro que se possa dizer do que eu minto. Aliás, com toda a certeza, essa é a única verdade que não é destruída, em certas ocasiões. Quem não sabe que, ao dizer eu não minto, de modo algum nos resguardamos de dizer uma coisa mentirosa? Que significa isso? A verdade de que se trata, aquela que afirmei que diz Eu, aquela que se enuncia como oráculo, quando ela fala, quem é que fala? Esse semblante é o significante em si (Lacan, 2009, p. 14).

É possível refletir, portanto, que o teatro permite interpretar pelo jogo dramático e assumir outros papéis, como um exercício de mentir, de colocar um rosto que não o meu (Lacan). A corporeidade será baseada na capacidade de adaptação do corpo dos participantes, que falam uma língua materna, que está implícita, e a segunda língua também precisa abrir esse espaço com a dinâmica de interação com o Outro. Fuenmayor (2007) explica isso como a primeira parte do descongelamento⁵² do corpo, que sempre vai compreendendo o ambiente que atravessa, tentando se adaptar. O jogo dramático de interpretação é fundamental para que o corpo biológico ative a percepção sobre o espaço. Por exemplo, através da memorização de frases com sua pronúncia que não só resulta interessante pela sonoridade, mas também leva a uma repetição de palavras que o inconsciente assume como cotidianas.

Na metodologia de trabalho, temos textos de obras lidas, muitas vezes com diferentes maneiras de interpretação, desde estados de ânimos até mimetizar animais ou canções, situações em que aparecem dúvidas comentadas em coletivo. Por exemplo, em uma das obras que se improvisava um conflito com a frase que diz o personagem “*Tú, di que sí*”, que em espanhol é a maneira de conjugar o verbo “dizer”, no Modo

52. O Descongelamento do corpo refere-se a uma série de exercícios que Fuenmayor (2007) desenvolve com os grupos, baseados em sequências de afetos e memórias, os participantes descobrem que têm aspectos artísticos congelados na memória como pinturas, canções, poesias, contos, entre outras, e, ao focalizá-los, conseguem descongelar.

Imperativo, mas a mesma sonoridade da frase resultou uma complicação para os falantes de português, por isso os mesmos alunos procuravam sons para explicar a frase e repetir muitas vezes.

Ao colocar este exemplo, a dramatização partiu do corpo dos atores que iam criando a cena, até encontrar as derivações desta estrutura gramatical. Deste modo, os participantes puderam entrar no jogo e na discussão, em grupo, sobre formas para conjugar o verbo no Modo Imperativo, o que nos levou a fazer uma sequência de frases. O corpo começou a jogar com a postura das personagens e a interpretação fonética apareceu espontânea na sucessão de palavras que o texto oferecia.

Essa repetição própria do ofício teatral permitiu ao corpo interagir nas sequências coreográficas e manifestar uma pronúncia clara, desvelando um processo natural, inconsciente, em um aspecto cognitivo consciente. O corpo cultural é consequência imediata do trabalho com outro corpo, permitindo atravessar as fronteiras da comunicação e aprofundar no espaço do Outro, o qual convida a dinamizar os interesses do grupo, pois a comparação das variantes linguísticas depende dos reflexos que expõe a dramatização com sotaques, sons, fonética, gírias, silêncios, ocupação de espaço, temperatura do chão, condições da sala, barulhos do ambiente, para responder rapidamente ante aos estímulos sensoriais.

A *corporeidade* nos permite entender a língua e contribui para a comunicação. Para Boris Cyrulnik (2004), a língua cruza o território em duas fases, a primeira que é da língua nativa, interna, da qual o sujeito se apropria desde a infância, mas também passa por um processo orgânico, de compreensão orgânica de uma língua, que convive com a outra e assume a gramática da primeira:

El acceso abierto al lenguaje no solo precisa requisitos neurológicos y etológicos, sino también afectivos. El sistema conductual que “sustenta” el habla y propicia su aparición supone la presencia alrededor del niño de otro ser a quien

pueda hablar, para quien pueda hablar, es preciso que el habla propia responda al habla del otro (Cyrulnik, 2004, p. 56)

Além dos aspectos neurológicos, ethos e afetivos, ao permitir a entrada destas variantes de fala, como o *Portunhol*, entre os participantes nas aulas de teatro, ocorrem convergências e diálogos, percurso indispensável de comunicação. O teatro gera uma espécie de modelo de entendimento que parte da fonética, se apropria de sua sonoridade e se instala na sensibilidade corporal, experimentando diferentes sensações na leitura e se internaliza na memória, adota uma segunda língua como alternativa de fala.

Com as obras de teatro, existiam também palavras desconexas, com silêncios e alternativas semânticas de regionalismo. Na sonoridade da frase o aluno entedia que poderia ter uma solução e compreensão ao memorizar e depois entender. Esta técnica é natural para os profissionais do teatro, os atores memorizam e depois preparam os textos. Assim, os participantes memorizaram e depois pesquisaram o significado das palavras, o corpo assume a posição do personagem, fala com a contribuição do diretor de teatro. É uma metodologia que nasce com a experiência da montagem teatral, contribui para que as inibições do grupo diminuam.

Desta maneira, surge a obra de teatro *Ofélias*, em que os corpos falavam de seus interesses e da necessidade de expor suas perguntas, texto em portunhol que, posteriormente, seria interpretado com a força do corpo, com atores que falavam duas línguas em simultâneo e criavam uma polifonia musical.

Esas somos las Ofélias que ya estamos cansadas de vernos en el fondo del arroyo, ahora estamos hablando desde ahí para retomar nuestras vidas.

<p>OFELIA 2</p> <p>Vamos!!! estos cuerpos maltratados somos nosotras</p> <p>¡Siempre fuimos eliminadas aisladas y olvidadas... aquí estamos!!! Mirádonos. Estos son nuestros cuerpos que regresan en las palabras, en las acciones en lo que hacemos... somos la vida en contacto, tócame, mírame como respiro, escucha como hablo, asegúrate que te miro, puede ser que parezca poesía, la poseía existe en este Cuerpo y aquí lo estoy demostrando.</p>	<p>OFELIA 3</p> <p>O início do ano de 2018 foi marcado pelo assassinato de Marielle Franco, que chocou a população brasileira. Mulher, negra, mãe e moradora da favela da Maré, Marielle Franco era vereadora da Câmara Municipal do Rio de Janeiro e, no dia 14 de março, foi morta em um atentado. Treze tiros atingiram o veículo onde ela estava. A comoção pública e a transformação de seu nome em símbolo de resistência são sinais de que a violência contra a mulher está deixando de ser naturalizada.</p>
--	---

(As duas Ofélias falam ao mesmo tempo).

“Las voces de Ofelia son interpretadas a manera de juego polifónico” (Castillo, 2018, p 6-7).

Poderíamos falar de semiose cultural inconsciente? Para seguir nesta via podemos partir de Saussure (1981), pois ele propõe um sistema Sincrônico e Diacrônico. No sincrônico aparece um sujeito em termos de coexistência, o qual sabe que existem os outros e, no diacrônico, os termos e a sucessão pelo coletivo, a língua habita. Mas, vamos revisar e ampliar a ideia de uma metodologia que seja incluída nos dois sistemas linguísticos, porque os corpos reagem dependendo dos estímulos e as experiências que

atravessam. Se o cérebro estava aberto a determinar que o corpo agregasse outros termos à fala, então estávamos entrando na significação de ações novas como indica Fuenmayor “*la semiose del signo que instaure el dominio de la lengua materna*” (2010, p. 25).

Não poderíamos separar os sistemas diacrônicos e sincrônicos, ao contrário, neste caso estaríamos na presença de uma atividade própria de construção coletiva baseada no prazer de provocar uma ação outro e este responder. Para Edward Hall (1978), o cérebro gera uma série de imagens que estão em transferência conceptual e, constrói a imagem de um corpo que depende do conjunto que ocupa, porém a corporeidade será o resultado semiótico nas matrizes receptivas dos participantes. Gera narrativas em duas línguas, causa a fusão das normas gramaticais na fala, a qual mistura elementos linguísticos para depois discriminar a diferença em cada língua.

Posso falar portunhol?

Como os participantes dos projetos se distribuía em uma faixa etária de 18 a 25 anos, os discursos que surgiam em cada aula se diferenciavam consideravelmente e nos permitiam entrar em trilhas tão complexas e variadas como cada um dos alunos. Assim nasceu “*Posso falar Portunhol?*”, que consiste na troca de papéis para tentar falar a língua do outro, inclusive com a presença do sotaque, além de brincar com algumas palavras que podem ser iguais em espanhol como em português, além de inseri-las nos textos dramáticos. Aos textos foram acrescentadas frases próprias da região, expressões linguísticas de outras cidades, assim como gírias, o que apresentou um tecido de estratégias comunicativas, em que o corpo estava assumindo uma corporeidade nova, e facilitou o processo de ensino de uma segunda língua. A partir de uma experiência sem memorização consciente, o corpo estava recebendo a informação para se

relacionar, inclusive houve casos particulares de revisão de língua como a repetição de sons das consoantes que não são comuns para espanhol como, Z, V, R ou das vogais abertas e fechadas. Assim, o corpo gerou uma comunicação de gramática narrativa, que posteriormente deveria ser reforçada com a gramática formal e assumir a segunda língua como um novo elemento consciente.

Até este ponto entendemos que a corporeidade é construída e atravessada pela língua de três formas particulares e claras: a primeira, pela referência afetiva *Coisa-Pessoa*, que se refere à capacidade de enfrentar o texto com a posição corporal em um ato lúdico; a segunda, a *Fala Etológica*, esse corpo que se comunica com os outros porque precisa da resposta do que acontece com o texto e a situação das personagens; e, por último, a *Maduração Neurológica* que detecta especificamente a outra língua e decifra rapidamente as respostas dos códigos literários e linguísticos nela contida.

As corposferas

A cultura pode ser modificada por diversos aspectos, portanto, a linguagem está sujeita às mudanças que podem acontecer, mas esta proposta só se clarifica com a teoria das *Semiosferas* de Iuri Lotman (1996), que considera o corpo como o espaço onde entram e se espalham os signos culturais, conceito atualizado por Jorge Enrique Finol (2014) que chama de *Corposferas*.

As *Corposferas* são entendidas como unidades corporais que marcam uma série de seqüências de valores e significantes, os quais permitem mapear os corpos por identidades culturais específicas. As *corposferas* se adicionam às maneiras de permitir aparecer um corpo falante em sintonia com a possibilidade de o interlocutor compreender, sendo uma possibilidade de abrir novos significado no momento em que se refletem uns com outros.

La corpusfera (...) el conjunto de los lenguajes que se originan, actualizan y realizan gracias al cuerpo, entendido este como un complejo semiótico de numerosas posibilidades que requieren de una visión fenomenológica para su mejor comprensión. La Corpusfera sería esa parte de la Semiosfera propuesta por Lotman y abarcaría todos los signos, códigos y procesos de significación en los que, de modos diversos, el cuerpo está presente, actúa, significa. (Finol 2014 p. 165)

Dizer que a metodologia de ensino era a mesma em cada um dos grupos seria reduzir a experiência a uma simples fórmula, os resultados se diferenciaram consideravelmente pelas características culturais de cada turma, respondendo em espaço e organização comunitária, com resultados imprevisíveis, mas neste caso a técnica do contato gerou diferentes variantes. Para entrar neste campo de interação entre os corpos é importante ressaltar que Fuenmayor (2011) indica que a *corporeidade*, como conceito de ação dos corpos, não está limitada à cena, mas responde a elementos culturais cotidianos que aparecem a cada instante.

El cuerpo es el gran encuentro y las lenguas, el gran desencuentro. El Babel de las lenguas, el cuerpo es antibabélico, el lugar de los grandes encuentros individuo-cultura-humanidad. A pesar de las enormes diferencias culturales, los principios artísticos nos reúnen desde el cuerpo que se implica en la creación en cualquier arte. Del cuerpo nacen todas las escrituras, del cuerpo nacen todas las lecturas (Fuenmayor, 2011, p. 77)

Para que estes corpos dos sujeitos possam interagir entre eles, ainda mais do que em uma simples reunião, se abre a possibilidade de um espaço como oportunidade única de comunicação, com parceria de reconhecimento do Outro, com quem podem trocar experiências na mesma proporção, além de usar exercícios comuns para descontextualizar os ambientes pedagógicos e usá-las como alternativas de jogo e aprendizagem.

Portanto, os sujeitos mergulham, desde o primeiro contato de comunicação, nestas *corpóferas* culturais, com fios específicos que podem ser identificados pelos sujeitos que as habitam. Neste sentido, Coutinho (2010) nos indica que a língua depende das mudanças das leis linguísticas do contexto em que ela habita, e vice-versa, o que nos revela que a aplicação de exercícios teatrais de compreensão depende dos espaços (culturais, fronteiriços, de gênero, etc.) e permite o reconhecimento do sujeito e de seu ambiente cotidiano. Ao definir a língua como fato próprio da cultura que interage com os sujeitos de maneira ativa, compreende-se que:

[...] a função social da linguagem requer a resolução de um problema concreto: o da relação entre o significado em formação (o “algo” que decorre da realidade e do trabalho socializado) e sua forma material exterior (imagem acústica, gesto etc.) (Coutinho, 2010, p. 89).

O teatro é uma ferramenta fundamental para entender as dimensões das relações interpessoais, sendo muito importantes as trocas de conhecimento que o fato teatral exige, pois esse contato gera um ambiente de fácil compreensão das dinâmicas entre os participantes dos projetos. As vivências e contribuições visaram propiciar um espaço de comunicação desse jogo teatral, de troca linguística, em que cada um dos sujeitos pudesse falar das suas experiências e do relacionamento com a língua que estão começando a aprender.

Neste ponto, o contato teatral que cria uma *corpófera*, agrega a experiência pedagógica em que os estudantes de fala portuguesa tentam decifrar as marcas linguísticas dos falantes de espanhol (no caso de existir na sala sujeitos das duas línguas), e entra no descongelamento do corpo (Fuenmayor, 2012), além de técnicas de improvisação do texto em outra língua. O teatro é uma arte coletiva na qual a motivação individual é fundamental para trocar com o grupo em geral, permitindo o processo de assimilação da outra cultura.

O teatro como jogo permite que os sujeitos compreendam outra língua e também nos ajuda a construir uma ferramenta epistêmica, e aqui retornamos para a questão metodológica baseada na troca linguística que denominamos: *Posso falarportunhol?* que consiste em atuar em outra língua. Isso requer processos de imitação corporal e fonético em primeiro lugar, para depois compreender como esse corpo se ativa conforme a circunstância cultural do acontecimento didático. Assim, os estudantes entraram no campo das diferenças sonoras da voz, os sotaques, o posicionamento do corpo no espaço, as dramatizações em uma língua diferente da materna.

Podemos confirmar que este trabalho, baseado nas técnicas de corporeidade, (Fuenmayor, 2011), evidencia como o resultado de aprendizagem da língua não é exclusiva da grafia e dos signos fonéticos, em vez disso, podemos evidenciar que a palavra é, em si, é um ato de compreensão e interpretação do seu entorno.

Entender a língua como uma complexa rede de aspectos que nascem da cultura e se instalam no corpo do sujeito, e vice-versa, convida-nos a desenvolver estratégias de atividades sensoriais que permitem decifrar os fios culturais que podem ser expostos e que mudam dependendo da região, do espaço físico, da temporalidade e das variáveis corporais. Além disso, a cultura se expande em uma série de experiências adquiridas de maneira individual e coletiva, por esse motivo tomamos as propostas de Victor Fuenmayor (2007; 2011) sobre as corporeidades, que se referem à ativação dos elementos culturais no corpo do sujeito, na aquisição de uma experiência, neste caso a língua espanhol-português, permite uma interação plurilíngue e intercultural da Tríplice Fronteira, que pode ser dinamizada pelo teatro, como disciplina artística que consiste em ativar os corpos e seus contatos particulares.

Para Cyrulnik (2004), o corpo está respondendo aos interesses do coletivo e determina que a memória não só é biológica, mas também episódica e semântica, e o resultado do texto encontra matizes e tonalidades comuns

para o grupo. Por isso, conferimos que o postulado sobre as *corposferas* de José Enrique Finol (2014), sobre a cultura poética como parte de um coletivo, unifica a premissa que estávamos questionando sobre a memória, diacrônica e sincrônica, que fornece a Semiótica, confirmando que o teatro permite ao corpo entrar na própria experiência. Inclusive podemos dizer que usamos as experiências, olfativa, auditiva, tátil e de convivência, que usamos a expressão corporal, a troca de personagem e a abordagem do grupo com o contexto em que ele convive cotidianamente.

Podemos entender o corpo como um repositório de signos culturais e que pode interagir reciprocamente. Observamos esta troca entre os participantes, o que permitiu verificar as teorias antes pesquisadas.

Possível discussão

O trabalho teatral é muito importante no sentido de permitir a inclusão dos participantes por suas características culturais diversas e múltiplas entre si, por isso, resulta fundamental aprofundar os estudos sobre o teatro associado aos estudos sobre ensino de língua estrangeira para estabelecer uma ferramenta metodológica e epistemológica que possa entrar na experimentação com os corpos e entender essa corporeidade, além de analisar as redes de comunicação cultural que se desenvolvem em casos específicos.

Este processo de aprendizagem das línguas em diálogo com o teatro na Tríplice Fronteira produz resultados muito importantes que podem ser usados em outras áreas pedagógicas, mas também é uma contribuição para compreender a diversidade linguística na região e desenhar estratégias inovadoras no ensino plurilíngue e intercultural.

Referências

- BARBA, E. *La canoa de papel*. Caracas: Centro dramático nacional, 1992.
- CYRULNIK, B. *Del gesto a la palabra: La etología de la comunicación en los seres vivos*. Barcelona: Gedisa. 2004.
- COUTINHO, C. *O Estruturalismo e miséria da Razão*. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2010.
- CASTILLO, J. *OFELIAS*. Texto inédito. 2018.
- FINOL, J. *Antropo-Semiótica y Corposfera: Espacio, límites y fronteras del cuerpo*. 2014, 30(74), pp. 154-171. Disponível em: <<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=31035399004>> Acesso em: 16 de Fevereiro de 2024.
- FUENMAYOR, V. El cuerpo en los bordes El cuerpo en la escena y la escena del cuerpo. In: *Revista Bordes*, n. 2, 2011. Disponível em: <<http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/bordes/article/view/4937/6539>> Acesso em: 05 de dezembro 2021.
- FUENMAYOR, V. Corporeidad, semiosis y memoria. In: *Revista Situarte*. v. 5, n. 9 (2010). Disponível em: <<http://produccioncientificaluz.org/index.php/situarte/article/view/15997/15970>>. Acesso em: 05 de dezembro 2021.
- FUENMAYOR, V. El cuerpo en los bordes El cuerpo en la escena y la escena del cuerpo. *Revista Bordes* n. 2, 2011. Disponível em: <<http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/bordes/article/view/4937>> Acesso em: 17 de junho 2024.

- FUENMAYOR, V. *El Cuerpo de la Obra*. Maracaibo: Universidad del Zulia. 2007, p. 485.
- GEIROLA, G. Teatro: vida, sentidos y presencialidad. Conjeturas a propósito de la pandemia. In: *Artes & Humanidades*, v. XI Ed., n. 42, Gustavo Geirola, Diciembre 2021. Disponible em: <https://www.argus-a.com/publicacion/1607-teatro-vida-sentidos-y-presencialidad-conjeturas-a-proposito-de-la-pandemia.html> Acceso em: 20 de janeiro 2022.
- HALL, E. *Más allá de la cultura*. Editorial Gustavo Gili S.A. Barcelona. 1978
- LACAN, J. *Seminário, livro 18: de um discurso que não fosse semblante*, texto estabelecido por Jacques-Alain Miller; Trad.: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.
- LACAN, J. El estadio del espejo como formador de la función del yo (je) In: *Escritos I*. Mexico: Siglo XXI editorires. Ed. 1994.
- LOTMAN, I. *La semiosfera. Semiótica de la cultura y del texto*. Selección y traducción del ruso por Desiderio Navarro. Madrid. Ediciones Cátedra. 1996, p. 174.
- MATURANA, H. VARELA, F. De Máquinas y Seres Vivos. In: *Autopoiesis: la organización de lo vivo*. Santiago de Chile: Lumen. 1974.
- SAUSSURE, F. Curso de lingüística general. Edición crítica preparada por Tullio de Mauro. Paris: Payot. 1981.

Extranjera de sí: la apropiación en la poesía venezolana del siglo XXI

Jesús Alexander Montoya Omaña
Universidade Federal de São Carlos

Resumo

A proposta deste artigo é analisar, relacionar e agrupar as formas pelas quais se executa a apropriação como procedimento estético na poesia venezuelana do século XXI, a partir das obras: *Tribu* (2011), de Gabriela Kizer (1964); *Friedrich Hölderlin: cantos hespéricos según la edición histórico-crítica de D.E. Sattler / traducción y versiones libres (en lienzo y poemas)* (2015), de Verónica Jaffé (1957); *Otono (sic)* (2017), de Luis Moreno Villamediana (1966); *El cuarto de los temblores* (2018), de Jacqueline Goldberg (1966) e *El hilo atroz* (2021), de Beverly Pérez Rego (1957). Cada uma delas, observadas como laboratórios de experimentação estética e linguística, desestabiliza os conceitos de propriedade, autoria e originalidade. Nelas, distintos materiais (pinturas, mapas, fotografias, citações) são utilizados para organização e montagem, o que provoca um trânsito de operações como a tradução, a reescritura e a intervenção, as quais deslocam a poesia de um quadro único de referência, fazendo-a dialogar com outras linguagens e tradições.

Palavras chave

Apropriação; Tradução; Poesia venezuelana; Reescritura.

EN LAS ÚLTIMAS dos décadas, la crítica latinoamericana se ha preguntado desde perspectivas distintas acerca de las formas y los modos de funcionamiento de la literatura más reciente. Se ha hablado de *literaturas posautónomas* (Ludmer, 2009); de *inespecificidad*, de *no pertenencia* y *expansividad* (Garramuño, 2015); se ha hablado, incluso, de un *arte fuera de sí* (Escobar, 2004). Todas estas nociones señalan una apertura de la escritura literaria hacia otros medios, saberes, formas, objetos y materiales que desarticulan los géneros y aproximan a la literatura con las artes plásticas.

Esto ha producido una tensión entre soportes y lenguajes que acaba por modificar los significados de lo literario y de lo *propio*. En este sentido, Leonardo Villa-Forte (2019), propone el término de *autor-curador*, cimentando una *interferencia* con el empleo de diversos materiales literarios o no —con firma, fuente o sin ella— para la confección de una obra. Por otro lado, Cristina Rivera Garza (2013) ha denominado algunas de estas escrituras como *impropias* o *desapropiadas*, dando cuenta del proceso de reescritura que toda obra contiene y señalando, así, una crisis de autoría, propiedad y originalidad. Este tipo de autor establece un trabajo de selección y recontextualización. En efecto, hay un corpus considerable de obras que instalan citas y materiales articulados a una poética de la apropiación, en la que existe un *reciclaje* de diferentes tipos de *residuos* que vulneran la *propiedad*, tal y como explica el escritor español Agustín Fernández Mallo (2018).

A partir de estas breves consideraciones anteriores, propongo el análisis de algunos procesos de recolección-apropiación literaria en la poesía venezolana del siglo XXI. Entiendo por apropiación el gesto recrear, reescribir, modificar, parodiar e intervenir un contenido ajeno en búsqueda de una actualización, traducción y variación como referente, dato y cita de la cultura.

Aunque existen diversas antologías de poetas venezolanos, aún permanecen algunos vacíos para la articulación crítica de una tradición que agrupe a los

autores desde operaciones textuales y formales como marcas destacadas de sus obras. Luis Miguel Isava (2016) subraya que la falta de grandes tirajes de las obras (incluso su reedición y la ausencia de obras completas), como también el deterioro de conservación de su “archivo”, hacen la tarea crítica más difícil. Isava propone una revisión y (re)configuración de la tradición poética venezolana, a través de una relectura “a la luz de nuevas teorías y métodos de aproximación crítica” (Isava, 2016, p. 8).

Por su parte, el investigador venezolano Miguel Gomes (2018), equipara una serie de procedimientos que abarcan los años noventa hasta la primera década del siglo XXI, cuya fundamentación plástica —performance, video, imagen— presenta una *fragmentación e indeterminación* que mezcla diferentes materiales verbales y visuales, por medio de una disposición en que estos elementos componen, según Miguel Gomes (2018), una llamada *liminaridad*, un pasaje de *remediación* y mixtura.

Quisiera sumar, a estos casos, la constelación que propongo como una extensión de esa *liminaridad* con otras particularidades. Cada una de estas obras utiliza de manera singular la apropiación, a partir de técnicas que desarrollan una poética que no posee, de manera directa, un referente en la tradición venezolana. Sin embargo, observando sus años de publicación, todas aparecidas después del 2010, es posible evidenciar en ellas una sucesión de operaciones formales y estéticas similares.

Extranjería y fracturas lingüísticas

La traducción Friedrich Hölderlin: cantos hespéricos según la edición histórico-crítica de D.E. Sattler / traducción y versiones libres (en lienzo y poemas) (2015) es, sin lugar a dudas, la más compleja de estas obras. La poética de Verónica Jaffé incursiona en la traducción como umbral multiforme, no solo en lo referido al texto escrito, sino también a los hilos que este tiende entre lo visual y lo material. Con esto, la traducción pasa a

ser un contrapunto para el traspaso de un idioma a otro, pero también de un soporte a otro —de un texto a un lienzo o a la inversa—, haciendo del poema un objeto con características que lo convocan como gestos.

La metáfora, para Jaffé, es la posibilidad de traducir. En virtud de esto, el libro transfigura a Hölderlin desde las versiones en alemán de los Cantos Hespéricos, traídas de la edición elaborada por D.E. Sattler. Estas son llevadas a una partitura literal en español y, seguidamente, a una exploración libre, donde los poemas de Jaffé son conjugados en una “transposición-apropiación” (Isava, 2015, p. 13) con una serie de mapas y distintos materiales plásticos, todos hechos por la misma Jaffé y registrados a partir de fotografías. Por consiguiente, estas operaciones ocasionan una “desfiguración del artefacto ‘libro’ tanto en su textualidad como en su identidad” (Isava, 2015, p. 18); allí collage, arte objetual y mapeado se funden con la poética de Hölderlin, la cual avanza intervenida por Jaffé.

La versión libre hecha por la autora a partir del poema “El Rin” —cuyo nombre se refiere al río europeo, del que la autora construye un mapa-collage con carboncillo, lápiz y acrílico sobre lienzo, de tamaño 70 x 100 cm, que al reverso identifica materiales como ramas de hiedra, gasa, cuerdas, piedras— cierra de forma sintética con la superposición del paisaje de Jaffé y su extranjería, la cual evoca, a su vez, al poeta alemán en el acto de traducción:

Y dos años más tarde
Continúo a la espera
Pero ya en otra medida:
Para traducirme
Este presente en angustia
Tener que relegar con dolor la poesía fluida de mi amado
Poeta
Y recalar en estos trozos de poemas
Islas caribe
Cantos quebrados
Caracas (Jaffé, 2016, p. 90).

En una obra anterior, *Sobre traducciones* (2008), Jaffé explora la mecánica de la traducción en un sentido apropiativo a través de poemas teóricos —denominados así por la autora—, en los cuales busca: “traducirme la teoría de la traducción de Walter Benjamin, la teoría de la metáfora de Martín Seel y las traducciones que Hölderlin hiciera de la Antígona de Sófocles” (Jaffé, 2008, p. 7). De este modo, la poeta va aunando referentes de la cultura grecolatina con autores de la tradición alemana, citados a partir de sus lenguas originales en el interior de sus poemas, como es el caso del propio Hölderlin, al que se suma, por ejemplo, Rainer Maria Rilke. Los tiempos se superponen en textos que buscan, como en las posteriores versiones libres de los Cantos Hespéricos, mostrar un espacio de extranjería, desplazamiento y materialidades que juegan con la écfrasis de sus producciones artísticas, que dentro de esta obra derivan en “traducciones sobre cartón”. De tal manera que Jaffé genera una reflexión sobre la traducción, la apropiación y una diversa mezcla de soportes con las artes visuales, la cual no está separada de sus creaciones verbales, sino que retroalimenta todo el proceso creativo, lo que deviene, por otro lado, en un desdibujo de límites y borraduras de fronteras, donde, además, se apunta a una identidad elidida y a un país trágico.

Por su parte, la poesía de Beverly Pérez Rego, siendo de un carácter hermético y oscuro, revela un bilingüismo —entre el inglés y el español— en desencuentro, “un mundo ambiguo” (Pantin & Torres, 2015, p. 128) donde sonoridad y canto adquieren un protagonismo absoluto. Su propuesta promulga una herencia que reclama espacios en un canon patriarcal, haciendo de la escritura hecha por mujeres y su tradición un terreno en pugna.

En el *El hilo atroz* (2021), obra publicada después de casi quince años de silencio, Pérez Rego emprende construcciones coautoreales en un sentido apropiativo, cuyas desfiguraciones o reivindicaciones de tradiciones literarias sucumben como referencias encriptadas, unas más explícitas que

otras. Estas referencias van trazando una modulación en tensión, por la cual pasan procedimientos de la poesía escrita por mujeres en español — especialmente la producida en el Modernismo de América Latina— y en inglés —de donde provienen traducciones de Shakespeare, Virginia Wolf, como también ciertas formas del Modernismo anglosajón, entre otras—, creando rincones donde los productos verbales rompen parámetros por medio de ambas lenguas: la peculiaridad de la rotura deviene de unir estas como hilachas.

El funcionamiento de los textos de Pérez Rego, desde una genealogía plural, recae en materiales escritos que confirman cierto inacabamiento. De allí es desprendido un idioma en perenne extranjería, una conjetura entre lo que es ilegible, lo bocal y lo audible en el tejido como desmemoria. Es posible evidenciar en ese hilar una condición de extranjería donde la escritura misma es la tejedora: desfigura el silencio transformado en tiempo, a la vez que este oficio, llevado en el pasado en su mayoría por mujeres, se vulnera: la acción de hilar comprende un intercambio de lo patriarcal a lo matriarcal: “Las místicas arañas enhebran la herencia: hilvanan la patria, descosen la patria” (Pérez Rego, 2021, p. 15). Y esta herencia, de hecho, va estableciéndose como una tradición que suele verse opacada por la masculinidad del canon; provocando, a su vez, fluctuaciones, inadecuaciones, no solo con ese espacio masculino, sino también con el mismo femenino, sobre todo cuando se trata de una rememoración de la poesía escrita por mujeres en Venezuela: se ven los nombres y las referencias a Ana Enriqueta Terán, a Luz Machado, a Enriqueta Arvelo Larriva, pero también un (des)encuentro con respecto a estas. Habría que apuntar, en este sentido, que el (des)encuentro de Pérez Rego con sus precursoras y la transposición del título del libro, es sugerente a la obra *El hilo de la voz*. Antología crítica de escritoras venezolanas del siglo XX (2003), compilación hecha por Yolanda Pantin y Ana Teresa Torres. No obstante, esa moldura de poetas se extiende y traspasa, como comenté, un espacio

latinoamericano: allí son evidenciadas caricaturas y desfiguraciones, por ejemplo, a Pablo Neruda y a César Vallejo, en tanto que aparecen, por otro lado, como ludismo y reconocimiento, los nombres de Alejandra Pizarnik, Olga Orozco, Juana de Ibarbourou o Lucila Godoy —nombre de pila de Gabriela Mistral—, entre otros. Estos apellidos llegan a ser, hasta cierto punto, intercambiables. Tal efecto aviva la existencia de híbridos nominales como Juana Orozco: lo que apunta a un espacio donde el tejido pasa a ser inencontrable, componiendo una función de mixtura y unción, completamente reflexiva a la poética de la obra de Pérez Rego.

La lengua de hilachas en bilingüismo no solo se convierte en un motor para la máquina de traducciones del libro, sino que acaba unciendo, cosiendo poemas con otros como si se tratase de legajos, entre significantes que se comunican por medio de los versos. Esto ocurre, por ejemplo, con el poema “Epidermal Macabre”, del americano Theodore Roethke, el cual Pérez Rego, en un gesto de apropiación, titula “Macabra extranjera”. En este sentido, el poema de Roethke da continuidad al de Pérez Rego y viceversa. Vulnerando su significación original, el texto va acoplándose a la intervención en español que se lleva a cabo. Por consiguiente, se trata de una traducción —o falsa traducción— expandida con rasgos apropiativos.

Otra mecánica es puesta en práctica cuando la autora realiza cuatro transcreaciones —en la acepción acuñada por Haroldo de Campos— del español al inglés, a partir de un poema titulado “Sobre las olas”, del poeta romántico venezolano Ezequiel Bujanda, cuya temática aborda direccionalmente el exilio. En efecto, tanto el inglés como el español trazan una gama de tránsitos y procedimientos verbales dentro de la obra. Con ello, la lengua además de ser un punto de partida o de llegada en la flexión de las versiones, es una máquina creativa, y cuando el texto se fracciona en este hilo, esta se enrarece de haber regresado, o de haberse ido, de no estar, en apariencia, en ninguna parte. No obstante, esa estadía mutable tiene nombre: Caracas; y ese regreso es, de alguna manera, inminente: “¿Cuál

es el propósito de su estadía? / The unmeasurable light behind the eyes. / ¿Cómo se llama? / I have two moons and I am deserted” (Pérez Rego, 2021, p. 27). El retorno siempre parece ser de manera forzada a una Caracas, literalmente tachada: una imagen de retorno a una senda en ruinas.

Por otro lado, Otono (sic) (2017), una de las más recientes obras de Luis Moreno Villamediana, confronta desde el principio la noción de “libro” como recuento del sujeto, generando una borradura del mismo, puesto que este se ve irrepresentable y es, en última instancia, el lenguaje mismo en desencuentro. Este canal atraviesa la extranjería como tópico y diferentes lenguas en juegos onomatopéyicos. En consecuencia, la lengua resulta un mecanismo fluctuado en el que se reversionan traducciones; por ejemplo, las realizadas del poeta norteamericano Mark Strand; o los consecuentes guiños a poetas como Dante Alighieri, o al cineasta Jean-Luc Godard. Moreno Villamediana establece irrupciones que procuran erigir una desviación genérica en la que lo ajeno prevalece como propio, incrustando citas que cuestionan la idea de un solo autor, la propiedad y el quebrantamiento de los moldes convencionales de la poesía. En virtud de esto, la extranjería se convierte en forma poética a través de un artefacto que solo busca alojar lenguaje.

En un texto recientemente publicado por Miguel Gomes, titulado “Hacia una poética del desencanto: modernidad, autoritarismo y lírica venezolana (1958-2018)”, el investigador expone “tres maneras de pensamiento polarizante”, en el que ubica la poética de Luis Moreno Villamediana dentro de este llamado “segundo paradigma”, el cual: “engendra una poética barroca o hermética donde lo liminar se instala en operaciones verbales, con perseverantes confluencias de niveles del lenguaje o campos semánticos a las que se añade la violación de normas lingüísticas” (Gomes, 2020, p. 350), cuya forma liminar, según explica Gomes, “el trobar clus de los poetas surgidos en los albores del milenio representa una respuesta más o menos espontánea ante el devenir social”

(Gomes, 2020, p. 355). Dentro de esta estela de operaciones verbales, Miguel Gomes menciona también las obras de María Antonieta Flores, Dinapiera Di Donato, Claudia Sierich, y sumaríamos también, en este sentido, los procedimientos ya mencionados de Beverly Pérez Rego.

Los textos de Otono (sic) conforman una singularidad en este grupo, pues los tránsitos apropiativos son gestuales en tanto giran alrededor de menciones, referencias y, diríamos, interferencias que albergan una especie de destierro de las lenguas, como es profesado a un Dante interlocutor en el poema “Comedia”:

_ en una de esas lenguas quizá cuento números pares al
tiempo que viajo sin maleta
entre países, en guerra, secos todos, sin lluvia, y solo cuervos
_ en la segunda lengua soy para siempre “un-niño-que-es-
miope”,
_ luego aprendo una lengua para la descripción, de adjetivos
bisílabos (Moreno Villamediana, 2017, p. 22).

Por ello, la mezcla con algunas frases o vocablos en italiano, en inglés, en portugués o en alemán, a la vez que la instalación de elementos como partituras musicales, infundado un ruido comunicativo, siempre en el corte, en las pausas entre mayúsculas y minúsculas deliberadas —por medio de puntos y comas— que, aunque a veces largas, dan un cierto aire, braceo de incisión en el nado del habla. En verdad, la lengua es una “cosa” en desplazamiento:

va en una botella una lengua
deshecha
más bien opaca
perdida o
vaciada de antemano, como un guante
(¿y los dedos y el agua y las palabras?)

muy seco
()

muy mudo
()
mutilado
() (Moreno Villamediana, 2017, p. 28).

Se trataría, más concretamente, de cierta lengua de los naufragos que tensiona posturas sobre la traducción a través de selectas referencias canónicas y de culto, dando, así, un espacio de visibilidad al traductor como un ente que aparece en medio de los textos en su cualidad de fuente, a la vez que el propio autor traduce. Esto puede evidenciarse en un fragmento citado entre corchetes a la traducción al inglés de *Nouvelles impressions d’Afrique*, que realiza Mark Ford de Raymond Roussel; la Eneida “macarrónica” de Odorico Mendes — cuya mención, a su vez, es un guiño a Haroldo de Campos—, o las traducciones emprendidas dentro del texto al libro *Dark Harbor: A Poem* (1953), de Mark Strand, por comentar algunas.

En ese movimiento continuo de narraciones interrumpidas por versiones o referencias a versiones fragmentadas, el traductor pasa a fusionarse con la imagen del *autor*, a la vez que arrastra sus formas encriptadas como un ruido subyacente en una suerte de “Juguete retrato de autor”, cuyo título es el de uno de los poemas finales de la obra, donde el sujeto se muestra, de manera satírica, como “un perro mecánico que mueve la cola” (Moreno Villamediana, 2017, p. 54). Por consiguiente, como explica el poeta y lingüista peruano Mario Montalbetti: “la traducción como transcripción puede ser un ejercicio constructivo de demolición por el cual la materia misma con la que se construye una pieza se transforma al servicio de la ‘idea’ encerrada en ella” (Montalbetti, 2019, n.p). De esta manera, las interferencias de los sonidos *linguales*, en tanto traslados a partir de lo textual, van revelando la extranjería del sujeto a la vez que este se (des)nomina en mudez y mutilación.

Ensamblar, construir desde lo *ajeno*

Tribu (2011), de Gabriela Kizer, acopla, a partir de versos de largo aliento, un coro de voces devenidas de diferentes épocas: T. S. Eliot, Homero, Virgilio, Montaigne, entre otros; manifestando una escritura *impropia* (Rivera Garza, 2013) que aloja en la presentación de la cita en cursiva al lector —con el nombre de la fuente— la construcción de un origen tribal. Podría decirse que el aparato textual de Kizer busca ser *rastreado* como matriz. En efecto, la voz es una fórmula de cruces textuales que la autora va acoplando con versos de su autoría.

En el prólogo al libro, Kizer expresa que este fue concebido por medio de “la idea de la unidad central de la literatura que Borges trae de Shelley, Emerson y Valéry” (Kizer, 2011, p. 4), aunque, añade, le fue más *cautivadora* la idea de Shelley: “los poemas del pasado, del presente y del porvenir como episodios o fragmentos de un solo poema infinito erigido por todos los poetas del orbe” (Kizer, 2011, p. 4). Por ello, Kizer va *enlazando* “estrofas, versos, frases de la tradición religiosa y literaria occidental” (Kizer, 2011, p. 4) para la composición del aullido de una *tribu* como *corriente subterránea*.

Tal corriente lleva en su flujo una unción particular con la fuente-nominal-autoral, de la que se apropia sucesivamente en su aparición. Esta no se encuentra separada del cuerpo textual sino instalada allí, sobreviniendo en breves frases, cuyos autores se van mostrando y, a la vez, difuminando en breves saltos, como una especie de collage referenciado, cuya lógica de resonancias apunta a un gran poema epocal. Así, como explica Gina Saraceni: “más allá de las autorías reconocibles que aparecen en el libro como tímidas señales”, se hacen “mutaciones que señalan cómo la reescritura de la literatura habilita otra cosa que no estaba antes de su nuevo registro y abre paso a la circulación de ecos y llamados y al ensamblaje de nuevas formas” (Saraceni, 2021).

En este cúmulo, podemos leer, por ejemplo, en el primer poema de la quinta parte de la obra, un texto que articula tres citas seguidas de T. S. Eliot, Pessoa y Baudelaire, y que luego vuelve al flujo de Kizer para desembocar, finalmente en Rilke y en Pessoa, nuevamente. Sin dejar de atenuar una reflexión en el movimiento, lo que realmente desestabiliza la mirada del lector es que los nombres llegan, hasta cierto punto, a parecer prescindibles, pues el encadenamiento del poema es lo que va prevaleciendo por delante:

Y si tomaras una pequeña muestra de esa agua
conocerías la cantidad proporcional de sales disueltas
llamada tal vez salinidad, o agua dulce, dulcísima,
cuando un gran río rodeaba la tierra como un poderoso
abrazo.

*El río aún está dentro de nosotros; el mar es también el borde de
la tierra.* T. S. Eliot

*Y quién sabe, quién sabe si no partí otrora, antes de mí, de un
muelle; si no dejé, navío al sol oblicuo de la madrugada, otra
especie de puerto.* Pessoa

Resígnate, alma mía: duerme un sueño de bruto. Baudelaire
Y cómo resignarme allí donde el timbre se invierte, se
confunde

y es a mí a quien chupa la *riente boca*, como si más allá
Rilke

*aquella hora marítima en que las presas son asaltadas
y el terror de los apresados huye hacia la locura.* Pessoa
(Kizer, p. 41).

No existe, como vemos, una arritmia que aminore el ensamblaje, sino que el artefacto en su armonía parte de una seguidilla de citas en cursiva reveladas por referencias que están, literalmente, a su lado, pero que yacen en letras más pequeñas. Así, el nombre como figura de autor acaba descentralizándose en favor de una confluencia coral, pues el largo poema llega a ser atravesado incluso por fragmentos de mitos amerindios. El lector no deja de percibir estas referencias, las cuales posibilitan una cualidad

semántica a ese collage lingüístico, que lo llevan a construirse, en ciertos momentos, apenas cita tras cita, proponiendo una vuelta al origen de la palabra como tribu y canto:

Y el primer ser que cantó en la morada terrenal de nuestro
primer
Padre, el que por primera vez entonó su lamentación en ella,
fue la pequeña cigarra colorada.
Y la perdiz colorada también
canta ahora en las afueras del paraíso de nuestro Padre. Mitos
de los Guaraní
(Pero muerto está solo quien piensa en las cigarras). Montale

Y así se hacía el «comer tierra»:
Cuando algún discurso no era tenido por muy cierto, decían:
«si es verdad lo que dices, come tierra». Mitos del México
antiguo (Kizer, p. 50)

Con respecto a Jacqueline Goldberg, sus libros poseen una composición mutante: la multiplicidad de exploraciones y la integración de distintos materiales como links, noticias, recetas médicas, textos de origen documental, entre otros, hacen de ella una de las autoras venezolanas más resaltantes de las últimas épocas. Gina Saraceni (2020) apunta que su obra busca “tensar los límites entre ficción, documento, invención, autobiografía, para propiciar intercambios y contagios entre ellos” (Saraceni, 2020, p. 27).

El cuarto de los temblores (2018) es un texto compuesto por una serie reflexiones poéticas, citas y referencias sobre el *temblor*, fusionadas con diagnósticos médicos y memoriales. En este sentido, la autobiografía dispone un eje central donde la enfermedad es, en distintas direcciones, una extensa indagación de sí misma; esta ha acompañado en carne propia a la autora, se trata de un *temblor* congénito sin ningún tipo de definición. El devenir biográfico y genealógico contamina su recuento a través de diferentes textos que difuminan la escritura y el cuerpo en aras

de enunciación. Así, aparecen una cantidad de referencias procedentes del cine, del periodismo y de la medicina, las cuales son inscritas en distintos tramos para la construcción de una narración fragmentada —aunque en progresión cronológica— de la enfermedad. Allí, la investigación produce que estas referencias, algunas de ellas también literarias —Susan Sontag, Mario Bellatin, Clarice Lispector, Elías Canetti—, transfiguren a sus autores en personajes como anomalías desalojadas de lo *proprio*, puesto que Jacqueline Goldberg edifica su *caligrafía* desde los otros, indagando en la reversión de ciertas autorías y complejidades múltiples.

Ya en obras como *Las horas claras* y *Nosotros los salvados*, ambas del año 2013, la autora emprende un proceso de construcción que implica un trabajo con documentos, de rasgos historiográficos, sobre todo en *Nosotros los salvados*, donde Goldberg, a partir de una serie de testimonios de sobrevivientes del Holocausto en Venezuela, reordena y enlaza una obra de rasgo documental, en la que funge como una *curadora-transcriptora*, pues ninguno de los testimonios transformados en forma poética son de su autoría:

No son míos estos poemas. Vienen de voces tomadas, recuperadas, usurpadas. Sus autores huyeron de una masacre, son sobrevivientes, salvados, testigos, revividos. Soy apenas transcriptora, escucha en lo cóncavo de su dolor, su memoria, su decir, su olvido. (Goldberg, 2013, p. 5).

Es posible establecer una unción con esta idea de transcripción, pensando en el “Libro tercero” de *El cuarto de los temblores*, en el que aparecen referencias a Jacques Derrida o a Soren Kierkegaard, ambos autores de textos que abordan el temblor como matriz temática: “¿Cómo no temblar?” y Temor y temblor:

[...]

Busco Temor y temblor de Soren Kierkegaard, nadie tiembla allí. Se habla de que cuando el hombre se entrega a los

placeres de este mundo, siente con temor y temblor las funestas e imprevisibles consecuencias que implica el designio divino.

“Pero hay una cosa que me llena de pavor y me hace temblar hasta la médula, a saber: pensar que se pueda perder del todo la razón y con ella la finitud entera — cuyo agente de cambio es cabalmente la razón—, y que entonces en virtud del absurdo se recupere justamente esa misma finitud perdida. El hecho de que me espante tal pensamiento de poca importancia y deleznable, al revés, lo considero el único prodigio”.

Tanta reflexión.

El temblor no conjetura.

El temblor es. (Goldberg, 2018, p. 152).

Así, van sumándose una serie de citas llamadas “Temblores en prosa”, que parten de Anne Carson, Rafael Cadenas, Virginia Woolf, Antonia Palacios, Vicente Huidobro, entre muchos otros. Esta indagación, incluye, además, “una bibliografía incompleta, no consultada y, a decir verdad, ya innecesaria sobre el temblor” (Goldberg, 2018, p. 185). Como vemos, la cita se fundamenta como pieza ineludible, a la vez que esta es el motor de la *inespecificidad*, pues en su interior se mueve el tema central: el temblor. Se trata, en verdad, de una recolección de la lectura, a la vez que la superposición de esta con la autobiografía, apegada, más que al *testimonio*, a la poesía, al recorte y a la transparencia de su conjetura y ensamblaje.

Consideraciones finales

Cada procedimiento de los casos anteriormente expuestos, propone de manera singular una desestabilización de los conceptos de propiedad y de autoría, como también una desfiguración de los géneros literarios con gestos de reinención, cambios, parodias y actualizaciones, a través de un tránsito de operaciones por las que pasan la traducción, la reescritura, la

intervención y el ensamblaje. Por otro lado, es importante destacar que la mayor parte de este corpus está compuesto por mujeres. Asimismo, es ineludible añadir que el conjunto contiene autoras nacidas entre los años 1957 y 1966, y un autor nacido en este último año, lo que instituye una generación que aún hoy se mantiene publicando y ejecutando estos procedimientos.

Existe, además, una cuestión importante de resaltar en cada una de las obras presentadas, esta radica en que todas han sido publicadas de forma independiente (algunas con apoyos y fondos de escritura para su realización), lo que les otorga cierta *objetualidad* en su hechura. Esto es de extrema importancia, pensando en la crisis política, social y económica que atraviesa Venezuela hoy en día. En efecto, la crisis ha permeado el sistema de producción editorial del país, como también la vida de este grupo de poetas. Por lo tanto, este corpus de obras contiene una figuración de temas que pueden ser observados alrededor de tal marco político: extranjería, exilio, caos, violencia. Es significativo tener en cuenta que el espectro político yace en ellas y que es inexcusable a la hora de explicarlas, inclusive intentando rastrear en su ensamblaje una noción de *crisis*. Finalmente, es importante destacar que, en lo referido a la traducción, y, en algunos casos, al bilingüismo, dentro de la poesía venezolana, hay una importante tradición a ser tomada en cuenta, que pasa por nombres como Hanni Ossott, Alfredo Silva Estrada, Margara Russotto, Carmen Leonor Ferro, Reynaldo Pérez So, llegando hasta Salustio González Rincones y Juan Antonio Pérez-Bonalde, por ejemplificar algunos casos. Sin embargo, en las obras presentadas aquí, de Beverly Pérez Rego, Verónica Jaffé y Luis Moreno Villamediana, el papel de la traducción y del traductor como figura adquiere un protagonismo mayor, cuestionando, incluso, el papel del autor en estos tránsitos apropiativos. Lo mismo ocurre, si pensamos en los casos donde la cita y la referencialidad son más marcados, como los de Jacqueline Goldberg y Gabriela Kizer, pues la intertextualidad como artificio aquí

busca, en el caso de la primera, conjeturar un tema y atravesarlo desde diferentes ecos textuales; mientras que en la segunda el flujo del ínterin del poema modula una confección tribal, originaria. Ninguna de estas obras vela sus técnicas, de hecho, en cuanto más se muestran al lector, más este puede ser partícipe de su hechura. Estas parten de la apropiación y de la recolección de formas, lenguas, tradiciones y, al mismo tiempo colman al lector de sus prácticas, dándole, muchas veces, una idea de extranjería, donde lo nacional y lo político sobrepasa una exposición panfletaria. Sus mecanismos son inteligentes, universales, y, diría, radicales en su expansión a los albores del siglo XXI.

Referencias

- COMPAGNON, A. *O trabalho da citação*. Tradução de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 1996.
- CUSSEN, F. Para una poética de la repetición. In: *Meridional. Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos*, n. 5, pp. 41-58, 2015. Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6066747>>. Acesso em: 13 abr. 2025.
- DE CAMPOS, H. Da tradução como criação e como crítica. In: TÁPIA, M., NÓBREGA, T. M. (Org.). *Haroldo de Campos: Transcrição*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- ESCOBAR, T. *El arte fuera de sí*. Asunción: CAV, Museo del Barro, 2014.
- FERNÁNDEZ MALLO, A. *Teoría general de la basura (cultura, apropiación, complejidad)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2018.

- GARRAMUÑO, F. *Mundo en común. Ensayos sobre la inespecificidad del arte*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2015.
- GOLDBERG, J. *Nosotros los salvados: poesía documental*. Caracas: Smashwords Edition, 2013.
- GOLDBERG, J. *El cuarto de los temblores*. Caracas: Oscar Todtmann Editores, 2018.
- GOMES, M. *El desengaño de la modernidad cultura y literatura venezolana en los albores del siglo XXI*. Caracas: Abediciones/UCAB/Universidad Católica Andrés Bello, 2017.
- GOMES, M. Hacia una poética del Desencanto: modernidad, autoritarismo y lírica venezolana (1958-2018). In: *Revista de Estudios Hispánicos*, v. 54, n. 2, pp. 345-369, 2020. Disponible em: <<https://muse.jhu.edu/article/765636>>. Acceso em: 13 abr. 2025.
- HERNÁNDEZ, B. Notas para una poética de apropiación: Donde comienza el aire de Soledad Fariña. In: *Acta literaria*, n. 57, pp. 93-118, 2018. Disponible em: <<https://scielo.conicyt.cl/pdf/actalit/n57/0717-6848-actalit-57-00093.pdf>>. Acceso em: 13 abr. 2025.
- HÖLDERLIN, F., JAFFÉ, V. *Friedrich Hölderlin: cantos hespéricos según la edición histórico-crítica de D.E. Sattler / traducción y versiones libres (en lienzo y poemas)*. Caracas: La Laguna de Campoma, 2015.
- ISAVA, M. L. De la crítica de la poesía en Venezuela. In: *Prodavinci*, pp. 1-20, 2016. Disponible em: <https://www.academia.edu/27221501/De_la_cr%C3%ADtica_de_poes%C3%ADa_en_Venezuela_Texto_completo>. Acceso em: 13 abr. 2025.
- ISAVA, M. L. Presentación: De palabra e imagen. Las versiones,

- conversiones, reversiones y trans-versiones de Verónica Jaffé. In: HÖLDERLIN, F., JAFFÉ, V. *Friedrich Hölderlin: cantos hespéricos según la edición histórico-crítica de D.E. Sattler / traducción y versiones libres (en lienzo y poemas)*. Caracas: La Laguna de Campoma, 2015.
- JAFFÉ, V. *Sobre Traducciones. Poemas 2000-2008*. Caracas: La Laguna de Campoma, 2010.
- KIZER, G. *Tribu*. Caracas: La Cámara Escrita, 2011.
- LADDAGA, R. *Espectáculos de realidad: ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2007.
- LÓPEZ ORTEGA, A.; GOMES, M., & SARACENI, G. (Eds.). *Rasgos comunes. Antología de la poesía venezolana del siglo XX*. Madrid: Pretextos, 2019.
- LUDMER, J. Literaturas postautónomas 2.0. In: *Propuesta Educativa*, n. 32, pp. 41-45, 2009. Disponible em: <<https://www.redalyc.org/pdf/4030/403041704005.pdf>>. Acceso em: 13 abr. 2025.
- MONTALBETTI, M. El pensamiento del poema. In: *La calle Passy 061*. Disponible em: <<https://www.lacallepassy061.cl/2020/01/el-pensamiento-del-poema-por-mario.html>>. Acceso em: 13 abr. 2025.
- MARCOTRIGIANO, M. *Las voces de la hidra. La poesía venezolana de los '90*. Mérida-Caracas: Mucuglifo, 2002.
- MORENO VILLAMEDIANA, L. *Otono (sic)*. Caracas: Ediciones Letra Muerta, 2017.
- PANTIN, Y., & TORRES, T. A. (Eds.). *El hilo de la voz: antología crítica de escritoras venezolanas del siglo XX*. Caracas: LibrosEnRed, 2015.

PÉREZ REGO, B. *El hilo atroz*. Valencia: Ediciones POESÍA, 2020.

PORRÚA, A. Figuraciones de lo visible en la poesía latinoamericana reciente: estallido y montaje. *Revista Caracol*, n. 17, pp. 111-135, 2019. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/caracol/article/view/159119/154021>>. Acesso em: 13 abr. 2025.

RIVERA GARZA, C. *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*. Ciudad de México: Tusquets, 2013.

SARACENI, G. Apresentação a Tribu. In: *Revista POESIA web*. Disponível em: <<http://poesia.uc.edu.ve/tribu/>>. Acesso em: 13 abr. 2025.

SARACENI, G. Fallas en la máquina de habitar. Arquitectura, botánica, afecto en Las horas claras de Jacqueline Goldberg. In: *Kipus: Revista Andina de Letras y Estudios Culturales*, n. 48, pp. 26-46, 2020. Disponível em: <<https://revistas.uasb.edu.ec/index.php/kipus/article/view/1581/1379>>. Acesso em: 13 abr. 2025.

VILLA-FORTE, L. *Escrever sem escrever: literatura e apropriação no século XXI*. Rio de Janeiro: Relicário/PUC-Rio, 2019.

Paixão, ciúmes, humilhação: a escrita das emoções em “La intrusa”, de Jorge Luis Borges

Laura Castanho
Universidade de São Paulo

Resumo

Embora inicialmente avesso à abordagem psicológica da ficção que marcou a literatura do início do século xx, Jorge Luis Borges gradualmente incorporou à sua obra personagens dotados de um aprofundamento psicológico notável. A partir de *El aleph* (1949), em parte de seus contos, a subjetividade dos protagonistas passa a ser um elemento fundamental da construção da trama, tão concreto quanto o tempo ou o espaço da ação. Este artigo analisa o tratamento literário dessa subjetividade no conto “La intrusa”, de *El informe de Brodie* (1970). Argumenta-se que Borges utiliza uma combinação de descrição direta e indireta das emoções dos personagens, de modo a potencializar seu efeito sugestivo, e que a própria premissa do conto é psicológica, uma vez que a ação da história decorre de contradições interiores aos personagens.

Palavras-chave

Jorge Luis Borges; literatura argentina; conto; realismo; psicologia; El informe de Brodie.

EM SEU PRÓLOGO a *La invención de Morel*, de 1940, Jorge Luis Borges faz um ataque breve e contundente ao realismo psicológico que lhe parecia — e era — dominante em seu tempo. Seu argumento consiste em três partes. Em primeiro lugar, o romance psicológico padeceria, por natureza, de um crônico desleixo formal:

La novela característica, “psicológica”, propende a ser informe. Los rusos y los discípulos de los rusos han demostrado hasta el hastío que nadie es imposible: suicidas por felicidad, asesinos por benevolencia, personas que se adoran hasta el punto de separarse para siempre, delatores por fervor o por humildad... Esa libertad plena acaba por equivaler al pleno desorden. (Borges, 1978, p. 12)

Em segundo lugar, sua pretensão de ser realista se valeria de detalhes inúteis, injustificados, para dissimular o artifício inerente a todo romance, apresentando-se como uma “una transcripción de la realidad”. Em nome de uma verossimilhança enganosa, esse tipo de romance lançaria mão “de toda vana precisión”, contendo em si (e aqui Borges fala explicitamente de Proust) “lo insípido y ocioso de cada día”. Por fim, ele argumenta que não faltariam — ao contrário do que alegara Ortega y Gasset — premissas e possibilidades de trama para a ficção fantástica, que teria no século xx um solo fértil.

É exatamente isso o que Borges defende, no lugar da ficção psicológica: o romance de peripécias, o “placer de las aventuras” e o que chamou de “imaginación razonada” — representada exemplarmente, diz ele, pelo romance de seu amigo Bioy Casares.

Do ponto de vista da história da literatura, trata-se de uma posição assumidamente antimoderna.⁵³ Afinal, o aprofundamento psicológico é um elemento fundamental da ficção moderna, e sobretudo do romance.

53. Não por acaso, Borges afirma ser, no mesmo prólogo, “libre de toda superstición de modernidad, de cualquier ilusión de que ayer difiere íntimamente de hoy o diferirá de mañana” (1978, p. 13).

A tendência, ao longo da evolução desse gênero, foi de um aumento constante da dificuldade deliberada do personagem ficcional, que se tornou cada vez mais contraditório, complexo e imprevisível. Antonio Candido (2014, p. 60-61) data o século XVIII como marco dessa transição decisiva — que não hesita em chamar de “revolução” — na concepção do romance. Foi nessa época, afirma, que teve início a guinada “do enredo complicado com personagem simples para o enredo simples [...] com personagem complicada”. Passou-se, assim, das “personagens de costumes” às “personagens de natureza”, para usar os termos de um contemporâneo, Samuel Johnson; ou, na distinção mais moderna de E.M. Forster, das personagens planas (*flat characters*) às esféricas (*round characters*).

Com relação a isso, é preciso fazer duas ressalvas. A primeira é que esse processo não se deu de forma linear, uniforme ou absoluta; evidentemente, não é como se o romance tivesse sido propelido integralmente de um extremo a outro, num caminho sem volta — tanto que os ficcionistas de peripécias de predileção de Borges, como Stevenson, Chesterton, Kipling e Wells, são contemporâneos do romance realista. O que houve a partir do século XVIII foi que algo que até então não havia passou a existir, e a tornar-se gradualmente influente e dominante na forma do romance. A segunda ressalva é que a tendência ao aprofundamento psicológico dos personagens se deu de forma mais plena no romance do que no conto. O romance, afinal, é um gênero mais flexível, em que há espaço para longas digressões internas; ao passo que a brevidade do conto obriga a que todos os seus elementos estejam subordinados à trama. No entanto, isso não impediu que a sofisticação psicológica viesse a ser, também, um elemento central no conto; basta pensar em narrativas como “A dama do cachorrinho” ou “Kew Gardens”.

De todo modo, quando Borges passa a escrever contos, a abordagem “psicológica” está plenamente consolidada — tanto na ficção, pelas mãos de Virginia Woolf, Proust e James Joyce, como na vida social, com a difusão

da teoria psicanalítica e, sobretudo, da ideia de subconsciente. Assim, como contista, Borges parece se opor às duas tendências dominantes na literatura do início do século xx: a descontinuidade radical das vanguardas, afeitas como eram ao escândalo e ao nonsense; e a preocupação cada vez maior com o aprofundamento psicológico do personagem, como já foi dito. Os contos mais lembrados de Borges são aqueles que se comprazem num jogo intelectual artificioso, rigoroso e fantástico com os alicerces da própria ficção, numa subversão formal extremamente sofisticada das convenções de gênero do romance de peripécias, do conto policial e do conto filosófico voltairiano (arriguicci jr., 1999, p. 283). Ou seja: dos gêneros em que a trama é o aspecto mais importante — manuseada habilmente por um narrador algo demiúrgico —, e a subjetivação psicológica das personagens é relegada a um plano inferior, quando não se resume ao arquétipo ou à caricatura.

No entanto, essa oposição de Borges à sua época não é absoluta nem imutável. Das vanguardas, ele parece ter extraído o gosto pela estranheza enquanto valor estético; a explicitação do artifício; e a autoconsciência crítica em relação ao próprio processo de criação. E, ao longo de sua obra, o tratamento das emoções e do mundo interior dos personagens passará por mudanças vagarosas, mas pronunciadas: esses aspectos ganharão espaço e nome. Cabe pescar alguns exemplos de seus contos e ensaios para demonstrar, ainda que en passant, de que modo isso acontece.⁵⁴

Em “El arte narrativo y la magia” (1932), Borges debocha da “simulación psicológica” do realismo. No prólogo à primeira edição de *Historia universal de la infamia* (1935), ele adverte que seus contos de estreia “no son, no tratan de ser, psicológicos”. Em “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” (1941), ao encontrar a primeira enciclopédia de Tlön, o que até

54. Nos dois parágrafos seguintes, a referência a “El arte narrativo y la magia” é das *Obras completas de Borges* (1974, p. 232). As demais referências constam dos *Cuentos completos* (Borges, 2016, pp. 9, 80, 82, 214-215, 221-225, 256, 277).

então lhe era impensável, o narrador sente “un vértigo asombrado y ligero que no describiré, porque ésta no es la historia de mis emociones sino de Uqbar y Tlön y Orbis Tertius”; além disso, o fato de que “la cultura clásica de Tlön comprende una sola disciplina: la psicología” não faz senão aumentar a irrealidade e o absurdo do planeta fictício.

A partir de *El aleph* (1949), no entanto, nota-se uma mudança sensível. Na “Historia del guerrero y de la cautiva”, o narrador afirma duas vezes que a conversão do bárbaro Droctulft comoveu-o: primeiro “singularmente”, depois “de manera insólita”. Em “La escritura del dios”, ao dar-se conta de que a palavra divina pode estar contida nas manchas de um jaguar, ele diz com sinceridade: “Entonces mi alma se llenó de piedad.” Em “El aleph”, ele descreve uma “imperiosa agonía que no se rebajó un solo instante ni al sentimentalismo ni al miedo” ao tomar conhecimento da morte de Beatriz Viterbo; quando nota que trocaram um cartaz com um anúncio de cigarros na Plaza Constitución, ele diz que “el hecho me dolió, pues comprendí que el incesante y vasto universo ya se apartaba de ella y que ese cambio era el primero de una serie infinita”. E “Emma Zunz”, por fim, é um caso à parte. No conto, a interioridade da protagonista é explorada em detalhe, uma vez que é fundamental para entender por quê, e como, ela decide vingar a morte do pai. Logo de início, há uma descrição longa da sua reação emocional e fisiológica ao descobrir que seu pai se suicidou; Emma tem a sensação de “malestar en el vientre y en las rodillas; luego de ciega culpa, de irrealidad, de frío, de temor”. Ela não dorme à noite, e o dia seguinte lhe parece “interminable”; os homens lhe inspiram “un temor casi patológico”, e o momento em que ela perde a virgindade é descrito como “infernol”, um “sacrificio”, repleto de “sensaciones inconexas y atroces”, “temor”, “asco” e “tristeza”. Na hora de matar Aarón Loewenthal, ela o perscruta com “asombro y cólera”; e, ao final,

La historia era increíble, pero se impuso a todos, porque sustancialmente era cierta. Verdadero era el tono de Emma

Zunz, verdadero el pudor, verdadero el odio. Verdadero también era el ultraje que había padecido; sólo eran falsas las circunstancias, la hora y uno o dos nombres propios. [Grifos meus.]

Ou seja: as emoções são verdadeiras, seu pretexto é inventado; mas a verdade emocional é o que conta, a ponto de o narrador dizer que a história fabricada “sustancialmente era certa”. A psicologia da personagem não é o foco estrito da trama, mas o principal elemento que a impulsiona, em termos narrativos — são o ódio, o ultraje e a cólera que disparam as ações de Emma. Assim, Borges incorpora a psicologia à sua ficção, mas o faz *borgianamente*, a serviço da história. É o que fará, também, em “La intrusa”.

Vinte e um anos separam *El aleph* de *El informe de Brodie*. Nesse meio-tempo, além de mais velho, Borges havia ficado completamente cego; quem datilografava os contos, poemas e conferências que ele ditava era sua mãe. O prólogo a *Brodie* apresenta um projeto literário em tudo distinto do de *Historia universal de la infamia* ou *Ficciones*: trata-se de uma tentativa, inspirada em Kipling, de “redacción de cuentos directos” e assumidamente realistas. Realismo que ele toma, não sem certo enfado, como mais um gênero a ser dominado e subvertido formalmente: “[M]is cuentos son realistas, para usar la nomenclatura hoy en boga. Observan, creo, todas las convenciones del género, no menos convencional que los otros y del cual pronto nos cansaremos o ya estamos cansados” (Borges, 2016, p. 294). Além disso, ele afirma ter preferido, em *Brodie*, “la preparación de una expectativa o la de un asombro” aos finais imprevistos típicos do “estilo barroco” — adjetivo com que ele já havia classificado os contos de *Historia universal de la infamia*.⁵⁵ É com esse projeto em mente que o leitor adentra o primeiro conto de *Brodie*, “La intrusa”.

55. No segundo prólogo que escreveu ao livro, em 1954 (Borges, 2016, p. 11).

A epígrafe do conto, já de início, se impõe como um duplo enigma. Primeiro porque não se trata propriamente de uma citação, mas da remissão a um versículo bíblico — “2 Reyes 1, 26” — que obriga o leitor a buscá-lo por conta própria. Em segundo lugar, porque esse versículo não existe, uma vez que o primeiro capítulo do segundo livro de Reis se encerra no versículo 18; situação que parece, em si, um argumento borgiano acidental. É preciso alguma pesquisa para descobrir que a Bíblia de Borges tinha uma divisão diferente dos livros, e que nas Bíblias modernas o versículo correspondente se encontra no segundo livro de Samuel. Trata-se de um trecho da elegia de Davi sobre Saul e Jônatas: “Que sofrimento tenho por ti, meu irmão Jônatas./ Tu tinhas para mim tanto encanto,/ a tua amizade me era mais cara/ do que o amor das mulheres” (Bíblia, 2002, p. 433). Desde já está posta a premissa de história — a oposição entre “o amor das mulheres” e a amizade fraternal, com triunfo da amizade. É a primeira das muitas preparações de expectativa prometidas por Borges no prólogo; mas o leitor, é claro, só terá noção disso no necessário momento de releitura.

Entramos, então, no conto em si. O primeiro parágrafo lança mão de um procedimento tipicamente borgiano: um preâmbulo explicativo em primeira pessoa, no qual o narrador justifica o motivo pelo qual decidiu escrever. “La escribo ahora porque en ella se cifra, si no me engaño, un breve y trágico cristal de la índole de los orilleros antiguos” (Borges, 2016, p. 296). A palavra “trágico” contém em si um mundo de sugestões, que são acentuadas por um distanciamento estratégico. Isso se dá, primeiro, entre o narrador e a história, que ele mesmo adverte ser de procedência incerta e oral; e, a seguir, entre o tempo da escrita do conto (algum momento, supõe-se, entre 1950 e 1970) e o tempo em que os fatos teriam ocorrido (finais do século XIX).

Para além do efeito de antecipação, essa distância envolve a história dos Nilsen — que começamos a conhecer — numa atmosfera de indefinição mítica, tão típica dos contos de Borges que se passam no arrabalde. Para

o autor, afinal, trata-se de um tempo antes do tempo, que traz em si, de forma vaga e cifrada, os antecedentes do mundo de hoje. E tudo que diz respeito aos Nilsen, de fato, se perdeu: o narrador conta ter ouvido parte da história deles por um pároco, que a teria ouvido de seu antecessor; a casa onde os irmãos viveram “ya no existe”; e sua “azarosa crónica” foi “perdida como todo se perderá”.

Somos apresentados, enfim, aos irmãos Nilsen: *criollos*, mas *orilleros*; solitários, grosseiros, profundamente unidos entre si e temidos no bairro, que lhes deu o epíteto de “los Colorados”. De origem misteriosa e exótica — não se sabe ao certo nem mesmo se seu sobrenome é Nilsen, o que sugere uma ascendência dinamarquesa, ou Nelson, que viria da Irlanda —, eles parecem não ter família que não um ao outro. De forma engenhosa e aparentemente paradoxal, nossa aproximação para com os irmãos se dá a partir de uma série de novos distanciamentos; primeiro na forma de alusões ao caráter espartano da casa que dividem; em seguida, por meio de um encadeamento de metonímias (“sus lujos eran el caballo, el apero, la daga de hoja corta, el atuendo rumboso de los sábados y el alcohol pendenciero”; “fueron troperos, cuarteadores, cuatrerros y alguna vez tahúres”); e, finalmente, pela integração apenas parcial que há entre eles e o resto do arrabalde. É uma distância marcada pela estranheza e por certo antagonismo: fisicamente diferentes “del compadraje que dio su apodo forajido a la Costa Brava”, “los Nilsen defendían su soledad”, e “malquistarse con uno era contar con dos enemigos”. Esse isolamento relativo acentua o poder sugestivo da fantasia local compartilhada em torno deles.

Eis que surge, então, a intrusa do título: Juliana Burgos, que Cristián Nilsen toma como criada e usa como mulher. Bonita, graciosa e *aindiada*, Juliana parece vinda do nada, como os dois irmãos. Sua chegada dispara o desejo e os ciúmes de Eduardo, que serão o ponto de partida de toda a ação da trama. O narrador alude a essas emoções, primeiramente, a

partir de uma descrição indireta e sugestiva dos sintomas pelos quais elas se manifestam: Eduardo some, tenta emular o irmão trazendo uma moça para casa, abandona-a, torna-se arisco, entrega-se à bebida. E, a seguir, de forma direta: “Estaba enamorado de la mujer de Cristián.”

Há uma máxima da escrita ficcional vulgarmente conhecida como “*show, don’t tell*”; leia-se, a ideia de que é sempre melhor “mostrar” algo por descrições indiretas do que “contá-lo” diretamente ao leitor. É um conselho superficial e demagógico, típico das oficinas literárias para diletantes. No entanto, a distinção entre *showing* e *telling* é útil na medida em que esses dois procedimentos geram efeitos estéticos muito diferentes a partir de um mesmo substrato — a trama. O bom escritor sabe que não se trata de escolher entre um e outro, mas de recombiná-los habilmente de modo a criar o máximo de efeito sugestivo. É isso o que Borges consegue em contos como “La intrusa”. Como se vê, quando ele enfim incorpora a dimensão psicológica à sua ficção, o faz a partir de um tratamento factual: isto é, as emoções são dados da trama tão concretos quanto a época ou o local da ação; o narrador alude a elas tanto de forma direta (*telling*) como indireta (*showing*).

Temos, assim, o problema central do conto — a paixão e suas consequências — manifesto concretamente: Eduardo se apaixonou pela mulher do irmão. Ao dizer que “el barrio [...] previó con alevosa alegría la rivalidad latente de los hermanos”, o narrador nos dá uma pista meio verdadeira e meio falsa. A rivalidade é real, e se fará visível; no entanto, ela não resultará num embate direto entre Cristián e Eduardo, embora, numa primeira leitura, isso possa parecer quase inevitável. A expectativa está posta, mas não se cumpre por completo.

O desejo de Eduardo é transparente a todos, e desencadeia a ação seguinte: a proposta de Cristián de que ambos partilhem de Juliana (ela, afinal, “era una cosa”). Eduardo fica desconcertado (“no sabía qué hacer”), mas acaba por aceitá-la tacitamente. Chegamos, finalmente, ao parágrafo que esta análise se propõe a examinar.

Desde aquella noche la compartieron. Nadie sabrá los pormenores de esa sórdida unión, que ultrajaba las decencias del arrabal.^[1] El arreglo anduvo bien por unas semanas, pero no podía durar.^[2] Entre ellos, los hermanos no pronunciaban el nombre de Juliana, ni siquiera para llamarla, pero buscaban, y encontraban, razones para no estar de acuerdo. Discutían la venta de unos cueros, pero lo que discutían era otra cosa. Cristián solía alzar la voz y Eduardo callaba.^[3] Sin saberlo, estaban celándose.^[4] En el duro suburbio, un hombre no decía, ni se decía, que una mujer pudiera importarle, más allá del deseo y la posesión,^[5] pero los dos estaban enamorados. Esto, de algún modo, los humillaba.^[6]

Do ponto de vista da escrita das emoções, trata-se do parágrafo mais emblemático do conto; como se vê, optei por dividi-lo em seis trechos, a depender da função narrativa. O trecho ^[1] traz a sucessão factual concreta da partilha de Juliana e das consequências disso para o entorno. Ele também cumpre uma função contextualizante, na medida em que confirma para o leitor (de 1970 em diante) que, se o arranjo lhe parece surpreendente, para os *arrabaleros* do XIX é inquestionavelmente escandaloso — no que aumenta ainda mais a distância prévia entre os irmãos Nilsen e seus vizinhos.

O trecho ^[2] introduz uma nova antecipação por parte do narrador — “pero no podía durar” — com uma conotação algo trágica, como se a dissolução da partilha fosse inevitável, o que de fato é. O trecho ^[3], a seguir, é puro *showing*. Ele consiste, afinal, na descrição dos efeitos dos ciúmes na relação dos irmãos. Ao fazer isso, o narrador dimensiona o fato (concreto, porém interior e subjetivo) de uma emoção a partir da representação sucessiva de “pormenores lacónicos de larga proyección”, que Borges havia defendido quase quarenta anos antes em “La postulación de la realidad” (1974, p. 221).

O trecho ^[4] passa ao *telling* ao nomear os ciúmes mútuos, que o narrador acabou de descrever, de forma explícita. O trecho ^[5] contextualiza a conduta esperada no meio social em que vivem os personagens, o que

acrescenta uma nova dificuldade a seu dilema, para além da rivalidade fraternal. E o trecho ^[6], por fim, é um retorno ao *telling*. Conhecemos nominalmente o problema concreto que se impôs a partir de uma cadeia de afetos essencialmente subjetiva: paixão — ciúmes — humilhação.

O conflito está posto: há uma realidade emocional, desencadeada pela paixão, que se opõe tanto às convenções sociais locais (o papel de um homem “en el duro suburbio”) quanto às convenções familiares específicas ao pacto entre os dois irmãos. A rivalidade que se materializa com a paixão perturba a aliança de proteção mútua que lhes é necessária para que possam viver algo à parte do arrabalde, sem ceder totalmente às suas leis. Sem ela, ambos ficam expostos, desprotegidos.

É nítido, a essa altura, que a premissa central do conto é interior aos personagens, logo, psicológica. O problema introduzido na história não é Juliana — que se comporta rigorosamente como o objeto de uso comum que se espera que ela seja, atendendo aos irmãos “con sumisión bestial” —, mas os afetos que ela desperta nos Nilsen. Tanto é que ele não arrefece nem mesmo com seu afastamento físico, quando ela é vendida ao bordel. Se os irmãos fossem desprovidos de subjetividade e, portanto, se limitassem a fazer o que se espera deles, na condição de *orilleros* do século XIX, não haveria dilema nem história.

Do mesmo modo como um fato emocional, a paixão, dispara o problema central do conto, será outro — o aprofundamento da humilhação — que propelerá os Nilsen no sentido de uma resolução. Isso se dá em três níveis. Há a humilhação individual, que cada um dos irmãos sente por estar submetido à paixão;⁵⁶ há a humilhação inter-relacional, na medida em que a preferência de Juliana por Eduardo rouba algum poder de Cristián, o mais velho; e, por fim, a humilhação do entorno, manifesta na provocação de Juan Iberra a Eduardo. Como resposta a esta última, o irmão caçula

56. É oportuno resgatar o sentido original de *páthos*, que vem do verbo grego *páthein*: sofrer, padecer, ser submetido a algo negativo.

se escora, justamente, na leadade a Cristián. É algo que anuncia, muito sutilmente, o rumo que a história tomará.

A primeira tentativa de resolução, por parte dos Nilsen, é a venda de Juliana ao bordel, contada de forma direta, num retorno à narração pura. Como sabemos, essa tentativa fracassa, uma vez que cada um dos irmãos incorre em “injustificadas o harto justificadas ausencias” — eis mais uma instância de *showing* — para ver Juliana. O momento em que os dois se encontram no prostíbulo é uma peripécia típica, que provoca o reconhecimento do fracasso e a tentativa de retornar ao estado de coisas anterior. Mas essa tentativa traz como consequência imediata a volta dos ciúmes: “Eduardo espoleó al overo para no verlos” (*showing*).

O narrador, então, passa à descrição direta dos fatos interiores (*telling*): “los dos habían cedido a la tentación de hacer trampa”. E, alegoricamente: “Caiín andaba por ahí, pero el cariño entre los Nilsen era muy grande [...] y prefirieron desahogar su exasperación con ajenos”, como “Juliana, que había traído la discordia”.

O desfecho da história é narrado, inicialmente, a partir de uma pura progressão factual (Eduardo chega, parte com Cristián etc.). No entanto, o momento final da revelação do assassinato de Juliana é contado de modo a demonstrar exemplarmente (*showing*) o incômodo que a situação causava no mais velho: “Hoy la maté. Que se quede aquí com sus pilchas. Ya no hará más perjuicios.”

O parágrafo final traz uma cena explicitamente patética (“Se abrazaron, casi llorando”). E, por fim, uma descrição direta da realidade emocional (*telling*): “Ahora los ataba otro vínculo: la mujer tristemente sacrificada y la obligación de olvidarla.”

Nesse trecho curto há muito em jogo, do ponto de vista semântico. A palavra “sacrificada” implícita que o assassinato se deu em prol de um ideal maior — a fraternidade. E “la obligación de olvidarla”, evidentemente, é uma contradição em termos; o esquecimento não é algo passível de ser

forçado. Num nível mais profundo de sentido, o que se tem, ainda, é um deslocamento da culpa e, como consequência, uma negação da própria subjetividade por parte dos irmãos. Matar Juliana é uma forma de eles negarem seu próprio envolvimento emocional na história e fugirem de si mesmos — dos afetos profundamente contraditórios aos quais se viram submetidos. Nesse sentido, Beatriz Sarlo (2019, pp. 190-191) propõe uma dialética interessante enquanto chave de leitura do conto: Juliana-coisa torna-se Juliana-objeto da paixão; quando isso se mostra um problema, “Juliana debe volver a su ser de cosa”. “Los Nilsen”, escreve, “quieren borrar una pasión, no un crimen.”

“La intrusa”, na realidade, é um conto inteiramente construído sobre o tipo de contradição interna que Borges afirmava rejeitar nas suas primeiras incursões ficcionais, quando criticava “los rusos y los discípulos de los rusos”. Por exemplo: sentir ciúmes de alguém que deve ser tomado como propriedade; entrar numa disputa passiva com o próprio irmão em função desses ciúmes; matar aquela que se ama; forçar-se a esquecer o que é, por natureza, indelével.

O assassinato de Juliana também é uma tentativa (evidentemente ineficaz) de restauração da ordem prévia à sua chegada. Tentativa baseada na norma social e num ideal de dever, defesa da honra e de um vínculo familiar primitivo e atávico, que faz lembrar o provérbio inglês — “*Blood is thicker than water*”.

Sylvia Molloy escreveu que a ficção borgiana “tiende a *nivelar* los elementos narrativos y el personaje [...] parece ser meta predilecta de esa nivelación” (1999, p. 69, grifo da autora). O personagem borgiano típico, raramente *persona*, se imiscuiria à ação a ponto de tornar-se mero ponto de apoio, reduzido à sua mais estrita funcionalidade. “En la mayor parte de la ficción borgeana, personaje y situación coinciden; o mejor, [...] la pulverización del personaje previsible *es* la situación de esos relatos” (Molloy, 1999, p. 70, grifo da autora). É verdade para a maior parte da

ficção de Borges, mas não completamente para “La intrusa”. Vítimas da própria subjetividade e opostos desde o início à “coisa” que é Juliana, Cristián e Eduardo sofrem o nivelamento de praxe para servir à trama; mas suas inquietações são, num mesmo movimento, absorvidas por ela, tornam-se sua força motriz. E, sendo personagens realistas — com uma complexidade que foge ao plano —, não são “previsibles”, mas surpreendem de forma convincente.

Talvez seja possível formular de que modo a abordagem borgiana da subjetividade psicológica difere do puro “psicologismo”; tomemos dois outros contos em que o psicológico tem um papel preponderante como fio condutor da narrativa. Em “Hombre de la esquina rosada”, os afetos (o ressentimento, a humilhação e a defesa da própria honra) do protagonista só ficam evidentes na última linha, como as causas que o impeliram a matar Francisco Real. Seria um exemplo de *showing*. E em “Emma Zunz”, como já foi dito, as emoções (o ultraje, o desejo de vingar-se e de reparar uma injustiça) são enumeradas explicitamente (*telling*) e desencadeiam toda a ação. É curioso que esses contos, assim como “La intrusa”, terminem com um assassinato perpetrado pelos protagonistas. Ao mesmo tempo, isso faz sentido se pensarmos que as emoções desestabilizantes nessas histórias não surgem do nada, como puro jorro de subjetividade — isso seria um “psicologismo” indesejável —, mas são provocadas por um agente externo, que deve ser eliminado. É, no fundo, mais uma forma de resgatar a ideia propiana de um elemento exterior que perturba a ordem existente, comum a toda a obra de Borges; e, quando essa ordem diz respeito à própria subjetividade dos protagonistas, o resultado é tão rico e surpreendente quanto nos seus contos mais fantásticos.

Referências

- ARRIGUCCI JR., D. Borges ou do conto filosófico. *In: _____*. *Outros achados e perdidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 2-288.
- BÍBLIA. Segundo livro de Samuel. *In: Bíblia de Jerusalém*. Trad. Jorge Cesar Mota. São Paulo: Paulus, 2002, p. 432-506.
- BORGES, J. L. *Obras completas (1923-1972)*. 14. ed. Buenos Aires: Emecé, 1974.
- BORGES, J. L. Prólogo. *In: BIOY CASARES, A. La invención de Morel*. Buenos Aires: Emecé, 1978, p. 11-15.
- BORGES, J. L. *Cuentos completos*. 2. ed. Buenos Aires: Sudamericana, 2016.
- CANDIDO, A. A personagem do romance. *In: CANDIDO, A.; ROSENFELD, A.; ALMEIDA PRADO, D.; SALLES GOMES, P. E. A personagem de ficção*. 13. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014, p. 51-80.
- MOLLOY, Sylvia. *Las letras de Borges y otros ensayos*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1999.
- SARLO, B. La literatura de crímenes. *In: _____*. *Escritos de literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2019, p. 187-200.



Revista organizada por pós-graduandas e pós-graduandos do Programa de Pós-graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-americana

Departamento de Letras Modernas

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

Universidade de São Paulo

V. 5, N. 1 (2025)

ISSN 2447-9748