

entre CAMINOS



Crédito: CAROLINA RUBIRA

REVISTA ENTRECAMINOS

V. 4, N. 1 (2020)

ISSN 2447-9748

UMA REVISTA ORGANIZADA POR PÓS-GRADUANDAS E PÓS-GRADUANDOS

**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

EDITORAS

Barbara Zocal Da Silva, USP

Laura Janina Hosiasson, USP

COMISSÃO EDITORIAL

Carolina Rubira, USP

Eleni Nogueira dos Santos, USP

Fabio Barbosa de Lima, USP

Fernanda Lobo, USP

Fernanda do Nascimento Simões Lopes, USP

Gustavo Borghi, USP

Luiza Troccoli, USP

Pacelli Dias Alves de Sousa, USP

Priscila Soares, USP

Renata Cristina Pereira Raulino, USP

Zyanya Ponce, USP

CONSELHO ASSESSOR

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

Caleb González, Ohio State University

Cíntia Camargo Viana, UFU

Elias Ribeiro da Silva, UNIFAL

Elvira Arnoux, UBA

Franklin Larrubia Valverde, UniRadial/Unip

Gabriele Franco, USP
Heloísa Pezza Cintrão, FFLCH-USP
Idelber Avelar, Tulane University
Ivan Rodrigues Martin, Unifesp
Javier Rubiera, Université de Montréal
Jolanta Rekawek, UNEB
José Luis Martínez Amaro, UnB
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
Maria Mercedes Riveiro Quintans Sebold, UFRJ
María Teresa Celada, USP
Miriam Gárate, Unicamp
Neide Maia González, USP
Silvana Mabel Serrani, Unicamp
Thaís Marçal Passos Sarmiento, USP
Valesca Brasil Irala, Unipampa
Vera Lucia de Albuquerque Sant'Anna, UERJ
Walter Costa, UFSC
Wilson Alves Bezerra, UFSCar
Xóan Lagares, UFF

**ANAIS DA VIII JORNADA DO PROGRAMA DE
PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA ESPANHOLA
E LITERATURAS ESPANHOLA E HISPANO-
-AMERICANA DA UNIVERSIDADE DE SÃO
PAULO**

V. 4 N. 1 (2020)

APRESENTAÇÃO

Em sua edição pandêmica de 2020, a Revista *Entrecaminos* acolhe uma seleção de trabalhos apresentados na VIII Jornada do Programa de Pós-Graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana, realizada no prédio de Letras no decorrer dos dias 11, 12 e 13 de novembro de 2019.

A Jornada se desenvolveu em oficinas e mesas-redondas que abrangeram diversos temas relacionados às principais linhas de pesquisa do Programa: Estudos tradutológicos, comparados e processos interculturais; Estudos sobre funcionamento linguístico, aquisição, ensino e aprendizagem; Formas e processos na literatura espanhola; e Problemáticas estéticas e debates críticos na literatura hispano-americana.

Uma leitura de conjunto dos artigos aqui apresentados, evidencia a diversidade de assuntos e abordagens, mas escancara também uma certa constância na reflexão sobre o objeto, a partir de sua relação com os processos históricos, políticos e culturais latino-americanos da atualidade.

As temáticas do feminino e da memória como suportes de recuperação e de apropriação de identidades autônomas; o viés político do fazer poético; a narrativa canônica do século XX revisitada em relação com o devir histórico, político e cultural; a revisão de manifestações populares da cultura hispano-americana e sua interação com usos da linguagem; a releitura de aproximações críticas, ressaltando aspectos datados e outros de permanência. São esses os assuntos tratados nesta edição, em suas linhas mais gerais.

Boa leitura!

PRESENTACIÓN

En su edición pandémica de 2020, la revista *Entrecaminos* acoge una selección de trabajos que fueron presentados en la VII Jornada del Programa de Posgrado en Lengua Española y Literaturas Española e Hispanoamericana. La Jornada tuvo lugar en las dependencias del “Prédio de Letras”, durante los días 11,12 y 13 de noviembre de 2019.

El evento se desarrolló en talleres y mesas redondas que abarcaron diversos temas vinculados a las principales líneas de investigación del Programa: Estudios Traductológicos, comparados y procesos interculturales; Estudios sobre el funcionamiento lingüístico, su adquisición, enseñanza y aprendizaje; Formas y procesos en la literatura española; y Problemáticas estéticas y debates críticos en la literatura hispanoamericana.

Una lectura del conjunto de los artículos presentados en este volumen pone en evidencia la diversidad de asuntos y enfoques, pero muestra también una cierta constancia en la reflexión sobre el objeto, a partir de su relación con los procesos históricos, políticos y culturales latinoamericanos de la actualidad.

Las temáticas de lo femenino y de la memoria como fundamentos en la recuperación y la apropiación de identidades autónomas; las implicaciones políticas del quehacer poético; la narrativa canónica del siglo XX revisitada en su relación con el devenir histórico, político y cultural; la revisión de manifestaciones populares de la cultura hispanoamericana y su interacción con los usos del lenguaje; la relectura de aproximaciones críticas que resaltan aspectos superados y otros de absoluta vigencia. Son esos, en sus líneas más generales, los asuntos tratados en esta edición.

Buena lectura!

SUMÁRIO

MULHERES ARTISTAS 10

A construção da personagem Tita a partir de sua relação com a cozinha em *Como agua para chocolate* (1989), de Laura Esquivel.....11

Jaqueline de Oliveira Brandão
Lurdes Micaelly Neris Ferreira

A narrativa da violência e do trauma em *Muito Além do Inverno*, de Isabel Allende.....24

Luana Daniela Ciecelski

Breves reflexões sobre os efeitos da perda de memória de uma amiga em *Desarticulaciones*, de Sylvia Molloy.....30

Renata Cristina Pereira Raulino

Memórias de violência em *Decir sí*, de Griselda Gambaro, e *Cariño Malo*, de Inés Stranger.....36

Douglas Henrique de Oliveira

Repensando a identidade cultural latino-americana a partir do filme *Qué tan lejos*.....43

Adriana Teixeira Pereira

POIESIS 59

O vazio como limite, perda ou queda: uma leitura de três poemas de Rubén Darío.....60

Marina Barzaghi De Laurentiis

Octavio Paz e a busca da presença.....71
Vinícius de Oliveira Prado

Uma língua para falar com os mortos: uma leitura de “Kad-
dish”, de Tamara Kamenszain.....86
Thiago Ernesto Castro

Literatura e política na Argentina: a memória como cons-
trução em *Ezeiza*, de Fabián Casas, e uma proposta para a
contemporaneidade.....96
Tainá Cristina Costa Lopes

A fronteira na poesia de Fabián Severo.....107
Juliana Silva Cardoso Marcelino
Silvina Liliana Carrizo

ÉPICAS NARRATIVAS 127

“El otro duelo”: violência e política em Jorge Luis Bor-
ges.....128
Umberto Luiz Miele

Julio Cortázar gamer: *Rayuela* e sua repercussão nos li-
vros-jogos.....147
Pedro Panhoca da Silva

O jazz em *El Perseguidor* de Julio Cortázar: balbucios e mo-
nólogos.....163
Carolina de Pontes Rubira

LINGUAGENS E FRONTEIRAS 172

Uma reflexão sobre as controvérsias teóricas e terminológi-
cas dos falsos amigos português/espanhol.....173
Zaine Guedes da Costa

Da zamacueca à cueca sola: sujeitos políticos na cultura popular latino-americana.....190

Danilo Mataveli

Relendo “Literatura e Subdesenvolvimento”203

Gabriel dos Santos Lima

MULHERES ARTISTAS

A CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM TITA A PARTIR DE SUA RELAÇÃO COM A COZINHA EM *COMO AGUA PARA CHOCOLATE* (1989), DE LAURA ESQUIVEL

JAQUELINE DE OLIVEIRA BRANDÃO

LURDES MICAELLY NERIS FERREIRA

RESUMO: O presente artigo tem como finalidade analisar a construção da personagem feminina Tita do romance *Como agua para chocolate* (1989), de Laura Esquivel, através do ambiente no qual está inserida desde seu nascimento: a cozinha. A protagonista é a filha mais nova de três irmãs, sua Mamãe Elena é uma mulher extremamente rígida, que após a perda de seu marido, assume o controle do rancho e da educação das filhas. Na condição de caçula, Tita é obrigada a seguir uma tradição familiar que lhe proíbe de se casar para cuidar da mãe. Diante dessa circunstância marcada pela submissão, Tita inicia uma trajetória de luta, impulsionada pela vontade de romper não somente com a tradição castradora, mas também com os valores do patriarcado que marginalizam e silenciam a voz feminina. Desse modo, a cozinha – espaço de confinamento e submissão da mulher – propicia um papel de extrema importância na transformação da protagonista.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura hispano-americana; personagem feminina; cozinha.

INTRODUÇÃO

No âmbito específico da literatura hispano-americana, encontramos poucas menções a obras de autoria feminina. A primeira voz feminina da literatura hispânica foi a escritora mexicana Sor Juana Inés de la Cruz (Juana de Asbaje y Ramírez de Santillana), que surgiu durante o período barroco, no século XVII,

considerada a primeira mulher a romper com o cânone literário, deixando como herança de sua luta uma obra consistente e significativa.

Até a chegada do século XX, a voz da mulher seguiu sendo marginalizada e excluída pela sociedade patriarcal, uma vez que ainda carregava o medo de ser condenada pelo simples fato de escrever. Haja vista que a mulher continuava “fazendo parte do grupo dos excluídos, fora do eixo canônico central, sendo a voz dos sem rosto” (SANTOS, 1999, p. 123).

A partir da década de 1960, o número de obras publicadas por mulheres começa a crescer e na década de 1970 nasce a crítica literária feminina, quando a voz feminina ganha maior visibilidade. Zolin destaca que os estudos desenvolvidos nesse período chegaram à “constatação de que a experiência da mulher como leitora e escritora é diferente da masculina [o que] implicou significativas mudanças no campo intelectual, marcadas pela quebra de paradigmas e pela descoberta de novos horizontes de expectativas” (ZOLIN, 2005, p. 182).

Neste momento, um universo que até então estava sob o jugo do patriarcado começou a emergir para dar seus primeiros passos. Essa nova perspectiva de mundo vem com a intenção de desmascarar os estereótipos construídos sobre os textos de autoria feminina, em geral classificados como “fúteis”, “coisas de mulheres” entre outras expressões inferiorizantes.

Diante dessa perspectiva, a década de 1980 foi o ápice para as obras de autoria feminina, cujas escritoras ganharam maior destaque, feito que as igualou aos já consagrados escritores hispano-americanos. Podemos citar entre elas: Isabel Allende (chilena), Clara Obligado (argentina), Zoé Valdés (cubana), Carmen Posadas (Uruguiaia) e Laura Esquivel (mexicana), cujo principal romance é o foco deste artigo.

A PERSONAGEM FEMININA E A CONSTRUÇÃO DE TITA EM *COMO AGUA PARA CHOCOLATE*

O romance *Como agua para chocolate*, de Laura Esquivel (1989), é constituído por um enredo simples, a narrativa se passa entre os últimos anos do século XIX e as primeiras décadas do século XX, período em que o cenário é marcado por um dos acontecimentos mais importante na história do México: a Revolução

Mexicana, ocorrida entre os anos de 1910 e 1940. Nesse sentido, a situação enfrentada pela cidade próxima ao rancho da família de *La Garza* refletia as duras condições vivenciadas pelos mexicanos de forma geral.

Com o nascimento de sua última filha e o óbito do seu marido, Elena vê-se viúva e com três filhas para cuidar; diante de tal circunstância, não encontra outra alternativa a não ser assumir a administração do rancho onde vivem e o comando de sua família. Assim, seguindo os moldes patriarcais já estabelecidos em sua vida, ela passa a comandar o rancho, as filhas e os empregados com “mãos de ferro”, sendo extremamente rigorosa para com todos que estão sob seu domínio e não permitindo de forma alguma que alguém venha a se rebelar contra as suas decisões. Elena não permite o diálogo sobre as decisões que toma e, como um general, dita as leis, que geralmente são aceitas sem questionamentos. A criação de suas filhas – Rosaura, Gertrudis e Tita – é pautada por uma lei primordial em vigor naquela casa: a lei do silêncio.

Tita, aos quinze anos, apaixonou-se por Pedro Muzquiz e é correspondida. Entretanto, Elena a impede de casar-se, condenando-a a cumprir uma tradição familiar que obrigava a filha caçula a permanecer solteira para cuidar de sua mãe até o último dia de vida. Sendo assim, quando Pedro vem à casa de Elena para pedir Tita em casamento, a mãe oferece ao rapaz a mão de Rosaura, a filha mais velha, que está plenamente preparada para o casamento. Pedro, no intuito de ficar junto à mulher que ama, aceita casar-se com Rosaura.

A partir de então, a narrativa, que já era povoada de personagens femininas, põe em destaque o papel da protagonista; uma vez que, logo após o casamento, a morte da cozinheira Nacha faz com que Tita passe a cozinhar para a família, por isso, a protagonista começa a atuar de forma mais intensa no espaço da cozinha – único lugar que não está sob o controle da mãe. Além das personagens femininas já citadas, as índias Chenchá e Nacha, que trabalham no rancho da família de Tita são tidas como pessoas da família, apesar de serem criadas.

Elena é uma personagem construída a partir dos moldes patriarcais, que “deseja manter intacta a estrutura social do colonialismo, e conseqüentemente, a ideia de que à mulher só resta a alternativa de casar ou, caso isso não aconteça, tomar conta da mãe. Não se admite nenhuma outra possibilidade para a vida feminina” (SANTOS, 1999, p. 126).

Com base nos pressupostos da crítica literária feminista e na teoria de fases de Showalter (1986), após o levantamento das características das personagens femininas do romance de Esquivel, foi possível observar em qual fase cada filha de Elena se encaixa.

Rosaura é a filha mais velha e nela encontramos uma postura de total submissão e obediência às ordens de Elena, trata-se, portanto, de uma personagem em que podemos ver, como num espelho, os reflexos da personalidade de sua mãe; sendo assim, podemos considerar Rosaura como uma fiel sucessora e reprodutora da postura patriarcalista da mãe, por isso, se encaixa na primeira fase sugerida por Showalter, a fase *feminine* (feminina), em que se imita e internaliza os valores vigentes.

Gertrudis, a filha do meio, é fruto de uma relação extraconjugal de Elena com o verdadeiro amor de sua vida, José Treviño, com quem “não tinham lhe permitido casar-se [...] por ter nas veias sangue negro” (ESQUIVEL, 2006, p. 113). As características de Gertrudis em nada se assemelham às de sua mãe ou de sua irmã, haja vista que tal personagem é precursora em romper com o rígido sistema familiar ao fugir de casa com um soldado do exército *villista* e se instalando em um bordel até posteriormente se casar com o soldado com quem havia fugido. Além disso, sua nomeação como *general*, diante de uma sociedade que não aceita que a mulher esteja em posição de comando e muito menos expresse sua voz, configura outro rompimento com os padrões patriarcais. De acordo com as fases de Showalter (1986), a postura de Gertrudis se encaixa na segunda fase, *feminist* (feminista), que corresponde ao protesto feito contra os valores que regem essa sociedade.

Tita, a filha mais nova dentre as três irmãs, é obrigada a seguir a tradição castradora de não se casar para cuidar da mãe até a morte, porém ela não tem a postura de total submissão como Rosaura, nem é tampouco extremista como Gertrudis. A personalidade da protagonista se constrói gradativamente e de modo reflexivo e, com tal postura adquirida, ela conquista seu próprio espaço, rompendo com a tradição familiar, e criando uma nova forma de comunicação, através da comida.

No que se refere ao estudo das fases realizado por Showalter (1986), Tita ocuparia a fase *female* (fase “fêmea” ou “da mulher”), que tem como característica fundamental a busca de identidade própria e a conquista de seu espaço. Para

analisá-la mais detida e pormenorizadamente, estabelecemos como recorte sua relação com o espaço da cozinha e a preponderância desse ambiente na formação da personagem.

Ao atentarmos para o título do romance – *Como agua para chocolate* – temos diversos dados interessantes, conforme sistematiza Sacramento (2009, p. 168), ao dizer que tal expressão “diz muito sobre o universo da novela mexicana. Ela traduz a relação com o fogo, a água e o alimento: a água sob a influência do fogo faz o chocolate entrar em estado de fervura. Portanto, a expressão se aplica em contextos tensos, de ânimos exaltados; ou prenes de uma atmosfera passional”.

Nesse sentido, o chocolate em estado de “fervura” se assemelha às inúmeras angústias e inquietações que a tradição imposta provoca em Tita. A expressão é mencionada uma única vez ao longo da narrativa, diretamente relacionada à protagonista e conota exatamente essa definição: “Tita literalmente estava ‘como água para chocolate’. Sentia-se o mais irritável possível” (ESQUIVEL, 2006, p. 124).

O romance é dividido em doze capítulos, cada um corresponde a um mês do ano e é composto por uma receita culinária perfeitamente realizável, fato que evidencia ainda mais a condição da obra ser recheada de intertextualidade, em específico com elementos originários da cozinha. No entanto, fica latente que o passo a passo para a preparação do prato revela pormenores da vida da protagonista; assim como pondera Santos, ao dizer que “depois do nome da receita e dos ingredientes, nada mais lógico que se encontrasse o modo de fazer. É exatamente no modo de fazer que a autora mistura a confecção da receita com a história da personagem Tita (SANTOS, 1999, p. 124).

A obra original é composta pelo seguinte subtítulo: “*novela de entregas mensuales con recetas, amores y remedios, caseros*”, que além de ser parte essencial da obra, revela antes mesmo de iniciarmos a sua leitura, a estrutura híbrida, e elementos importantes sobre ela, como o gênero, a forma de publicação, as temáticas, as tipologias; no entanto, o subtítulo foi suprimido na tradução brasileira do romance. Assim como suscita Miranda:

[...] analisando o subtítulo é possível constatar que, além do termo “novela”, que constitui a indicação do gênero da obra – ou seja, trata-se de um romance –, as

demais expressões oferecem dados que caracterizam formalmente o romance: “entregas mensuales” (fascículos mensais) remete ao folhetim, publicação fracionada do século XIX; o vocábulo “amores” assinala a presença da temática amorosa, peculiar ao folhetim, e também permite entrever, no contexto geral da obra, uma relação com o diário íntimo, já que esse tipo de relato é comumente associado ao tema do amor. O termo “recetas” alude às receitas culinárias, que figuram de modo notável desde a primeira página do romance, a ponto de este poder ser, num primeiro momento, tomado como um livro de receitas. Por último, a expressão “remédios caseros” refere-se à presença desses elementos na narrativa, os quais remetem ao almanaque – publicação de conteúdos diversos, dentre os quais se encontram orientações sobre remédios (MIRANDA, 2013, p. 87).

O capítulo I, intitulado “Tortas de Natal”, anuncia o nascimento de Tita, que “despencou neste mundo prematuramente sobre a mesa da cozinha” (ESQUIVEL, 2006, p. 4), não foi necessário a famosa palmada na bunda, pois nasceu chorando de tal forma que remetia a “uma torrente impressionante de lágrimas transbordando sobre a mesa e o chão da cozinha” (ESQUIVEL, 2006, p. 5). Portanto, desde o nascimento da protagonista, a cozinha se revela como seu lugar cativo, por isso também é capaz de explicar seu intenso amor pelo espaço e, conforme o romance desenrola, percebemos que tal sentimento evolui gradativamente.

Após o falecimento do pai de Tita, sua mãe não pode manter o aleitamento por ter ficado impressionada e abalada; por isso, Nacha fica encarregada da alimentação da pequena recém-nascida. Nacha é descrita como uma mulher que “nem sequer sabia ler ou escrever, porém sobre cozinha tinha tão profundos conhecimentos como ninguém” (ESQUIVEL, 2006, p. 4). Desse modo, é possível associar o trecho aos ideais e pensamentos da sociedade patriarcal, ao sugerir que as mulheres não tinham a necessidade de estudar já que isto não influenciaria em seus dotes como boas donas de casa.

Sem ser amamentada pela mãe, Tita se muda para a cozinha, crescendo bem alimentada com chás e mingaus preparados por Nacha. Com o passar dos anos, Tita torna-se a única criança dentro da cozinha, uma vez que sua Mãe lhe proibiu brincadeiras nesse espaço.

O primeiro ato de subversão da protagonista se dá com seu nascimento inusitado sobre a mesa da cozinha; já o segundo, é uma tentativa de diálogo com sua

mãe para compreender a tradição que lhe fora submetida. Vale destacar que o trecho em que se dá tal contestação ocorre durante o ritual da preparação do chouriço, em que todas as mulheres da casa são obrigadas a participar; nessa ocasião, Tita, aflita, avisa a sua mãe que Pedro Muzquiz gostaria de falar com ela, fingindo ignorância do teor da pretendida conversa.

Esse posicionamento de subversão faz com que a mãe encare a atitude da filha como um ato de rebeldia e desobediência ao dizer que “nunca, por gerações e gerações, ninguém em minha família protestou ante este costume e não vai ser uma de minha família que o fará” (ESQUIVEL, 2006, p. 8). Por meio desta fala, fica evidente a característica patriarcal que Elena exerce sobre todo o rancho e, como ela, mesmo sendo mulher, absorveu as ordens de um sistema consolidado há anos.

Indiferente aos sentimentos de Tita, o casamento entre Pedro e Rosaura é marcado. Após a consolidação do matrimônio, Nacha, a melhor amiga, ou ainda a mulher considerada por Tita como mãe, falece, e outra pessoa precisa substituí-la. No rancho não há outra pessoa mais capacitada para ocupar este cargo do que Tita, portanto a moça é nomeada cozinheira da família.

Tita sente imensamente a ausência de Nacha, mas, por outro lado, o sentimento de estar dentro da cozinha a alegra, pois este é o único ambiente da casa em que se escapa do rigoroso controle de Mamãe Elena. Nesse sentido, a cozinha, comum espaço periférico da casa, destinado apenas às mulheres, tido como um lugar de marginalização e pertencente aos sujeitos excluídos da sociedade, acabava sendo o único lugar em que os representantes do patriarcalismo não podem exercer qualquer tipo de domínio.

Tita assume a cozinha de forma única: “assim como um poeta brinca com as palavras, [...] ela brincava prazerosamente com os ingredientes” (ESQUIVEL, 2006, p. 56), uma vez que possui um vasto conhecimento e os sentidos apurados para tudo o que se refere à cozinha e aos ingredientes. Com o passar do tempo, Tita percebe que seus pratos influenciam de alguma forma àqueles que os desfrutam, como se pudessem exercer controle e criar um código de comunicação através deles.

A protagonista, através da receita “codornas em pétalas de rosa”, descobre um novo código de comunicação para o qual Pedro é o receptor. Além disso, percebe-se também o poder que seus pratos exercem sobre os demais, em específico

um alimento preparado, que provoca a libertação dos desejos sexuais de sua irmã Gertrudis, encorajando-a a fugir do rancho com um soldado do exército villista.

Vivendo Tita e Pedro sobre o mesmo teto, se torna perceptível para Elena que ainda existe amor entre os dois, por isso, considera melhor separá-los; no entanto, a essa altura da narrativa, Rosaura já ganhou seu primeiro filho, Roberto. Tita ajuda o sobrinho a vir ao mundo e o amamenta em segredo, estabelecendo assim, uma relação maternal intensa com o filho da irmã e de Pedro. Contudo, Mamãe Elena segue firme em seu intento e manda-os embora. Longe do seu sobrinho, Tita não vê mais prazer em cozinhar, em cumprir suas tarefas e até mesmo em obedecer a sua mãe.

Com o desequilíbrio causado pela ausência do sobrinho na vida de Tita, presenciemos o momento clímax da narrativa e também da vida da protagonista, tendo em vista que ela “sentiu o teto cair-lhe sobre a cabeça” (ESQUIVEL, 2006, p. 82) ao ser noticiada de que por falta de comida, seu sobrinho morreu. Em estado de choque e inconformidade, Tita se revolta com a mãe a ponto de lhe dizer que a culpa pela morte de Roberto é dela e acrescenta: “[...] olhe o que faço com suas ordens! Já me cansei! Cansei de lhe obedecer” (ESQUIVEL, 2006, p. 82).

Para Mamãe Elena, esta atitude afrontosa de Tita não passa de loucura, por isso, pede ao médico da família que a interne em um hospício. A ida para o hospital de loucos configuraria a primeira saída da protagonista do ambiente em que vivera desde o nascimento e, conseqüentemente, tal experiência seria difícil, especialmente porque ficaria longe da cozinha. No entanto, o médico decide não a levar para o hospício, mas para sua casa a fim de poder acompanhá-la de perto. Esta fase da vida de Tita é de amadurecimento, autodescoberta, libertação, pois “ao lado da mãe, o que suas mãos tinham de fazer estava friamente determinado” e agora “ao vê-las livres [...] não sabia o que pedir-lhes que fizessem, nunca havia decidido por si mesma” (ESQUIVEL, 2006, p.88-89). Nesse sentido, Dr. John torna-se peça fundamental para o desenvolvimento da protagonista.

O período vivido por Tita na casa do doutor é determinante para a libertação do medo e da repressão provocados por Mamãe Elena. Ao voltar para o rancho para cuidar de sua mãe, que se encontra paraplégica, pela primeira vez consegue sustentar o olhar nela. Simbolicamente, o olhar “é carregado de todas as paixões da alma e dotado de um poder mágico, que lhe confere uma terrível eficácia. O olhar é o instrumento das ordens interiores: ele mata, fascina, fulmina, seduz,

assim como exprime” (CHEVALIER, 1994, p. 652). Do mesmo modo, Tita carrega esse olhar diferente, que transpassa e exprime a ideia de força, para poder romper com qualquer regra e enfrentar o que foi para ela o mais terrível dos olhares.

Tita volta para a cozinha do rancho com outra expectativa e disposta a não se submeter aos mandos nem desejos de sua mãe, uma vez que já passou a conhecer o prazer de tomar suas próprias decisões.

Pouco depois do regresso de Tita, Mamãe Elena morre. A princípio, a causa da morte não é descoberta, mas, após o quarto ser vistoriado, é encontrado um vomitório extremamente forte a ponto de provocar a morte. Sendo assim, Mamãe Elena, confiante de que Tita, no propósito de se ver livre da tradição e então casar-se, a envenenaria através da sua alimentação, decidiu cometer o suicídio. “Durante o enterro realmente chorou pela mãe. Mas não pela mulher castradora, que a havia reprimido toda a vida, mas sim por esse ser que havia vivido um amor frustrado” (ESQUIVEL, 2006, p. 114).

Tita agora se vê independente das imposições da mãe e livre para amar e casar-se “e jurou diante de seu túmulo que nunca renunciaria ao amor, acontecesse o que acontecesse” (ESQUIVEL, 2006, p. 114). Entretanto, sua felicidade mais uma vez se converte em aborrecimento, já que Rosaura decreta que sua filha, Esperanza, que nasceu após a morte de seu primeiro filho, não poderia se casar, uma vez que deverá cuidar dela até a morte. Tal atitude é inaceitável para Tita, que vê na obrigação de impedir que a irmã perpetue essa “tradição por demais desumana” (ESQUIVEL, 2006, p. 124). Desta forma, a protagonista trava uma luta com a irmã, pois não quer permitir que sua sobrinha venha a viver como ela.

Michel Butor estabelece o conceito de espaço ficcional e afirma que “toda ficção se inscreve [...] em nosso espaço [este] é capaz de exprimir metaforicamente essa distância entre o lugar da leitura e aquele ao qual nos leva a narrativa” (BUTOR, 1974, p. 42). Para que o leitor consiga adentrar a este espaço é preciso que o cenário seja indicado e assim, o domínio da leitura pode ser alcançado, como propõe o autor propõe.

O romance tem como cenário a revolução Mexicana e uma sociedade patriarcal, em que o único lugar onde a mulher poderia ter voz e reconhecimento é dentro do seu mundo marginalizado. A cozinha sempre pertenceu ao universo feminino, considerado como um espaço de confinamento. Para Tina Escaja, “El

nuevo centro que plantea la novela de Laura Esquivel es el del universo tradicional de la mujer considerado hasta entonces secundario y marginal. Y el polo espacial fundamental en el que se desenvuelve [...] la cocina” (ESCAJA, 2000, p. 571).

Em linhas gerais, a narrativa desenvolve-se por completo em torno da cozinha, espaço no qual “a personagem Tita nasce, descobre o seu amor e chora a sua perda; verbaliza a traição de sua mãe e de sua irmã mais velha e, enfim, se rebela. E neste espaço se concentra toda sua vida. É onde a vida acontece” (SANTOS, 1999, p. 124-5).

A história não é contada pela protagonista, mas sim por sua sobrinha-neta, herdeira do livro de cozinha, que “narra em cada receita esta história de amor enterrada” (ESQUIVEL, 2006, p. 204). Este é um dado que por vezes passa despercebido aos olhos do leitor, mesmo sendo exposto no início do romance: “mãe dizia que era porque eu era tão sensível à cebola quanto Tita, minha tia-avó” (ESQUIVEL, 2006, p. 4). Esta sobrinha-neta é a quarta geração da família de La Garza, “é o fio condutor da história, é o personagem que precisa conhecer o passado de sua tia-avó para compreender a situação feminina atual no país em que vive” (SANTOS, 1999, p. 125).

De acordo com Miranda (2013, p. 95), a construção da protagonista “se dá [...] em dois elementos [...] o amor e a cozinha”. Ou seja, o foco desta narrativa não se concentra somente no amor entre Tita e Pedro, mas especialmente na crítica da ideologia patriarcal imposta.

Dentro da cozinha, Tita altera os sabores dos alimentos e cria, portanto, um espaço próprio, subvertendo o lugar que sempre foi considerado de repreensão, confinamento e marginalização em um espaço de comunicação com o mundo. É através do livro que novas gerações terão o contato com o momento de “mudança, aquisição de cidadania, voz e rosto pelas mulheres” (SANTOS, 1999, p. 125).

Tita não luta somente por benefícios próprios, está empenhada em romper com a tradição que oprime todas as mulheres ao seu redor. Deste modo, converte-se em uma heroína que age através da cozinha para que a sociedade venha reconhecer seu valor e possa ser ouvida, tanto que expressa sua inconformidade perante a intenção de ter sua sobrinha submetida a uma tradição estúpida.

Esperanza, a sobrinha fadada aos mesmos infortúnios da protagonista, carrega em seu nome o significado que explicita e simboliza esse momento de superação da tradição e, por isso é capaz de conquistar seu espaço enquanto mulher, enquanto sujeito.

CONCLUSÃO

A cozinha – ambiente há muito tempo considerado de confinamento e de reclusão – converte-se em um lugar de destaque, ao ser transformado em um espaço de emissão da voz da mulher. A cozinha está estreitamente ligada à construção e à evolução da protagonista, pois é o lugar onde ocorrem todos os ciclos de sua vida. É a partir desse espaço que Tita empreende sua luta pelo rompimento da tradição familiar castradora e pela quebra do silêncio imposto pela sociedade patriarcal.

A atuação da protagonista dentro da cozinha é muito significativa, pois ela a transforma em seu próprio mundo e por isso age de forma inusitada, desde seu nascimento sobre a mesa da cozinha, até a subversão que há em alterar o comportamento dos convidados com os pratos ali preparados; dessa maneira, Tita cria um novo código de comunicação que a levará, como mulher, a conquistar o espaço negado a todas as outras na sociedade.

A forma como Tita atua nesse espaço está metaforicamente associada ao movimento de luta que a mulher enfrenta mediante a sociedade patriarcal. De acordo com Santos (1999, p. 126), “ser mulher não poderá ser nunca um empecilho para a concretização de seus objetivos”, o que mais uma vez ressalta que na vida em sociedade os direitos e deveres devem ser iguais para todos, de modo que a voz da mulher necessita ter o mesmo espaço e peso que a do homem em todas as esferas e decisões.

Tal ideia também pode ser ampliada no tocante ao âmbito do cânone literário, já que, em pleno século XXI, é possível observar julgamentos misóginos. Sendo assim, o estudo da crítica feminista pode ser um respaldo para a alteração de percepções em relação a conceitos do mundo atual.

REFERÊNCIAS

BUTOR, Michel. O espaço no romance. In: **Repertório**. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 39-47.

- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. André Barbault et al. (Col.). Carlos Sussekind (Coord.). Trad. Vera da Costa e Silva. 21. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.
- ESCAJA, Tina. Reinscribiendo a Penélope: mujer e identidad mejicana en *Como agua para chocolate*. **Revista Iberoamericana**. v. 66, n. 192, p. 571-86, jul./sep. 2000.
- ESQUIVEL, Laura. **Como agua para chocolate**. Buenos Aires: Debolsillo, 2009.
- ESQUIVEL, Laura. **Como água para chocolate**. Trad. Olga Savary. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- MIRANDA, Kátia Rodrigues Mello. A pedra e a água: uma leitura comparada de *Pedro Páramo* (1955), de Juan Rulfo, e *Como água para chocolate* (1989), de Laura Esquivel. Tese de Doutorado em Letras, Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. Assis, 2013.
- SACRAMENTO, Adriana Rodrigues. **A culinária de sentidos: corpo e memória na literatura contemporânea**. Tese de Doutorado em Literatura. Universidade de Brasília, Brasília, 2009. Disponível em: <<http://repositorio.unb.br/handle/10482/4926>>. Acesso em: 26 ago. 2016.
- SANTOS, Ana Cristina dos. Algumas reflexões sobre a voz feminina na moderna narrativa hispano-americana. In: **Anuario Brasileño de Estudios Hispánicos**, nº 9, 1999, p. 117-128. Disponível em <www.educacion.gob.es/externo/br/es/publicaciones/anuario/abeh99.pdf>. Acesso em: 5 de maio de 2015.
- SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da literatura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. pp. 23-57.
- ZOLIN, Lúcia Osana. Literatura de autoria feminina. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Org.). **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. 2. ed. Maringá: Eduem, 2005. pp. 275-83.

A NARRATIVA DA VIOLÊNCIA E DO TRAUMA EM *MUITO ALÉM DO INVERNO*, DE ISABEL ALLENDE

LUANA DANIELA CIECELSKI

RESUMO: Esta resenha tem como objetivo abordar a narrativa da escritora chilena Isabel Allende, em sua obra *Más allá del invierno* traduzida no Brasil como *Muito Além do Inverno*, publicada em 2017 em seu país de origem e em 2018 em terras brasileiras. Iniciamos o trabalho apresentando um breve resumo do enredo, bem como as personagens da história. Em seguida passamos para uma breve reflexão a respeito do conteúdo da obra, com especial enfoque nas questões sociais trazidas pela autora, como a violência e o trauma, fortemente aparentes em sua narrativa. Para isso, contamos com o auxílio de alguns teóricos como Bragança (2008) e Lespada (2015). Ressalta-se, por fim, que o livro de Allende, por meio de sua narrativa, faz uma forte crítica às políticas norte-americanas para com os imigrantes.

PALAVRAS-CHAVE: Isabel Allende; literatura hispano-americana; narrativa da violência; narrativa do trauma.

Lançado no início de 2018 no Brasil, *Muito além do inverno* (*Más allá del invierno*) de Isabel Allende – autora de obras como *A Casa dos espíritos* (1982), *A soma dos dias* (2007), *De amor e de sombra* (1984), entre outras – apresenta três personagens cujas suas vidas se veem entrelaçadas por um acontecimento. São eles: Lucía, Richard e Evelyn, que vivem e se encontram no Brooklyn, em Nova Iorque. Lucía é uma chilena de meia idade divorciada e recém curada de um câncer de mama. Ela está nos Estados Unidos para um trabalho temporário em uma universidade, a convite de Richard, que é professor nessa mesma instituição. Ela mora em uma espécie de porão da casa dele, um anexo que ele costuma alugar e que colocou à disposição dela.

Richard, por sua vez, é um americano de meia-idade e viúvo. Ele vive sozinho e apesar de estar decidido a não se envolver com ninguém por causa de dificuldades enfrentadas em seu casamento e em razão de decepções do passado, há uma tensão amorosa entre ele e Lucía. Ele vive em uma situação financeira confortável e no início da história tem uma rotina tranquila, com preocupações apenas relacionadas a seus gatos e seu conforto

Já Evelyn é uma jovem de cerca de 19 anos que logo se torna central na narrativa. Ela nasceu na Guatemala e está nos Estados Unidos de forma ilegal. Veio atrás de sua mãe depois que seus dois irmãos foram mortos por uma gangue em seu país de origem. Ela trabalha para uma família rica, cuidando de um menino com paralisia cerebral. Seu patrão, o dono da residência, pertence a uma família historicamente ligada à criminalidade e, Evelyn suspeita, atua nos dias de hoje com tráfico humano.

A narrativa toda se passa em um período de cerca de três dias, durante uma nevasca que atinge a localidade. Essa tempestade e o frio interferem em suas rotinas, praticamente impedindo-os de sair de casa. Em determinado momento, no entanto, Richard vê um de seus gatos passar mal e precisa levá-lo em uma clínica veterinária. Quando está voltando para casa, ele não consegue frear por causa da neve e acaba colidindo com outro veículo, onde está Evelyn, que salta do carro apavorada. A batida não foi séria, mas danificou a fechadura do porta-malas do carro dela. Sem dizer nada, ela simplesmente entra no automóvel novamente e desaparece. Mas, antes disso, Richard consegue jogar em seu colo um cartão com o seu endereço e telefone, para que ela o procure futuramente para cobrar o conserto do veículo. Então, ele vai para casa.

Passadas algumas horas – Richard praticamente já tinha esquecido o acidente –, a campainha de sua casa toca e, ao atender, surpreende-se ao se deparar com a jovem do carro. Ele a convida para entrar, mas percebe que não consegue se comunicar bem com ela, que nervosa, gagueja e quase não consegue falar inglês. Ele chama então a vizinha/inquilina/amiga chilena, Lucía. A partir desse momento, seus destinos ficam muito ligados porque eles se veem diante de um problema que terão que resolver juntos. Além disso, se o que eles planejam der certo, terão um segredo a guardar juntos para sempre: o carro que Evelyn dirigia

era de seu patrão, ela o havia pego escondido para ir até a farmácia, mas o acidente fez com que Evelyn descobrisse que havia o corpo de uma mulher no portamalas.

Evelyn não sabe o que fazer porque se a polícia for chamada, ela será, na melhor das hipóteses, deportada, e na pior delas, será considerada culpada pelo roubo do carro e pela morte daquela pessoa. Ela pede, então, ajuda a Richard e Lucía e, a partir disso, o enredo os leva a uma aventura na neve, rumo ao norte de Nova Iorque. Sozinhos, no meio do nada, com frio e um tanto assustados, eles acabam deixando vir à tona seus passados, suas histórias. Eles começam a conversar uns com os outros e isso os ajuda a resolver mais do que aquele problema que eles têm em mãos naquele momento, mas também suas vidas de forma geral.

É nesse ponto que a história ganha profundidade, pois o enredo em si não possui grande complexidade, podendo ser considerado até como um dos pontos fracos do livro. No entanto, Allende se destaca pela forma como trabalha com o emocional e o social. As denúncias que faz dão valor ao texto: o tráfico de pessoas, as dificuldades enfrentadas por aqueles que cruzam a fronteira do México com os EUA, a criminalidade dos países subdesenvolvidos da América Central e do Sul e principalmente a política de tratamento aos imigrantes adotada pelos Estados Unidos, especialmente a partir do Governo Trump.

A partir dessa leitura, vemos os imigrantes como pessoas sem quaisquer direitos, vivendo e trabalhando na clandestinidade, se sujeitando às situações mais difíceis, de exploração, de violência, o que os leva a atitudes impensadas como a tomada por Evelyn na história. Há também a questão dos motivos que levam essas pessoas a se sujeitar a essa vida, ou seja, o motivo que as leva a preferir uma vida clandestina a uma vida de legalidade em seus próprios países.

A personagem central dessa história, Evelyn, é um exemplo disso. Na Guatemala, onde ela nasceu, viu sua família ser destruída pelo grupo criminoso conhecido pelo nome MS-13. Ainda adolescente, seu irmão mais velho torna-se um integrante desse grupo, mas não demora para que a família o encontre morto, “cravado na ponte que cruzava o rio, coberto de sangue seco e excrementos, com um cartão no pescoço com as temíveis iniciais MS” (ALLENDE, 2018, p. 47). A partir daquele dia, a menina Evelyn, que estava prestes a completar 15 anos, “perdeu o apetite e a capacidade de alinhar sílabas; gaguejava tanto que nem sua avó carinhosa tinha paciência para tentar entendê-la” (ALLENDE, 2018, p. 50).

Cinco semanas depois, o grupo criminoso vai atrás do restante da família e ataca Evelyn e seu outro irmão. O jovem é morto, e Evelyn estuprada e também deixada para morrer com várias fraturas e ferimentos: “Estava consciente e abria os olhos, mas murmurava incoerências, não reconhecia a avó nem se dava conta de onde estava” (ALLENDE, 2018, p. 88).

Após o ocorrido, a comunidade decide que Evelyn precisa deixar o povoado o mais rápido possível, rumo aos Estados Unidos, porque o MS-13 não hesitaria em ir atrás dela para terminar o serviço. Nesse ponto, no entanto, o trauma em função de todos esses acontecimentos já está instalado na jovem.

A narrativa da violência e do trauma, é justamente, uma das características da narrativa hispano-americana contemporânea. Segundo Bragança (2008), o pós-boom buscou romper com os textos fantásticos e maravilhosos em favor de uma narrativa mais voltada para a realidade, ou, nas palavras do autor, questionando o “modelo de representação assumido pela nova narrativa latino-americana [o boom], propondo novas convenções de leitura a partir da desconstrução das fronteiras entre ‘verdade’ e ‘ficção’” (BRAGANÇA, 2008, p. 130). Chega-se mesmo a propor uma desliteraturização, em favor de uma narrativa mais pura.

Dentro disso se encaixam os relatos, muitas vezes autobiográficos ou autoficcionais, a respeito da violência sofrida durante as ditaduras militares – como é o caso do livro *As cartas que não chegaram* de Mauricio Rosencof (2000) –, e também de outros tipos de violência – como guerras civis, holocausto, a violência promovida por grupos criminosos, pelo tráfico, ou mesmo por políticas internacionais como aquelas que fecham fronteiras e discriminam imigrantes –, trazendo junto nesse pacote as questões individuais, mas também sociais e políticas. Percebe-se muito disso ao longo da leitura de *Muito Além do Inverno*.

Lespada (2015) defende que essa narrativa sobre a violência e o trauma ganha muita força porque falar da dor, colocá-la em palavras, ajuda a silenciar essa dor. A literatura, segundo o autor, foi uma ferramenta encontrada para dar vazão ao horror:

durante ese período [das ditaduras], mientras el autoritarismo restringía la opinión pública por medio de censuras y persecuciones, la literatura – mayormente escrita y publicada en el exilio – se transformó en el espacio que apostó a dar cuenta del horror represivo. (LESPADA, 2015, p. 37)

Ele aponta ainda que existe uma relação muito profunda entre a linguagem e a sociedade e que faz parte disso “escribir para suturar la pérdida, para restañar la hemorragia del habla, para conjurar la culpa del sobreviviente, para rechazar la muerte que significa el olvido, para que el ‘gran crimen’ no se repita” (LESPADA, 2015, pp. 47-48).

Além das características já citadas, Allende também mostra as diferenças sociais – outro tema recorrente na narrativa hispano-americana contemporânea – entre os personagens: há o americano que tem sua vida confortável; a chilena que sai de seu país (legalmente, mas sai) e que, assim como tantos, busca nos Estados Unidos um aperfeiçoamento profissional – mas que também têm marcas em sua memória, lembranças da violenta ditadura do Chile, já que um de seus irmãos desapareceu nesse período – e claro, da imigrante ilegal, que vive em situação de extremo risco, tanto por sua clandestinidade quanto por sua situação de quase escrava junto à família violenta para a qual trabalha.

Vale destacar ainda que o título do livro, conforme entrevistas concedidas pela autora, é inspirado em uma famosa frase dita por Albert Camus – “No meio do inverno aprendi, finalmente, que havia em mim um verão invencível” – e que se refere, metaforicamente aos invernos (tempos ruins) pelos quais todas as pessoas ou mesmo os grupos sociais passam eventualmente. Para a autora, “o mundo, e em especial os Estados Unidos, está passando por um inverno perigoso, mas a humanidade superou momentos piores” (SALOMÃO, 2018).

Por isso, é possível dizer que há em toda a narrativa desse livro uma crítica, principalmente às políticas norte-americanas para com os imigrantes. Também há um desejo de denunciar a dura vida de grande parte da população que vive na América Central e do Sul. Fazendo isso, a autora não só trabalha a questão da dor e da violência, mas também traz à tona esses assuntos, fazendo com que as pessoas vejam a realidade e a discutam, para, talvez, futuramente mudá-la.

REFERÊNCIAS

ALLENDE, Isabel. **Muito Além do Inverno**. Trad. Luís Carlos Cabral. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2018. 293 p.

- BRAGANÇA, Maurício de. **Entre o boom e o pós-boom: dilemas de uma historiografia literária latino-americana**. Juiz de Fora: Revista Ipotesi, 2008, v. 12, n. 1, p. 119-133.
- CUETO, Alonso. **A hora azul**. Trad. Eliana Aguiar. São Paulo: Objetiva, 2006. 336 p.
- LESPADA, Gustavo. Violencia y Literatura/ Violencia em la literatura. In: BASILE, Teresa (cord). **Literatura y violencia en la narrativa latinoamericana reciente**. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (UNLP-CONICET). Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, 2015. Disponível em: <www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.378/pm.-378.pdf>. Acesso em: 10 jul 2019.
- ROSENCOF, Maurício. **As cartas que não chegaram**. Trad. Leticia Wierzchowski. Rio de Janeiro: Record, 2013. 127 p.
- SALOMÃO, Graziela. “Muito além do inverno”, de Isabel Allende. **Blog da Editora Record**, 2018. Disponível em: <www.blogdaeditorarecord.com.br/2018/01/17/-muito-alem-do-inverno-de-isabel-allende/>. Acesso em: 10 jul 2019.

BREVES REFLEXÕES SOBRE OS EFEITOS DA PERDA DE MEMÓRIA DE UMA AMIGA EM *DESARTICULACIONES*, DE SYLVIA MOLLOY

RENATA CRISTINA PEREIRA RAULINO

RESUMO: Em uma atualidade em que o exercício da memória é tão intenso, há produções literárias que criam e pensam a perda da memória, como a causada pelo Alzheimer. Em vista disso, proponho algumas reflexões sobre os efeitos do esquecimento em *Desarticulaciones* (2010), de Sylvia Molloy. Nesse texto, a narradora relata as visitas à ML., amiga que está com Alzheimer. A partir desses encontros e dos fragmentos de esquecimento que presencia, a voz narrativa constrói um relato sobre a desarticulação da memória da amiga que vai apagando as lembranças que compartilham. Em vista disso, concluo que a narradora expressa especialmente a ausência, se concentra no que falta e evidencia o esquecimento para exibir os vazios da memória em decomposição da amiga enferma.

PALAVRAS-CHAVE: memória, esquecimento, Alzheimer; *Desarticulaciones*; Sylvia Molloy.

No livro *En busca del futuro perdido: Cultura y memoria en tiempos de globalización*, Andreas Huyssen (2002) argumenta que se no início do século XX a cultura ocidental colocava sua atenção nas transformações e tecnologias que a humanidade empreendia para construir uma visão futurista das sociedades, na última década do século passado e neste início do XXI, o desejo de imaginar um futuro cede espaço para a revisão do passado em uma grande variedade de manifestações artístico-culturais. Portanto, em um momento em que o exercício da memória é tão intenso, a escritura parece ser uma espécie de remédio que nos ajuda a lembrar.

Por sua vez, concordo com Harald Weinrich (2001), em *Lete: arte e crítica do esquecimento*, quando argumenta que a escrita é também aliada do esquecimento se pensamos somente na nossa memória natural, pois a revolução escritural das sociedades ocidentais deixou preguiçosa nossa capacidade de lembrar. Por isso, muitas vezes, escrever se relaciona a uma condição da memória que expõe suas limitações: o que alguém escreve no papel frequentemente se retira da memória natural e, por conseguinte, se esquece.

Em vista disso, apresentarei uma análise breve dos efeitos da escritura do esquecimento em *Desarticulaciones*, de Sylvia Molloy. Neste texto, a narradora-escritora escreve as visitas que faz a ML., amiga que está com Alzheimer, doença neurodegenerativa que pode levar à perda da memória, da linguagem, da noção de tempo, da direção, da autopercepção e do autocontrole. A partir desses encontros e dos fragmentos de esquecimento que presencia, a voz narrativa constrói uma espécie de diário sobre a desarticulação da memória da amiga que vai apagando as lembranças que compartilham. A narradora escreve sobre uma situação limite que a leva a questionar-se sobre a memória e sua perda, o lugar de origem e os próprios limites e possibilidades da escritura em expressar tais problemáticas.

Dessa maneira, a escritora constrói ML. como um *animal obliviscens*, um ser que esquece. A preocupação em relatar a perda da memória alheia demonstra uma consciência de que a luta contra essa doença parece ser inevitavelmente perdida: ao invés de mostrar somente a presença da memória em ruínas, a narradora enfatiza o que falta e evidencia o esquecimento, não somente para selecionar lembranças, mas também, e principalmente, para exibir os vazios da memória.

Portanto, a voz narrativa se propõe mais a questionar e a refletir sobre os movimentos da memória, que oscila entre o lembrar e o esquecer, do que a relatar as lembranças que a amiga está perdendo. Nesse sentido, em uma entrevista para Mauro Libertella para o jornal *Clarín*, Sylvia nega que o relato seja uma desarticulação que progride em linha reta. Cito um trecho da entrevista:

[Não] [...] quise registrar el progreso de esa desarticulación, no se trata del itinerario de un derrumbe sino de un ir y venir (hoy se acuerda de cómo leer, ayer no se acordaba, hoy sabe su nombre, mañana no lo sabrá). (LIBERTELLA; MOLLOY, 2010)

No entanto, a ênfase está nos efeitos do esquecimento, especialmente nos que afetam a relação de amizade entre a narradora e sua amiga desmemoriada. Lemos fissuras de um passado e uma forte presença do que está se ausentando. Cito um trecho de *Desarticulaciones*: “No escribo para remendar huecos [...] sino para atestiguar incoherencias, hiatos, silencios” (MOLLOY, 2010, p. 38). Por isso, *Desarticulaciones* é fragmentário e repetitivo com uma temporalidade muito mais próxima do presente que de um passado perdido, narração muito semelhante ao tom de um diário que se desvia da reconstrução de um passado para concentrar-se na sua inevitável e presente perda. Na mesma entrevista que mencionei, Sylvia justifica a sua escolha pela forma fragmentária, a que ela chama de “forma breve”:

la forma breve me permite recalcar la pobreza de esos encuentros, o mejor dicho su carácter elemental. Son contactos pequeños que apuntan a un mundo más grande que se ha perdido y del que sólo subsisten ecos, susurros y alguna que otra iluminación que de pronto surge de la desmemoria. (LIBERTELLA; MOLLOY, 2010)

Ao relatar a história da doença da amiga como parte fundamental da sua própria narrativa de vida, a voz narrativa também luta e conta com o esquecimento para escrever. Ela descreve suas limitações e dificuldades, que parecem estar relacionadas ao contato com uma amiga com distúrbios da memória e da linguagem. Assim, não parece somente usar a memória contra o esquecimento, mas também explicita seus mecanismos na escrita, tanto em sua forma quanto em seu conteúdo. Portanto, a narradora extrema a seguinte reflexão de Sergio Chejfec (2015) em “Lengua simple, nombre”: “escribir no es recordar; sino al contrario, delimitar lo que es imposible de recuperar”.

Por exemplo, em um fragmento ou uma entrada dessa espécie de diário de esquecimentos intitulado “Expectativa”, a narradora se questiona sobre o que aconteceria se as cuidadoras de ML. não a preparassem para a sua visita:

Ayer fue por alguna alguna razón una visita particularmente patética, es decir, yo me quedé melancólica. Son los únicos sentimientos de los que puedo dar cuenta, los míos; los de ella son casi imposibles de leer, más allá de la sonrisa o de una

exclamación de dolor. Yo me quedé melancólica; ella no creo que se ha quedado nada. Me estaba esperando cuando llegué, es decir, la habían preparado para que me estuviera esperando, diciéndole cada tanto que yo estaba por llegar para crear, siquiera por un momento, una actitud de espera. Me pregunto qué ocurriría si no le anunciaran mi visita, si de verme aparecer de pronto me reconocería; prefiero no averiguar. (MOLLOY, 2010, p. 29)

No trecho transcrito, a narradora enfatiza o que é impossível de recuperar ou de obter uma resposta: como em outros fragmentos do texto, declara a sua incapacidade de ler/entender os sentimentos ou expressões da amiga, mas levantando a hipótese de que ela não sente mais nada. Em seguida, se pergunta como ML. se comportaria se não a preparassem para a sua chegada, mas, logo em seguida, declara não querer uma resposta.

Por sua vez, lemos no fragmento “De la propiedad en el lenguaje”:

Ayer descubrí que me había vuelto aún menos yo para ella. La llamé y a pesar de que L. le pasó el teléfono diciéndole quién llamaba me habló de tú – de tú y no de vos – durante la conversación. Fue una conversación cordial y eminentemente correcta en un español que jamás habíamos hablado. Sentí que había perdido algo más de lo que quedaba de mí. (MOLLOY, 2010, p. 37, grifo meu)

O “voseo” é a forma de tratamento informal na Argentina, país de origem das duas amigas que, no presente da enunciação de *Desarticulaciones*, vivem em Nova York há muitos anos. O “tuteo” parece indicar que ML. desconhece e, ao mesmo tempo, “estrangeiriza” a narradora, expulsando-a de um espaço-tempo argentino¹ que parece sobreviver somente na memória compartilhada das amigas. Sendo assim, pedaços do passado da voz narrativa estão nas mãos da amiga. Cito: “No quedan testigos de una parte de mi vida, la que su memoria ha llevado consigo” (MOLLOY, 2010, p. 22). Parte do seu próprio eu está se perdendo na medida em que a memória da amiga se desarticula.

Entretanto, a escritora resiste e não abre mão dessas ruínas de lembranças em um texto dominado pelo esquecimento. Está atenta aos restos de linguagem

1 Sobre a relação entre memória e sua perda, língua e deslocamentos, cf. artigo de Adriana Kan-polsky (2014), “Su ‘acumulación primitiva’: Desarticulaciones, de Sylvia Molloy”.

que ainda sobrevivem na amiga porque é por meio dessa língua arruinada, a qual compartilham, que se mantêm no presente restos de um tempo e de um lugar que viveram juntas. No fragmento “Rememoración”, escreve:

No puedo acostumbrarme a no decir “te acordás” porque intento mantener, en esos pedacitos de pasado compartido, los lazos cómplices que me unen a ella. Y porque para mantener una conversación – para mantener una relación – es necesario hacer memoria juntas o jugar a hacerla aun cuando – ella, es decir, su memoria – ya ha dejado sola a la mía. (MOLLOY, 2010, p. 33)

A que esquece não é esquecida. A escritora não escreve contra o esquecimento (batalha perdida), mas sim textualiza uma relação que “todavía está”. Por conseguinte, a voz narrativa atribui a si uma memória desmedida que invade sem controle o seu presente, perguntando-se se isso seria uma reação à perda da memória de ML. no fragmento “Pasajes de memoria”. Em contrapartida, em “Fractura”, que vem logo depois desse fragmento, a narradora relata a fratura de uma perna e sua recuperação no hospital. Em tal fragmento, a história de ML. e o acidente que sofre a voz narrativa confundem-se: a fratura da perna traz consigo uma desmemória parecida com a de sua amiga porque a escritora também esqueceu o que aconteceu enquanto esteve hospitalizada. Entretanto, posteriormente a esse acidente, relata que a sua memória entrou em um estado febril, em um “abarrotamiento digno de Funes”² (MOLLOY, 2010, p. 62) como um modo de não ceder ao pânico do próprio esquecimento. Se considerarmos uma doença uma anormalidade corporal, a memória da narradora está enferma por sua desmedida. Em contrapartida, a memória de ML. estaria doente pela sua incontável e irreversível perda. Portanto, concordamos com Mauro Libertella (2010) quando afirma que a narradora que visita a sua amiga com Alzheimer se converte subitamente, sem querer querendo, na mente e na mão que perpetuam a/permanecem na palavra escrita para escrever o eclipse da memória de ML. Concluo com uma interpretação provisória: a escritora-narradora constrói a amiga doente e a si mesma como seres interdependentes que se transformam e se constroem nessa relação de amizade. Seria por isso que o esquecimento causado pelo Alzheimer afeta as duas amigas, pois a memória em decomposição de uma delas impacta e

² Referência ao personagem principal do conto de Jorge Luis Borges, “Funes, el memorioso”.

ameaça o relacionamento das duas e, por conseguinte, as suas próprias constituições subjetivas.

A narradora não escreve uma relação de dependência de uma sobre a outra, mas de codependência que qualquer relacionamento pressupõe. Talvez o adoecimento de uma das pessoas envolvidas tenha tornado esse fator mais explícito e intenso, o que suscitou a própria existência de *Desarticulaciones*. A escritora descreve alguns efeitos de uma doença em outro sujeito e os impactos da transformação dessa relação com o advento do Alzheimer na vida afetiva entre ela e sua amiga: a transformação de ML. em uma pessoa diferente da que a narradora conhecia leva a uma relação incontornável com alguém subjetivamente instável para que o vínculo continue, ainda que sob ameaça da desarticulação e com uma forte dependência da sua memória exacerbada, mas que também não é impassível às quedas no esquecimento ou ao descontrole sobre o que lembra e o que esquece.

REFERÊNCIAS

- BORGES, Jorge Luis. Funes, el memorioso. In: **Borges esencial**. Barcelona: Penguin Random House, 2017.
- CHEJFEC, Sergio. Lengua simple, nombre. **Asymptote**, 2015. Disponível em: <<https://www.asymptotejournal.com/nonfiction/sergio-chejfec-simple-language-name/spanish/>>. Acesso em: 03 ago. 2018.
- HUYSEN, Andreas. **En busca de un futuro perdido: cultura y memoria en tiempos de globalización**. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- KANZEPOLSKY, Adriana. Su “acumulación primitiva”: “Desarticulaciones”, de Sylvia Molloy. **Hispanamérica**, v. 43, n. 129, dez. 2014. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/43684395?seq=1#page_scan_tab_contents>. Acesso em: 04 ago. 2018.
- MOLLOY, Sylvia. **Desarticulaciones**. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.
- MOLLOY, Sylvia; LIBERTELLA, Mauro. La escritura del olvido. **Clarín – Revista Ñ**, 19 out. 2010. Disponível em: <https://www.clarin.com/rn/literatura/no-ficcion/escritura-olvido_0_ry-W_qipwml.-html>. Acesso em: 02 fev. 2018.

MEMÓRIAS DE VIOLÊNCIA EM *DECIR SÍ*, DE GRISELDA GAMBARO, E *CARIÑO MALO*, DE INÉS STRANGER

DOUGLAS HENRIQUE DE OLIVEIRA

RESUMO: Os países da América Latina traçam histórias paralelas desde as explorações coloniais. As estabilidades políticas, sociais e econômicas quase não existem em suas jovens e frágeis democracias. As liberdades artísticas e de expressão, de uma maneira generalizada, são alvos manjados de regimes políticos autoritários. Como consequência, a arte ganha novos símbolos e se converte em resistência. Para o dramaturgo e diretor chileno Ramón Griffero, frente a tais momentos políticos de forte ameaça aos direitos humanos e à liberdade artística, é necessário mudar os códigos e as imagens da forma teatral para não falar como eles falam. Neste trabalho, o objetivo é aproximar dois textos dramáticos escritos por mulheres latino-americanas, pelo viés da violência. Por um lado, tratarei de fazer uma leitura sobre o contexto ditatorial argentino por meio do texto *Decir sí* assinado por Griselda Gambaro. Por outro, farei uma leitura da violência psicológica sofrida pelas personagens da chilena, Inés Stranger, em sua obra *Cariño malo*.

PALAVRAS-CHAVE: dramaturgia; teatro; ditaduras.

Os países da América Latina traçam histórias paralelas desde as explorações coloniais. As estabilidades políticas, sociais e econômicas quase não existem em suas jovens e frágeis democracias. A luta pela liberdade sempre aconteceu e, a cada dia que passa, se faz mais necessária. Na última década, foram muitos os episódios de reviravoltas políticas, manifestações sociais e um aumento significativo de ideias opressoras e violentas.

A Argentina não foge à regra do grupo de países latino-americanos que sofreram repressões nos governos ditatoriais do século XX. Este país, inclusive, conta com um grande número de golpes de estados que ameaçaram os direitos humanos em diferentes medidas, especialmente nos anos 1930, 1943, 1955, 1962, 1966 e 1976. Entre idas e vindas da democracia, foram 25 anos de governos militares e 14 ditadores ocupando o lugar do poder. As liberdades artísticas e de expressão, de uma maneira generalizada, são alvos manjados de regimes políticos autoritários, como consequência a arte ganha novos símbolos e se converte em resistência. Para o dramaturgo e diretor chileno Ramón Griffero (1985), frente a tais momentos políticos de forte ameaça aos direitos humanos e à liberdade artística, “é necessário mudar os códigos e as imagens da forma teatral para não falar como eles falam, para não ver como eles veem, para não mostrar como eles mostram” (GRIFFERO, 1985, n.p., tradução minha)³.

Nesse contexto de violência, a produção artística latino-americana desenvolveu alguns artifícios para lidar com a situação política e social à qual os latino-americanos eram (e são) submetidos. Um desses artifícios, ocorrido na Argentina, é a adoção de uma estética grotesca e absurda no plano das encenações teatrais. Para Osvaldo Pelletieri, “[a] novidade do humor absurdo e negro como um elemento a mais para criticar a realidade é uma contribuição desse tipo de peça à nossa tradição teatral, concretizada em torno do sainete” (PELLETIERI, 1992). Para o estudioso, o absurdo em cena faz parte de um “realismo reflexivo” que, distorcido da realidade, se caracteriza por uma acentuação da crítica ao contexto social de produção, ao autoritarismo, principalmente o vivenciado na década de 1960.

Assim como Roberto Schwarz parte da ditadura brasileira, ocorrida entre os anos de 1964 e 1985, para fazer um recorte do momento cultural do país, sobretudo no campo das artes cênicas, parto nesta análise de outros teóricos e dramaturgos latino-americanos, principalmente hispânicos, para trazer outras perspectivas sob regime ditatorial e outras formas de resistência por meio da dramaturgia. Portanto, neste trabalho aproximo, pelo viés da violência, dois textos dramáticos escritos por mulheres latino-americanas, fazendo uma leitura so-

³ Hay que cambiar los códigos y las imágenes de la forma teatral para no hablar como ellos hablan, para no ver como ellos ven, para no mostrar como ellos muestran.

bre o contexto ditatorial argentino na peça *Decir sí*, assinada por Griselda Gambaro, além de uma leitura da violência psicológica sofrida pelas personagens de Inés Stranger, em sua obra *Cariño malo*.

É no contexto da ditadura militar que a produção teatral argentina tem contato com a dramaturga Griselda Gambaro, que inaugura a estética absurda na Argentina. Para Pelletieri (1992), em suas obras “nos encontramos com o ‘princípio construtivo da descontinuidade ou a protelação da ação e do diálogo e as falhas esperanças que sugere, a partir de sua ambiguidade’”. Romancista e dramaturga, Griselda Gambaro nasceu em Buenos Aires, em 1928. Começou a escrever narrativas muito cedo em sua carreira, se envolvendo depois com o gênero de dramaturgia. Teve diversas profissões antes de ser reconhecida por prêmios literários e teatrais. Só a partir de então, começou a se dedicar à carreira de escritora de forma exclusiva. Seu romance *Ganarse la muerte* foi proibido por um decreto do general Videla, durante a ditadura militar argentina, por identificar na obra traços contrários à instituição familiar e à ordem social. Devido ao decreto, Gambaro se exilou em Barcelona, na Espanha. Atualmente, vive em Buenos Aires.

As consequências e os prenúncios do jogo de poder e da violência são observados na obra dramaturgical de Griselda Gambaro, que entre os anos de 1965 e 1975 assinou 19 obras teatrais, entre peças escritas e outras apenas encenadas. Dentre as principais estão *Los siameses* (1965), *Puesta en claro* (1974) e *Decir Sí* (1974). A dramaturga também tem uma vasta produção literária de romances e obras infanto-juvenil, mas é no teatro que se concentra a maioria de suas produções e estudos acadêmicos sobre sua obra.

O teatro de Gambaro, assim como o de Brecht, é antinaturalista. Vindo em contramão da maioria do teatro argentino daqueles anos. Antinaturalista por questionar toda a herança que se ufana de encarnar a natureza e toda estrutura que o costume encarna em nosso comportamento. Além dessa ruptura com o naturalizado, muito provavelmente, Gambaro soasse absurda e profética como a estrangeira Cassandra para os gregos antigos, pelo fato de que seu teatro abordasse o que estava no ar. (ZANGARO, 2011, p. 17, tradução minha)⁴

⁴ El teatro de Gambaro como el de Brecht es antinaturalista. Muy a contracorriente de la mayoría del teatro argentino de aquellos años. Antinaturalista por cuestionar toda herencia que se ufana

Segundo a também dramaturga Patricia Zangaro, prologuista do terceiro volume do teatro reunido, Gambaro sustenta um combate singular com os limites da linguagem para dizer aquilo que é indizível da violência, da crueldade e do absurdo da nossa realidade. Zangaro diz ainda que dificilmente se possa encontrar no universo de dramaturgias ibero-americanas uma palavra de um cerne tão inquietante como o dizer de Gambaro. No seu teatro, a palavra se realiza como ação.

Em 1974, em meio ao regime militar, Gambaro escreveu a peça *Decir sí*, retratando o contexto político da época. Trata-se de uma peça curta, com apenas dois personagens: um cliente e um barbeiro. A peça só conseguiu chegar aos palcos sete anos depois, integrando o movimento *Teatro Abierto*, que marcou a abertura democrática dos palcos argentinos. O cliente chega à barbearia e instaura uma conversa com o barbeiro a fim de conseguir fazer um corte de cabelo. Este último se mostra taciturno e monossilábico, o bastante para instituir uma relação de opressão e poder com seu cliente. Há uma inversão dos papéis. O cliente se torna submisso e cede a todos os pedidos absurdos do barbeiro. Para Gambaro, conforme entrevista publicada na *Folha de S.Paulo, Caderno Acontece*, em 7 de setembro de 2000, por ocasião da encenação no SESC de São Paulo, a peça:

está demasiadamente conectada com a realidade da maioria dos países latino-americanos. [...] É uma história que, por meio do humor, mostra como é perigoso dizer sempre sim. É preciso dizer não em momentos importantes da vida de uma pessoa ou de uma nação. (SANTOS, 2000)

Ao traçar um paralelo com o contexto de produção e seu lugar de fala em *Decir sí*, acredito ser possível atribuir as características de cada um de seus dois personagens à uma visão macro da sociedade argentina. O barbeiro, autoritário, taciturno, que lança mão de estratégias de tortura psicológica e, ao final, física,

de encarnar la naturaleza y toda estructura que la costumbre encarniza en nuestro comportamiento. Además de esta ruptura con lo naturalizado, muy probablemente, Gambaro sonara absurda y profética como la extranjera Casandra para los antiguos griegos por el hecho de que su teatro abordara lo que estaba en el aire.

pode ser associado aos ditadores do regime militar argentino, que também torturavam e submetiam a população às suas ordens. Quanto ao cliente, nessa mesma linha de leitura, é possível associá-lo à população argentina: torturada, com medo, submissa. Vale ressaltar que nas palavras da própria autora em sua entrevista à Folha de S. Paulo, a peça não só remete ao contexto histórico ditatorial argentino, mas também ao latino-americano de uma forma geral. Logo, qualquer país latino-americano que tenha sofrido a mesma violência que a Argentina, poderia ser representado pela montagem do texto dramático.

Por sua vez, Jacques Rancière acredita que se um artista, como um ser político diretamente envolvido com a transmissão e construção de ideias, quer fazer seu trabalho a partir de imagens deve tomar o cuidado de não selecionar as imagens comuns, como as que chegam às massas, pois “a estratégia do artista político não consiste, então, em reduzir o número de imagens, mas em opor outro modo de redução, outro modo de ver o que se conta” (RANCIÈRE, 2012). O autor também nos lembra que “a imagem não é um simples pedaço do visível, que é uma apresentação do visível, um nó entre o visível e o que ele diz, como também entre a palavra e o que ela faz ver” (Idem).

Em outras palavras, o dramaturgo, então, detentor da produção e da intenção do poder imagético deve opor as imagens para causar uma reflexão no campo do visível, no campo intermediário da palavra e no que ela faz ver. Na produção teatral, podemos entender isso como uma estratégia para fugir do modo de produzir imagens, como as ilimitadas, que não chegam dos meios de comunicação imbuídos de ideologias políticas e manipuladoras, caso isso seja possível, já que para rechaçar uma ideologia tem que imprimir outra. Produzir a reflexão por meio de sua obra é o que um artista deve tentar conquistar.

Griselda Gambaro se utiliza da estética grotesca para a construção do absurdo em suas obras. Por grotesco, Vargas, Olivetto e Segantini (2009) atribuem “a convivência entre o belo e o feio, o prazer e o asqueroso, o harmonioso e o disforme e tantas outras oposições”. Partindo desse jogo de convivência entre as dicotomias no grotesco, faço uma leitura de outra peça latino-americana, *Cariño malo*, assinada por Inés Margarita Stranger Rodríguez. Dramaturga e roteirista, Stranger se formou como atriz pela Escola de Teatro da Pontifícia Universidade Católica do Chile. Sua obra dramática já foi traduzida para diversas línguas e

recebeu alguns prêmios literários e teatrais. Atualmente, Stranger é professora titular da mesma universidade pela qual se formou.

Em *Cariño malo* estão em cena três personagens com características dicotômicas, próprias da definição de grotesco por Vargas, Olivetto e Segantini (2009). Essas personagens, Eva, Victória e Amapola, convivem em um espaço que mostra uma violência íntima, o abuso de poder em relações amorosas. As personagens de Inés Stranger contam suas experiências amorosas, o texto sutilmente apresenta relacionamentos abusivos. Por exemplo, numa das falas de Eva, ela faz uma constatação para caso volte a viver o seu relacionamento: “Si vuelvo, quedaré atrapada en sus obsesiones, viviré su vida, sufriré su hambre, obedeceré sus impulsos...” (STRANGER, 1996)

Considerando as duas peças em perspectiva, a violência de Stranger se apresenta mais sutil do que a da peça de Gambaro. Ainda que se trate de uma violência em escala de uma microrrelação, a violência em *Cariño malo* continua sendo psicológica, mas abre frente até para a violência física. A fala de Eva exemplifica o sofrimento da perda de identidade causada por relacionamentos abusivos. Entretanto, acredito que tanto o texto de Gambaro quanto o de Stranger tratam de uma violência de relações. Enquanto Stranger está no cenário do micro e, por isso, muitas vezes esquecido; Gambaro está no cenário do macro, a violência que retrata por meio da analogia com seus dois personagens, pode ser expandida para o contexto de uma nação.

Na construção da sociedade latino-americana, a temática da violência é muito recorrente, seja no cinema, na música, no campo das artes visuais ou no teatro. Acredito que isso se deve ao fato de que o povo latino-americano está marcado, desde sua construção civil ocidentalizada, por fatos violentos. Sendo assim, é um caminho fácil transportar essa temática para a esfera artística. As duas peças latino-americanas analisadas mostram de formas diversas que a violência circunda o imaginário e a vida social, afetiva e política das personagens e das dramaturgas inseridas no contexto dessa localidade.

REFERÊNCIAS

ESCUELA DE TEATRO. **Profesores Inés Stranger**. Pontificia Universidad Católica de Chile, 2014. Disponível em: <<https://escueladeteatro.uc.cl/escuela/profesores/52-ines-stranger>>. Acesso em: ago. 2020.

- GAMBARO, Griselda. **Teatro Reunido III**. (Prólogo de ZANGARO, Patricia). Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2011.
- GRIFFERO, Ramón. **Manifiesto como en los viejos tiempos – para un teatro autonomo**. griffero.cl: ensayo. 1985. Disponível em: <<https://www.griffero.cl/ensayo.htm>>. Acesso em: ago. 2020.
- PELLETIERI, Osvaldo (org.). **Teatro argentino contemporâneo**. São Paulo: Iluminuras, 1992.
- RANCIÈRE, Jacques. **O inconsciente estético**. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo, 2005a.
- _____. Política da Arte. In: **Práticas estéticas, sociais e políticas em debate**. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Sesc Belenzinho, 2005b.
- _____. **A partilha do sensível**. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.
- _____. **O destino das imagens**. Trad. Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- ROJO, Sara. **Aspectos estéticos e políticos: na tradução teatral latino-americana: Teatro e Tradução de Teatro**. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2017.
- _____. **Teatro e pulsão anárquica: estudos teatrais no Brasil, Chile e Argentina**. Belo Horizonte: Nandyala, 2011.
- _____. **Teatro latino-americano em diálogo: produção e visibilidade**. Belo Horizonte: Javali, 2016.
- SANTOS, Valmir. “Dizer Sim” expõe relação de poder. **Folha de S.Paulo acontece**, São Paulo, 7 de setembro de 2000. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/acontece/ac0709200001.htm>>. Acesso em: ago. 2020.
- STRANGER, Inés. Cariño malo. In: RAVETTI; ROJO (Eds.). **Antologia de dramaturgia de mulheres**. Belo Horizonte: Armazém de ideias, 1996. pp. 123-140.
- SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969. In: _____. **As ideias fora do lugar: ensaios selecionados**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2014.
- VARGAS, Antonio; OLIVETTO, Daniel; SEGANTINI, Karina. O grotesco como estética contemporânea. **Revista Digital Art&**, ano VII, n. 11, out. de 2009. Disponível em: <www.revista.art.br/site-numero-11/trabalhos/01.htm>. Acesso em: ago. 2020.

REPENSANDO A IDENTIDADE CULTURAL LATINO-AMERICANA A PARTIR DO FILME QUÉ TAN LEJOS

ADRIANA TEIXEIRA PEREIRA

RESUMO: A cinematografia com a sua linguagem imagética universal consegue captar e refletir a realidade circundante. Desse modo, pretendemos analisar as questões relativas à identidade cultural latino-americana a partir do filme equatoriano “Qué tan lejos”, dirigido por Tania Hermida (2006), à luz dos estudos culturais de Hall (2015) e García Canclini (2008), buscando problematizar as diferentes questões históricas, sociais e políticas que possam contribuir para o diálogo, valorização e fortalecimento de uma integração regional neste espaço cultural que é América Latina.

PALAVRAS-CHAVE: cinema; interculturalidade; identidade cultural latino-americana; Tania Hermida.

INTRODUÇÃO

Falar sobre a identidade latino-americana é uma difícil tarefa, já que os países que integram a América Latina são dotados de uma grande diversidade cultural. No entanto, apesar desta multiplicidade na constituição de cada povo, há vários aspectos em comum possíveis de elencar na constituição dessa identidade: reconhecimento de pertencer a uma mesma região geográfica, aspectos em relação à história de conquista e de submissão, dizimação de populações autóctones, lutas pela independência, mobilização cultural tardia etc. Há, portanto, uma unidade nessa diversidade (LARRAÍN, 1994).

A motivação para desenvolver esta investigação foi baseada em um interesse constante por entender e discutir questões do ser latino-americano na nossa vida

cotidiana e, assim, contribuir para a diminuição das muitas imagens superficiais e estereotipadas que nós, brasileiros, de maneira geral, apresentamos sobre América Latina, além do não pertencimento dentro desse espaço cultural. A partir das diferentes manifestações culturais, neste caso, a cinematografia, é possível sensibilizar para diferentes questões históricas, sociais, políticas, estabelecendo um paralelo com a nossa realidade, constantemente fixando uma relação de similitude, diversificação e comparação. O filme que analisamos, por exemplo, trata de uma viagem pelo Equador feita por duas mulheres de nacionalidades diferentes, uma espanhola e outra equatoriana, que dão vazão para observar diferentes questões interculturais na construção da narrativa. Com base nisso, a pergunta que direciona este trabalho é: quais questões relativas à identidade cultural latino-americana é possível destacar a partir do filme equatoriano *Qué tan lejos* e como essas contribuem para um reconhecimento identitário latino-americano?

Em vista disso, o objetivo é identificar e problematizar a construção da identidade cultural latino-americana a partir do filme, contribuindo para uma discussão sobre a importância do diálogo com os países vizinhos, para a valorização dessa identidade e para um fortalecimento de uma integração regional.

A BUSCA DA IDENTIDADE CULTURAL POR MEIO DE FILMES LATINO-AMERICANOS

A questão da identidade latino-americana é um tema que cada vez ganha mais espaço nos diferentes campos de estudos, já que o reconhecimento de uma unidade latino-americana é fundamental para cumprir determinados anseios neste cenário sociocultural da modernidade. Mas que traços são relevantes para a construção de uma identidade cultural da América Latina, tão complexa e plural?

De acordo com Irineu, “a latinidade não se direciona exclusivamente ao modo cultural e social de ser da América Latina, mas, de modo amplo, ao modo cultural e social de ser dos povos latinos” (IRINEU, p. 24), pelo reconhecimento dos modos de ser e agir em determinado contexto e também pelo modo de crer do outro, seja na igualdade ou diferença.

A escolha de um filme para discutir e ressignificar a construção e o reconhecimento da identidade latino-americana se deu por duas razões principais: em primeiro lugar, percebemos esse instrumento como uma fonte primária de acesso

à cultura e à língua dos falantes nativos; segundo, pelo cinema ser um suporte extremamente atrativo para os jovens, visto que é um facilitador dinâmico de trabalho em sala de aula, e possibilita tratar de diferentes temas a partir de diferentes valores, crenças e comportamentos.

Assim, nosso ponto de partida é a defesa dos Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN) sobre a compreensão do cinema como um recurso didático-pedagógico interdisciplinar para a formação crítica dos cidadãos, já que esse artefato cultural representa e recria o modo de viver e pensar da sociedade em questão. Nesse sentido, os professores precisam estar familiarizados com as possibilidades que o filme pode trazer para a discussão em sala de aula. Cruz, Gama e Souza (2006) afirmam que

O cinema, com o seu aparato tecnológico apropriado para documentar, encenar e narrar histórias, nos permite uma nova maneira de olhar para o mundo e, com isso, estabelece uma forma peculiar de inteligibilidade e conhecimento. Dessa forma, podemos considerar que o texto fílmico atua na escola como sendo um recurso lúdico e extremamente sedutor, que atrai a atenção dos alunos e os envolve na realização das tarefas (CRUZ; GAMA; SOUZA, 2006, p. 489).

Em sala de aula, é imprescindível tratar a visibilidade da América Latina. O texto fílmico traz a ludicidade e a realidade para o tema. Nesse sentido, a ideia do artigo parte do intuito macro de fazer possível um trabalho didático com filmes para discutir, compreender e reconhecer-se como um indivíduo latino-americano.

O uso do cinema como instrumento de ensino-aprendizagem perpassa a ideia de língua-cultura que defende Mendes, pois, segundo a autora, “[...] tudo o que fazemos quando interagimos com o mundo através da linguagem é um modo de produzir cultura” (MENDES, 2012, p. 375). O filme, com a sua linguagem imagética universal, consegue captar e refletir a realidade que lhe é circundante, refletindo diferentes valores e crenças de determinada cultura. Assim, por meio desse objeto, é possível ter acesso a outra cultura que, por sua vez, é uma oportunidade de promover reflexões e condições para entender determinadas situações que acontecem nessas sociedades, de maneira crítica e respeitosa, impedindo a criação de estereótipos ou pré-julgamentos pelo diferente.

De acordo com Lessa, “a língua é um lugar de experiências e práticas sociais que envolvem sujeitos atravessados por suas identidades sociais e relações de poder [...] suas identidades incidem na interação, em tensão com outras identidades” (LESSA, 2013, p.18), já que cada sujeito é permeado por seus valores culturais, políticos e ideológicos, que são manifestados em situações situadas social, histórica e culturalmente. É o que se pretende observar, portanto, na relação estabelecida pelas duas nacionalidades apresentadas do filme.

Compreendemos cultura, a partir de Hall e Jeferson, como “o modo pelo qual as relações sociais [permeadas de poder] de um grupo são estruturadas e moldadas, mas é também a maneira pela qual essas formas são experimentadas, entendidas e interpretadas” (HALL; JEFERSON, 1986, p.138). Nesse sentido, a cultura se vê entrelaçada ao conceito de identidade, porque:

A construção de identidades vale-se de uma matéria-prima histórica, geográfica, biológica, pelas relações de poder as quais são produzidas e reproduzidas pela memória coletiva [...] um processo de construção de significado com base em um atributo cultural ou um conjunto de atributos culturais que se relacionam e prevalecem sobre outras fontes de significado. (CASTELLS, 1999, p. 23)

A identidade é construída e reconstruída num movimento que Hall chama de fragmentação do sujeito, “composta não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas” (HALL, 2015, p. 11). É com base nessa fragmentação do ser que devemos ter cuidado ao tratar da identidade latino-americana. Portanto, neste artigo, não pretendemos encerrar o assunto, mas evidenciar a necessidade de uma discussão constante; tampouco queremos limitar a pluralidade cultural da América Latina a uma definição simplista, apenas queremos apontar aspectos dentro da variedade cultural, aqueles que são comuns entre os países dentro deste espaço cultural. De acordo com Larraín (1994), há uma unidade nessa diversidade. É pensando essa unidade que passamos para análise do filme.

QUÉ TAN LEJOS ESTAMOS DA CONSTRUÇÃO IDENTITÁRIA LATINO-AMERICANA?

Qué tan lejos (2006) é dirigido e roteirizado por Tania Hermida, equatoriana de Cuenca. Hermida estudou cinema na Escola Internacional de Cine e Televisão de San Antonio de los Baños (EICTV), em Cuba; dirigiu vários curtas metragens e, atualmente, trabalha em seu terceiro longa-metragem. *Qué tan lejos*, seu primeiro longa-metragem, foi um fenômeno no Equador e ganhou inúmeros prêmios. O drama conta a história de duas jovens, Tristeza e Esperança, que viajam juntas pelo Equador em uma jornada que vai muito além do conhecimento de paisagens e de pessoas, mas também retrata um percurso de autocohecimento.

Essa produção nos permite fazer uma análise intercultural, a partir da perspectiva da nacionalidade das duas jovens protagonistas, uma equatoriana e outra espanhola. Além disso, também fazemos um paralelo com a nossa língua materna, percebendo a produção fílmica ou qualquer outra manifestação cultural na língua-meta como instrumento de acesso às diferenças e similitudes entre identidades, pois o filme retrata comportamentos socioculturais e históricos que configuram o indivíduo enquanto “ser multifacetado, mutante, capaz de assumir não apenas uma, mas várias identidades que vão sendo construídas na sua interação com o Outro e com o meio social, sempre num constante estado de fluxo” (MOITA LOPES, 2010).

Mas qual é essa identidade da qual estamos falando? Quando mencionamos, por exemplo, a questão da identidade, estamos tentando identificar elementos dentro da pluralidade cultural latino-americana que nos aproximam e nos configuram como unidade. Dessa forma, é possível pensar identidade em diferentes aspectos: como reconhecimento de pertencer a uma mesma região geográfica, ou em relação à história de conquista, submissão e dizimação de populações autóctones, lutas pela independência, mobilização cultural tardia, entre outras motivações. A partir disso, tentamos encontrar ao longo do filme elementos que representassem essas questões buscando em cada discurso referências históricas, sociais e/ou culturais. A produção fílmica, como mencionado anteriormente, tem essa capacidade de retrato, isto é, de se fazer conhecer por meio dos diálogos estabelecidos, das imagens, dos sons, entre outros.

De acordo com Nuria Vidal, crítica de cinema, a produção fílmica apresenta "*un sentido del ritmo ágil, unos diálogos deliciosos en sus contrastes y unos personajes entrañables en su simplicidad*" (VIDAL, 2008, p. ?). Essa simplicidade está representada, inicialmente, na maneira como se construiu a apresentação das personagens. Cada primeira aparição é feita seguindo o modelo de uma ficha bibliográfica. Esse recurso pode ser uma estratégia de aproximação da personagem com o telespectador. A maneira como as informações são dispostas e elencadas faz com que o telespectador possa resgatar as suas próprias informações em um jogo de similitudes, diferenças e comparações, conforme trecho abaixo:

María Teresa Hernández Larrea, inscripta en el registro civil de Quito el 05 de noviembre de 1982. Hija de Augusto y Berta, abogado nacido en Ambato y maestra de música, descendencia lojana. ¿Peso al nacer? 2 kilos. ¿Edad del primer sangrado? 13 años y medio. ¿Patologías familiares importantes? Abuela materna fallecida con cáncer en los senos a los 70 años; abuelo paterno alcohólico (QUÉ TAN LEJOS, 2006, 06 m 04 s).

O primeiro ponto a ser destacado, a partir da fala de Tristeza, seguida também por suas ações (balanço de cabeça, olhos virados, escusas etc.) é a postura confiante e animada da turista espanhola Esperança: "*Que todo te parece muy guay. Este es un país que tiene problemas también. Hay un paro.*" (QUÉ TAN LEJOS, 2006). Nesse trecho, é possível depreender o posicionamento de Tristeza, uma jovem universitária, consciente e crítica da realidade da qual faz parte, com relação à construção do "ser turista" que ela tem compreendido como um sujeito superficial, ingênuo e desinformado e, portanto, distanciado da realidade. Muitas vezes, inclusive, reduz suas expectativas a um modelo perfeito e simétrico do lugar e da cultura. No entanto, esta generalização vai sendo desconstruída, ao longo do filme, nas diferentes circunstâncias de diálogos, que tratam de maneira sensível e profunda as relações históricas, sociais e culturais que configuram a identidade social dos grupos apresentados.

Outra questão muito forte no filme diz respeito à relação que se estabelece entre Equador e Espanha, enquanto colonizador e colonizado:

Esperanza: ¿Cuánto te debo?

Taxista: 15 sería.

Esperanza: ¿15? Pero el taxímetro ha marcado 8.

Taxista: Sí, señorita. Pero usted salió del aeropuerto internacional. Ahí la tarifa cambia.

Esperanza: Ay. [Resopla y le entrega al taxista el billete]

Taxista: Señorita, ¿no tiene los cinco? Es que no tengo sueltos, oiga... pero no creo que le importe los 5 dolaritos, ¿no? Total ustedes allá los hace en miles.

Esperanza: ¿Allá adónde?

Taxista: Allá en España, pues. Se nota clarísimo que es de allá, pues.

Esperanza: ¿Y quién te ha dicho que en España se gana mucho?

[...]

Esperanza: Pues en Barcelona ganamos sueldo igual que tú, trabajando 40h a la semana.

Taxista: 40h. Poquito.

Esperanza: Adiós. Va a robo, tío.

Taxista: ¿Cómo dice? ¿Robo? Robo es lo que le paga a mi hermano por recoger brócolis todo el año. Bien decía mi tío – que hay que tener cuidado con ustedes españoles... Ya se fue llevando todo el tesoro de los incas. Viene hechos muy... muy... (QUÉ TAN LEJOS, 2006, 03 m 56 s).

A partir dessa construção apresentada no filme, é possível refletir sobre o passado e resgatar o fato ainda atual da concepção de modernidade/colonialidade (MIGNOLO, 2005). A primeira fala do taxista evidencia um imaginário comum e equivocado de modernidade, isto é, de que a Espanha, enquanto Europa, é um lugar de fartura, de fortaleza, dos melhores empregos, dos melhores estudos, de um mundo civilizado. No segundo momento, o taxista se vê aborrecido com a resposta de Esperança, que discorda do valor cobrado da corrida. Nesse diálogo, fica evidente o ressentimento, enquanto latino-americano, pelo que Espanha fez no período da colonização. Tal reação representa um movimento muito forte da necessidade de rever nossas raízes e lutar para um reconhecimento identitário, uma busca de espaço nesta modernidade tardia, no qual seja possível depreender-nos do massacre que sofremos e nos coloquemos em condição de igualdade perante os grandes centros mundiais.

Para García Canclini, que defende a hibridização cultural da América Latina como elemento fundamental para compreender sua essência, a construção e o

reconhecimento podem ser estabelecidos por meio de algumas agendas que podem colaborar para uma reconstrução, criativa e competitiva, como espaço cultural, em âmbito global: a) identificar as áreas estratégicas do nosso desenvolvimento, internamente, pensando ajustes e formas de potencializar as condições vidas da população; b) “desenvolver políticas socioculturais que promovam o avanço tecnológico e a expansão multicultural de nossas sociedades” (GARCÍA CANCLINI, 2008, p. 102); c) reestabelecer as relações de cooperação internacional a partir desta política cultural interna; e d) reconhecer e proteger a pluralidade latino-americana dentro deste movimento crescente de rompimento de barreiras acarretado pela globalização.

É importante destacar que a construção desse espaço cultural ainda está permeada pela lógica da colonialidade, como defende Walter Mignolo:

La idea de América es producto y consecuencia de esa ideología de la civilización y la expansión occidental. [...] “(Latino)américa” no es una entidad que puede observarse o experimentarse, sino una idea que se origina en los conflictos de interpretación de la diferencia colonial. [...] la relación entre los países industrializados, desarrollados, imperiales y los países en vías de industrialización, subdesarrollados y emergentes es la diferencia colonial en la esfera donde se establece el conocimiento y subjetividad, la sexualidad y el género, el trabajo, la explotación de los recursos naturales, las finanzas y la autoridad. Con la idea de que existen diferencias culturales se pasa por alto la relación de poder. (MIGNOLO, 2005, p. 61)

Desse modo, é preciso discutir e ressignificar a percepção do que é América Latina. Na concepção de Ramos (2012),

a identidade da América Latina é o primeiro e único caso da construção de uma identidade supranacional contínua baseada em uma história comum e civilização que, além da diferença, foi nutrida por lutas e paradigmas compartilhados que se reconfigura com os desafios atuais. [...] É uma síntese de civilização e culturas diversas e um compromisso ideológico, resultante de relações de força entre setores dominantes e setores dominados, que se concretiza em projetos hegemônicos e contextos geopolíticos concretos. (RAMOS, 2012, p. 51)

Isso nos faz relembrar a ideia de descobrimento e/ou invenção que coloca Mignolo, em que ambos supõem apagados os povos originários. Para o autor, o descobrimento reflete a lógica da dominação imperialista, e a invenção levanta a possibilidade de uma nova interpretação do ponto de vista descolonial, no entanto, ainda invalidado o fato deste território e sua população já ser existente.

Esse posicionamento de colonizador/colonizado, saqueador de bens naturais, assassino de povos originários, único e possível evangelizador, também é visto na fala de Tristeza, quando esta complementa ironicamente o discurso de Esperança, que fala em defesa da Espanha, como indivíduo que comparte esta identidade nacional.

Esperanza: Aquí estoy en el panecillo, mira... con la virgen. Ah, esto es en el museo de cera. Estoy con los líderes de la independencia.

Tristeza: Los asesinados por los españoles. (QUÉ TAN LEJOS, 2006, 22 m 49 s).

Ou ainda no diálogo que se estabelece entre Esperança e os dois equatorianos, Tristeza e um *barman*, sobre a concepção do ser espanhol e equatoriano, e mais ainda de como é visto o espanhol pela ótica do equatoriano.

Barman: Eres típico de esos viajeros... esos de cable que van de excursión, pero nunca se despeinan.

Esperanza: Pues, tío, yo soy una viajera de cable. Pero este país, como cualquier otro, es muy bonito para que yo quiera estar pisando en mierda. Para eso, me quedo en el mío.

Tristeza: No compares a mi país con el tuyo.

Esperanza: Ah, no. ¿Y por qué no? Si los dos son una mierda.

Barman: Perdón, perdón, perdón... esto acá vendría a ser como otra mierda... otra.

Tristeza: Por eso. Desde que llegaron tus antepasados, nos pisaron... no han parado de venir los piratas de todo el mundo. (QUÉ TAN LEJOS, 2006, 72 m 14 s)

É importante destacar que a identidade do indivíduo pós-moderno se constrói e se define pela relação com o Outro, ou seja, “a mesmidade (ou a identidade) porta sempre o traço da outridade (ou da diferença)” (SILVA, 2014, p. 79). A identidade, neste caso, é marcada pela diferença, isto é, “eu sou o que sou, porque não

sou o outro”, havendo uma relação de dependência da diferença. Isso fica evidente no distanciamento e na demarcação de Tristeza, ao falar com Esperança, dos dois grupos diferentes – os equatorianos e os espanhóis.

É pensando nesta relação dialógica que nossas análises e nossas relações sociais precisam ser tratadas interculturalmente, porque além de atentar para as diversidades de mundos culturais, possibilitando reconhecimento e diálogo com as diferentes identidades dentro do sistema social, fazendo conhecer outros universos, outras formas de convivência e de cultura, também é necessário salientar que as relações entre diferentes culturas envolvem, “fundamentalmente, relações de poder” (SILVA, 2014, p. 96).

Estudar como se dá a construção identitária de um determinado povo é tentar encontrar aspectos que o caracterizam, levando em consideração, para além do histórico, aspectos sociais, políticos, culturais. A partir disso, em outra fala do filme, um professor em sala de aula tenta comentar questões que justificam a paralisação no país.

Profesor: El Ecuador no se va a acabar por los terremotos sino por los malos gobiernos. [...] ¡Qué viva la democracia! ¡Abajo el presidente!”. (QUÉ TAN LEJOS, 2006, 5 m 18 s)

Um dos aspectos de aproximação latino-americana está relacionado à configuração política desses países.

É essencial compreender que a década de 1960 [...] colocou no palco novos atores em papéis inéditos na história recente. A revolução mexicana já havia trazido ao cenário mundial protagonistas que desestabilizaram o modelo eurocêntrico, oligárquico, branco e patriarcal, pois se fundava na articulação de índios e mestiços, como líderes do movimento. (REIS, 2009, p. 21)

Ainda há uma luta constante por uma efetivação da democracia, mas uma democracia que se compreenda como uma política que coloque o povo como base e representante, verdadeira essência desse sistema político, e não uma democracia que siga servindo interesses da burguesia e das elites do mercado liberal. É, pois, fundamental que esse conceito seja compreendido para respaldar as lutas

contra a hegemonia capitalista do sistema geopolítico e econômico na figura da Europa e dos Estados Unidos.

Também não podemos deixar de verificar no filme e, por sua vez, nos países da América Latina, uma concepção ainda patriarcal da posição da mulher na sociedade. Nas falas que seguem, é possível notar como a senhora equatoriana tem uma visão obsoleta sobre a mulher, ao ficar surpresa por Tristeza viajar sozinha pelo Equador. Seu espanto pode vincular-se a partir dos dados de violência na cidade, e, por conseguinte, da violência contra a mulher. Segundo os dados do Instituto Nacional de Estadística y Censos (INEC), de 2012, em Quito, por exemplo, 6 em cada 10 equatorianas sofreram algum tipo de violência ao longo de sua vida. Uma violência que é naturalizada por falta de políticas públicas que se preocupem com a independência, a liberdade, o progresso, a justiça e a igualdade social.

I. Una chiquita a Tristeza en la estación de buses.

“Chiquita: ¿Y dónde se va?

Tristeza: A Cuenca.

Chiquita: Ah... dicen que es bonito Cuenca. Mi primo vive allá. [sorpresa] ¿se va solita?

Tristeza: Sí, mon.

Chiquita: Mamá dice que no es bueno andar sola porque a uno le sale los demonios. Por eso lo que a mí... siempre con mis amigos. (QUÉ TAN LEJOS, 2006, 11 m 35 s)

II. Una mujer a Tristeza y Esperanza en el bus.

“Mujer adulta: Irán con cuidado, guaguas.

Esperanza: ¿Por qué es peligroso?

Mujer adulta: No tanto, pero siempre dos mujeres solas” (QUÉ TAN LEJOS, 2006, 18 m 24 s)

III. Un joven que le jala dedo a Tristeza

Joven: ¿Le tiene miedo a los ecuatorianos o qué?

Tristeza: Oye... también soy ecuatoriana.

Joven: Es que no parece.

Tristeza: ¿Cómo así?

Joven: Es que, para empezar, las ecuatorianas no andan solas. (QUÉ TAN LEJOS, 2006, 48 m 29 s)

A generalização desta última personagem, ao mencionar que as equatorianas não andam sozinhas, mostra o reconhecimento de uma sociedade em que a imagem da mulher é inferiorizada quanto a seu direito de ir e vir. Portanto, ela é impossibilitada de fazer uma viagem sozinha pelo seu país.

Outro aspecto que nos chamou atenção diz respeito ao papel que a televisão ocupa na vida do equatoriano. Quando falamos de televisão, estamos nos referindo à televisão aberta, isto é, aquela em que a mídia representa diretamente interesses da burguesia e cumpre um papel fundamental de alienação da realidade. De maneira geral, isso acontece no Brasil e em diferentes países da América Latina.

Tristeza: Oiga, señora, ¿han dicho lo del paro en las noticias?

Mujer: No, no he escuchado nada.

Tristeza: ¿Y no saben a qué hora van abrir las carreteras? ¿En la tele no han dicho nada?

Mujer: De noche sabe dar las noticias.

Tristeza: Te enciende la tele. No sé malita. Capaz de se sabe algo.

Mujer: A esta hora no da nada de eso. Pero se quiere un día sabe dura los paros. [enciende la tele] ve... mi telenovela está empezando” (QUÉ TAN LEJOS, 2006, 39 m 57 s).

Para Carmona, a televisão representa algo que visa “sobretudo, ao mercado de consumo, tendo como objetivo principal sua sustentação empresarial e lucratividade”(CARMONA, 2008). García Canclini corrobora tal posição ao afirmar que “‘o que nos une é o que nos vendem’. As empresas fabricam não apenas bens úteis, mas também atitudes, estilos de vida e aparências pessoais, as marcas globalizadas vinculam milhões de consumidores” (GARCÍA CANCLINI, 2008, p. 32).

Esse tipo de consumo se relaciona com a compreensão de identidade cultural defendida neste artigo. Segundo pontua García Martínez,

A identidade cultural se refere ao grau em que uma pessoa se sente conectada, parte de um grupo cultural, ao próprio grupo de referência no qual cresceu: inclui uma complexa combinação de fatores, tais como autoidentificação, sentido de pertencimento ou exclusão, desejo de participar de atividades de grupo (GARCÍA MARTÍNEZ, Apud PARAQUETT, 2010, p. 143).

Essa ideia de pertencimento ou exclusão de um grupo só é possível pelo compartilhamento das práticas sociais situadas historicamente. Desse modo, é necessário resgatar muitos aspectos que se apresentam no filme para melhor entender as relações de poder que são estabelecidas pelas personagens. O reconhecimento latino-americano, por exemplo, aparece muito forte no fim do filme, no discurso do Barman e no assentimento de todos os presentes na conversa:

Barman: “Acá no somos ni blancos, ni puros [...] Los que decimos que somos indios, no todos somos indios. Los que decimos que no somos indios, a veces sí somos. Los que no somos negros, a veces queremos ser negros. Los que somos... medio negros, medio indios o medio algo...” (QUÉ TAN LEJOS, 2006, 73 m 36 s)

Percebemos nessa fala uma perspectiva maior quanto às identidades latino-americanas, semelhante àquela que se defende hoje, isto é, a de compreendê-las como híbridas (CANCLINI, 2008) e mestiças:

A identidade da América Latina é o primeiro e único caso da construção de uma identidade supranacional contínua baseada em uma história comum e civilização que, além da diferença, foi nutrida por lutas e paradigmas compartilhados que se reconfigura com os desafios atuais. [...] É uma síntese de civilização e culturas diversas e um compromisso ideológico, resultante de relações de força entre setores dominantes e setores dominados, que se concretiza em projetos hegemônicos e contextos geopolíticos concretos. (RAMOS, 2012, p. 51)

A construção da identidade latino-americana, nesse contexto, baseia-se na ideia de um imaginário que compartilha diferenças, mestiçagem e hibridismo. Contudo, conforme o próprio título do filme, *qué tan lejos* estamos de construir nossa identidade latino-americana? *Qué tan lejos* de nos reconhecer como vizi-

nhos, com *hermanos*, como iguais dentro de outras tantas diferenças que nos distanciam? Esse filme consegue tratar de uma forma muito interessante e sutil a questão das distâncias e evidencia também o aspecto fundamental quando tratamos a concepção do ser latino-americano – a fluidez e a hibridação:

Hay un acercamiento histórico que piensa a la identidad cultural como algo que está permanentemente siendo construido y reconstruido dentro de nuevos contextos y situaciones históricas y que no puede nunca decirse que está finalmente resuelta o constituida definitivamente como un conjunto fijo de cualidades, valores y experiencias comunes. (LARRAÍN, 1994, p. 62)

A partir dessa noção, podemos compreender toda esta pluralidade e fluidez da América Latina.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No filme analisado, *Qué tan lejos*, é possível reconhecer nos diálogos das personagens uma identidade cultural latino-americana. As personagens evidenciam muitas questões com as quais o público pode se ver identificado – o remorso de uma relação de colonialidade, os meios de comunicação vendidos que não atendem à necessidade nacional, a presença de um sistema patriarcal arraigado, um sistema político democrático frágil decorrente de um passado que lhes tirou autonomia e identidade nacional etc. A partir das questões teóricas e da análise apresentadas, acreditamos que a cinematografia é fundamental para repensar a identidade latino-americana, uma vez que ela é uma manifestação cultural e que é pela cultura que nossas ações e nossos comportamentos são moldados.

Além disso, relacionamos diferentes aspectos sobre essa identidade, problematizando percepções, ora superficiais e/ou estereotipadas, que cotidianamente estabelecemos. A produção fílmica escolhida permite um trabalho intercultural riquíssimo, pois integra mundos culturais diferentes. Destacamos também que, por meio do cinema, fomentamos o enriquecimento intelectual, proporcionando discussões mais amplas, plurais e críticas.

Nossa análise revelou a possibilidade de uma modificação na maneira de ver e de se enxergar como latino-americano, reiterando a ideia de que a construção

da identidade latino-americana se baseia no resultado de constantes negociações, assimilações e repulsas, encontros e confrontos com os outros.

REFERÊNCIAS

- BRASIL. Ministério da Educação. Secretaria de Educação Básica. **Parâmetros Curriculares Nacionais: Ensino Médio**. Brasília, DF, 2000.
- CARMONA, BETH. TV pública no Brasil: um sonho possível? *RevistaD'ART* 48, 2008. São Paulo. Disponível em: <www.centrocultural.sp.gov.br/revista_dart/pdfs/-dart12%20tv%20publica%20no%20brasil%20um%20sonho%20possivel.pdf>. Acesso em 29 de jan. de 2020.
- CASTELLS, M. **O poder da identidade**. 2ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- CRUZ, M. L. O. B.; SOUZA, FM.; GAMA, A. P. F. O cinema no aperfeiçoamento das competências de línguas (materna e estrangeira). In: PROGRAD UNESP (Org.). **Livro eletrônico dos núcleos de ensino da UNESP**. São Paulo: Cultura acadêmica editora, 2007, pp. 487-499.
- GARCÍA CANCLINI, N. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. 4ª ed. São Paulo: EDUSP, 2008.
- HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Traduzido por Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 12ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2015.
- HALL, S.; JEFFERSON, T. Resistance through rituals: youth subcultures in post-war Britain. London: Hutchinson, 1977 apud GIROUX, H. **Teoria crítica e resistência em educação para além das teorias de reprodução**. Petrópolis: Vozes, 1986.
- IRINEU, L. M. **Representações sociais sobre a latinidade em sites de redes sociais contemporâneas: uma investigação discursivo-ideológica situada no Orkut**. Dissertação de Mestrado em Linguística. Departamento de Letras Vernáculas, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2011.
- LARRAÍN, J. La identidad latinoamericana: teoría e historia. *Estudios Públicos*, CEP Santiago, v. 55, p. 31-64, 1994.
- LESSA, G da S. M. Memórias e identidades latino-americanas invisíveis e silenciadas no ensino-aprendizagem de espanhol e o papel do professor. In: ZOLIN-VESZ, F. (Org.). **A (In)Visibilidade da América Latina no ensino de espanhol**. Campinas: Pontes Editores, 2013, pp. 17-27.
- MENDES, E. Aprender a ser e a viver com o outro: materiais didáticos interculturais para o ensino de português LE/L2. In: SCHEYERL, D.; SIQUEIRA, S. **Materiais**

- didáticos para o ensino de línguas na contemporaneidade: contestações e proposições. Salvador: EDUFBA, 2012, pp. 355-378.
- MIGNOLO, W. **La idea de América Latina: la herida colonial y la opción decolonial**. Barcelona: Editorail Gedisa, 2005.
- MOITA LOPEZ (2003) Apud ORTIZ-ALVAREZ, M. L. (Des)construção da identidade latino-americana: heranças do passado e desafios futuros. **Revista Intercâmbio dos Congressos Internacionais de Humanidades** (UnB), Brasília, 2010.
- PARAQUETT, M. Multiculturalismo, interculturalismo e ensino/aprendizagem de espanhol para brasileiros In: BRASIL, Ministério da Educação. Coleção Explorando o Ensino. V. 16. **Espanhol: ensino médio**. (Org.) BARROS, Cristiano Silva de e Costa, Elzimar Goettenauer de Marins. Brasília. Secretaria de Educação Básica. 2010. pp. 137-156.
- RAMOS, V. H. La identidad latinoamericana: proceso contradictorio de su construcción-deconstrucción-reconfiguración dentro de contextos globales. **Universitas humanística**, Bogotá, n. 73, enero-junio, 2012, pp. 15-58.
- REIS, L. **Conversas ao sul: ensaios sobre literatura e cultura latino-americana**. Niterói: EdUFF, 2009.
- SILVA, T. T. da. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, T. T. da (Org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014, pp. 73-102.
- VIDAL, NURIA. Qué tan lejos. **Fotogramas**, 26 de maio de 2008. Disponível em: <<https://www.fotogramas.es/peliculas-criticas/a7838/que-tan-lejos/>>. Acesso em: 21 de jan. de 2020.

POIESIS

O VAZIO COMO LIMITE, PERDA OU QUEDA: UMA LEITURA DE TRÊS POEMAS DE RUBÉN DARÍO

MARINA BARZAGHI DE LAURENTIIS

RESUMO: Este trabalho tem como objetivo fazer uma leitura de três poemas do livro *Cantos de vida y esperanza* (1905), de Rubén Darío, sendo eles “Nocturno (V)”, “Nocturno (XXXII)” e “Lo fatal”. Para isso, seguimos as considerações de Sylvia Molloy acerca da constituição do sujeito poético dariano no ensaio “Voracidad y solipsismo en la poesía de Darío”. Desse modo, destacamos a relação que o eu poético estabelece com o outro – que em Darío é o vazio – em cada um dos poemas selecionados.

PALAVRAS-CHAVE: Rubén Darío; Cantos de vida y esperanza; Nocturnos; Lo fatal.

Em seu ensaio “Voracidad y solipsismo en la poesía de Darío”, Sylvia Molloy (2016) afirma que há dois movimentos constituintes da poesia dariana: de um lado, a necessidade de penetrar e incorporar – a voracidade –, e do outro, a necessidade de se isolar – o solipsismo. Apesar de parecerem contraditórios, estes movimentos possuem um mesmo fundamento: “[un] fundamento que es el otro o lo otro, que es un vacío, espacio blanco donde la voz poética no se asienta y donde el yo – que tan a menudo entona esa voz en el texto dariano – no es” (MOLLOY, 2016, p. 311).

A partir dessas categorias, a escritora afirma que o eu dariano se constitui em um solipsismo voraz. Ou seja, um sujeito que se fecha ante o outro, ante o vazio que reconhece em sua frente, mas que, ao mesmo tempo, anseia por preencher e assimilar. Dessa maneira, cria-se na poesia dariana um fluxo constante de preenchimento e esvaziamento: do outro, da mulher, da página branca e do próprio poema.

No entanto, como nos mostra Molloy (2016, p. 315), em alguns poemas, principalmente a partir do livro *Cantos de vida y esperanza*, o eu poético não pode mais realizar esse processo de assimilação e a sua voracidade se volta contra si mesmo. São poemas nos quais, na incapacidade de preencher o outro, o eu se dilui, e o vazio aparece como limite, como perda e como queda. Caminho este que percorremos na leitura de três poemas selecionados de *Cantos de vida y esperanza*: o primeiro “Nocturno”, o segundo “Nocturno” e “Lo fatal”, localizados na terceira parte, intitulada “Outros poemas”.

O primeiro “nocturno”

Quiero expresar mi angustia en versos que abolida
dirán mi juventud de rosas y de ensueños,
y la desfloración amarga de mi vida
por un vasto dolor y cuidados pequeños

Y el viaje a un vago Oriente por entrevistados barcos,
y el grano de oraciones que floreció en blasfemia,
y los azoramientos del cisne entre los charcos
y el falso azul nocturno de inquirida bohemia.

Lejano clavicordio que en silencio y olvido
no diste nunca al sueño la sublime sonata,
huérfano esquife, árbol insigne, obscuro nido
que suavizó la noche de dulzura de plata...

Esperanza olorosa a hierbas frescas, trino
del ruiseñor primaveral y matinal,
azucena tronchada por un fatal destino,
rebusca de la dicha, persecución del mal...

El ánfora funesta del divino veneno
que ha de hacer por la vida la tortura interior,
la conciencia espantable de nuestro humano cieno
y el horror de sentirse pasajero, el horror

de ir a tientas, en intermitentes espantos,
hacia lo inevitable, desconocido, y la
pesadilla brutal de este dormir de llantos
de la cual no hay más que Ella que nos despertará!

(DARÍO, 2016, pp. 121-122)

O primeiro “Nocturno” é composto de seis quartetos de versos alexandrinos polirrítmicos, com rimas alternadas. No primeiro verso, o verbo “quiero”, conjugado em primeira pessoa do singular marca o eu poético. Ainda na primeira estrofe, podemos perceber que existe uma mistura de temporalidades: o passado que é colocado como uma juventude “de rosas y ensueños”, o presente, “la defloración amarga” da vida, e o futuro, no qual o poema, os versos estarão prontos.

Para além da oposição entre passado e presente que segue por todo o poema, nos interessa a caracterização da juventude feita com a palavra “ensueños”. De acordo com Molloy (2016), em Darío essa palavra é sinônimo de atividade poética, e, nesse sentido, vale lembrar a diferença que Gaston Bachelard estabelece entre devaneio⁵ e sonho⁶ na introdução de sua *Poética do devaneio*. Para o filósofo, no sonho não há possibilidade de intervenção, assistimos passivamente a algo que depois o transformamos em relato (BACHELARD, 1996, p. 12), enquanto no devaneio é possível a intervenção da consciência (BACHELARD, 1996, p. 13). Ainda, o devaneio – que é devaneio poético – sempre é de felicidade, diferente dos sonhos que podem ser pesadelos, pois “[o] devaneio poético é um devaneio cósmico. É uma abertura para um mundo belo, para mundos belos.” (BACHELARD, 1996, p. 15), é onde a alma encontra seu repouso (BACHELARD, 1996, p. 16).

Essa diferença entre sonho e devaneio proposta por Bachelard é recuperada por Adriana Astutti, em “‘Vasto como un deseo’. La ensoñación em *Prosas profanas*” (2001). De acordo com a pesquisadora, em Darío o devaneio (ensoñación) se une à forma literária dos contos de fadas para preencher o universo poético de

5 Devaneio é a tradução para o português da palavra “rêverie” na edição consultada. (BACHELARD, 1996). Em espanhol a tradução é “ensoñación” na edição consultada (BACHELARD, 1982).

6 Nota do tradutor da edição consultada: “*rêve* e *rêverie*, em francês” (BACHELARD, 1996, p. 14).

castelos, princesas, fadas etc., formando o que ela denomina de “textos de ensueño” (ASTUTTI, 2001, p. 94), notadamente, os textos de *Azul...*, e alguns poemas de *Prosas profanas*. A construção deste universo seria uma maneira de encontrar um mundo onde a alma pode repousar, onde tudo é belo e o desejo do eu é possível.

No primeiro “Nocturno”, esse mundo pertence ao passado. Foi na juventude florida que se pôde escrever esses contos de fadas, que agora dão lugar a versos de amargura. Versos nos quais a esperança-encontra seu limite, e o ideal é maculado pelo real. O que fica evidente na segunda estrofe, em imagens como “el grano de oraciones que floreció en blasfemia”, ou “los cisnes entre los charcos”. Assim, o que vemos nesse poema, em especial nas primeiras duas estrofes, é justamente a esperança da juventude sendo frustrada pela fatalidade da vida.

As imagens dessas duas primeiras estrofes se conectam pela repetição da copulativa “y” que nos coloca uma série de elementos que se justapõem e preenchem o poema. É por esses elementos que o eu poético quer expressar – e expressa – suas angústias. No entanto, a partir da terceira estrofe, não há mais o uso da copulativa e a justaposição se transforma, aos poucos, em uma sobreposição de elementos. A marcação da primeira pessoa desaparece, e não é mais possível perceber o eu. Quando a primeira pessoa reaparece, o faz no plural, como um “nosotros”, a consciência humana, ou, como lemos, “la conciencia espantable de nuestro humano cieno”. É este sujeito plural que segue até o fim do poema. Ele vai “a tientas en intermitentes espantos”, ao inevitável, ao desconhecido, e é encaminhado a outro limite, agora o da própria vida.

O percurso do eu poético rumo à sua diluição é acompanhado de mudanças acentuais, cesuras originais e *encabalgamientos*, que se intensificam conforme o poema avança. Assim, no décimo primeiro verso “huérfano esquife, árbol insigne, obscuro nido” há uma mudança acentual bastante perceptível que subverte a separação de hemistíquios do alexandrino. Na sequência temos um *enjambement* ou encavalgamento entre o décimo terceiro verso que termina com a palavra “trino” e o décimo quarto “Esperanza olorosa a hierbas frescas, trino / del rui-señor primaveral y matinal”, seguido de um outro entre hemistíquios, cuja cisão se dá na palavra primaveral.

Esse processo se intensifica de tal maneira que, ao final do poema, há um *enjambement* interestrófico “y el horror de sentirse pasajero, el horror / de ir a

tientas, en intermitentes espantos”, e outros tantos entre versos e entre hemistíquios, cujas fronteiras se tornam bastante borradas. Vale destacar o último verso “ide la cual no hay más que Ella que nos despertará!”, no qual para se manter a métrica em alexandrinos deve ocorrer à sinalefa entre “no_hay” e entre “que_Ella”. Além disso, nessa estrofe temos a única rima toante do poema entre o antepenúltimo e o último verso “la / despertará”.

Assim, durante seu percurso neste “Nocturno”, que tem início na recordação dos devaneios da juventude, o eu lírico passa pelo sonho, na terceira estrofe, e segue ao pesadelo na última estrofe “la pesadilla brutal de este dormir de llantos”, o limite de sua esperança e caminhar para sua diluição, e compor um “nosotros”; uma consciência humana que chega ao fim do poema a esperar por “Ella”, a morte, limite e único despertar possível do pesadelo que é a vida.

O segundo “nocturno”

Los que auscultasteis el corazón de la noche,
los que por el insomnio tenaz habéis oído
el cerrar de una puerta, el resonar de un coche
lejano, un eco vago, un ligero ruido...

En los instantes del silencio misterioso,
cuando surgen de su prisión los olvidados,
en la hora de los muertos, en la hora del reposo,
isabréis leer estos versos de amargor impregnados!...

Como en un vaso vierto en ellos mis dolores
de lejanos recuerdos y desgracias funestas,
y las tristes nostalgias de mi alma, ebria de flores,
y el duelo de mi corazón, triste de fiestas.

Y el pesar de no ser lo que yo hubiera sido,
y la pérdida del reino que estaba para mí,
el pensar que un instante pude no haber nacido,
¡y el sueño que es mi vida desde que yo nací!

Todo esto viene en medio del silencio profundo

en que la noche envuelve la terrena ilusión,
y siento como un eco del corazón del mundo
que penetra y conmueve mi propio corazón.

(DARÍO, 2016, pp. 146-147)

O segundo “Nocturno” é formado por 20 versos alexandrinos separados em cinco quartetos de rimas consoantes alternadas. O poema é ambientado em uma noite na cidade, na qual reconhecemos os barulhos como “el cerrar de una puerta” e “el ressonar de un coche”, que ecoam por todos os versos pela repetição sistemática de “r” ao longo do poema. Ainda, notamos a repetição da consoante “c”, seguida de “u” e “o”, bastante perceptível na última estrofe (eco, como, conmueve, corazón), mas que está presente em todo o poema através da repetição sistemática da palavra “corazón”, e reforça seu caráter noturno “y siento como un eco del corazón del mundo / que penetra y conmueve mi propio corazón.”.

Nas duas primeiras estrofes, o sujeito poético evoca um interlocutor, “los que auscultasteis el corazón de la noche”, com os quais ele pode compartilhar sua insônia e que saberão ler seus versos “de amargor impregnados”. Em seguida, determina o momento nesses versos que devem ser lidos “En los instantes del silencio misterioso”, “en la hora de los muertos”, “en la hora de reposo”, e, na sequência, na terceira estrofe, o sujeito afirma seu conteúdo. São versos preenchidos por recordações, desgraças, “tristes nostalgias”. Elementos “vertidos” no poema como em um vaso, “Como en un vaso vierto en ellos mis Dolores / de lejanos recuerdos y desgracias funestas”.

O uso do verbo “verter” e de elementos nos quais se pode verter são comuns na poesia dariana. Seus poemas são repletos de ânforas, vasos, urnas e copos⁷. Neste “Nocturno” o que se verte são pesares, tristezas e perdas que se acumulam e se justapõem, novamente com o uso da copulativa “y”. Aqui, no entanto, diferentemente do primeiro “Nocturno”, não há qualquer indício de esperança. O passado, quando é lembrado, não passa de “lejanos recuerdos”, e não há qualquer menção aos textos de devaneio. E à medida que o movimento de verter segue, percebemos um sujeito que afirma o pesar “de no ser lo que hubiera sido”, que

⁷ No primeiro “Nocturno” temos, por exemplo, a ânfora de “divino veneno”.

coloca a própria existência em xeque em “y pensar que un instante/ pude no haber nacido”. O que há é um eu cujo desejo parece ter se voltado contra si, e sequer a morte é esperança na morte para acordá-lo deste sonho “que es mi vida desde que yo nací!”. Um eu que perdeu “el reino que estaba para mí”.

Aqui, recorreremos mais uma vez à Astutti (2001), para quem os “textos de ensueño” de *Prosas profanas* são principalmente aqueles que estão entre “Era un aire suave...” e “Reino interior”, com exceção de “La página blanca”⁸. Este percurso é interessante porque a crítica afirma que o “reino interior” em Darío é justamente para onde se destinam seus devaneios (2001, p. 106). Dessa maneira, a perda do reino colocada neste “Nocturno” pode ser entendida como o fim deste lugar privado, de um mundo no qual o eu pode desejar. Ou seja, se no primeiro “Nocturno” vemos um sujeito que encontra o limite de seus devaneios, de sua esperança, neste verter da terceira estrofe o sujeito parece lamentar sua perda.

Porém, na última estrofe do poema, a repetição das palavras “noche”, “eco”, “corazón” nos leva aos primeiros versos novamente. Como quem acorda de um pesadelo no qual a esperança está perdida, o eu poético deixa de verter suas angústias para se colocar no mesmo lugar em que inicia o poema. Nesse percurso, entre as primeiras estrofes e a última, nesse mergulho nos versos derramados ao longo do poema, os barulhos da cidade do “corazón de la noche”, o “eco vago” e o “ligero ruido” cedem lugar a um silêncio profundo e, em seguida, ao “eco del corazón del mundo”, que penetra e comove o coração do próprio eu. Ou seja, o eu esvaziado que chega à última estrofe do poema, o sujeito que, ante a angústia e a amargura, perdeu seu reino interior, ante o vazio, se deixa ser preenchido e comovido pelo exterior.

Lo fatal

Dichoso el árbol, que es apenas sensitivo,
y más la piedra dura porque esa ya no siente,
pues no hay dolor más grande que el dolor de ser vivo,
ni mayor pesadumbre que la vida consciente.

8 Sobre estes poemas entre “Era un aire suave...” e “Reino interior”, Astutti afirma: “Indiferentes, acaso ingenuos en su contenido, nunca en forma, eso poemas no parecen saber de males ni de moral, de muerte ni de fracasos. Ligeros, parten sin rumbo. Confiados en su barca, se hacen a la mar del ensueño, “vasto como un deseo” hacia su isla misteriosa. Parten seguros a encontrar la Harmonía. Por eso vuelve en ellos una voz siempre joven y soñadora.” (ASTUTTI, 2001, p. 102).

Ser, y no saber nada, y ser sin rumbo cierto,
y el temor de haber sido y un futuro terror...
Y el espanto seguro de estar mañana muerto,
y sufrir por la vida y por la sombra y por

lo que no conocemos y apenas sospechamos,
y la carne que tienta con sus frescos racimos
y la tumba que aguarda con sus fúnebres ramos,
¡y no saber adónde vamos,
ni de dónde venimos!...

(DARÍO, 2016, p. 154)

Último poema de *Cantos de vida y esperanza*, “Lo fatal” é composto de dois quartetos e uma estrofe final de cinco versos. Os quartetos possuem rimas alternadas e a estrofe final mistura rimas alternadas com uma rima paralela entre o décimo primeiro e o décimo segundo verso (ABAAB), em uma forma que pode ser considerada similar à de um soneto. Quanto à métrica, assim como os dois “Nocturno”, “Lo fatal” é constituído por alexandrinos, com exceção dos dois versos finais, um eneassílabo e um heptassílabo. Notamos também que a cesura entre os hemistíquios neste poema é mais regular em comparação aos dois outros analisados. Ainda assim, há um *enjambement* entre a penúltima e a última estrofe que acentua a palavra “por” em “y sufrir por la vida y por la sombra y por / lo que no conocemos y apenas sospechamos”. Além disso, “Lo fatal” é um poema que nos parece construído com uma acentuação bastante regular em comparação a outros poemas de Darío, pois contém uma aliteração em “s” que acompanha o poema inteiro, o que cria uma melodia mais suave do que aquela dos dois “Nocturno”, por exemplo.

“Lo fatal” se inicia com uma série de elementos e sentimentos que constroem um caminho da felicidade no mundo insensível. Assim, no primeiro verso, há a figura árvore, “árbol”, que é feliz por ser apenas sensitiva; no segundo, a pedra, “piedra”, que é mais feliz ainda porque não sente. Nos versos seguintes, afirma-se a dor de ser vivo e o pesar da consciência, “pues no hay dolor más grande que el dolor de estar vivo / ni mayor pesadumbre que la vida consciente.”.

Ou seja, logo na primeira estrofe, o sujeito poético expressa o desejo de ser insensível e inconsciente, pois justamente *ter* consciência e *ser sensível* são as fontes de todo o sofrimento. Neste poema, o poeta também lamenta nossa condição consciente e sensível que não nos permite simplesmente ser, e nos impele a nos perguntar pelo desconhecido do tempo, da morte e do sentido da vida.

Na segunda estrofe do poema, percebemos que esse desejo do sujeito poético se vincula à incerteza da vida, pois a dor de ser vivo e consciente é provocada pelo fato de que não se pode saber nada e de que não há qualquer caminho certo a percorrer, “Ser, y no saber nada, y ser sin rumbo certo, / y el temor de haber sido y un futuro terror...”. A única certeza que se tem é de um “futuro terror”, do “espanto seguro” da morte. No entanto, vale notar que, de maneira distinta ao primeiro “Nocturno”, a morte neste poema não se apresenta como uma saída possível do pesadelo da vida. Ao contrário, aqui tanto a vida quanto a morte aparecem como sofrimento, o que fica evidente no oitavo verso, no qual se afirma “el sufrir por la vida y por la sombra”, e nos versos finais, nos quais a vida é apresentada na tentação da carne “con sus frescos racimos”, e a morte, na “tumba que aguarda con sus fúnebres ramos”.

Diante da impossibilidade de se saber o rumo da vida e a fatalidade da morte, não parece haver saída possível em “Lo Fatal”. O desejo de não sentir expressa um eu diluído, desde o início, entre verbos no infinitivo ou em constatações expressas em máximas. Verdades universais sobre a vida e a morte, que se acumulam com o uso copulativa “y”, e que se iniciam absolutamente impessoais para, na última estrofe, se personalizarem em um “nosotros”, “lo que no conocemos y apenas sospechamos,”.

O uso do “nosotros” nos mostra que em “Lo fatal” o pesar que lemos não é individualizado. Ao contrário, o que se tem é um pesar inerente ao ser humano diante do vazio existencial que percorremos ao longo dos versos. Nesse sentido, ninguém melhor do que o próprio Darío para nos dar a dimensão do abismo que é o poema de encerramento de seus *Cantos de vida y esperanza*. Em *História de mis libros* o poeta afirma,

Lo fatal, contra mi arraigada religiosidad y a pesar mío, se levanta como una sombra temerosa un fantasma de desolación y de duda [...]. En mi desolación me he lanzado a Dios como a un refugio, me he asido de la plegaria como de un

paracaídas. Me he llenado de congoja cuando he examinado el fondo de mis creencias, y no he encontrado suficientemente maciza y fundamentada mi fe, cuando el conflicto de las ideas me ha hecho vacilar y me he sentido sin un constante y seguro apoyo. (DARÍO, 2017, p. 20)

É este momento de desesperança, sem qualquer apoio ou qualquer refúgio que lemos em “Lo fatal”. Momento de queda, no qual se evidencia a tomada de consciência de um conflito existencial insolúvel entre a incerteza da vida e a certeza da morte, o que leva o sujeito à desolação.

Com o único enjambement, chegamos à última estrofe do poema. Nela se encontram ainda os dois únicos versos que não são alexandrinos, como mencionado, “iy no saber adónde vamos, / ni de dónde venimos!...”. Versos que têm uma notável melodia construída com as aliterações em “d” e “v”, e que fecham o poema – e o livro – com reticências. O sinal de pontuação, de acordo com Enrique Foffani (2007), deixa o final do poema em suspenso, como se propusesse uma abertura ao desconhecido (FOFFANI, 2007, p. 20). Assim, é possível pensar que se desde seu início “Lo fatal” nos leva por um abismo de desolação, do qual não há mais o que fazer senão constatar a fatalidade, tanto a melodia quanto as reticências finais parecem apontar que, mesmo “sin saber a dónde vamos / ni de dónde venimos”, deve-se continuar caminhando.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pelo exposto, podemos afirmar que nesses três poemas se dá a constituição de um sujeito melancólico, que se questiona sobre a condição humana e que longe de cantar a esperança do título, canta a fatalidade da vida para constatar o triunfo da desesperança. Ainda assim, a partir da leitura proposta, percebemos que em cada poema, a sua maneira, ao final se oferece uma nova possibilidade a esse eu-poético que, no encontro com outro, com o vazio, é diluído em sua voracidade.

Assim, quando o eu encontra o limite de sua esperança, no primeiro “Nocturno”, a morte aparece como saída do pesadelo da vida; quando o eu perde seu reino interior, no segundo “Nocturno”, ele se deixa preencher e comover pelo

mundo exterior; e quando o eu se encontra ante a um abismo existencial que parece não ter fim, em “Lo fatal”, ao final, se depara com a abertura de um novo caminho, incerto, mas no qual ele pode seguir seu canto.

REFERÊNCIAS

- ASTUTTI, Adriana. ‘Vasto como un deseo’. La ensoñación em *Prosas profanas*. In: VITERBO, Beatriz. **Andares Clancos**. Rosário, 2001.
- BACHELARD, Gastón. Introdução. In: _____. **Poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- _____. Introducción. In: _____. **La poética de la ensoñación**. México: Fondo de Cultura Económica, 1982.
- FOFFANI, Enrique. Introducción: la protesta de los cisnes. In: _____. (Org.). **La protesta de los cisnes: Coloquio sobre Cantos de vida y esperanza de Rubén Darío 1905-2005**. Buenos Aires: Ediciones Katatay, 2007.
- MOLLOY, Sylvia. Voracidad y Solipsismo en la poesía de Darío. **Revista ZAMA**, Extraordinário: Rubén Darío, 2016. Disponível em: <<http://ilh.institutos.filo.uba.ar/publicacion/zama-extraordinario-rub%C3%A9n-dar%C3%ADo>> Acesso em: ago. 2020.
- RUBÉN, Darío. Cantos de vida y Esperanza. In: _____. **Rubén Darío del simbolismo a la realidad: obra select**. Espanha: Real Academia Española, 2016.
- _____. **Historia de mis libros**. Ed. texto.info, 2007. Disponível em: <www.textos.info/ruben-dario/historia-de-mis-libros/pdf>. Acesso em: ago. 2020.

OCTAVIO PAZ E A BUSCA DA PRESENÇA⁹

VINÍCIUS DE OLIVEIRA PRADO

RESUMO: Este texto visa a explorar a significação da noção de presente, presença e instante para Octavio Paz (1914-1998), poeta mexicano e ensaísta crítico. Em suas Obras Completas (1991), Paz nomeou o primeiro volume *La casa da la presencia*. Iniciamos este ensaio com uma exegese do título que, a nosso ver, é uma das muitas metáforas que o mexicano atribuiu à poesia e também uma importante chave de compreensão do seu pensamento. A poesia, manancial de sentidos e significados, seria, portanto, o local por excelência da experiência do presente: marcado por um alargamento sensorial e pela nietzschiana “eterna vivacidade”. Para Paz, o ser humano é tempo, em sua forma de ser e existir. Por estas razões, Paz pode ser considerado um autor que, na sua interpretação do contemporâneo, propõe uma visão de tempo que se coaduna à sua poética, a qual classificamos como uma *poética do instante*, uma vez que faz do instante poético o núcleo da experiência sensível, isto é, experiência estética da vivacidade e da transmutação do próprio tempo, bem como da história. Compreender o tempo em Paz implica em responder, também, à questão: seria o instante temporal evocado pela poesia um recorte sincrônico – entendido como *justaposição* – ou o poeta, em sua pretensão de totalidade, busca tornar a palavra uma *unidade do absoluto*? A nosso ver, a experiência da *presença* guarda uma resposta para esse par tensionado, que exploramos neste ensaio, além de outras questões que constituem a experiência da *presença*, objetivo último do poeta.

PALAVRAS-CHAVE: Presença; instante; presente; poesia; história; Octavio Paz.

⁹ Este ensaio foi originalmente apresentado no evento Jornada do Programa de Pós-graduação em Língua e Literaturas Espanhola e Hispano-americana do Departamento de Letras Modernas em novembro de 2019 sob o título: A imagem de tempo em Octavio Paz: justaposição ou unidade do absoluto? Este ensaio é resultado de pequenas alterações no texto original que conferiram a forma aqui apresentada.

O primeiro volume das *Obras Completas* de Octavio Paz, selecionadas, editadas e organizadas pelo próprio poeta, levam o nome *La casa de la presencia* (1991)¹⁰. Este é o primeiro de uma vasta bibliografia, organizada em doze tomos, cujo último volume se dedica à poesia completa do autor. Todo trabalho de leitura começa pelo título de uma obra: a que se deve este nome? Ora, a função de uma casa é, justamente, a morada, o habitar. É no interior dela que, sozinhos ou em companhia, encontramos o real significado da intimidade, seja do outro para conosco ou seja da interioridade de cada um consigo mesmo. A casa, enquanto sustentáculo vital, substrato e suporte, oferece uma condição de existência e de ser. Trata-se do suporte à vida nua e ao seu desenrolar. Em países do chamado “terceiro mundo”, a casa possui conotação política: é um direito a ser conquistado, assim como o é a terra. Octavio Paz, enquanto latino-americano consciente de sua condição, reconhece, em *O Labirinto da Solidão* (1950) que os mexicanos tiveram originalidade política quando, na revolução de 1910, conclamaram o direito à terra através da Reforma Agrária, em decorrência da violação histórica que os *calpulli*, espécie de propriedade comunal, sofreram no processo da Conquista (PAZ, 2014). A casa, portanto, não é um bem estático, garantido, tampouco onipresente, mas algo que se constrói, que se conquista, através de elaboração e trabalho. Mas, de qual tipo de casa fala Octavio Paz neste volume? E o que seria a *presença*, qualificador da casa? Em seu discurso, a propósito do recebimento do prêmio Nobel em 1990, Paz alude ao *presente* como a dimensão temporal em que vigora a *presença* (PAZ, 2017). O caminho que percorre para considerar o presente, este ponto intermediário, encarado como a passagem fugaz entre a tríade que compõe com passado e futuro – como o tempo por excelência da realização da presença – merece uma breve explicação, para fazermos um recorte do campo de experiências cuja intensidade nos desloca e espanta. A princípio, podemos adiantar Octavio Paz pensa as experiências do amor, da revolta e da festa como irrupções da temporalidade presente do “agora”.

¹⁰ Ano referente à primeira edição.

A revolta, como nos mostraram os anos de 1968 na França, no México e no restante do mundo e como, quiçá, nos mostra agora o Chile¹¹, é um evento conduzido pela *fortuna*, pelo imponderável, pela linha tênue esticada na tensão entre determinação e liberdade. A revolta não é um projeto, ela talvez se conecte com o passado, fazendo reviver alguns mortos, mas sempre em detrimento de um aqui e agora determinados e motivados em torná-los Lázaro, isto é, ressurretos do esquecimento e das inúmeras camadas históricas que os obnubilaram ao longo do tempo. Apesar da acepção caótica, para Paz, a palavra *revolta* converte-se em reforma, em decorrência de uma aliança combinatória entre protestantismo e positivismo. Contudo, revoltar-se é voltar uma segunda vez, revisitar um tempo em que o caos era prévio à ordem. Em *Corriente Alterna* (1973), Octavio Paz estabelece uma distinção entre os termos políticos deste campo, a transformação política, em um texto cujo título é, justamente, *Revolta, Revolução, Rebelião*. Nele, o poeta diz que, apesar de estar imbuída pelos signos contemporâneos de apreço à ordem, respeito à autoridade, graças à sua proximidade com o surgimento do termo “reforma”, revolta “é uma palavra plebeia” (PAZ, 2009, p. 262). Ademais, Paz reconhece que a revolta possui uma relação íntima com o presente, pois se trata de uma manifestação que converte o agora em um “presente caótico ou tumultuoso”. Nesta obra, Paz conclui que os significados de revolta e revolução estão bem condensados na palavra rebelião, pois como “a primeira, [rebelião] é protesto espontâneo frente ao poder; como a segunda, encarna o tempo cíclico que põe acima o que estava abaixo, em um girar sem fim. O rebelde, anjo caído ou titã, é o eterno inconformado” (Idem, p.265). A manifestação da revolta seria, portanto, uma eclosão do tempo plural: aquele que converge no mesmo instante a potência ancestral do mito – ainda que sem mito – e a espontaneidade do presente, advindo de um lastro que é, como dissemos acima, marcado por um determinado passado ou uma certa tradição.

A festa, por sua vez, é um manancial que, ainda que intente fazer vicejar a continuidade cósmica do tempo em sua tríade, também deve celebrar o agora para manter o amanhã. O brinde, os fogos, as barracas, as brigas, os bêbados, o

11 A escrita deste texto se deu durante a eclosão de manifestações e protestos no Chile, iniciados em outubro de 2019, contra as desigualdades herdadas do modelo econômico instaurado pelo ditador Augusto Pinochet (1973-1990).

hedonismo que se volve abstinência, a abundância que se converte em austeridade, a devassidão que se transforma em puritanismo, em suma – para usarmos os termos presentes em *Conjunções em Disjunções* (1979) –, o signo corpo que oscila ao não-corpo, movimentando um polo dialético que arrebenta as contradições no dia em que se festejam a vida e a morte. Paz vê na festa um acontecimento ritual, onde sagrado e profano se dão as mãos em uma reconstituição espacial do tempo originário. Em *O Labirinto da Solidão*, o mexicano diz que a festa dos mortos no México é um dos melhores exemplos da conciliação dos contrários neste tempo idílico e “outro”. Nas palavras do autor, “tudo se dá num mundo encantado, o tempo é *outro tempo* (situado num passado mítico ou numa pura atualidade); o espaço em que se transcorre muda de aspecto, se desliga do resto da terra, se enfeita e se transforma num “lugar de festa”” (PAZ, 2014, 52) Transmutação do tempo que implica em uma transmutação do lugar. A festa também desafia a ordem, ao brincar com ela e estabelecer a seriedade das hierarquias num universo lúdico em que os papéis sociais trocam e se contradizem. Ainda que não seja uma sublevação da ordem, no sentido revolucionário do termo, para Paz, é correto dizer que a festa é uma revolta, no sentido literal da palavra, “pois na confusão que ela provoca, a sociedade se dissolve, se afoga enquanto organismo governado por certas regras e certos princípios. Mas se afoga em si mesma, no seu caos ou liberdade original (Idem, p. 53) A festa está atrelada ao tempo cíclico, não obstante prende-se ao calendário. Além disso, se a entendermos como função social, numa matriz funcionalista, a festa corroboraria no reforço da coesão social. Graças a ela,

o grupo sai purificado e fortalecido desse banho de caos. Mergulhou em si, nas próprias entranhas de onde saiu. Em outras palavras, a Festa nega a sociedade como conjunto orgânico de formas e princípios diferenciados, mas a afirma como fonte de energia e criação. É uma verdadeira recriação, ao contrário das festas modernas, que não exigem nenhum rito ou cerimônia, individuais e estéreis como o mundo que as inventou (PAZ, 2014, p.52)

Instante de comunhão, a festa antecede o retorno à vida profana do trabalho, do lucro e da solidão. Contudo, sabemos que assim como os ponteiros do

relógio se movem em círculos, ela retornará no próximo feriado, no próximo carnaval, no próximo encontro com o outro. Nenhum dos termos é absoluto e a alternância entre repressão e licença se mantém num par binário constante.

Por fim, dentre os instantes da *presença*, a experiência amorosa, como retratada em *La llama doble: amor y erotismo* (1993) também é um evento cuja lógica nos escapa, tendo em vista que o misto de “acaso” e “objetividade”, como Octavio Paz bem incorporou a partir dos escritos surrealistas, se funde no interior de um instante capaz de transcender a memória e o próprio tempo. Este instante, alargando sensorialmente a nossa percepção do próprio presente e transmutando-o em eternidade ou, para retomar o termo que Nietzsche emprega, e Paz bem observa em *A Busca do Presente*, “eterna vivacidade”¹², é a substância que preenche o presente. A definição que Paz constrói do amor, ao mapear o sentimento, distinguindo-o da ideia, é a seguinte: “Amor en la forma sumaria en que lo he definido [...]: misteriosa inclinación pasional hacia una sola persona, es decir, transformación del “objeto erótico” en un sujeto libre y único” (PAZ, 1993, p.36). O presente se faz perceber através destas experiências, ele é o tempo da presença e nossa percepção acerca dele se dará pela vivacidade. O amor, sendo uma delas, expande a sua realização no além-tempo. Em *La llama doble*, Paz recupera a máxima de Quevedo: “*polvo serán, mas polvo enamorado*”. A ideia romântica de que o amor subsiste à morte, à doença e às efemeridades do mundo o consagra como a mais vívida das experiências, capaz de subsistir ao próprio fim da vida. Por isso, Octavio Paz concluirá que o instante amoroso se assimila ao instante trágico. Ainda em *La llama doble*, o mexicano diz:

el amor humano es la unión de dos seres sujetos al tiempo y a sus accidentes: el cambio, las pasiones, la enfermedad, la muerte. Aunque no nos salva del tiempo, lo entreabre para que, en un relámpago, aparezca su naturaleza contradictoria, esa vivacidad que sin cesar se anula y renace y que, siempre y al mismo tiempo, es ahora y es nunca. Por esto, todo amor, incluso el más feliz, es trágico. (PAZ, 1993, p.112)

12 “Já dizia Nietzsche: “Não à vida eterna, mas a eterna vivacidade: eis o que importa”” (PAZ, 2017, p. 25).

O amor, “*azar objetivo*” cuja definição bretoniana é a de uma forma de necessidade exterior que abre caminho no inconsciente humano, cruza-se à ideia de acidente necessário. Vaso comunicante, esta ideia de matriz surrealista joga com dois polos contrários que se encontram sem anular-se. Para Paz, esta fusão só pode ser possível dentro da temporalidade presente, graças ao seu caráter incessante e movente.

Por esta razão, as experiências citadas anteriormente, as quais poderiam ser agregadas à experiência religiosa, mística e mágica, são aquelas em que o instante se alarga e nos retira do interior da cronologia cotidiana. Contudo, ainda não está claro, o que é a presença? Por que ela figura como o elemento comum entre todas estas experiências que são, a princípio, tão díspares? Ademais, o que diferencia presente e presença? Qual sua relação?

A presença não é a mera constatação da existência, não é uma medição do peso que este fato bruto implica. Poderíamos defini-la como um instante de lucidez, em que as coisas se aclaram e se avivam por si mesmas. Esta lucidez é o encontro momentâneo do ser humano com o sentido do ser e da existência. Este instante, ainda que aquebrantado pela consciência crítica em seus arroubos de ironia, é a porta de entrada da presença e das qualidades que tornarão a experiência do presente mais intensa e vivificadora. Em *O Arco e a Lira* (1956), o primeiro livro a compor suas *Obras Completas*, Octavio Paz afirma, remetendo-se a Breton, que “la véritable existence est ailleurs” para, com isto, indicar o seu oposto, no caso, o fato de que a verdadeira existência é aqui e é agora. Porém, o desafio desta experiência que se passa no agora é a nossa dificuldade em nomeá-la, em dizê-la, em verbalizá-la. Em seus percursos pela tradição hindu e budista, sobretudo em suas vertentes tântricas, Paz verificará que a afirmação do corpo leva, muitas vezes, ao silêncio do espírito. A sabedoria perfeita (Prajñāpāramitā) do budismo Mahayana implica, muitas vezes, no silêncio. A contemplação do Nirvana é uma não-contemplação, é uma experiência nadificadora, da qual nada se diz e da qual nada se pode dizer. Neste meio, a presença pode figurar como o contrário do Nada, uma vez que conecta a tudo e impregna a todas as coisas de sentido. Contudo, o desafio da linguagem se põe da mesma forma. Como dizê-la? Existe algum espaço onde o dizer desta presença se torne convidativo? Ora, para Octavio Paz, este espaço existe e é justamente onde a presença pode ser sentida em sua intimidade profunda, seja na experiência em que estiver ocorrendo.

Trata-se da “casa da presença”, figura dada pelo autor à poesia. A poesia responde a um apelo primário e a uma necessidade imperiosa de dizer e isso, por sua vez, implica na demanda de nomear o inominável e de buscar dizer o indizível. Chamar esta arte de compor versos de forma rítmica e analógica já é, por sua vez, exercer a operação mais poética da linguagem: criar uma metáfora.

Este primeiro volume de suas obras completas reúne três obras, em suas edições finais, além de *El Arco y la Lira* (1956), temos *Los hijos del limo* (1974) e *La otra voz* (1990). Nestas três obras-questões, Octavio Paz reflete sobre a poesia de um ponto de vista crítico e poético. Não raro, o papel do ensaísta se confunde com o do poeta e temos a impressão de estarmos lendo versos no momento em que o autor busca forçar ao limite os poderes analíticos da razão crítica. Outrora, em ensaios que remetiam à antropologia cultural, Octavio Paz reconheceu que, apesar de ocupar um papel de teórico, em momento nenhum de sua vida deixou de ser um poeta. Neste sentido, convém dizer que tanto em sua obra poética como em sua obra ensaística, Octavio Paz reconhece que pensa e poetiza sempre em vistas do tempo.

Crítico da imagem de tempo da tradição linear, progressiva e sucessiva, em ritmo de marcha, que se instaurou na modernidade como consequência dos desdobramentos sociais, econômicos, filosóficos e políticos que possibilitaram a crítica ao arquetípico temporal das sociedades cristãs e medievais – a eternidade –, Paz procura pensar qual seria a imagem de tempo que vigora no agora. Mais do que buscar compreender a imagem do tempo que nos rege – e é preciso ressaltar esta relação de regência. Para Paz não existe, no plano da nossa existência cultural, senão uma relação onde o tempo figura como centro de nossa existência. Em *O Arco e a Lira*, sob forte influência heideggeriana, em seu capítulo dedicado à natureza do poema, mais especificamente ao seu ritmo, o poeta diz que “todo ritmo é sentido de algo”. Esta noção de sentido carrega uma ambivalência: em primeiro lugar, como direção; em segundo, como significado, motivo. Ademais, ele acrescenta:

O ritmo não é medida, é tempo original. A medida não é tempo, é maneira de calculá-lo. Heidegger nos mostrou que toda medida é uma “forma de tornar presente o tempo”. Calendários e relógios são maneiras de cadenciar nossos passos. Essa apresentação implica redução ou abstração do tempo original: o relógio apresenta

o tempo, e para apresentá-lo divide-o em porções iguais e carentes de sentido. A temporalidade – que é o próprio homem e que, portanto, dá sentido ao que toca – é anterior à apresentação e ao que a torna possível. (PAZ, 2012, p.64)

O ser humano é tempo, em sua forma de ser e existir. Por estas razões, Paz pode ser considerado um autor que, na sua interpretação do contemporâneo, propõe uma visão de tempo que se coaduna à sua poética, a qual classificamos como uma *poética do instante*, uma vez que faz do instante poético o núcleo da experiência sensível, isto é, experiência estética da vivacidade e da transmutação do próprio tempo, bem como da história.

Ora, uma vez que a imagem de tempo teleológica e infinita da ideologia do progresso colapsou diante da iminência dos cataclismas climáticos e se mostrou frágil, enquanto crença e princípio-motor depositário de sentido, defronte às capacidades bélicas explicitamente exibidas ao longo da Guerra Fria, como o autor bem aponta em *Tiempo Nublado* (1983), Paz se questiona: como podemos vislumbrar uma imagem de tempo que venha significar e produzir sentido no mundo em que vivemos? Seria, então, diante deste vazio – o vazio que se revelou no arquétipo moderno (o futuro progressivo ou, em outra vertente ideológica, o futuro utópico) – que Octavio Paz irá propor um resgate do tempo próprio da poesia, o qual denomina, justamente, presente: tempo em que vigora a presença. Contudo, se esta imagem de tempo que é aquela que opera como resistência aos tempos que colonizam nosso presente, como ela se configura diante da história? É ela uma justaposição sincrônica ou opera como uma “unidade de absoluto”, para além da própria história? Se a resposta para esta pergunta for a possibilidade da existência de ambos os sentidos no interior da experiência temporal paziana, como conciliar estes princípios que à primeira vista, parecem contraditórios e excludentes?

Neste caso, dois conceitos podem nos auxiliar na compreensão do paradoxo que parece estar presente no interior da visão que Octavio Paz tem acerca do tempo. Trata-se de dois princípios que aparecem em *Los hijos del limo*: os conceitos de ironia e analogia:

La analogía concibe al mundo como ritmo: todo se corresponde porque todo ritma y rima. La analogía no sólo es una sintaxis cósmica: también es una prosodia. Si el universo es un texto o tejido de signos, la rotación de esos signos está regido por el

ritmo. El mundo es un poema; a su vez, el poema es un mundo de ritmos y símbolos. Correspondencia y analogía no son sino nombres del ritmo universal. (PAZ, 2003, p.389)

A analogia é o princípio do próprio fazer poético, é ela quem estabelece as pontes que fundam as metáforas. É graças a ela que o movimento poético básico, indicado por Paz em *O Arco e a Lira*, “isto é aquilo”, se realiza e que cada coisa encontra o seu nome e seu correspondente. Para Paz, a analogia é pertencente a um tempo imemorial, mítico, desprovido de consciência histórica e finitude. Desprovido de rupturas e contradições. Sem consciência da finitude.

Por isso, o oposto da analogia é a ironia. Esta é resultado do tempo cronológico, linear, progressivo e histórico. Baudelaire a associa à figura da caveira: a ironia é a mortalidade e sua consciência de si. Se a analogia é um esquecer-se na coletividade, no canto poético que consagra o instante e funda a comunidade, a ironia é o poeta endividado cantando a perda da auréola aos convivas da taberna pouco convidativa aos espíritos aristocratas, mas aberta ao submundo dos plebeus. Sobre a ironia, Octavio Paz diz que ela é a quebra da unidade e da pretensão de sentido analógico e universal da palavra:

El mundo no es un conjunto de cosas, sino de signos: lo que llamamos cosas son palabras. Una montaña es una palabra, un río es otra, un paisaje es una frase. Y todas esas frases están en perpetua metamorfosis. El texto que es el mundo no es un texto único: cada página es la traducción y la metamorfosis de otra y así sucesivamente. El mundo es la metáfora de una metáfora. El mundo pierde su realidad y se convierte en una figura de lenguaje. En el centro de la analogía hay un hueco: la pluralidad de textos implica que no hay un texto original. (PAZ, 2003, p.389)

Estes dois princípios atuam no interior da poesia moderna, porém, são inconciliáveis. É graças a eles que assistimos ao jogo contraditório de profanação do sagrado e à sacralização do profano. Ao mesmo tempo em que a razão crítica pretende desconstruir um mundo para, a partir de seus mecanismos e instrumentos inquisitoriais, edificar uma nova realidade, seu caráter passional lhe impede de consagrar um mundo novo ou uma nova transcendência. Neste sentido, a paixão crítica, *ethos* da modernidade, é também a pedra de Sísifo que sempre retorna

ao seu lugar, pois seu impulso de chegar ao topo sempre encontra a próxima crítica a empurrar a pedra – e todo o esforço de trazê-la ao cume – ladeira abaixo.

Contudo, o que nos indicam a analogia e a ironia em relação ao tempo? Ora, em primeiro lugar, a imagem de tempo que rege a analogia, sendo cíclica, rítmica, ritual e fundadora da linguagem, opera como aquela capaz de tornar a linguagem poética na experiência em que a presença, objeto último dos poemas de Paz, se fará presente. Será ela a desocultar esta realidade substancial e devolver o sentido às coisas: desnudar a transparência. Porém, como a citação anterior nos suscita, este sentido sempre é mutável, transitório e histórico, pois a história não é senão o local por excelência das mudanças e transformações. A questão seria, então, como conciliar a consciência da transitoriedade e a propensão ao estabelecimento de um princípio imutável e ordenador da realidade através da palavra poética? Como conciliar o profundo desejo de tocar o absoluto com a constatação de que a realidade, como o rio heraclítico, é condenada a ser eterno devir? Para esta questão, Paz diz que não há solução dialética possível. Intercambiamos os princípios da ironia e da analogia involuntariamente, como se déssemos ouvidos a Parmênides de Eléia e a Heráclito de Éfeso simultaneamente. Ao mesmo tempo que nossa propensão à eternidade nos leva a desejar um princípio a-histórico, a história nos quebra e diz que o dia de hoje se conecta a uma escolha determinada de signos e metáforas que são, por sua vez, o desdobramento de signos e metáforas outrora escolhidos por uma tradição que encontrou, quiçá, já a sua ruptura. O rio da linguagem é o rio de Heráclito: não se volta a ele mais de uma vez e tudo o que nele adentra muda. Contudo, a pretensão do poeta é fundar a palavra do Ser: eterna e perfeita.

Em razão da consciência desta relação paradoxal, selecionamos um dos últimos poemas de Octavio Paz para pensarmos como o poeta constrói, no interior de sua própria poesia, uma resposta à necessidade imperiosa de falar e fazer viver a presença, mesmo diante de um oxímoro que poderia resultar em uma imobilidade do poeta. Trata-se do poema *Nocturno de San Ildefonso*, publicado originalmente na revista *Plural* (1974), em tradução do professor e poeta Horácio Costa, no qual destacamos os versos:

A página
tornou-se um formigueiro.

O vazio
Estabeleceu-se na boca do meu estômago.
Caio
interminavelmente sobre esse vazio.
Caio sem cair.
Tenho as mãos frias,
os pés frios
–mas os alfabetos ardem, ardem.
O espaço
faz-se e se desfaz. (PAZ, 2015, p. 172)

Nestes versos, podemos vislumbrar como o princípio da ironia cai sobre o autor como a consciência de uma nulidade. O vazio que se estabelece na boca do estômago é sintoma de um arroubo da consciência noturna: assim como a morte faz a sua visita a Ebenezer Scrooge em *A christmas carol* (1843) de Charles Dickens, representada sob o manto do fantasma do futuro, a figura da *Noite* apalpa a testa do poeta, invade seus pensamentos e lhe tira o sono. A onipresença da noite, junto aos signos verbo-visuais da cidade que o poeta vê crescer pela sua janela, em letreiros de *neón*, em chaminés fumegantes de fábricas, em sons e ruídos de máquinas que atravessam as horas, são contrastados pelas imagens naturais dos topos de árvores, da Lua e das parcas estrelas visíveis. Tais marcas modernas, tornadas tradicionais pela poética que desde Baudelaire retrata o artista sem auréola, deslocado em meio à modernização, coabitam um universo de símbolos que clamam por resignificação, mas que disputam, por outro lado, um espaço cada vez mais escasso. A ardência do alfabeto nos remete ao fogo, elemento da transformação, cujo toque, se não destrói, muda radicalmente uma coisa em outra. Porém, o mesmo fogo que destrói, também é capaz de fundir.

No caso de Octavio Paz, a ironia lhe aparece como a consciência de sua mortalidade e de sua própria historicidade. Não obstante, neste mesmo poema, o poeta revisita o Colégio de San Ildefonso, espaço privilegiado de sua juventude, onde vivera os primeiros arroubos do amor e das paixões políticas. Porém, ainda que as imagens apareçam tingidas de intensidade nestas páginas, a consciência do distanciamento histórico não se apaga e o papel do autor se faz presente em cada verso:

O jovem que caminha por este poema,
entre San Ildefonso e o Zócalo,
é o homem que o escreve:
esta página
também é uma caminhada noturna. (PAZ, 2015, p. 176)

O texto como caminhada remete a outros escritos, como *El mono gramático* (1974) – publicado no mesmo ano de *Nocturno de San Ildefonso* – onde o poeta percorre o caminho de Galta, na Índia, como se percorresse os caminhos obtusos da linguagem em direção à presença. Nesta obra, a busca da presença se converte numa busca da amada: *Esplendor* figura entre as imagens do mar e do vaivém erótico das ondas, atraentes, espumantes e quentes. Mas, no caso de *Noturno*, trata-se apenas da memória histórica embrenhada na memória pessoal do poeta. Não por menos, assombram-no certos arrependimentos, como certos posicionamentos de juventude revistos em fins de vida:

O bem, quisemos o bem:
botar o mundo em ordem.
Não nos faltou inteireza:
faltou-nos humildade. (PAZ, 2015, p. 176)

O *mea culpa* presente nestes versos tem um desdobramento que leva, por fim, à isenção de qualquer pecado, a uma espécie de apocatástase ritual de sua própria biografia:

A culpa que não se sabe culpa,
a inocência,
foi a culpa maior.
Cada ano foi monte de ossos. (PAZ, 2015, p. 177)

A menção ao amontoado de ossos é uma crítica à violência promovida pelo Estado em nome não apenas das ideologias, mas dos projetos de poder que, em nome do positivismo porfirista, do socialismo, do cristianismo, obnubilaram a liberdade humana, segundo a visão do autor que fora, outrora, partidário e interlocutor ativo, apesar de opositor, da esquerda mexicana. Ao rever, portanto, os

seus erros, o poeta defronta-se com a quebra da unidade de um ideal de futuro que consagrava todo o presente de sua juventude. O despovoamento desse futuro – tornado acinzentado – entretanto, não deve se converter num niilismo que estes versos parecem suscitar. Paz, ainda que reconheça que os momentos irônicos possam ser aqueles que mostram não apenas o vazio da linguagem, mas o próprio vazio de sentido da existência, sempre diz que o poeta deve dizer, deve procurar através de seu trabalho, recriar a linguagem para, com isto, recriar o sentido e refazer o tempo.

Ademais, é nesta mesma página que os versos de Paz encontram a *trouville* que, a nosso ver, oferece, se não uma harmonização do par paradoxal, uma conciliação entre as figuras da ironia e da analogia, mostrando que de uma podemos saltar à outra:

A história é o erro.
A verdade é aquilo,
além das datas,
aquém dos nomes,
que a história desdenha:
o cada dia
–pulsção anônima de todos,
pulsção
única de cada quem–,
o irrepetível
cada dia idêntico a todos os dias.
A verdade
é o fundo do tempo sem história. (PAZ, 2015, p.177)

O que seria, pois, este fundo do tempo sem história? Que espécie de verdade está posta para além das datas? Há uma citação de Annie Le Brun que, a nosso ver, responde a esta questão ao evidenciar que espécie de fatos os surrealistas procuravam trazer à luz. Para a autora “escrever não teria outra serventia senão a de evidenciar a coerência de tantos acontecimentos habitualmente negligenciados por terem sido considerados negligenciáveis” (LE BRUN, 2012, p.151). Escrever é revelar a outra margem, o maravilhoso, o irrecuperável instante em que uma experiência se fez. E é pela escrita, pela palavra poética, que os contrários se

enlaçam e estabelecem um par dialético que, ainda que não se resolva, constroem uma imagem. Assim como o tempo, a imagem é “marca da condição humana”, pois esta, se não revela o ser, o recria (PAZ, 2012, p. 104). Cada recriação do ser se dá no interior de um *instante* cuja potência é fazer vicejar a *presença*, aludida por nós no início deste texto. A imagem nos revela uma possibilidade de conciliação com o mundo, de ruptura da fronteira espessa da subjetividade. Por isso, Paz diz: “há um ponto em que isto e aquilo, pedras e penas, se fundem. Esse momento não está antes nem depois, no princípio ou no fim dos tempos. [...] É cada momento. É o próprio tempo se gerando, emanando. [...] Jorro, fonte” (Idem p. 109). Ou seja, é a *origem*. A palavra imagética da poesia é uma palavra de fundação: da existência, do ser humano e de sua condição originária, o tempo. Em suma, diante do erro da história, a imaginação e a poesia podem figurar como ensaios de novas formas de ser.

Em outras palavras, o momento onde o par inconciliável “unidade do absoluto” e “justaposição sincrônica” se tocam, apesar de conservadas suas identidades, é no interior do instante. Este instante é o instante poético, no qual a vivência do tempo se torna experiência, graças à sua intensidade e vivacidade, bem como à sua natureza estritamente qualitativa em detrimento de sua natureza quantitativa. Esta é a verdade que Octavio Paz deseja afirmar no interior de sua poesia e é no interior deste instante que ele verá crescer a força da presença. Se a rotina do relógio nos conduz à caducidade e a história nele nos aprisiona, como bem aponta o poeta Borges em *El Instante*:

[...]

El presente está solo. La memoria
erige el tiempo. Sucesión y engaño
es la rutina del reloj. El año
no es menos vano que la vana historia.

[...]

El hoy fugaz es tenue y es eterno;
otro Cielo no esperes, ni otro Infierno. (BORGES, p.310)

Este instante, o poeta deve evocá-lo como ponto de ruptura do *continuum* que se instaura na vida cotidiana, prática e útil. O instante poético é um evento de restabelecimento com o sentido e com a experiência, ainda que a linguagem

traia o poeta. Porém, tal como num movimento amoroso, em que Eros realmente se revela filho de Poros e Pênia, como nos narra Platão em *O Banquete*, o poeta – tal qual o amante – deve ser capaz de consagrar aquela partícula temporal em que a intensidade da experiência é capaz, por si só, de justificar uma vida.

REFERÊNCIAS

- LE BRUN, Annie. História de um desastre. In: BRETON, André. **Nadja**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- BORGES, Jorge Luis. **Nova antologia pessoal**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- PAZ, Octavio. **La llama doble**. Barcelona: Seix Barral, 1993.
- _____. La casa de la presencia: poesía e historia. **Obras Completas, vol. I**. Ciudad de Mexico: Fondo de cultura económica, 2003.
- _____. Los hijos del limo. In: **La casa de la presencia: poesía e historia**. Ciudad de Mexico: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- _____. **O Arco e a Lira**. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- _____. **O Labirinto da Solidão**. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- _____. Noturno de San Ildefonso. Trad. Horácio Costa. **Revista O que nos faz pensar?**, PUC, Rio de Janeiro, 2015.
- _____. **A busca do presente**. Trad e org. Eduardo Jardim. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2017.

UMA LÍNGUA PARA FALAR COM OS MORTOS: UMA LEITURA DE “KADDISH”, DE TAMARA KAMENSZAIN

THIAGO ERNESTO CASTRO

RESUMO: Publicado em 2003, *El ghetto*, de Tamara Kamenszain, marca uma inflexão na obra poética da escritora argentina. Após negar insistentemente o caráter autobiográfico de sua poesia, se mostra nessa obra menos relutante em admitir as bases autobiográficas de sua escrita. Em seu livro, a poeta aborda a experiência pessoal do luto pelo pai, no nome de quem se inscreve e a quem dedica esse seu trabalho. Para expressar sua ausência, se valerá da herança judaica deixada pelo pai, trabalhando com elementos, lugares e cenas do judaísmo que lhe permitem dizer da perda paterna. Este ensaio, a partir da análise do poema “Kaddish” buscará refletir sobre algumas figurações do judaísmo no livro de Kamenszain, procurando compreender o uso feito pela poeta dessa tradição em seu livro.

PALAVRAS-CHAVE: poesia hispano-americana; poesia argentina; judaísmo; Tamara Kamenszain.

No prefácio à edição brasileira de *El ghetto*, publicado junto a *El eco de mi madre* (2010), livro de poemas de Tamara Kamenszain que toca diretamente a questão da morte, Adriana Kanzevolsky comenta que “ambos os livros parecem buscar uma língua para poder contar a experiência da perda”, em outras palavras, “um idioma para falar com os mortos” (KANZEPOLSKY, 2012, p. 12). Assim, dá a seu breve ensaio o título de “As línguas do luto”, em referência às estratégias encontradas por Kamenszain, para abordar a morte em cada um dos livros que

compõem essa publicação. Em seu texto, a crítica destaca que em *El ghetto* Kamenzain se mostra capaz de falar da memória e da perda do pai na medida em que o faz “em termos da memória judaica e das perdas históricas do judaísmo” (Ibidem). Nesse sentido, os elementos judaicos que invoca em seu livro vêm de encontro à sua necessidade de versar a perda paterna, isto é, neles encontra um modo de expressá-la.

As perdas judaicas, numerosas ao longo da história, figuram já em “Prepucio”, poema de abertura do livro de Kamenzain, que, cobrindo um período que vai da Idade Média à Contemporânea, retrata desventuras que acometeram os judeus ao longo de séculos. Nessa linha, Amos e Fania Oz chamam atenção para a constância das derrotas no decorrer da trajetória do povo judeu destacando, entretanto, que “Mesmo quando perderam, e perderam terrivelmente, os israelitas, e depois os judeus, tiveram o grande cuidado de contar as histórias eles mesmos” (OZ; OZ SALZBERGER, p. 146), dando assim testemunho de sua vivência. Ainda de acordo com pai e filha, ao longo do tempo, a narração da história judaica esteve, sobretudo, ligada à transmissão verbal entre gerações. Os judeus “Contaram aos filhos de forma direta e honesta todas as coisas ruins que haviam acontecido: pecado e castigo, derrota e exílio, catástrofe e fuga” (Ibidem), tecendo, desse modo, um repertório cultural que passa, necessariamente, por questões de derrota e perda.

Tendo isso por base, compreende-se melhor a escolha de Kamenzain de se valer do judaísmo herdado do pai para dizer de sua ausência, ato que, em *El ghetto*, tem duplo papel, pois, ao filiar-se a essa história de perdas, a poeta, ao mesmo tempo em que ganha matéria para expressar a morte do pai, situa-se em sua genealogia, posicionando-se como sua herdeira. Nesse sentido, Gina Saraceni, crítica venezuelana que, em seu trabalho *Escribir hacia atrás: Herencia, lengua, memoria*, analisa o lugar da memória na obra de determinados escritores latino-americanos, comenta que “Inscribirse en una herencia [...] no es un proceso mecánico que ocurre sin participación del individuo sino, por el contrario, exige una construcción, un trabajo crítico de elaboración, adecuación y actualización de la herencia recibida. [...] Enfrentarse con el mandato del pasado significa ocupar el lugar del intérprete” (SARACENI, p. 18).

O conceito de intérprete do passado parece ser adequado para pensar o papel do sujeito poético de *El ghetto*. A exemplo do que realiza em “Prepucio”, Kamenzain, em seu livro, revisita lugares do judaísmo para ressignificá-los. Dessa maneira, reivindica para si um lugar entre aqueles judeus que, como colocaram Amos e Fania Oz, escrevem e examinam a história de seu povo. Sendo dividido em duas partes, a primeira parte de *El ghetto* busca justamente instalar o sujeito lírico na genealogia judaica, ao passo que a segunda se vale desta para falar da morte do pai.

Subscrito na epígrafe de Paul Celan, “*Mi duelo, lo estoy viendo,/ pasa a tu campo.*”, o segundo segmento do livro de Kamenzain, indica, já neste dístico, qual será seu movimento. Como anunciam os versos do poeta alemão, a segunda parte da obra dirá sobre o extravasamento de um luto, que parte de um *eu* e chega a um *tu*. No poema que a inaugura, “Kaddish”, o luto pela morte do pai aparecerá pela primeira vez de forma direta no livro. Oitavo de catorze poemas que compõem o livro, “Kaddish”, cujo título remete à oração judaica pelos mortos, situa o luto, temática e formalmente, no centro da obra à qual pertence. Neste poema, Kamenzain se vale de uma prece essencialmente coletiva para dizer de modo pessoal da perda do pai.

Kaddish

¿Qué es un padre?
Sueño que todavía lo tengo.
No me recen al oído
porque me despiertan.

¿Qué es un padre?
Sueño que todavía lo tengo.
Diez hombres lo invocan el lunes
en una ronda de inútiles
plegarias.

¿Qué es un padre?
Diez hombres lo invocan el martes
en un espacio sin él

su idioma
resuena extranjero.

¿Qué es un padre?
En mi casa de él
forman en minián.
Es miércoles
puertas adentro dormida
rezan hasta despertarme.

¿Qué es un padre?
El jueves voy a saberlo
porque siguen reunidos
en su nombre.

¿Qué es un padre?
Diez hombres no alcanzan
para cerrar el viernes
en un círculo masculino
que adentro me libere
huérfana.

¿Qué es un padre?
Con la primera estrella
llega el shabbat
y todavía no tengo respuesta.
Ellos se dispersaron pero yo
hija de Tuvia ben Biniamin
seguiré buscando despierta
para después
poder olvidarme
(KAMENSZAIN, pp. 287-288)

O *kaddish*, oração fúnebre judaica, ao longo da tradição literária, foi apropriado por diferentes escritores que o usaram como modo de expressar o luto. Dentre as produções que se servem da prece, destacam-se o “Kaddish” de Allen

Ginsberg, poeta da geração *beat* americana, escrito na ocasião da morte de sua mãe, e o relato do escritor húngaro Imre Kertész, Nobel de Literatura, *Kaddish por uma criança não nascida*, no qual o protagonista proclama a impossibilidade de gerar novas vidas após o Holocausto. Kamenszain, portanto, ao intitular seu poema com o nome dessa prece judaica, se coloca ao lado de outros escritores que a incorporaram em suas obras como forma de falar da morte.

Para o antropólogo José Zuchiwschi, o *kaddish* é, antes de mais nada, um modo de “estabelecer um elo de comunicação entre os indivíduos e o mundo espiritual”, para o qual acredita-se que foi o morto. Além disso, prossegue, “representa aos enlutados um instrumento pragmático que determina um período de tempo para a reflexão e a reorganização da vida social de cada um em seu grupo e da comunidade como um todo” (ZUCHIWSCHI, p. 166). Entretanto, o sentido mais profundo dessa prece, ainda de acordo com o antropólogo, está no elo que estabelece entre gerações. Um filho, ao recitar o *kaddish* em memória de um de seus pais, “estabelece a extensão e a continuidade da rede de vida daquele indivíduo que morreu, salvando-o do esquecimento e de seu total desaparecimento nas ‘sombras da morte’” (ZUCHIWSCHI, p. 177). Nesse sentido, o gesto de Kamenszain de compor um poema intitulado “Kaddish” sobre a morte de seu pai reafirma sua inscrição no nome paterno, realizada já na epígrafe de *El ghetto*.

Aproveitando-se da oração judaica, a poeta tece um poema nos moldes de uma prece, na medida em que este está ancorado na repetição, mas subverte sua lógica, pois traz em seu seio não a certeza ritual, e sim a dúvida. “*¿Qué es un padre?*” é o refrão que dá início a cada uma das estrofes do poema. A indagação vai de encontro às considerações de Gina Saraceni sobre a figuração do herdeiro na obra de escritores que trabalham com memórias pessoais:

El heredero es entonces quien, al heredar, está llamado a interpretar un secreto que le otorga un saber precario e incompleto que señala el quiebre que constituye su genealogía y la disolución inherente a todo árbol genealógico; un saber que fracasa en la medida en que no acumula conocimientos sino que, al adquirirlos los pone bajo sospecha. (SARACENI, p. 19)

Enquanto herdeira, Kamenszain busca decifrar o significado do legado que lhe foi transmitido. Como destaca Paula Siganevich a pergunta é “Uno de los

procedimientos más importantes en la construcción de *El ghetto*” (KAMENSZAIN, p.166), livro em que o sujeito lírico busca entender o significado de seu passado. Diante da morte do pai, a poeta se pergunta pelo peso da figura paterna e pelo real papel que esta desempenha em sua história pessoal. Em seu poema, a repetição do questionamento “¿Qué es un padre?” ainda é responsável por aproximar seu texto do gênero prece e, “permite reconhecer que ali há um poema” (KANZEPOLSKY, 2014, p. 201), não uma narração.

O estribilho acompanhará o poema em todas as suas sete estrofes, número que remete a cada um dos sete primeiros dias do luto judaico, período conhecido como *shivah*. No judaísmo, durante esse intervalo de tempo, deve-se, diariamente, proferir o *kaddish* na casa do enlutado. Entretanto, segundo os preceitos judaicos, a prece só pode ser proferida diante de um mínimo de dez judeus adultos, quorum que recebe o nome de *minyán*. Assim, é costume durante a *shivah* que aqueles que guardam o luto recebam em sua casa homens da comunidade judaica para a declamação do *kaddish*. O poema de Kamenszain, que cobre esse período, alude às figuras masculinas reunidas em sua casa para essa oração.

¿Qué es un padre?
Sueño que todavía lo tengo.
No me recen al oído
porque me despiertan.

¿Qué es un padre?
Sueño que todavía lo tengo.
Diez hombres lo invocan el lunes
en una ronda de inútiles
plegarias.

Além da pergunta, “¿Qué es un padre?”, as duas primeiras estrofes do “Kaddish” repetem o verso “Sueño que todavía lo tengo”, instaurando no poema uma atmosfera de vigília. Frente à morte do pai, o eu lírico se refugia no sono, onde a ausência paterna pode não ser sentida. Entretanto, sua fuga não se completa, pois as vozes dos que rezam pelo falecido em sua casa a despertam e a conduzem novamente à indagação sobre o que é um pai. Na cultura judaica, a presença da família e de amigos na casa do enlutado durante a *shivah* é importante não apenas

para que se forme o *minyán*, mas também para que aqueles que vivem o luto possam ser confortados e não se sintam apartados do mundo. Nesse sentido, o *Guia do enlutado*, preparado pela Associação Religiosa Israelita *Chevra Kadisha* do Rio de Janeiro, afirma que, durante a *shivah*, o enlutado

Deve passar o tempo também com a família e os amigos e, por isso, costuma-se que durante esse período ele não saia de casa (seja da casa do falecido, seja da de algum outro enlutado), e sim, que todos os conhecidos e amigos venham visitá-lo para consolá-lo e se juntar à sua dor. Ou seja, na primeira semana deve-se ficar rodeado de pessoas com as quais poderá conversar e se relacionar. (CHEVRA KADISHA, p. 32)

Entretanto, a despeito das possíveis boas intenções dos homens que profere na casa paterna “*inútiles plegarias*”, o que se nota no poema de Kamenszain é que sua presença não reconforta o eu lírico e sim o incomoda, uma vez que a impede de sonhar com o pai ainda vivo. Após a morte deste, as palavras do *kaddish*, pronunciadas em aramaico, não lhe parecem mais uma língua familiar, pois “*en un espacio sin él/ su idioma/ resuena extranjero*”. O *minián*, dito como tal, aparece pela primeira vez na quarta estrofe do poema, em que o espaço, ao qual se refere o eu lírico na estrofe anterior, é referido como “*En mi casa de él*”. A casa paterna, onde se reza o *kaddish*, é colocada pelo eu lírico como também sua, pois, enquanto filha, sente que sempre pertencerá a este lugar. Neste ambiente, “*puertas adentro dormida*”, é, por fim, despertada definitivamente de seu estado de vigília, no qual buscava escapar da realidade da morte do pai. Desperta, continua a indagar pelo significado da figura paterna em sua história pessoal e considera se a oração, que de início julgou inútil, pode ajudá-la em sua busca: “*El jueves voy a saberlo/ porque siguen reunidos/ en su nombre*”. No entanto, já no penúltimo dia da *shivah*, sua expectativa se mostra infundada, pois a reunião dos homens em prece não lhe revela o que procurava saber:

¿Qué es un padre?
Diez hombres no alcanzan
para cerrar el viernes
en un círculo masculino

que adentro me libere
huérfana.

Para Adriana Kanzevolsky, “o poema parece dizer que não há reza do outro que sacie a vontade de saber” (2014, p. 200). Este outro, durante os sete primeiros dias do luto, adentra a casa paterna, onde se encontra o eu lírico e se mostra incapaz de fazê-lo compreender o significado que o pai tem em sua história pessoal. Na boca de tais figuras masculinas, o aramaico da reza chega aos ouvidos da voz lírica como estrangeiro. Nelas, o eu lírico de “Kaddish” não pode enxergar o pai, tampouco a si próprio pois, sendo o *minyán* formado exclusivamente por homens, enquanto mulher, não pode compô-lo. Desse modo, vê a si própria isolada em um círculo masculino, inútil para liberá-la órfã na medida em que sente não participar efetivamente dos rituais fúnebres que aqueles homens em sua casa levam a cabo. Assim, diante da inconclusão de seu luto, a poeta segue buscando a resposta de sua indagação como modo de reconhecer-se enfim órfã:

¿Qué es un padre?
Con la primera estrella
llega el *shabbat*
y todavía no tengo respuesta.
Ellos se dispersaron pero yo
hija de Tuvia ben Biniamin
seguiré buscando despierta
para después
poder olvidarme.

A chegada do *shabbat*, sétimo dia da semana judaica, santificado e por isso data de suspensão dos ritos funerários, faz com que esse grupo de homens se disperse. O eu lírico, no entanto, anuncia que, após a retirada do *minyán*, continuará a buscar a resposta para a sua pergunta. Apartada deste grupo masculino, se proclama “*hija de Tuvia ben Biniamin*”, inscrevendo-se no nome paterno que, por sua vez, também aparece, em sua forma hebraica, inscrito em uma história familiar. O idioma que até então lhe soava alheio, no momento em que se afirma filha, parece voltar a produzir sentido para si própria. Além disso, em “Kaddish”, o ato

de dizer-se filha tem um peso específico, pois, com a exceção de algumas vertentes do judaísmo, tradicionalmente a leitura da prece fúnebre judaica é “obrigação, inalienável e intransferível do filho mais velho” (ZUCHIWSCHI, p. 177). Dessa maneira, em seu poema, esta filha, destacada do grupo de homens estranhos que rezam em sua casa, compõe uma prece pessoal na qual, ao invés de repetir um mantra que a conforte e lhe permita voltar às suas atividades corriqueiras após a morte do pai, indaga o sentido profundo da figura paterna em sua vida.

Nesse sentido, Adriana Kanczepolsky se pergunta “em que medida a promessa de instalar seu gueto no sobrenome do pai a posiciona como herdeira” (KANZEPOLSKY 2012, p. 12). Pertencente a uma cultura na qual o primogênito, homem, assume o lugar do pai após sua morte, Kamenszain ao declarar-se “*hija de Tuvia ben Biniamin*” conclama para si o lugar de continuadora do nome paterno. Enquanto filha, não sendo sua função ler o *kaddish*, a poeta se aproveita da tradicional oração judaica para tecer uma prece pessoal, não de conforto, mas de desassossego. Nela não se encontra qualquer resposta à sua indagação, e sim uma promessa de busca da compreensão daquilo que ainda não pode entender.

Em “Kaddish”, o aproveitamento da prece judaica para expressar a perplexidade do sujeito lírico diante da morte do pai e sua sede de conhecer o papel desse homem em sua vida, ratifica o comentário de Kanczepolsky de que em *El ghetto* a perda do pai só pode ser dita “em termos da memória judaica e das perdas históricas do judaísmo” (Ibidem). Em seu livro, a poeta busca um meio de expressar a dor pela perda do pai, ou, em outras palavras, uma língua para seu luto. Parece crer na existência de “*un lenguaje para la vida*” e “*un lenguaje para la muerte*” (JABES, p. 23). Ao voltar-se para a tradição judaica espera que esta lhe sobre “*un idioma para hablar con los muertos*”.

REFERÊNCIAS

- ASSOCIAÇÃO Religiosa Israelita Chevra Kadisha do Rio de Janeiro. **Guia do enlutado**. 1ª ed. São Paulo: Editora e Livraria Sêfer, 2012.
- JABÉS, Edmond. **Del desierto al libro**. Entrevista con Marcel Cohen. 1ª ed. Madrid: Minima Trotta, 2000.
- KAMENSZAIN, Tamara. **La novela de la poesía**. 1ª ed. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2012.

- KANZEPOLSKY, Adriana. “As línguas do luto”. Em: KAMENSZAIN, Tamara. **O gueto/ O eco de minha mãe**. 1ª ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.
- _____. “Reverberações do luto ou acerca da morte em família”. Em: **Revista do CESP** – v. 34, n. 51, jan.-jun. 2014.
- OZ, Amós; OZ-SALZBERGER. **Os judeus e as palavras**. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- SARACENI, Gina. **Escribir hacia atrás. Herencia, lengua, memoria**. Rosario: Beatriz Verbo Editora, 2008.
- SIGANEVICH, Paula. “Tamara Kamenzain, poeta y testigo”. em: HUBERMAN, Ariana; METER, Alejandro. **Memoria y representación: Configuraciones culturales y literarias en el imaginario judío latinoamericano**. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2006.
- ZUCHIWSCHI, José. “Longe de ti apagar nossas lembranças: as palavras e as preces no luto judaico”. In: **Religião e Sociedade**. Rio de Janeiro, 2010, v. 30, n.1, jul., pp. 165-187.

LITERATURA E POLÍTICA NA ARGENTINA: A MEMÓRIA COMO CONSTRUÇÃO EM *EZEIZA*, DE FABIÁN CASAS, E UMA PROPOSTA PARA A CONTEMPORANEIDADE

TAINÁ CRISTINA COSTA LOPES

RESUMO: O texto literário não é somente ficção, pois capta sempre algo do social; trata-se de uma prática discursiva inserida em outras práticas, impregnada de vozes e memórias, e, por isso, é sempre contaminada pelo ideológico, pelo político, pelo histórico. Essas relações foram teorizadas por Ricardo Piglia, segundo o qual, é típico, na tradição literária argentina, tematizar o confronto entre duas vozes, com suas narrativas: a do povo e a do Estado, cujo objetivo é fazer crer em certa versão da história e justificar suas atitudes opressoras. Porém, às ficções estatais se contrapõem outras narrativas, nas quais o autor nem sempre aborda o que viu ou viveu; muitas vezes ele é o porta-voz dos relatos do povo, que circulam e se chocam com as versões oficiais, como versões possíveis cujo objetivo é não deixar que a história se apague, construindo uma memória. Esse é o caso da narrativa presente no poema “Ezeiza”, de Fabián Casas, que remete ao “massacre de Ezeiza”, ocorrido em 1973, no aeroporto de mesmo nome. O texto foi analisado por Martín Kohan em uma aula magistral e é justamente essa análise que tomo como ponto de partida e ousou ampliar, em uma discussão sobre literatura, política e memória como processo discursivo performativo e literário, considerando que a memória construída pelo eu lírico sobre o incidente que dá nome ao poema acontece a partir do que ele viveu enquanto espectador distante, e dos relatos que ouviu de quem esteve efetivamente no massacre. Ainda assim, a memória postulada em *Ezeiza* é política, como uma continuação da poesia política, mas por outros meios. Considerando que, em geral, a inscrição da política na literatura se dá a partir dos registros históricos, da memória

e da disputa de narrativas, Piglia, em texto de 2001, no qual apresenta três propostas para a literatura no novo milênio, questiona-se acerca de seu futuro e de sua função. Logo, a título de conclusão, apresento a minha própria perspectiva para a literatura e sua relevância na contemporaneidade, baseando-me na seguinte citação de Calvino: “minha fé no porvir da literatura consiste em saber que há coisas que só a literatura com seus meios específicos pode brindar”.

PALAVRAS-CHAVE: literatura argentina; ideologia; política; Ezeiza; Fabián Casas

La literatura es posible
porque la realidad es imposible
Revista Literal, volume 1.

A literatura, tal como definida por Rancière (2000), é o espaço de partilha do sensível, espaço no qual se pode captar algo do real, mas de outra maneira, de outro lugar, a partir de outra temporalidade. Assim, o texto literário consiste não somente em uma ficção, pois capta sempre algo da ordem do social; trata-se de uma prática discursiva que está inserida em outras práticas sociais, impregnada de diversas vozes e memórias.

A escrita literária, no entanto, não tem como propósito somente “servir” à descrição do real, nem à informação por si mesma; não deve ser uma representação mimética da realidade, tal como postula o texto inaugural da Revista Literal, publicada pela primeira vez em 1973, durante o período da ditadura militar na Argentina. À época de sua fundação, a revista em questão se opunha ao paradigma literário vigente, o realismo e, no texto inaugural, “*No matar la palabra, no dejarse matar por ella*”, critica a escrita dita “militante”, questionando a suposta eficácia revolucionária da literatura, a qual define como um fim em si mesma. Por isso, negava o caráter transparente da linguagem, que prima pelo referente, pois o valor da literatura não está no que ela pode evidenciar e denunciar da realidade, mas justamente na negação de sua instrumentalização.

Desse modo, a Revista Literal evidencia que a escrita não representa o real, não está a serviço de sua mimetização; insiste-se na linguagem, na mediação que se institui com ele, afirmando a sua impossibilidade. Assim, a língua e a literatura (enquanto uso social e específico da língua) *criam* a realidade, mais do que a representam, como um gesto performativo e ideológico do autor. Assim, ainda que

o posicionamento da revista e a crítica ao realismo possam parecer ir na contra-mão do que postulou Rancière, eles evidenciam o estreitamento do laço entre literatura e política, principalmente durante regimes ditatoriais. Há disputas estéticas e político-ideológicas no campo literário, o que leva as identidades literárias a se corresponderem com identidades políticas nesses períodos, sobretudo no que se refere à tensão com o Estado. Logo, nesse cenário, o texto literário é contaminado pelo ideológico, pelo político, pelo histórico.

Durante décadas, Ricardo Piglia dedicou-se a pensar e teorizar sobre as relações entre literatura e política, tendo como ponto de partida a teoria marxista e o maoísmo para explicar essa articulação, à luz da luta de classes e, em um segundo momento, para fazê-lo levando em conta as relações de poder, sobretudo considerando a figura autoritária do Estado. De início, Piglia (1974) ressalta que toda a reflexão estética de Mao Tse-tung define a produção artística como resposta a uma demanda social específica, que nasce da luta de classes, as quais determinam o que é arte e a quem/para que serve. Assim, a função estética não é uma propriedade imanente, é um processo determinado pelo modo de produção e muda de um modo para outro. Segundo ele, “o fundamental do processo de produção não é tanto criar produtos neste caso ‘obras de arte’, mas produzir o sistema de relações, os vínculos sociais que ordenam a estrutura de significação dentro do qual a obra se faz um lugar que a condiciona e decifra” (PIGLIA, 1974, p. 120-121).

Posteriormente, o autor retoma a discussão sobre literatura e política no texto “*Tres propuestas para el proximo milenio (y cinco dificultades)*”, segundo o qual o processo literário se constrói não mais a partir da luta de classes, mas a partir de relações de poder que culminam em uma disputa de narrativas. De acordo com ele, a tradição literária argentina nasce com o texto *El matadero*, de Echeverría, que data de 1838 e tematiza um confronto, em enfrentamento ao terror extremo, temática que vai se repetir ao longo da historiografia literária do país. Em geral, esse conflito se dá com relação ao Estado, tomado como figura autoritária e opressora, baseado em uma tensão entre dois tipos de narrativas: a do povo e a ficção estatal. Nesse ponto, Piglia baseia-se no que diz Paul Valéry a respeito do papel do Estado, que não funciona somente a partir de forças coercitivas, mas também por meio de formas fictícias, a partir das quais cria narrativas

a fim de construir histórias, fazer crer numa versão da história e justificar suas atitudes opressoras e repressivas.

Ainda segundo o autor, a essas ficções do Estado, contrapõem-se outras narrativas sobre o mesmo evento, como pequenos relatos e testemunhos, que circulam socialmente, e que são, eles próprios, “o contexto maior da literatura” (PIGLIA, 2001, p.16). Nesse caso, o escritor não é aquele que enuncia, é quem ouve e registra os acontecimentos, a partir da matéria-prima da literatura, ou seja, das vozes populares. Assim, o autor nem sempre diz daquilo que viu, que experienciou factualmente, muitas vezes ele é o porta-voz dos relatos do povo que circulam e se chocam com as versões oficiais, como outras versões, versões possíveis cujo objetivo é não deixar que a história se apague. Dessa forma, enquanto o Estado diz, enquanto define suas ações repressoras como uma “metáfora narrativa” (PIGLIA, 2001, p.15), a literatura não diz simplesmente sobre o que ocorreu, ela “faz ver” a partir de seus mecanismos específicos.

Nesse ponto, Piglia nos remete à escrita de Rodolfo Walsh, uma das maiores vozes da literatura argentina, que, no seio da tradição literária do país, também enfoca a tensão e a disputa de narrativas entre o Estado e o povo. Em *Operación Masacre*, de 1957, Walsh nos apresenta o intelectual, sujeito letrado, que enfrenta o Estado e seu relato falso dos acontecimentos e, para se opor a isso, registra versões conflitantes, em outras vozes, de modo a fazer aparecer a verdade na versão da testemunha, que viu e sobreviveu. Assim, essas várias vozes contam uma história paralela à desarticulação do relato do Estado, dando ao escritor fragmentos da realidade.

O movimento de resgate de uma memória histórica, política, particular e contrastante por parte de Walsh repete-se em vários autores na tradição literária argentina, sobretudo nos que se voltam ao período ditatorial e a importantes marcos da história política do país. No entanto, veremos que esse testemunho, esse resgate da memória nem sempre parte de uma experiência factual. É o caso, por exemplo, dos poemas analisados por Martín Kohan na aula magistral intitulada *Dos ausentes en Ezeiza* (2007), na qual analisa, interpreta e discute “Ezeiza”, de Fabián Casas, e “Jubileo”, de Ariel Schettini. Os poemas fazem referência ao “massacre de Ezeiza”, ocorrido em junho de 1973, no Aeroporto Internacional Ministro Pistarini, conhecido como Aeroporto de Ezeiza, quando Juan Domingo Perón, um dos principais nomes da política argentina, regressava ao país depois

de quase duas décadas de exílio político e a multidão de seus apoiadores foi vítima de um ataque armado de grupos da extrema direita, no qual morreram muitas pessoas.

Diante desse contexto sócio-histórico, Kohan discute/aborda a forma como se discute e politiza a memória na Argentina. As considerações do crítico literário versam a respeito das maneiras como a relação entre literatura, política e memória se articula na interpretação de um texto literário. Levando isso em conta, tomo como ponto de partida a análise de Kohan sobre o poema *Ezeiza*, e ousou ampliá-la, a partir de uma discussão sobre a literatura e a política e sobre a memória como processo discursivo performativo e processo literário. Segue o poema:

Ezeiza

Mi primo ya no es un gigante
en el crepúsculo de esta terraza
donde estamos sentados.

Dos casas más allá,
con broches en los labios
y pañuelo azul en la cabeza
una mujer cuelga la ropa.

Desde que se fue el libretista
el color whisky del pelo de mi primo
empezó a clarear
y en alguna feria americana
los jóvenes modernos
deben estar probándose
su vieja melena, sus pantalones oxford,
los suecos que yo a veces le robaba
para mirarme en el espejo...

Príncipes violentos de los setenta
¿Qué podemos hacer por ustedes?
No se convirtieron en políticos
ni se exiliaron, ni están
con dos enes en el pecho debajo de la tierra...

Ustedes,
que se colgaron de los árboles de Gaspar Campos
Y fueron a esperar al Duce a Ezeiza,
tuvieron que soportar
que el viejo no les trajera la revolución
sino la peste.

“Pero no éramos -dice mi primo
estetas de la muerte o fanáticos del dolor.
Simplemente buscábamos Tao...”

A la gente le gusta pensar
que la vida cambia. Y muchos viven pendientes
de cosas que no le van a suceder nunca.
Ahí está la vereda cubierta de arroz
del Registro Civil; el libro donde dice:
“Antes vine como el Cordero,
ahora he vuelto como el León”.

Relatos, fábulas para un pueblo construido
de agua y de fe.

La silla de mi primo está vacía.
El viento agita los árboles en la calle.
Es cierto. Todo terminó más rápido
que un día de franco.

Después pasó el tiempo,
viajamos con las tribus del norte hacia el sur.
Algunos se reprodujeron.
Otros aprendimos que el miedo
es la distancia que existe
entre el dolor y la nada.

Yo crecí y me convertí en el líder.
En cuanto al Guerrero del camino,
nunca más lo volví a ver.

Ahora él vive
sólo
en mi memoria.
(CASAS, 2003)

A análise de Kohan tem como início a explicação de que nenhum dos dois autores, Casas nem Schettini, ambos nascidos na década de 1960, esteve presente no massacre em Ezeiza, embora tenham escrito sobre o episódio. Assim, nenhum deles escreve a partir da perspectiva de quem esteve ali, ou seja, não são testemunhas oculares e factuais do acontecimento; escrevem, nas palavras do crítico literário, justamente “porque não estiveram ali” (KOHAN, 2007, p.9). Então, sua escrita não consiste em um relato, um testemunho ou um registro político, mas, ainda assim, os poemas são definitivamente textos políticos, expulsando a ideia de que para escrever sobre um acontecimento seja necessário estar presente.

O poema de Casas, no qual centro minhas considerações, narra uma cena na qual dois primos estão sentados em um terraço e aquele que coincide com o eu-lírico expressa uma mudança do olhar que tinha em relação ao primo mais velho: “Mi primo ya no es un gigante”. Esse verso recupera não só esse olhar, que passa, tal como ressalta Kohan, de um olhar infantil para uma visão a partir da idade adulta, mas também atesta a passagem do tempo, que também se faz ver nos versos “el color whisky del pelo de mi primo / empezó a clarear”; ou seja, há a referência, aqui, a um homem que envelheceu. Na segunda e na terceira estrofes, o eu-lírico faz referência aos anos setenta, inclusive com alguns de seus símbolos — “su vieja melena, sus pantalones oxford” — e a um “ustedes” que, conforme o autor, remete à cena da matança em Ezeiza e aos seus autores, incluindo o primo, a quem nenhuma consequência se aplicou, hipótese confirmada pelos versos que vêm em seguida: “no se convirtieron en políticos / ni si exilaron, ni están / con dos enes en el pecho bajo la tierra...” Esses versos, como que interpelando os algozes, dentre os quais aquele que não é mais um gigante, são completados pelos versos da quarta estrofe, que fazem referência a Ezeiza, elípticamente ao episódio do massacre.

O poema transfigura o passado da matança dos peronistas em 1973 numa cena cotidiana, já no século XIX, na qual o eu-lírico olha para o passado e entende a história, ao contrário do que parecia fazer quando criança, e faz ver que o episódio e a imagem do primo já são só memória, quando traz, ao final, os versos “yo

crecí y me convertí en líder. / En cuanto al Guerrero del camino, / nunca más lo volví a ver./ Ahora él vive / sólo / en mi memoria.

Assim, essa memória não é a de quem esteve em Ezeiza naquele junho de 1973, mas a memória de quem ouviu relatos, de quem soube do ocorrido por parte de outra pessoa, ou seja, é a memória de quem estava ausente. Memória que só termina de ser completada em um passado mais recente ou no presente do encontro entre os primos, no qual o olhar de criança se perdeu, como aponta Kohan. Essa memória, segundo o crítico, é carregada de falta de crença naquilo que foi um dia uma ilusão política (KOHAN, 2007, p. 13).

Há outros elementos e referências na análise de Kohan, inclusive questões linguísticas e de recursos poéticos, mas o que me interessa acrescentar a ela é como, aqui, esse autor e esse eu-lírico funcionam a modo de quem enuncia, sim, mas a partir do que ouvem de outras vozes, de versões alternativas, como pensa Piglia. No caso específico do poema, opera-se a partir de versões que se contrapõem às vozes de “ustedes”, ou seja, daqueles que não morreram no massacre, daqueles que o provocaram, personificando a figura do Estado autoritário e opressor.

Assim, a memória explorada no poema não é a memória de quem diz daquilo que viu, do que experienciou, mas uma memória construída a partir de fragmentos da história, de diversas vozes, e que funda uma realidade quase como em um ato performativo de linguagem. O eu-lírico tem o acontecimento na memória porque diz que o tem. De qualquer forma, a memória postulada em *Ezeiza* é uma memória política, como uma continuação da poesia política, de acordo com Kohan, mas por outros meios: “não os da presença, da representação, do testemunho, da memória histórica, da política das ruas, mas a política da ausência, do simulacro, da contemplação, da memória do presente” (KOHAN, 2007, p.17).

Logo, o que Casas constrói em seu poema é semelhante ao que faz o narrador de *Operación Masacre*, obra em que a contraficção estatal se contrapõe à voz da testemunha, de quem sobreviveu para narrar. Casas, por sua vez, também explora uma narrativa alternativa, mas a partir de uma experiência que o eu-lírico viveu indiretamente e de uma memória que ele criou a partir da vivência do primo e da convivência com ele. No caso de Walsh, Piglia ressalta que os vencedores escrevem a história escrita e que ouvir as vozes populares, das testemunhas, é desmontar e desconstruir a história escrita, a história oficial.

Dentro da perspectiva marxista, como já dito, as produções artísticas e até mesmo os acontecimentos são determinados pelas condições históricas e materiais específicas da época e de cada classe e, no caso da literatura, Piglia (2001) ressalta que o trabalho literário tem como objeto a vida concreta do povo, a luta de classes e as relações sociais. Em Walsh, de acordo com o crítico, é nessa luta política, na desigualdade social e no resgate à voz popular que se dá o acesso à verdade.

Nesse sentido, os relatos populares são, para ele, a principal matéria de produção literária, como versões alternativas às narrativas do Estado, as quais podemos inferir que não consistem em produções literárias. Embora tenham uma função específica, são autoritárias, opressoras e, portanto, não se voltam para o social. Assim, os relatos populares são, sob certo aspecto, a literatura “de verdade”, em oposição à ficção estatal. A partir disso, a prática do povo, diz ele, “cria condições de uma literatura revolucionária. Em sua atividade concreta, as massas vão produzindo não só uma nova sociedade, mas também, e ao mesmo tempo, uma nova cultura e uma nova arte” (PIGLIA, 2001, p.131).

Considerando que, em geral, a inscrição da política na literatura se dá a partir dos registros históricos, da memória e da disputa de narrativas, em seu artigo “*Tres propuestas para el proximo milenio (y cinco dificultades)*”, Piglia questiona-se acerca do futuro da literatura e sua função. Cabe nos perguntarmos se a tradição literária de tematizar o confronto, a circulação de narrativas do povo a fim de fazer frente à ficção do Estado, por exemplo, manter-se-á no futuro. Com base nesse tipo de questionamento, o autor postula três propostas para o novo milênio.

A primeira delas é que existe uma verdade histórica e essa verdade não é direta, não é algo dado, surge da luta e da confrontação, das relações de poder (PIGLIA, 2001). Ao contrário do que faz em *Mao Tse-tung: Práctica estética y lucha de clases*, ele não menciona a luta de classes, pois as relações de poder se dão entre povo e Estado e se evidenciam na disputa de narrativas, como já dito. Assim, se a proposta é que há uma verdade histórica, e se a literatura consiste nos relatos populares como contraficção ao Estado, podemos inferir que a consequência dessa proposta seria a valorização das narrativas alternativas e, sob certo aspecto, marginais.

A segunda proposta diz respeito à noção de limite, ou seja, à impossibilidade da linguagem expressar diretamente essa verdade. De acordo com Piglia (2001), no caso da literatura argentina — e acredito que também é o caso dos demais países que viveram ditaduras — a experiência do horror é tão intensa que parece estar além da linguagem; parece haver um limite, um ponto do qual parece impossível se aproximar. Segundo ele, “a literatura mostra que há acontecimentos que são muito difíceis, quase impossíveis de transmitir e que supõem uma relação nova com os limites da linguagem” (PIGLIA, 2001, p.18). Mas a literatura desafia os limites da linguagem, a sua incompletude, a impossibilidade da linguagem dizer tudo, porque o importante não é dizer, é “fazer ver”, é mostrar o que não se pode dizer. Nesse sentido, há um deslocamento: dá-se voz a um outro que fala de sua realidade, ou seja, há um distanciamento com relação à própria palavra, em direção a outra enunciação, e, assim, transmite-se a experiência, como algo que está muito além da simples informação.

Esse movimento está presente, por exemplo, nos casos em que a enunciação cria ou resgata uma memória tal como o faz o poema de Fabián Casas, *Ezeiza*, no qual o eu-lírico fala de uma experiência que não é a sua — pelo menos não diretamente —, de modo que o relato se desloca até uma situação concreta, na qual a memória não é resultado da recordação, de uma experiência factual, mas é uma construção discursiva que coloca um outro no espaço de uma enunciação pessoal. De acordo com Piglia, são essas memórias, enquanto versões alternativas da história, que consistem na verdade, contrariando a memória e o discurso autoritário e opressor. Assim, “a verdade tem uma estrutura de ficção onde outro fala. Há que se fazer da linguagem um lugar para que o outro possa falar” (PIGLIA, 2001, p. 19). A literatura, seria, dessa maneira, o lugar no qual sempre é outro que fala.

Por fim, o escritor postula uma terceira e última proposta para o novo milênio, ao dizer que a literatura atua, de forma definitiva, sobre um estado de linguagem e, por isso, a dimensão social está sempre na linguagem. Isso quer dizer que o discurso dominante sobre a literatura, aquele que preza pelos aspectos econômicos, produz livros escritos no que o autor chama de “língua privada”, a que apaga o rastro da linguagem social. Diante disso, acredito que é preciso resgatar a “língua social”, aquela que produz a verdadeira literatura, os discursos e versões outras, contadas por outras vozes, que não as dominantes, que não as do discurso oficial. Porque este se limita à dimensão informativa, que é incompleta e limitada.

E, por fim, concluo com uma citação — ainda e novamente — de Piglia (2001, p. 11), retomando Calvino, que tomo como minha proposta para a contemporaneidade: “minha fé no porvir da literatura consiste em saber que há coisas que só a literatura com seus meios específicos pode brindar”.

REFERÊNCIAS

- CASAS, Fabián. **Oda**. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme, 2003.
- GARCÍA, Germán Leopoldo et al. No matar la palabra, no dejarse matar por ella. In: ALBA, Alberto (Ed.). **Revista Literal**, Buenos Aires, Ediciones Noé, n. 1, pp. 5-13, nov. 1973.
- KOHAN, Martín. Dos ausentes en Ezeiza (poesía y política en el nuevo siglo). **Cuadernos de Recienvenido**, São Paulo, 20, 2007.
- PIGLIA, Ricardo. Mao Tse-tung: Practica estética y lucha de clases. In: SOLOVEV, Z. J. et al (Eds.). **Literatura y Sociedad**. Buenos Aires: Tiempo contemporáneo, 1974.
- _____. Tres propuestas para el próximo milenio y cinco dificultades. **Revista Casa de las Américas**, n. 222, Cuba, ene.-mar. 2001, pp. 11-20.
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. São Paulo: Editora 34, 2000.

A FRONTEIRA NA POESIA DE FABIÁN SEVERO

JULIANA SILVA CARDOSO MARCELINO

SILVINA LILIANA CARRIZO

RESUMO: O presente artigo objetiva apresentar a prática poética de Fabián Severo, que tem como inspiração Artigas, cidade fronteiriça (Brasil – Uruguai). O poeta penetra num universo pluridimensional e permite analisar a lógica perversa da homogeneização cultural, instaurada pelo sistema linguístico mundial e de circulação de informação. No decorrer do fluxo poético, observam-se recortes, reminiscências do cotidiano, interstícios, ressonâncias, deslocamentos e apegos dentro de uma dinâmica que enleia do real à ficção o sujeito fronteiriço. Severo realiza, através do portunhol, a desconstrução do capital linguístico-literário do Português e do Espanhol. Essa variedade linguística colaborou para questionar o imaginário do Uruguai como um país monolíngue e possibilitou uma maior compreensão do que seja a fronteira.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia; Fabián Severo; América Latina; sujeito fronteiriço; tempo.

INTRODUÇÃO

O poeta uruguaio Fabián Severo nasceu em Artigas (Uruguai), cidade que faz fronteira com Quaraí (Brasil). Publicou seu livro de poemas, intitulado **Noite nu Norte**, no ano de 2010, em portunhol. Em 2011, republicou-o em versão bilingue – Portunhol e Espanhol –, sob o título **Noite nu Norte/ Noche en el norte** – poesía de la frontera, constituído por 58 poemas intitulados por números. O compilado se dispõe em ordem crescente (de uno ao sincuentioito).

Severo busca na obra citada ilustrar, através de sua experiência de vida, a realidade fronteiriça por meio da construção de memórias individuais e coletivas, sem se comprometer com a verdade. Todavia, ressalta-se que memória também

é ficção. Sua poética é unificada por combinações de palavras, sons, ritmos e musicalidade, em que utiliza a língua afetiva, o portunhol, ao invés da língua oficial, o espanhol, possibilitando enxergar a fronteira em sua indefinição, atravessada por conflitos. São percebidas as implicações que cabem a essa fronteira, seja no âmbito literário, social, político, linguístico, histórico ou geográfico.

Ao ler os poemas do autor, o leitor é envolvido por uma fronteira na qual não existe uma linha de demarcação entre Brasil e Uruguai. Artigas será sempre uma região que agrega o mesmo céu e a mesma terra em sua formação, compondo um cenário repleto de histórias e traços culturais advindos da mescla entre duas nações. No poema “Oito”, é possível compreender essa fusão: “Archigas fala i baila com aqueles/ mas trabaja i come com estos” (SEVERO, 2011, p. 26).

Para que se possa conhecer a fronteira em Artigas, cidade de origem de Fabián Severo, faz-se necessário imergir no processo de desenvolvimento da América Latina, abdicar do tempo historicizado fundamentado no atraso e na anterioridade e em demarcações temporais que se organizam sequencialmente em colonialismo e pós-colonialismo. Tais delimitações são de cunho ilustrativo, visto que não houve o rompimento entre elas. Traços do colonialismo estão presentes culturalmente nas nações independentes. Desconstruir a ideia de tempo histórico como ponto de partida para se deslindar a realidade de uma nação é imprescindível.

Através da gênese marcada pela consolidação das nações “periféricas” e os mecanismos estratégicos de dominação impostos pela Europa, numa tentativa de homogeneizar as nações dominadas e ocultar as diferenças e conflitos existentes para a obtenção do poder, pode-se observar o universo fronteiriço agastado em fragmentos, ruídos e silêncios. Ao pensar em modernidade, logo podemos concluir que o modelo civilizatório seguido pelas nações periféricas foi o europeu, não por escolha, mas por exigência do dominador numa perspectiva dualista de nação: atrasada X civilizada.

Fabián Severo, por meio de sua prática artística, nos ensina a resistir diante do apagamento de vidas silenciadas pelo sistema neoliberal que assola as nações das “bordas”. Ao escrever as histórias da fronteira em portunhol, uma língua fluante, sem um esquema ortográfico ou regras gramaticais, que variam de fronteira para fronteira, bairro, faixa etária, falada pelos pobres, originada das perdas

e carências na fronteira, o poeta proporciona ao tempo uma abertura para o “estranho”, já que o portunhol é resultado do acolhimento de duas línguas permeado por todas as suas implicações. Por estar “fora” e, ao mesmo tempo, ser parte do “todo”, o portunhol promove uma temporalidade na fronteira não estagnada em um passado aferrado ao imaginário de nação. O poema “Sincuentioito” (SEVERO, 2011, p. 91), de **Noite nu Norte**, emana o sentimento do sujeito “fronterizo” e evidencia a fronteira Artigas como uma região composta por ruídos e silêncios:

Sincuentioito

Nos semo da frontera
Como u sol que nase alí tras us ucalito
Alumeia todo u día ensima du ríu
I vai durmí la despós da casa dua Rodrigues.

Da frontera como a lua
Quis faz a noite cuasi día
Deitando luar nas maryen del Cuareim.

Como el viento
Que ase bailar las bandera
Como a yuva
Leva us ranyo deles yunto com los nuestro.

Todos semo da frontera
Como esses pássaro avuando de la pra qui
Cantando um idioma que todos intende.

Vemos da frontera
Vamo pra frontera
Como us avó i nossos filio
Comendo el pan que u diabo amasó
Sofrendo neste fin de mundo.

Nos semo a frontera

Mas que cualquiero
Mas que cualquier puente.

(SEVERO, 2011, p. 91)

A globalização neoliberal dissemina a ideia de “igualdade potencial e a uniformidade de todas as pessoas e culturas” (LANDER, 2005, p. 59), porém, continua a explorar as riquezas naturais das nações “das bordas” e a mão de obra, promovendo a destruição da integridade humana em favor do capitalismo. Ao colocar o mercado literário em pauta, não há como não correlacioná-lo com o sistema neoliberal que pulveriza todas as instâncias pertencentes ao corpo social. **Noite nu Norte** expõe em sua prática escrita a dificuldade em transpor os limites da língua dominante (espanhol) e, com ela, toda sua herança, capital literário e imaginário.

A obra em estudo mostra-se distante do padrão estético universal, no qual títulos consagrados e reconhecidos literariamente servem como instrumentos legisladores do reconhecimento literário. Nesse sentido, Severo possui como matéria prima a fronteira Artigas, uma região sem notoriedade, e escreve em uma língua sem prestígio, o que rompe com a tradição que refina a literatura, sem deixar de mencionar as políticas públicas uruguaias que buscam a hegemonia da nação escamoteando o cenário pluricultural e complexo da fronteira.

O PROCESSO DE COLONIZAÇÃO DA AMÉRICA LATINA

A colonização da América Latina ainda perdura na atualidade, reconfigurada em um sistema “moderno – colonial” (LANDER, 2005, p. 4). Visualiza-se um mecanismo interno social e cultural que insiste em delinear identidades nacionais, abrangendo uma perspectiva histórico-cultural do continente e negando a fragmentação e a complexidade da formação de povos sujeitos à exclusão e à aceitação forçada das convicções coloniais e nacionais que definem uma civilização e a estereotipa em versões retardatárias. São países submetidos à expropriação de suas essências identitárias e progressistas, nações onde o poder soberano regula e educa os territórios subalternizados.

A América Latina, durante todo o seguimento de fortalecimento do sistema capitalista, respaldado na política neoliberal, isocronicamente constituído por estratégias colonizadoras e de cunho imperialista de dominação, passou a sofrer, de acordo com sociólogo venezuelano Edgardo Lander (2005, p. 10), de um “conformismo colonial”. Isso por efeito da atuação dos conquistadores ibéricos que ordenaram, por volta dos séculos XVIII e XIX, a América em várias instâncias com imposições linguísticas, inserção de conhecimentos, contribuindo para a construção de uma memória coletiva seletiva e para a criação de um imaginário de nação. Esse cenário resultou na formação totalizadora de pensar o espaço e o tempo, respaldada na experiência europeia.

Vale mencionar, nesse contexto, o filósofo Michel Foucault (2004), que aborda as relações de poder dentro da estrutura social e a naturalização das conexões do sistema capitalista-liberal e das microesferas sociais, tendo como origem a influência da supremacia europeia. Consequentemente, essa ideia ocasiona a submissão dos colonizados, marcados pela expropriação de terras, silenciamentos de povos julgados inferiores, como os indígenas e os negros, e a exploração das riquezas naturais e do trabalho, resultando em um “regime de normatização” (LANDER, 2005, p. 12) e culminando na formação do sujeito-latino-americano contaminado pelo poder hegemônico europeu.

O desenvolvimento identitário dos países colonizadores, conhecidos, ainda segundo Lander, como países do “centro”, através de sua produção de conhecimentos, busca instaurar na sociedade sua supremacia, utilizando de artifícios segregacionistas, seja no âmbito racial, cultural ou linguístico para que se perpetue a legitimidade e a consolidação dessas nações dominadoras. Ao persistir na manutenção de uma língua “pura”, as nações hegemônicas constroem um paradigma de identidade nacional, vinculado a uma dominância política, econômica e cultural.

Os historiadores tradicionais acreditam ser possível delinear a “gênese” das nações dentro de uma perspectiva cronológica cultural, conforme o historiador Benedict Anderson (2008), sustentada pelas políticas coletivas e marcada pelas nacionalidades oficializadas pelos registros históricos, poucas lembranças e muitos esquecimentos. Ao transpassar pelo contexto histórico-cultural da América

Latina, constata-se a participação das concepções universais respaldadas na Europa que interferem nos direitos dos indivíduos e pensamentos, realizando na temporalidade um imaginário do que seria a nação.

Anderson (2008) propõe uma reflexão sobre a nação limitada e a construção de fronteiras fixas, em que as comunidades são submetidas a imitar a nação soberana, inventando uma unidade identitária que se exterioriza como homogênea e solidificada e, simultaneamente, mascara as hierarquias e desigualdades em um tempo linear e vazio, permeado por um caráter excludente. Ao questionar a escassez na temporalidade, reconhecendo a nação dentro de uma limitação estabilizada e imaginada que resulta por engessar a realidade, permite-se vislumbrar a possibilidade de descentrar, modificar e recuperar tempos através da literatura, direcionando o ponto de discussão deste artigo.

ARTIGAS, UMA FENDA NO TEMPO

Artigas, cidade localizada na região Norte do Uruguai, é constituída por uma população rural desfavorecida economicamente. Faz divisa com o município brasileiro de Quaraí, sendo notável a inter-relação entre os vizinhos, circundada pela aproximação social, cultural e econômica. É conhecida como “zona seca”, onde não há impedimentos para que se obtenha o contato entre as nações. Artigas interliga os países pela ponte Internacional da Concórdia sem que haja interferências no quesito de segurança para refrear a permissão de trânsito entre as cidades. O poema “Vintiún” apresenta essa realidade de “zona seca”:

Vintiún

Serto día que yo istava triste
Purque me tiñan quitado tudo
Lo que trasía de Brasil.
Mi tío, ques soldado i viayó por todo u mundo
Me dise
Noum te queya
Porque tein lugar aonde ni te deiyan entrá.
Yo ayo que ele disse isso porque yo soy burro
I no termine la escuela.

Purque se Deus isiste i semo todos ijo del
Como vai avé lugar aonde no te deiyen entrá

(SEVERO, 2011, p. 39)

Essa região fronteira é um exemplo de resistência ao apagamento de histórias que o tempo linear insiste em dissimular. Ludmer (2013) atenta para a problemática temporal permeada por tensões: “O tempo é um problema cultural pela quantidade de passado, de memória e de história que existe no presente. E, finalmente, um problema político com questões sobre leis e decretos de necessidade e urgência” (LUDMER, 2013, p. 21). Severo, em sua poética, ilustra essa região esquecida, “o limbo fronteiro”, imaginado em um tempo suspenso entre passado e presente, entre o que é real ou ficção. Todavia, revela-se uma essência extremamente genuína do recordar para se construir memórias imbuídas pela experiência fronteira, como se pode observar no poema “Treis”, a seguir:

Treis

Noum sei como será nas terra sivilisada
Mas ein Artigas
Viven los que tienen apeyido.
Los Se Ninguéim
Como eu
Semo da frontera
Neim daqui neim dalí
No es nosso u suelo que pisamo
Neim a língua que falemo

(SEVERO, 2011, p. 21)

A obtenção dessas informações a respeito da história do Uruguai, em específico da cidade fronteira de Artigas, é de suma importância para que se localize, na ambivalência do tempo, a prática poética de Fabián Severo, em **Noite nu Norte/ Noche en el norte**.

Na obra supracitada, o sujeito poético reinventa o presente, admitindo tempos de possibilidades nas quais se concatenam o passado a eixos distintos. Recuperam-se imagens de outras esferas ao longo da vivência experienciada no afeto, em crenças, silêncios e, simultaneamente, ressignificam-se sentidos dentro da temporalidade, recusando cronometrar o tempo da história e afirmando o movimento pendular do tempo que se rui no vai e vem, passado-presente. O sujeito poético busca, através da memória, uma mudança no tempo que se transforma por meio do preenchimento da fenda temporal, acrescentando, além dos elementos suscetíveis ao poder direcionados às políticas nacionais, territoriais, linguísticas e de caráter imperialista. A dinâmica interna do subalterno, no poema intitulado “Dois”, elucida essa ideia de fenda temporal inundada de ruídos, indo contra um tempo marcado pelo silêncio: “Artigas e una estación abandonada/ A esperença ditrás de un trein que no regresa/ una ruta que se perde rumbo ao sur” (SEVERO, 2011, p. 20).

A crítica teórica Gayatri Spivak (2010) elucida a dificuldade do subalterno em se apresentar dentro do discurso, sem que haja a interferência do discurso hegemônico, inclusive, em razão da não escuta e por estar do lado de fora da história. A partir desse cenário, Fabián Severo se depara com o desafio de traçar um caminho no qual a subalternidade possa se pronunciar e, simultaneamente, abalar “os limites representacionais, bem como seu próprio lugar de enunciação e sua cumplicidade no trabalho intelectual” (SPIVAK, 2010, p. 18). Em “Sincuentiséis”, transcrito a seguir, o sujeito poético externaliza a necessidade de se fazer presente na composição social e insiste mesmo diante do silenciamento:

Sincuentiséis

Cuando uno es pobre
i eu so pobre,
no se puede isquesé de aonde viene.

Asvés yo voi na carniceira
veo el Luisito trabaliando, el me atende
i yo quero le desir
tu te lembra Luisito
cuando nos iva nel río casá vieja del agua

i avía unas que no largavan las pedras
o cuando nos robava guayavo da casa da veia Nilda
i ívamos na tua casa pra cumé guayavo con asúcar
pero el ni me oia
después que me da las cosa
dis, muchas grasia, el próximo...
i eu noun sei si ele no se lembra
o no se quiere lembra. [...]

(SEVERO, 2011, pp. 888-890)

Ao apresentar o sujeito deslocado do imaginário nacional, assinalado pela desigualdade social e com propósitos históricos distintos, constata-se que o subalterno também manifesta, segundo Bhabha (2011), uma “autoridade social”. É pertinente traçar o conceito de nação, considerando a história individual repleta de experiências como uma ferramenta fundamental para a compreensão da história do coletivo, adicionando à construção da memória um desdobramento que se reconfigura a partir da ótica do minoritário, no cenário cultural literário. Vejamos nos trechos do poema “Dose”, de **Noite nu Norte/ Noche en el norte**:

Dose

Artigas tevi um seu yeio distrela
Um río yeio de peiye
Um campo verde, asím de árbol
Uma terra brillante de pedra
Mas alguém levou tudo pra otru povo
I nos fiquemo seim nada

(SEVERO, 2011, p. 30)

O portunhol falado em Artigas, apesar de legitimado por linguistas uruguaios com a “Ley de Educación General”, de 2008, e reconhecido como necessário devido à realidade da fronteira bilíngue e diglósica, ainda está associado à questão socioeconômica desfavorecida e ao grau baixo de escolaridade. É conhe-

cida como a “língua dos pobres”. Os falantes dessa língua híbrida sofrem preconceito linguístico, sendo, inclusive, vergonhoso praticá-lo em locais públicos. Todavia, é utilizado em situações íntimas como forma de preservar a alteridade.

Fabián, em sua prática poética, resiste dentro do discurso hegemônico. O poeta busca forças em sua língua de afeto, o portunhol falado em ambiente familiar, e adiciona à linguagem uma performance repleta de musicalidade e plasticidade. No poema “Cuartose”, percebe-se essa mescla cultural (Brasil e Uruguai), o que contribui para a formação do portunhol como uma língua híbrida e representativa para os sujeitos subalternizados pertencentes a Artigas, uma vez que esses sujeitos se pensam, se imaginam e se recriam imersos nesse limbo.

Cuartose

Desde piqueno
vemo seus programa
iscutemo suas música
aprendemo sus baile
cumemo sua comida
resememo seus santo

(SEVERO, 2011, p. 32)

Em Artigas, a utilização das línguas (português e espanhol) se dá devido a circunstâncias distintas. O português é usado como língua de comércio e o espanhol, de prestígio. Bhabha (2011, p. 230) declara que: “precisamos de um outro tempo de escrita que seja capaz de inscrever as interseções ambivalentes e quiasmáticas de tempo e lugar que constituem a problemática experiência moderna de nação”. Através do poema “Tresi”, o sujeito poético remete à fronteira como uma outra dimensão que necessita de um outro tempo para que se possa compreender que sempre será uma fenda temporal, uma indefinição diante dos fatos que circunscrevem a história. Vejamos nos versos transcritos: “Antes/ Eu queria ser uruguayo./ Agora/ Quiero ser daqui” (SEVERO, 2011, p. 31).

A poética de Fabián discorda que a história seja criada a partir de um só tempo e ultrapassa o senso comum, compreendendo a fronteira como um lugar pluricultural e crivado de particularidades, no qual a visão horizontalizada do

tempo linear insiste em esconder e eliminar outras versões repletas de esquecimentos, abandonos e violência. É o que se percebe nos trechos do poema “Trinticuatro”:

Trinticuatro

Mi madre falava mui bien, yo intendía.
Fabi andá fazer los deber, yo fasía.
Fabi traseme meio litro de leite, yo trasía.
Desí pra doña Cora que amañá le pago, yo disía.
Deya isso gurí i yo deiyava.

Mas mi maestra no intendía. Mandava cartas
Mandava cartas en mi caderno.
Todo com rojo (igualsito su cara) i assinava imbaiyo.

Mas mi madre no intendía.
Le isso mim ijo i yo leía.
[...]
Intonses serto día mi madre intendío i disde:
Meu fío, tu terás que deiyá la iscuela
I yo deiyé

(SEVERO, 2011, p. 58)

A POÉTICA DO ENTRE LUGAR

A crítica cultural pós-estruturalista está assumindo um papel de grande relevância na resignificação dos discursos que remontam a realidade social. Permeado de conflitos, devido à consolidação do cânone que se alicerça a partir da visão hegemônica dos países do centro, com a polissemia de vozes que compõem o cenário pluricultural e através dos deslocamentos e das singularidades, o conceito de cultura está distante de abranger toda a complexidade que o reporta. As culturas das minorias estão alterando a compreensão de espaço que se visualiza através das diferenças. Bhabha (2011), em um entendimento teórico abrangente da cultura, que se respalda na disparidade, menciona a pertinência do indivíduo

em enxergar os territórios e suas diversidades: “nos habilitará a perceber a articulação da fronteira, do espaço sem raízes e do tempo das culturas” (BHABHA, 2011, p. 83).

Enquanto as nações hegemônicas buscam produzir um discurso totalizante, o enunciado híbrido, em contrapartida, propõe uma conversação a respeito do poder que se manifesta desigual, mas podendo, dentro de uma negociação, ser discutido. A negociação não necessita ser um processo de assimilação, pois a intenção é dialogar sem pretensões de se colocar como um enunciado carregado de supremacia cultural. Ao pensar na fronteira, Artigas remete à ideia de mescla de culturas, e a constatação de interação, ratifica a inviabilidade de se obter uma cultura totalizante, na qual se evidencia a fronteira como um “entrelugar das culturas, ao mesmo tempo desconcertante, semelhante e diverso” (BHABHA, 2011, p. 82).

A obra **Noite nu Norte/ Noche en el norte** expõe a fronteira e a circunstância de existir entre duas histórias entrecruzadas, ora sutilmente, ora artística e diretamente espontânea. O livro se constrói sobre o desdobramento da fronteira em física, psicológica e afetiva. A aparição de um idioma híbrido, o portunhol, será inconstante e de alto teor plástico e surge de forma inovadora dentro do campo literário que reconhece como língua de prestígio o espanhol. No poema “Vintitrés”, o sujeito poético resgata por meio da memória esse amalgamento cultural ao trazer a apresentadora brasileira Xuxa para sua história de infância. Em portunhol é tecida sua poesia:

Vintitrés

Meu pai arrumava u mate
levava uma sía pru cantiño da casa de Josefa
i ficava alí pra podé iscutá u informativo.
Nos nou tiña tele.

Uma volta, meus pai fueron comprá uma tele usada.
Fórum de ónibus, eu fiquei isperando.
Quando yegarum
arrumaron tudo mas a tele nou prendeu.
Tentarum aqui i alí, mas nada.

Dispós de muito tempo
pudieron compra uma nuevita.
Era grande, blanco i negro, yena de botón.
Yo passava oras infrente
de la tele apagada,
so oiando .
Todas las mañá
cantava la Yuya
i pasavan los dibujito
desos que ya no pasan mas

(SEVERO, 2011, p. 47)

Sonia Torres (1996), respaldada no hibridismo de Bhabha, contribui com uma reflexão sobre a prática do portunhol como uma luta simbólica contra convenções estabelecidas pelo capital literário de uma língua maior, oficial, suas tradições e imaginários. Segundo a autora: “O hibridismo aparece como estratégia, ao invés de simples apropriação ou adoção de uma estética; ele assume um movimento que busca modificar conceitos da nação como organismo coeso e fechado” (TORRES, 1996, p.183).

Diante da fronteira, o sujeito poético transita entre lugares e utiliza uma “entrelíngua”, o portunhol, como se retrata no poema “Nove”: “Artigas teim uma língua sin dueño” (SEVERO, 2011, p. 27). É uma terceira língua, constituída de forma sensível, espontânea, íntima e fundamental. Os indivíduos falam em uma língua híbrida, em um espaço comum e, ao mesmo tempo, um espaço de retirada. Bhabha prefere chamar essa relação intercultural de “entrelugar”, como observado no trecho seguinte:

Exploram uma realidade interpessoal: uma realidade social que aparece na imagem poética, como se estivesse entre parênteses – esteticamente distanciada, contida, além de historicamente enquadrada. É difícil exprimir o ritmo e a improvisação [...], mas é impossível não ver neles a cura da história, uma comunidade apaziguada [...]. (BHABHA, 2011, p. 92)

TEMPO E MEMÓRIA POÉTICA

Na fronteira, é possível observar a relação intrincada de apego, identificações e conflitos culturais. Os sujeitos que compõem esse espaço ambivalente no território nacional buscam reconhecimento do valor como indivíduos pertencentes ao local em que são inseridos e, ao mesmo tempo, a ressignificação de uma cultura totalizante, em que se reforça a ideia de dualidade discursiva em constante consonância, que culmina na criação de um lugar inédito de fala. Através de um apanhado memorialístico e histórico, pretendem-se outros desdobramentos da realidade social para que sejam possíveis representações minoritárias nos cenários cultural e literário.

Em “Vintioito”, é evidenciado o papel da memória como peça fundamental para que o leitor possa, por meio da conservação de informações e impressões passadas adquiridas pelo movimento subjetivo do eu poético, experimentar a fronteira.

Vintioito

fas mucho tempo
los visiño se ayudavan.

Como la ves aqueya
Que se prendió fuego la casa del Correa.
Todos ayudamos sacá las cosa pra la vereda
Mientras la Mama yorava i gritava
Se batendo nu peito.
Dispós todos ayudemo limpá
i cada um fue trasendo alguna coisa.
Asta nu bar du Carlito fiserum rifa [...]

(SEVERO, 2011, p. 48)

A poética de Fabián Severo se compromete a apresentar novos entendimentos a respeito de uma realidade fronteiriça, na qual a imaginação individual e coletiva se fundem em um movimento que transforma a experiência resgatada pelo tempo linear, que insiste em emplacar o poder soberano – legislador em um

tempo alternativo, produzindo ruídos no território uruguaio. De acordo com Bhabha (2014), existem duas possibilidades de reconhecer e significar o povo pertencente à fronteira. A primeira, a partir do prisma histórico, em que as culturas populares se tornam objetos, explicitando o caráter pedagógico ao produzir uma narrativa notada pela repetição em seu presente enunciativo, no qual há um respaldo na tradição, ou seja, em um passado contínuo, “que representa uma eternidade produzida por autogeração” (BHABHA, 2014, p. 340). A segunda é a performática, interfere na soberania da ideia de totalização da nação ao introduzir as culturas populares em destaque e suas nuances, levando a outras construções temporais que se distanciam das marcações historicamente delineadas, oportunizando uma literariedade diferenciada dos padrões estipulados pelo capital literário. Através do portunhol, como terceiro espaço, o “entrelugar” enuncia diferentes relações com a temporalidade e visibiliza, portanto, outras possíveis temporalidades no mapa do tempo linear e vazio.

No poema “Trintídóis”, o sujeito poético exterioriza a relação “instituição educacional” *versus* “alteridade”, na qual não se busca uma comunicação ou respeito mediante à diversidade social. O que ocorre é o processo de silenciamento, exclusão e violência em relação ao “outro” que não comunga com o sistema institucional uruguaio e suas políticas linguísticas que visam a língua oficial como língua de prestígio, sem levar em conta o universo plural fronteiriço que também está presente e participa na composição da nação.

Trintídóis

Yo no quiría ir mas em la escula
Purque la maestra Rita, de primer año
Cada ves que yo ablava
Pidía pra que yo repitiera i disía
Vieron el cantito en su voz, así no se debe hablar
I todos rían de mim
como eya pidía que yo repitiera
yo repitía i eyos volvían se ri [...]

(SEVERO, 2011, p. 54)

Ao introduzir a individualidade na nação, dissolve-se a ideia de que o povo é uníssono. As ambivalências contidas na fronteira, “zonas de controle ou de renúncia, de recordação e de esquecimento, de força ou dependência, de exclusão ou de participação” (BHABHA, 2014, p. 242), provocam fissuras no território hegemônico, nos âmbitos da realidade, e abalam as estruturas idealizadoras de uma comunidade imaginada que costuma modular e repetir tradições, voltando-se a um tempo histórico que reduz e desapropria o povo de sua alteridade.

O sujeito poético do poema “Cuarenticuatro”, mediante a tentativa de recuperar de maneira verossímil a realidade fronteiriça por meio da memória diretamente atrelada às experiências intimistas e de caráter coletivo, aprofunda o leitor em um tempo deslocado e obscuro, distante dos holofotes do tempo histórico e celetista. Nesse processo de imersão em um tempo desconhecido, ocorre o efeito reverso, que é evidenciar essa “outra” temporalidade estranha diante do tempo pedagógico, mas de suma relevância para compreender a complexidade da fronteira. Vejamos:

Cuarenticuatro

El negro deu de Navidá
la sía de Judas pra mi madre.

Los visinõdinfrente fiserum um Judas
i botarum ele sentado na sía.
De noite puserum bomba i prenderum fogo.

Au outro día, bien sedinõ
el Negro foi i trose la sía pras casa.
Limpó toda, lijó i deu uma boa mano de pintura
dispó clavó uma almuada veia
i la sía fico noviña.

Mi madre istava felis
agora tiña sía pra fase as costura.
Ela nunca avía tido Navidá

(SEVERO, 2011, p. 70)

Em “Curentisete”, Fabián Severo poetiza o cotidiano em Artigas, o patrimônio de seus falantes. Ao escrever em sua língua de afeto translitera, livre de toda submissão imposta pelo sistema educacional uruguaio, adotando um tempo “outro”, não forjado pela ótica do sujeito pertencente ao imaginário da nação uruguaia, evidenciado e contado pela história. Tem-se o sujeito subalterno fronteiriço originário de Artigas:

Curentisete

Yo conosí la Negra dispôs de grande.
Eya me contó sua istoria porque dis que quiría
que yo iscriviera pra no sisquesé.
Ela num sabe iscrevé.

Eya dis que as lembrança cumesan aus cinco año.
Antes no se lembra de nada.
La única foto que tein es de eya com dos año
i istá com la Iaia num gayinero
atirando maís pras gayina [...]

(SEVERO, 2011, p. 75)

Josefina Ludmer (2013) ilustra de forma significativa o resgate da memória na ressignificação da realidade. Segundo a autora: “Memória possui uma necessidade de uma dupla temporalidade, a fim de construir um presente sempre deslocado e duplicado” (LUDMER, 2013, p. 50). Ou seja, todo movimento de imaginação e captura de lembranças pode vir a produzir realidade e, ao mesmo tempo, não ter compromisso com os fatos, podendo não distinguir realidade de ficção. Ludmer (2014, p. 9) afirma ainda que “todos nós somos capazes de imaginar, todos somos criadores”. Por meio da relação do indivíduo e sua subjetividade com o coletivo é que se organiza a memória. Não se pode separar o individual do social, visto que é por meio do compartilhamento de experiências que é possível recordar.

É substancial compreender que a memória não está aferrada ao passado. Todavia, a decisão pela rememoração no presente para resgatar o passado já está em ruína, uma vez que se trata de outra temporalidade. Há de se observar a transformação da temporalidade, que produz dissonâncias no tempo, permitindo presenciarmos a ininterrupta “crise do tempo”, abrindo possibilidades para reflexões a respeito da história, da formação identitária e da memória.

Para Benedict Anderson (2008, p. 278), todas as alterações significativas na consciência acarretam também “amnésias típicas”. A partir desses lapsos da memória em questões pontuais da história, surge o recontar. Não se é capaz de lembrar a infância de forma fidedigna na fase adulta, devido ao espaçamento do tempo. Há alternativas de resgates por meio de documentos e fotografias, o que evidencia os cortes na memória. Por conta desse distanciamento, “surge o conceito de pessoa, de *identidade* [...] a qual, por não poder ser lembrada, precisa ser narrada” (ANDERSON, 2008, p. 278). Não se pode esquecer que é através dessas rupturas e vivências contínuas que se esboça o indivíduo.

A memória pública constituída pela mescla da memória individual e coletiva está inserida na memória global. Tendo a América Latina como protagonista, essa sempre esteve atrelada a uma memória política, marcada por esquecimentos, em momentos escolhidos na história para serem apagados. Porém, sem sucesso, uma vez que o sujeito minoritário sobrevive e duplica a memória local e global, que coabitam o mesmo espaço e se acrescentam.

Ao contemplar Artigas como uma interseção circunscrita nessa realidade, verificam-se os movimentos de desterritorialização que cortam a fronteira, sendo uma resposta clara a impossibilidade de estabilidade dentro de qualquer território, pois sempre haverá movimentos dos corpos, principalmente levando em conta toda a memória histórica local. Com um olhar observador, Severo vai resgatando experiências de sua infância, relatos de seus vizinhos, histórias reais e imaginadas a fim de poetizar em tom autobiográfico o cotidiano da fronteira, dando voz ao sujeito poético e seu povo, por meio das recordações. Ao mesmo tempo, busca-se denunciar essa desatenção da sociedade, conhecida como “oficial”, em relação aos diversos sujeitos que compõem a fronteira, lugar de abandono social, político e econômico. “Artigas no tiene presidente”, “Artigas e uma terra pirdida nu Norte qui noum sai nus mapa” (SEVERO, 2011, pp. 25-28).

Neste ponto de nossa análise, Ludmer contribui com a discussão, quando comenta a relevância da Literatura como instrumento eficaz e desarticulador das imagens criadas pelas comunidades imaginadas para pensar a nação. Para a autora: “A literatura é um eco múltiplo, deformado e monstruoso de alguma coisa ouvida e escrita que se quer duplicar, aparecendo simultaneamente como ficcional e real” (LUDMER, 2014, p. 138). A participação da Literatura pode ser pensada e sentida nos ruídos que produz ao longo do tempo na desconstrução do que é nação, devido às ressignificações contínuas de uma sociedade multifacetada.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Entende-se que a obra de Fabián Severo, **Noite nu Norte/ Noche en el norte** – poesia de la frontera, acomete em sua essência o cenário multifacetado da fronteira Artigas. O autor propõe transliterar. O fazer da escrita toma um sentido totalmente diferente do esperado, à medida que a memória traz à tona a palavra. Ao mesmo tempo, nos apresenta a origem do povo artiguense, numa mescla de culturas, que configura sua alteridade. O autor cria uma escrita híbrida, oportunhol, firmando um pacto entre suas experiências vividas e as do coletivo, através do lirismo poético, no qual sua voz e a de outros se divorciam das objetividades das relações meramente sociais e transcendem o cotidiano, ao favorecer múltiplas identificações dos sujeitos.

A prática poética revela-se como uma poderosa ferramenta de luta contra os paradigmas impostos pelas nações do centro que comandam as noções e julgamentos do campo literário. Simultaneamente, rompe-se com a ideia do tempo atrelado ao regime histórico, no qual se submete Artigas ao esquecimento, e se reconstróem as experiências sociais, através de outras relações temporais e valores. Conseqüentemente, a fronteira é ressignificada.

REFERÊNCIAS

ABRANTES, Fernanda Arruda. **A escrita em línguas híbridas e a superação da tradição do silêncio dos sujeitos transfronteiriços: uma comparação entre a escrita literária emportunhol e em *spanglish***. 2018. Tese (Doutorado em Letras: Estudos Literários) – Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2018.

- ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo**. Tradução Denise Bottman. 6. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- BHABHA, Homi K. O entrelugar das culturas. In: COUTINHO, Eduardo (org.). **O bazar global e o clube dos cavalheiros ingleses**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- _____. **O local da cultura**. Tradução Gláucia Renate Gonçalves, Eliana Lourenço de Lima Reis e Myriam Ávila. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Organização e Tradução Roberto Machado. 19. ed. São Paulo: Graal, 2004.
- LANDER, Edgardo (org.). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais perspectivas latino-americanas**. Colección Sur. Buenos Aires: Clasco, 2005.
- LUDMER, Josefina. **Aqui América Latina: uma especulação**. Tradução Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- SEVERO, Fabián. **Noite nu Norte/ Noche en el norte – poesía de la frontera**. Montevideo: Rumbo Editorial, 2011.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Tradução Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- TORRES, Sonia. Desestabilizando o “Discurso Competente”: o discurso hegemônico e as culturas híbridas. Gragoatá, **Revista do Instituto de Letras da UFF**, ed. UFF, Niterói, v. 1, n. 1, pp. 179-189, 1996.

ÉPICAS NARRATIVAS

“EL OTRO DUELO”: VIOLÊNCIA E POLÍTICA EM JORGE LUIS BORGES

UMBERTO LUIZ MIELE

RESUMO: Ao comemorar 70 anos de vida, já consagrado e com uma obra culta e cosmopolita reconhecida mundialmente, o escritor argentino Jorge Luis Borges (1899-1936) retorna ao século XIX, aos conflitos que deram origem à nação argentina, e publica a sua obra mais violenta, a coletânea de contos *El informe de Brodie* (1970). A violência – seja ela física, psicológica ou cultural – transborda em suas onze narrativas e ganha protagonismo em “*El otro duelo*”, a mais contundente e brutal delas, na qual o autor retorna mais uma vez a um tema clássico: o duelo, o enfrentamento direto à faca ou a outras armas brancas. Nesse texto curto e cruel, Borges retorna também à oposição entre civilização e barbárie, ao embate entre um projeto nacional voltado para a Europa culta a partir dos centros urbanos e setores letrados, e à sua convivência conflituosa com uma tradição guerreira e conquistadora, apoiada nos valores da coragem e da valentia pessoal, que tem na figura do gaúcho o indômito seu principal personagem. Embora contextualizado historicamente (a Argentina do século XIX), o conto permite uma leitura atualizada no momento de sua escrita (os conturbados anos 1960 e 1970). Ele transcende esses limites, pois a violência que “*El otro duelo*” retrata é aquela praticada desde a Conquista, na forma como espanhóis e portugueses ocuparam a América, repetindo procedimentos e estratégias de dominação treinados e praticados desde as Cruzadas e durante a expulsão dos mouros da Península Ibérica, que impregnam as relações sociais do continente desde então.

PALAVRAS-CHAVE: Jorge Luis Borges; violência; ficção.

INTRODUÇÃO

“El otro duelo” é provavelmente o conto mais violento de toda a produção literária do escritor argentino Jorge Luis Borges (1899-1986). Curto e direto, brutal e sanguinário, foi escrito “*en las lindes de la vejez*” (BORGES, 1974), como diz o próprio autor no prólogo de *O informe de Brodie*, livro que reúne este e mais dez outros textos ficcionais do autor. O conto foi publicado duas vezes em 1970, primeiro na revista portenha *Los Libros*, em agosto, antecipando a obra que a editora Emecê lançaria em novembro do mesmo ano como parte das comemorações dos 70 anos do autor. A essa altura da vida, Borges já desfrutava de reconhecimento mundial e podia ser considerado o escritor argentino mais importante de todos os tempos. O lugar do autor no cenário da literatura ocidental começou a ser configurado na década anterior, ao longo dos anos 1960, principalmente pela crítica francesa, que primeiro descobriu e divulgou sua obra ficcional. Sobre tudo as narrativas de *Ficciones* (1944) e *El Aleph* (1949), igualmente coletâneas de contos, predominam os temas metafísicos, as discussões filosóficas, o trânsito cosmopolita e o debate sobre os grandes dilemas da civilização ocidental, além do diálogo com os principais cânones da literatura.

Ao retornar ao formato ficcional do conto curto, mais de duas décadas depois de ter publicado essas obras, o autor argentino adota outra temática, dá outro tratamento às suas narrativas e retorna a um tema que sempre esteve presente em sua obra, embora de forma discreta e dispersa: as narrativas gauchescas, de duelos e combates, e as histórias de lutas e confrontos que deram origem à nação argentina e que se confundem com a sua própria história de antepassados espanhóis pioneiros que guerrearam nessas batalhas. Em *El informe de Brodie*, Borges deixa em segundo plano as imagens labirínticas, as bibliotecas e o alto saber culto e cosmopolita presente na sua obra ficcional anterior, e se volta para uma Argentina formativa, àquela do século XIX na qual a coragem e a bravura eram os valores maiores e na qual familiares, como o seu próprio avô Isidoro Acevedo Laprida (1835-1905), entraram em combate pela independência e unificação nacional, narrativas estas nas quais a valentia, a coragem e a violência estão presentes. A maioria dos contos desta coletânea nos remete àquela época ou sofrem suas consequências, além de ressaltarem um conflito que sempre esteve presente na

obra do argentino: o embate entre civilização e barbárie. Em “El otro duelo”, o conflito se desdobra em outro, aquele que opõem as liberdades individuais ao controle estatal, entre governantes e governados, numa relação que normalmente é intermediada e definida pelo comportamento violento que confunde o que é ou não civilizado.

A publicação de *El informe de Brodie* acontece num ano especialmente marcante e violento da história da Argentina. O país assiste ao recrudescimento do conflito político entre uma ditadura militar que governava com truculência e brutalidade e a resistência representada pela emergência da oposição armada e da luta guerrilheira, com destaque para o grupo Montoneros, que realizava exatamente naquele ano seu feito mais espetacular: o sequestro e execução do general e ex-Presidente da República, Pedro Eugenio Aramburu (1903-1970). O acontecimento, de grande impacto político, social e midiático, aprofundou ainda mais a divisão do país e radicalizou o enfrentamento entre apoiadores e opositores do ex-Presidente Juan Domingo Perón, que na época vivia exilado na Europa. É nesse contexto que Jorge Luis Borges decide publicar seu conto mais violento e cruel, e dar vida e protagonismo a enredos cheios de duelos, embates e guerras.

Mais do que falar da história familiar ou da “*historia entreverada das duas pátrias*” (BORGES, 1974), de uma época em que a força e a coragem individual ainda regulavam as relações sociais, Borges nos fala em “El otro duelo” de uma violência entranhada na história e na vida dos latino-americanos através de séculos de dominação e subjugação. Além disso, flagra o exato momento em que esses valores deixam de funcionar como agregadores e reguladores dessa sociedade em formação, substituídos pelas normas e burocracia do Estado, pelos seus mecanismos de recrutamento, controle e dominação, como acontece com os dois gaúchos que são protagonistas dessa história que Borges nos conta e que analisamos a seguir.

UMA NARRATIVA VIOLENTA

Em “El otro duelo”¹³, Borges retoma um tema clássico de sua obra, o do enfrentamento direto, corpo a corpo, geralmente à faca, *cuchillo* ou outra arma

13 Utilizaremos em todas as citações referentes ao conto “El otro duelo” a edição de 1974 das Obras Completas de Jorge Luis Borges, onde se encontra publicado o texto entre as páginas 1058 e 1061.

branca. O conflito é preparado pelo narrador ao longo do texto e é negado aos seus protagonistas no final, sendo, então, substituído por uma competição, um jogo encenado que inverte a lógica de coragem e valentia que o caracteriza. Flagrados em num momento de aculturação ou mesmo de extinção, os personagens principais desse conto, Manoel Cardoso e Carmen Silveira, são apresentados em seu contexto geográfico, histórico e social de maneira clara e precisa pelo autor, em um enredo que nos conta a história de um conflito que atravessa décadas – ou, como diz o narrador, “*la larga crónica de um ódio y su trágico fin*” (BORGES, 1974).

Os protagonistas “eran dos gauchos de Cerro Largo” (Idem), que “tenian sus campitos linderos” (Idem) e um ódio que ninguém sabia explicar muito bem – “se habla por una porfia por animales sin marcar o de una carrera a costilla” (Idem) ou acirrada por um motivo qualquer, como uma “larga trucada mano a mano” (Idem), quando quase se enfrentaram. Até que, como esclarece o narrador, por volta do inverno de 1870, numa das inúmeras guerras fronteiriças que formariam os estados nações argentino e uruguaio, “la revolución de Aparicio los encontro en la misma pulperia de la trucada” (Idem). Aí são recrutados para lutarem juntos, do mesmo lado na batalha. Cardoso e Silveira “acceptaron su suerte” (Idem), afinal “la pátria los precisaba” (Idem), e também porque “la vida del soldado no era más dura que la vida del gaúcho” (Idem), uma vez que entre a lida no campo e na guerra não há muita diferença: “matar hombres no le custaba mucho a la mano que tenía el hábito de matar animales” (Idem).

Apesar da valentia, os dois são derrotados no campo de batalha pelo exército inimigo, comandado por um chefe brutal que tem por hábito levantar como troféu a cabeça degolada dos vencidos. A fama do ódio visceral entre os dois gaúchos atravessa os anos e o pampa, e chega ao líder do agrupamento vencedor, que vem a ser Juan Patricio Nolan, personagem e uma das fontes da história contada por Borges no conto. Nolan promete como recompensa aos seus guerreiros um espetáculo macabro: uma corrida de degolados, que resolveria finalmente a disputa entre os dois oponentes de Cerra Alto. O fato é coberto de expectativa, o narrador monta a cena do duelo com audiência e torcida, os personagens principais e secundários – as vítimas, o líder vitorioso, os carrascos, o bando vencedor e os derrotados – todos agem cumprindo papel e funções dramáticos. Tiram a sorte para

ver a quem caberá a honra de degolar os oponentes: Cardoso ficou para o “degolador habitual” (Idem), que tinha o estranho hábito de animar suas vítimas lembrando que mais sofrem as mulheres na hora do parto; Silveira coube ao Pardo Nolan, que “*envanecido por su actuación, se le fu ela mano y abrió una sajadura vistosa que iba de oreja a oreja*” (Idem). Os dois competidores se alinham para a largada, Nolan dá o sinal e o duelo afinal acontece, não no enfrentamento direto à arma, como mandava a tradição, como aconteceria num duelo convencional, mas numa corrida, num jogo mortal e ao mesmo tempo lúdico, em uma encenação entre derrotados. Ambos caem após darem alguns passos. Cardoso, “*en la caída, estiró los brazos. Habia ganado y tal vez no lo supo nunca*” (Idem), conclui de forma objetiva e fatalista o narrador.

EM UMA OBRA POLÍTICA

Publicado em 1970, *El informe de Brodie* é apresentado com um prólogo e reúne onze contos, curtos e objetivos, de abordagem “realista” e temática violenta. É a primeira obra ficcional do escritor desde *Ficciones* (1944) e *El Aleph* (1949), livros que revelaram sua prosa original e deram fama e reconhecimento mundial ao argentino. Essas obras pertenceriam à herança paterna e inglesa de Borges, culta e universalista, livresca e filosofante, enquanto *El informe de Brodie* pertenceria à herança *criolla* e materna do autor, de origem militar, acostumada à aventura, aos combates e batalhas heroicas, e que sempre estiveram presente na sua obra, de forma dispersa e muitas vezes dissimulada, no entanto, sem o protagonismo que adquire nesses textos maduros. Operando como um duplo na sua obra, esses temas fazem parte de uma “*tradicón ideológica que ha pensado la história y la cultura argentina bajo la máscara dramática de la lucha entre civilización y barbárie*” (PIGLIA, 1979, p. 4). Remetem à oposição entre o ideal europeizante importado, cidadão e letrado, defendido e representado principalmente pela obra *Facundo*, de Domingo F. Sarmiento (1811-1888); além do conteúdo gauchesco e aventureiro, de cor local, inspirados nos poemas *Martin Fierro* (1872 e 1879), de José Hernandez (1834-1886), figura literária que representa o lado *criollo*, indomável e de origem campesina, que dá forma a um dos mitos fundadores da nação argentina, o gaúcho.

Nesse retorno à obra ficcional, Borges volta mais uma vez a essa dicotomia e atualiza o conflito, abrindo espaço para os embates nacionais e para o acento

local, escolhendo como *locus* o momento de formação do Estado Nacional, repleto de conflitos e guerras, mas que representou também o fim daquela época quando a valentia pessoal e o valor da coragem eram as bases fundantes da nação. Embora nem todos os contos dessa coletânea aconteçam naquele espaço e tempo, seus personagens e o contexto onde se movem são afetados diretamente pelas consequências daquele período histórico. Ele se faz presente, implícita ou explicitamente, ao longo dos onze relatos em suas mais diferentes formas e abordagens, seja em atos e gestos de violência física que se revelam nos duelos a facas, nas degolas dos vencidos; seja no feminicídio dos irmãos que recusam o duelo, mas sacrificam a amante; na crucificação do cidadão letrado; ou, no choque cultural violento vivido e contado pelo missionário David Brodie ao encontrar os primitivos Yahoos, no relato que dá título e encerra a obra.

El informe de Brodie pode ser considerado também a obra mais explicitamente política de um autor que sempre disse recusar este tipo de abordagem na sua literatura. Uma tomada de posição inequívoca acontece de forma direta já no prólogo da obra, numa espécie de ensaio literário-político no qual fala explicitamente sobre o assunto: “*mis convicciones en materia politica son harto conocidas; me he afiliado al Partido Conservador*” (BORGES, 1974, p. 1021), atitude justificada por um certo ceticismo, uma vez que o escritor acredita mesmo é que “*con el tempo mereceremos que no haya gobiernos*” (Idem). Essa declaração coincide com a defesa do individualismo, das liberdades individuais e da ausência de controles estatais como princípios maiores, já presente em ensaios publicados nas décadas de 1930 e 1940, como *Nuestras imposibilidades* (1932), e *Nuestro pobre individualismo* (1946).

No primeiro ensaio, *Nuestras imposibilidades*, o autor usa de grande ironia e pessimismo para falar de seus conterrâneos e da sua convivência problemática com um poder central e controlador. As considerações aí contidas ganham significado ainda maior pela sua exclusão, na qual o autor revisa e reedita toda sua obra e publica pela primeira vez a *Obra Completa* (1974), que contém ainda uma nota de rodapé alertando o leitor descuidado que aquele texto, inicialmente publicado em 1932 no livro de ensaios *Discusiones*, havia sido suprimido, provavelmente pela sua contundência e uso de termos e expressões que destoam do restante da obra ensaística do autor. A discussão sobre as relações complexas e conflituosas entre cidadania e Estado, entre individualismo e controles

governamentais, ganha novo impulso em 1946, quando Borges escreve *Nuestro pobre individualismo*, publicado em 1952 no outro livro de ensaios do autor *Otras Inquisiciones*. Mais refinado e estilisticamente mais próximo dos demais ensaios, este texto reforça o olhar irônico e sarcástico para com os argentinos e seu comportamento conflituoso com o poder e a autoridade nacional. Borges ataca diretamente a questão e defende, sem rodeios, “*un severo mínimo de gobierno*” (BORGES, 1974. p. 663), frase que pode ser considerada a precursora do que ele escreveria vinte e quatro anos depois no prólogo de *El informe de Brodie*: “*creo que con el tiempo mereceremos que no haya mas gobierno*” (Idem, p. 1025), o que ressalta a permanência dessas questões no centro das preocupações e do pensamento borgeano, e como elas se transformariam ficcionalmente em narrativas violentas, sobretudo nos textos de 1970.

Esse procedimento é confirmado pela crítica e ensaísta argentina Beatriz Sarlo no prefácio à edição brasileira de *O informe de Brodie* (Editora Globo, 2001), quando comenta que Borges ficcionalizou as principais questões do seu tempo, que fizeram parte das discussões dos seus colegas artistas e intelectuais latino-americanos, numa região periférica e à margem dos principais centros consumidores, produtores e legitimadores da literatura e cultura mundial. Se no ensaio Borges questiona a interferência dos governos, na ficção o Estado está distante e ausente, e é percebido por uma negação, pela forma como ele não regula nem interfere nas relações sociais, abrindo, assim, espaço para a solução individual e violenta dos conflitos. Por outro lado, é o protagonista da maior violência, como no caso da *Ley de Levas* da qual são vítimas os duelistas Cardoso e Silveira. As dificuldades da relação do indivíduo com o Estado, principalmente onde a falta das suas estruturas administrativo-burocráticas e dos seus controles se fazem notar, está presente na maioria desses contos, com destaque para aqueles que se passam no século XIX e tem como pano de fundo as guerras e lutas pela independência, e unificação da nação argentina. Nesse território sem lei nem autoridade, o individualismo exacerbado afirmava-se pela lei do mais forte, pelo uso da força bruta em duelos e lutas cruéis, sendo a única forma que os personagens têm à mão para equacionarem os conflitos daqueles lugares remotos.

Esse duplo ir e vir contraditório aparece também no retorno de Borges à história de Rosendo Juárez, contada pela primeira vez em “Hombre de la Esquina Rosada” (seu primeiro conto ficcional, reunido na coletânea *Historia universal*

de la infâmia, em 1935), e recontada na coletânea de contos de 1970 como *Historia de Rosendo Juárez*. Esta traz um novo ponto de vista narrativo no qual o autor faz novamente o que acabara de negar, trazendo outra vez temas caros à ciência política ao centro do relato e do destino do seu personagem principal. Nesta segunda versão, Rosendo Juárez, antes um valentão e fora da lei temido, torna-se um respeitado cabo eleitoral, assimilado pelo sistema político dominante: “*la policía y el partido me fueron criando fama de guapo; fui un elemento electoral de valia em átrios de la capital y de la provincia*” (BORGES, 1974), confessa Juárez, que se tornara um elemento útil e muito necessário no jogo do poder local. O narrador justifica, afinal, a existência desses personagens naquela sociedade explicando que “*las elecciones eran bravas entonces*” (Idem, p. 1036). Assim, neste texto de reescritura, a questão da violência retorna ao centro do relato e se faz presente regulando as relações sociais e de dominação, abordando outra vez a Argentina em formação, onde os agentes e órgãos administrativos e controladores do Estado estão distantes ou simplesmente ausentes, e a lei da coragem e da valentia pessoal ocupam seu lugar. Uma concepção de justiça que o crítico brasileiro Idelber Avelar identificou nos contos de temática gauchesca de Borges, em especial naqueles que se resolvem (ou não) num duelo a facas. “Trata-se de uma justiça não estatal, não policial, na qual o decisivo é o resultado da luta”, (AVELAR, 2017, p. 2).

Ao colocar esses temas no centro dos relatos de *El informe de Brodie*, Borges entrelaça política e violência, discutidas no prólogo como ideias no campo da ciência e da filosofia políticas, e desenvolvidas narrativamente em enredos de contos como “Historia de Rosendo Juárez”, “El encuentro”, “La intrusa”, “El evangelio según Marco” e “El otro duelo”, para citar os principais. O procedimento criativo do autor é definido pelo crítico brasileiro Davi Arrigucci Jr com precisão, como uma “conjunção insólita de arte com pensamento” (ARRIGUCCI JR, 1996, n.p.) que o autor argentino exercitou ao longo de toda sua obra, tendo criado “um novo gênero literário que participa do ensaio e da ficção: ensaios que exploram suas possibilidades ficcionais e ficções que são verdadeiros tratados filosóficos” (Idem).

UMA HISTÓRIA FAMILIAR

A narrativa “El otro duelo”, publicada por Borges duas vezes em 1970, se passa exatamente um século antes e é familiar ao autor e aos temas que ela aborda. O duelo, o enfrentamento, a valentia e a coragem são postos como valores máximos de um passado que se constrói como mito fundador, são valores que frequentam sua obra desde os primeiros escritos até os últimos, no final da vida e, como já afirmado, resgatam o passado familiar e o confunde com o nacional. As guerras e conflitos ocorridos ao longo do século XIX, desde as lutas pela independência contra o domínio de Espanha, ou depois, nas guerras entre as províncias e a capital federal (entre federalistas e unitaristas), que dividiram o país antes de levar à consolidação do poder central da nova nação em Buenos Aires, tiveram em Isidoro Azevedo (1835-1905) um narrador privilegiado, avô materno e frequentador da casa de Borges quando criança. O autor escreveu um poema em sua homenagem e sua presença também pode ser percebida nos relatos de lutas, guerras e duelos que preenchem boa parte das histórias dos seus contos de temática local. Se Isidoro era o mais próximo, não era porém o único parente a reforçar a ligação familiar de Borges com a história do país. Em um texto de 1934, “Yo, Judío”, o escritor faz questão de lembrar sua ascendência ligada a antepassados que participaram do processo de colonização do sul da América; por exemplo, quando especula que um ancestral “*desembarco en esta tierra*” (ADAMOVSKY, 2019, p. 106), “*el catalán Don Pedro de Azevedo, mestre de campo, ... padre y antepasado de estancieros de esta provincia*” (Idem). Em outra ocasião, Borges se refere ainda ao pai de sua avó materna, que também se chamava Isidoro, e a outro parente distante, Eusebio Laprida, citando-os “*pretéritos nombres de mi sangre: Lapriada, Cabrera, Soler, Suárez*” (Idem), todos descendentes de fundadores e conquistadores espanhóis que chegaram para desbravar o Novo Mundo. O próprio autor se define como herdeiro de “*soldados y estancieros*”, e sempre espalhou ao longo de sua obra comentários, relatos e mesmo críticas sobre essa herança, chegando a afirmar de forma definitiva que “*tengo ascendencia de los primeros españoles que llegaron aquí. Soy descendiente de Juan de Garay e de Irala*” (ADAMOVSKY, 2019, p. 118). Exemplos como estes mostram a força com que esse tema aparece e perpassa toda a obra ensaística, poética e ficcional do autor, desde as primeiras publicações nos anos 1920 até o final de sua

vida, nos anos 1980. Nessa obra de 1970, tais características têm um papel preponderante, assumindo o protagonismo.

A vida familiar constitui-se, então, não apenas de fonte de inspiração para os fatos narrados, mas também num terreno mítico de um passado heroico onde é possível voltar para resgatar uma tradição caracterizada por uma organização sócio-política na qual o valor individual e a valentia pessoal são os princípios estruturantes daquela sociedade. Associada à herança materna, é retomada pelo autor nesses contos do entardecer da sua obra, repetindo um procedimento que é o de aproximar a história familiar da história nacional, que se confundem nesse desenrolar: “*los antepassados, los mayores, son los héroes, los guerreiros que han hecho la historia*” (PIGLIA, 1979, p. 4).

Ao fazer esse retrospecto da história pessoal, e confundi-la com a nacional, Borges está, na verdade, inserindo e interligando essas histórias num relato mais amplo, o do próprio processo de conquista, ocupação e exploração violenta dos territórios e povos nativos desde a chegada dos conquistadores ibéricos. Dessa forma, o conto publicado nos terríveis anos 1970 e situado nos formativos anos 1870 refere-se a uma questão anterior que atravessa toda a história do continente, formado a partir de práticas e métodos desenvolvidos e aperfeiçoados por portugueses e espanhóis ao longo de séculos na Península Ibérica e transplantados para os novos territórios.

A questão é abordada, entre outros autores, pelo cientista político brasileiro Francisco Weffort, que vê sua origem em práticas que permitiram a reconquista da Península Ibérica europeia aos mouros, a partir de uma “cultura na qual a violência na vida cotidiana e o saqueio na guerra eram recursos habituais” (WEFFORT, 2012, p. 172), e que foram adotadas posteriormente no longo processo de dominação do continente hispano-americano.

A época dos descobrimentos foi também um tempo de barbárie, semelhante às origens da Idade Média europeia no século VIII. As Américas repetem a Europa, tanto porque incorporaram traços civilizacionais europeus quanto porque adaptaram suas semelhanças bárbaras de origem às peculiaridades circunstanciais do continente onde tiveram que atuar. (WEFFORT, 2012, p. 53)

Embora a violência não fosse novidade para as populações locais, que também conheciam certas práticas como a escravização e o canibalismo, foi só com a chegada dos conquistadores que elas foram praticadas de forma metódica e articulada como política de Estado. O processo de ocupação das colônias se baseou na conquista do território, na exploração e/ou extermínio dos indígenas e seus bens materiais, visando à rápida ascensão social e enriquecimento através de métodos violentos. Tal processo encontra-se na origem de conflitos como os encontrados nos contos citados acima, que formam uma unidade temática em *El informe de Brodie*.

Borges vê e elabora as formas como a violência é o elemento identificador e constitutivo da formação tanto da nação argentina quanto, de forma geral, de todas as nações surgidas ao longo do século XIX das guerras de independência contra Espanha e Portugal. Exemplos podem ser observados nos fatos ocorridos há mais de um século retomados pelo autor, ao trazer para o presente da escrita um passado supostamente guerreiro e heroico, aproximando história familiar e nacional, em fronteiras sul-americanas indefinidas, ocupadas por personagens errantes como Cardoso e Silveira.

O REAL IMEDIATO

Borges faz um jogo duplo sobre o referencial histórico. Faz questão de apoiar seu relato em uma série de datas e dados factuais e acontecimentos históricos, tais como a revolução de Aparício, as guerras pela Independência, os acontecimentos que se passam no inverno de 1870, a batalha de Manantiales, protagonizados por gaúchos de Cerro Largo. Porém, o autor também dá pistas invertidas, dá indícios de que esse comportamento não é datado nem inédito, não é localizado nem factual, mas que se reproduz como norma ao longo do tempo e da história do continente nos últimos séculos. Ao trazer um fato histórico passado para o presente, ao escolher este conto para antecipar seu novo livro ficcional, o escritor pode estar indicando que fala de uma prática que atravessa o tempo e permanece até pelo menos o momento atual da sua escritura, a Argentina dos anos 1960 e 1970.

Essa conexão com o real imediato é recuperada pela crítica Beatriz Sarlo, quem analisa o contexto da publicação do conto em detalhes:

[...] em agosto de 1970, a revista *Los Libros* publicou *O outro duelo*, de Borges. A nota editorial dizia: no dia 24 de agosto Jorge Luis Borges completa 71 anos. Coincidindo com a data, será publicado pela Emecé um novo livro de contos [...] depois de muitos anos, Borges escolhia como antecipação a *O informe de Brodie* essa história bárbara, e mais uma vez afrontava seus leitores com a narração diáfana de um acontecimento brutal e remoto [...]. (SARLO, 2003, p. 9)

Em outras palavras, a crítica se perguntava, por que nessa etapa da sua obra Borges retorna a esse mundo bárbaro? Para Sarlo, a decisão de publicar o conto e elegê-lo como antecipação de sua obra ficcional inédita depois de muitos anos remete diretamente ao conturbado momento, violento e cruel vivido por uma Argentina que atravessava um período de ditadura militar e via explodir a luta armada e o movimento guerrilheiro. Como ela mesma afirma, “a Argentina já não seria mais a mesma depois dos acontecimentos de maio e junho de 1970” (SARLO, 2003, p. 11), referindo-se ao audacioso sequestro seguido de execução do ex-presidente Aramburu pelos Montoneros, num ato espetacular, de grande repercussão e definidor do jogo político interno a partir daí. Decidir publicar uma coletânea de contos na qual a brutalidade e irracionalidade predominam e aparecem associadas ao seu uso político, como forma de dominação, acentua que esse é apenas mais um capítulo violento de uma história que se repete.

CIVILIZAÇÃO E BARBÁRIE

O epílogo de “El otro duelo” acontece não no enfrentamento direto, com *cuchillo* ou punhal, mas numa encenação de um jogo, de uma disputa que acaba com as cabeças cortadas dos dois protagonistas, sugerindo que, na história narrada – e, por analogia, também naquele momento histórico vivido pela nação conflagrada dos anos 1970 –, o lugar do pensamento e do intelecto e, portanto, de um comportamento culto e civilizador, foi finalmente derrotado pela repetição de uma tradição de combates violentos e guerras cruentas que formaram as nações latino-americanas (como foram os casos de Argentina e Uruguai). Ao estirar os braços na linha de chegada, um finado Cardoso ganha a competição, e atribui ao membro do corpo humano que é o prolongamento da mão que maneja a arma, a responsabilidade pela vitória em mais uma disputa entre civilização e barbárie.

Esse é o momento que encontra o gaúcho, símbolo maior de valentia e liberdade individuais, habitante indomável do pampa, em processo de degradação

social e econômica, e de cooptação pelo poder econômico e militar, que se soma e conjuga naquele momento histórico, que é enviado por uma determinação estatal ao campo de batalha onde por fim perece. Carlos Gamerro, em *Facundo o Martín Fierro*, comenta sobre esse embate que ocorreu ao longo do século XIX, colocando de um lado o individualismo e certo anarquismo dos gaúchos dos pampas contra o governo central e suas elites letradas, para quem o progresso e a civilização eram incompatíveis com o modo de vida que os dois personagens de “El outro duelo” representam.

Ao analisar e reinterpretar a importância do poema *Martín Fierro* para a história e a cultura argentina, o crítico Gamerro recupera o papel preponderante que a “*Ley de Levas*” teve no desaparecimento de figuras como Cardoso e Silveira. A lei permitia ao Ministério da Guerra recrutar homens, geralmente jovens, sem ocupação e domicílio definidos, ou sem posse de terras, para lutarem no exército na expulsão dos indígenas locais e na consolidação das fronteiras, além de outros conflitos militares.

El problema, señala Hernández, es que la ley de Estado se aplica de modo diferencial: la ley de vagos, cuyo objetivo es proporcionar brazos a las estancias, y la ley de levas, destinada a proveer de tropa a los fortines, se aplican en el campo y no en la ciudad. (GAMERRO, 2013, p. 79)

A naturalidade com que seguem seu caminho ao lado do exército no conflito uruguaio, a total falta de resistência em seguir para o campo de batalha, que afinal colocará fim às suas vidas, revela não só o processo de institucionalização desse procedimento (pelo recrutamento militar forçado). Retratam também o momento em que esse personagem começa a desaparecer uma vez cooptado pelo Estado, ressaltando ao mesmo tempo a cotidianização desse comportamento violento e a sua normalização em todas as esferas da vida desses personagens. “[M]atar hombres no le custaba mucho a la mano que tenia hábito de matar animales” (BORGES, 1974), comenta o narrador. Ou, como recupera Gamerro, “*el deguello de cuchillo, erigido em médio de ejecución pública, viene de la*

costumbre de degolar las reses que tiene todo hombre de campaña” (GAMERRO, 2013, p. 34)¹⁴.

Esse embate entre civilização e barbárie, o poder civilizador do Estado contra a rebeldia do *gaucho*, atravessa a história da Argentina e também o pensamento dos intelectuais do continente desde a chegada dos conquistadores espanhóis e portugueses. No caso da pátria de Borges, ela pode ser localizada, como afirmamos anteriormente, no embate entre a proposta de Domingo F. Sarmiento, em *Facundo*, e a de defensores de *Martín Fierro*, de José Hernández. Enquanto o primeiro estaria associado aos aspectos civilizadores localizados nos espaços urbanos, letrados e promovidos por um governo ilustrado, que aponta para o futuro que deveria se inspirar no modelo europeu; o segundo localiza-se no campo oposto, na barbárie na qual caudilhos, gaúchos e seus hábitos semiselvagens estariam atrelados ao passado, atrasando o progresso que era trazido pelo modo de produção capitalista que avançava pelo pampa e pelo interior argentino na segunda metade do século XIX.

Em “El otro duelo”, Borges flagra esse momento em que se decide o jogo. Para Gamerro, “La solución de los conflictos se da cuando una de las partes derrota y elimina a la otra: triunfo de la civilización sobre la barbarie, deguello del caudillo, reemplazo del gaucho por el inmigrante, eliminación física del selvaje” (GAMERRO, 2013, p. 45). Em ambos os casos, tanto na solução “civilizada” quanto no seu reverso, a violência molda e determina as relações entre os agentes sociais. Ao retomar no final da vida o tema da vingança, dos duelos e lutas cruéis, Borges procura num passado idealizado, mítico-heroico, um sentido e uma ordem para aqueles tempos caóticos, e o lugar privilegiado que dá ao relato de “El otro duelo” pode ser considerada a expressão literária (entre as inúmeras encontradas nesta coletânea) do reconhecimento de que, um século depois da revolução

14 O escritor peruano Mario Vargas Llosa retoma a prática da degola como algo comum entre os gaúchos da América do Sul em seu livro *A Guerra do fim do mundo*, relato inspirado no conflito de Canudos, ocorrido no sertão brasileiro no final do século XIX: “Sabia que degolar é uma especialidade gaúcha? O alferes Maranhão e seus homens eram especialistas. Nele, a destreza se aliava com o gosto pela coisa. Com a mão esquerda pegava o jagunço pelo nariz, levantava a cabeça e com a outra fazia o corte. Um talho de vinte e cinco centímetros, que abria a carótida: a cabeça caía como se fosse um fantoche” (LLOSA, 2016, p. 417).

de Aparício, “en este mundo criollo, el coraje tomó el lugar de otras virtudes, más ‘civilizadas’” (SARLO, 2007, p. 161).

A herança violenta deixada pela Conquista do Novo Mundo pode ser rastreada também na literatura praticada no continente, como chama a atenção o crítico e ensaísta chileno Ariel Dorfman, que dedicou um livro ao assunto, e um capítulo específico a Borges. Em *Imaginación y violencia en América*, o autor afirma que

la novela hispanoamericana refleja esa preocupación (sobre a violência) y se advierte en cada página escrita en nuestro continente, esas páginas que son como la piel de nuestros pueblos, los testigos de una condición siempre presente. (DORFMAN, 1968, p. 9)

O tema encontra na América uma repercussão e predominância que são inéditas no mundo. Dorfman cria um caráter existencial ao se perguntar, no fundo das suas formulações, “*como el hombre americano ha enfrentado el problema de su muerte y su libertad, y como, derrotado o vencedor, ha sabido buscar en la violencia su ser más íntimo, su vínculo ambiguo o inmediato con los demás*” (DORFMAN, 1968, p. 9).

Ao explorar literariamente os conflitos e dramas de uma solução violenta para os conflitos nacionais, ao trazer o tema para o centro da sua obra, Borges não esconde, porém, a contradição dessa opção. Manifesta sua contrariedade a qualquer tipo de regime ou filosofia política autoritária ou ditatorial. No prólogo, as referências aos regimes comunistas, nazistas ou nacionalistas, confirmam isso. Entretanto, o escritor opta por uma saída radical por meio da violência extrema, bárbara e reveladora de uma sociedade com práticas tão primitivas quanto as descritas no conto aqui analisado. “*Borges se considera empantanado en una época miserable, donde el heroísmo y el coraje ya no existen, siente nostalgia – y la pasión– de la aventura, recuerda sus antepasados, sus muertes victoriosas*” (DORFMAN, 1968, p. 54), fazendo a opção por um individualismo heroico de uma Argentina que ficou no passado.

UMA HISTÓRIA QUE SE REPETE

Há outro aspecto em “El otro duelo” que ressalta a persistência do tema e do seu caráter violento, do “estado permanente de guerra e conflito” (WEFFORT, 2012, p. 35) que assombra a história em que nasceram as nações do Novo Mundo: a multiplicidade de fontes inseguras em que se baseia sua narrativa. Borges impregna seu texto de incerteza acerca dos fatos relatados, por fontes variadas e por narradores no mínimo suspeitos. Inicialmente, o narrador situa a ação num passado remoto e distante, adotando certa fabulação, “*Hace ya tantos anos...*”, diz ele logo no início do conto. A instabilidade do relato é reforçada pela referência ao “*hijo del novelista*”, o que acentua seu caráter novelesco e ficcional, e pela declaração do autor de que se trata de uma história escutada a partir de um relato oral, portanto, sujeito às variações e lapsos da memória. Tal relato é recontado por um dos personagens principais da trama, uma testemunha que compromete ainda mais a imparcialidade e confiabilidade do que se conta. O tom vago e difuso retorna na frase seguinte: “*en mi recuerdo se confunde ahora la larga crônica de um ódio y su trágico fin con el olor medicinal de los eucaliptos y la voz de los pájaros*” (BORGES, 1974), misturando sensações e lembranças, aprofundando o clima memorialista e nostálgico do relato.

A narração continua jogando insegurança sobre os fatos, e o segundo parágrafo fala da “*entreverada historia de las dos patrias*” (BORGES, 1974), assinalando que ela acontece no entre lugar incerto de guerras de fronteiras das duas nações flagradas no momento da sua formação. Em seguida, o texto prossegue com a reprodução de uma pergunta dirigida ao narrador – se este conhecia a fama de Nolan. “*Le contesté, mintiendo, que sí*” (Idem) retruca ele, assumindo de forma explícita as possibilidades falseadoras – e, portanto, inventivas – do relato, reforçando o alerta sobre a fidedignidade do que vamos ler a seguir.

O autor discorre por algumas linhas procurando embaralhar ainda mais o discurso do que é ficção e do que é realidade desta longa introdução meta-literária. Surge, então, uma pergunta de destinação ambígua: “*Cómo recuperar, al cabo de um siglo, la oscura história de dos hombres*” (Idem), dirigindo-se a um interlocutor imaginário – que tanto pode ser o leitor como o próprio autor, buscando estabelecer cumplicidade entre eles. Mais adiante, um novo depoimento vem se agregar ao relato, o de *Laderecha* (citado como o capataz do pai de Carlos Reyles), responsável por acrescentar certos pormenores à história que o narrador faz questão de avisar sua transcrição “*sin mayor fe, ya que el olvido y la memoria*

son inventivos” (Idem). É só a partir deste ponto, do convite à cumplicidade do receptor de uma história que se quer fabular, da referência aos pressupostos da invenção artística e da criação literária, depois de termos percorrido praticamente um quarto desta curta narrativa, apreciando a sua preparação, é só então que ela deslancha, os fatos se sucedem e nossa “história” acontece. Então ficamos sabendo o porquê do ódio entre Cardoso e Silveira, como e em que contexto ele foi se acumulando e onde o destino foi encontrá-los; sabemos também da guerra na qual se envolvem e da derrota no combate; acompanhamos com expectativa a preparação e execução do duelo final.

A instabilidade em relação ao referencial do relato é acentuada por outros aspectos do texto. A ação, como dito anteriormente, se situa na fronteira incerta, em formação, entre Argentina e o Uruguai, por onde transita também o brasileiro “amulatado” que recruta os dois personagens principais. Estes carregam a ambiguidade até no nome, Manuel Cardoso é de origem portuguesa e Carmen é de origem hebraica e derivação latina, podendo tanto referir-se ao gênero masculino quanto ao feminino. Por fim, e não menos significativo, é a negação ao direito ao duelo final imposta pelo inimigo, que impede que ele aconteça no enfrentamento pessoal, no duelo direto entre dois opositores, com armas como facas ou punhais. Em relação ao duelo, ele se realiza plenamente em outro conto do livro, “El encuentro”.

Portanto, o confronto final só acontece como uma encenação espetaculosa, como um ritual público de celebração da violência; porém, daquela praticada pelo vencedor, o chefe militar, que reafirma o poder dos órgãos de Estado em fase de implantação naquela sociedade. Ao criar uma nova regra para uma tradição, evitando que o duelo aconteça no corpo-a-corpo, o narrador confirma a decadência desse mundo em transformação, de seus personagens e suas regras, aspecto que é reafirmado também na instância discursiva: é a versão do vencedor, da única testemunha dos fatos, o chefe Nolan, que chega até nós pela narração do escritor.

CONCLUSÃO

O narrador escuta a história do filho do novelista que, por sua vez, reproduz o que escutou de Nolan, com acréscimos de *Laderecha*. Ao criar em “El otro duelo” um relato apoiado em várias instâncias, Borges estabelece um jogo entre a

efetividade dos fatos históricos narrados e a impossibilidade de fazê-lo com fidelidade. Com datas e referências históricas e geográficas precisas, o autor remete ao período formativo da Argentina no século XIX, no qual seus antepassados combateram. Porém, ao sinalizar tantas vezes sobre a instabilidade do seu relato, a impossibilidade do escritor e sua obra captarem depois de tanto tempo como os fatos realmente aconteceram, assumindo a confusão e a falsidade como disparo do seu relato, o escritor argentino desloca essas referências. Borges traz uma dimensão mais ampla e duradoura para seu tema principal, a permanência da violência na história da Argentina e de toda América, indicando que não é só sobre essa época e essa região que ele fala. Ao fazer da violência o fio condutor e a protagonista do conto, mais do que em outros de *El informe de Brodie*, decidindo por este relato em específico para antecipar o lançamento da nova obra ficcional, e dando voz a múltiplas fontes e narrativas, Borges reafirma um passado que permanece e retorna pela mão da violência. Segundo o pesquisador brasileiro Jaime Ginzburg,

[...] há uma espécie de permanência do passado ao longo do que se entenderia por presente. Essa permanência é proposta como ausência de superação do passado, como expressão de um desespero para uma distinção entre a percepção mediada pela memória e a percepção imediata da experiência. (GINZBURG, 2017, p. 155)

REFERÊNCIAS

- ADAMOVSKY, Ezequiel. **El gaucho indómito**. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2019.
- ARRIGUCCI Jr, Davi. **Borges ou do conto filosófico**. Folha de S. Paulo, São Paulo, 03 abril de 1996. Folha Especial, n.p.
- BORGES, Jorge Luis. **Obras Completas: 1923-1972**. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974.
- _____. **O informe de Brodie**. São Paulo: Editora Globo, 2001.
- DORFMAN, Ariel. **Imaginación y violencia en America**. Barcelona: Editora Anagrama, 1968.
- GAMERRO, Carlos. **Facundo o Martins Fierro. Los libros que inventaram la Argentina**. Buenos Aires: Sudamericana, 2015.
- GINZBURG, Jaime. **Crítica em tempos de violência**. São Paulo: Edusp. 2017.

- LACLAU, Ernesto. Populismo: ¿Que hay en el nombre?. In: ARFUCH, Leonor. ***Pensar este tiempo – espacios, afectos, pertinências***. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2014.
- LLOSA, Mario Vargas. **A guerra do fim do mundo**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016.
- PIGLIA, Ricardo. Ideología y ficción en Borges. **Revista de Cultura**. Buenos Aires, ano 2, n. 5, 1979.
- SARLO, Beatriz. **A paixão e a exceção: Borges, Eva Perón, Montoneros**. São Paulo: Editora UFMG/Cia das Letras, 2005.
- _____. **Borges, um escritor em las orillas**. Buenos Aires: Editora Seix Barral, 2007.
- WEFFORT, Francisco C. **Espada, cobiça e fé: As origens do Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

JULIO CORTÁZAR GAMER: RAYUELA E SUA REPERCUSSÃO NOS LIVROS-JOGOS

PEDRO PANHOCA DA SILVA

RESUMO: O Livro-jogo é um híbrido textual que combina a forma ramificada de narrativa com um sistema de regras de jogos de RPG. Sua origem ainda permanece incerta, mas muitas vezes é atribuída a manifestações anteriores criadas no Reino Unido, como a aventura-solo e a ficção interativa. O presente trabalho busca analisar a obra *Rayuela* (1963), de Julio Cortázar, como parte fundamental para o desenvolvimento de livros-jogos, focando principalmente em sua estrutura textual. Será utilizado o conceito de livro-jogo de Silva (2019), bem como de estudiosos da obra de Cortázar como Arrigucci Jr (1973), entre outros. Por ter sido criado no Reino Unido, dificilmente pensar-se-ia como precursora do livro-jogo uma obra latino-americana. Entretanto, muitos elementos de *Rayuela* ainda hoje fazem parte da estrutura básica de qualquer livro-jogo lançado no mercado editorial. Com isso, essa obra de Cortázar, ao lado de muitas outras de escritores de origem europeia, em sua maioria, mostra ser mais do que uma narrativa experimental da periférica da literatura latino-americana. Sendo precursora de um gênero textual híbrido que conheceu grande sucesso entre os públicos leitor e *gamer* dos anos 1980 e 1990, é relevante analisar *Rayuela* em conexão com novas abordagens de estudos, mais voltadas à temática dos jogos.

PALAVRAS-CHAVE: Rayuela; Julio Cortázar; livros-jogos; América Latina.

INTRODUÇÃO

Julio Cortázar foi um dos mais importantes contistas e romancistas da literatura latino-americana do século XX. Entretanto, estudos acadêmicos não mencionam com frequência seu pioneirismo também em um gênero textual que

ganhou destaque muitas décadas depois da publicação de *Rayuela* (1963), considerada sua obra mais radical (ARRIGUCCI JR, 1973, p. 27). Romance internacionalmente conhecido, no Brasil integra catálogos das principais universidades. Só no Estado de São Paulo, por exemplo, possui sete¹⁵ edições diferentes no acervo da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), doze¹⁶ no acervo da Universidade Estadual Paulista (UNESP) e onze¹⁷ no acervo da Universidade de São Paulo (USP).

Ficções interativas existem desde a década de 1930, bem antes do ano de publicação de *Rayuela*. Além disso, apesar de ter em português o nome de um jogo, *O Jogo da Amarelinha*, a obra de Cortázar não propõe ao leitor um jogo de fato, pois não há como vencer ou perder durante a leitura, muito menos há um caminho mais ou menos adequado a se seguir. Isso não desqualifica o autor de *Rayuela* de nenhuma maneira. Sua obra não pode ser considerada de menor valor em relação a uma estrutura conhecida pelo público leitor, a partir de *Consider the Consequences!*, de Doris Webster e Mary Alden Hopkins, publicada em 1930;

15 Fazem parte do catálogo as edições de 1969, 1975 (ambas publicadas pela editora Sudamericana, de Buenos Aires, Argentina) e de 1986 (publicada pela editora Cátedra, de Madrid, Espanha) publicadas como *Rayuela*, e as edições de 1974, 1982, 1994 e 2009 (todas publicadas pela editora Civilização Brasileira, do Rio de Janeiro) publicadas como *O Jogo da Amarelinha*. O acervo da universidade, por vezes, apresenta mais de um exemplar do mesmo livro, variando o número de edição ou mesmo repetindo-o.

16 Fazem parte do catálogo as edições de 1969, 1976, 1978, (todas publicadas pela editora Sudamericana, de Buenos Aires, Argentina), 1980 (publicada pela editora Biblioteca Ayacucho, de Caracas, Venezuela), além de um exemplar sem data precisa (19--, edição desconhecida), publicadas como *Rayuela*, e as edições de 1970, 1972, 1974, 1987, 2009, 2014 e 2016 (todas publicadas pela editora Civilização Brasileira, do Rio de Janeiro) publicadas como *O Jogo da Amarelinha*. O acervo da universidade, por vezes, apresenta mais de um exemplar do mesmo livro, variando o número de edição ou mesmo repetindo-o. Essa listagem foi feita com base no acervo total da universidade, ignorando a distribuição das obras pelos 24 campi da instituição.

17 Fazem parte do catálogo as edições de 1966, 1968, 1969, 1972 (todas publicadas pela Editorial Sudamericana, Buenos Aires), 1984 (publicada pela Ediciones Alfaguara, Madrid), 1988 (publicada pela editora Biblioteca Ayacucho, Caracas), 1991 (publicada pela editora ALLCA, Paris), 1996 (publicada pela editora ALLCA XX, Nanterre), 2001 (publicada pela editora Bibliotex, Barcelona), publicadas como *Rayuela*, e as edições de 1982 e 2008 (ambas publicadas pela editora Civilização Brasileira, Rio de Janeiro) publicadas como *O Jogo da Amarelinha*. O acervo da universidade, por vezes, apresenta mais de um exemplar do mesmo livro, variando o número de edição ou mesmo repetindo-o.

as autoras do que atualmente é considerado o primeiro protótipo de livro-jogo foram “redescobertas” recentemente, e sua obra ainda carece de análises e estudos profundos¹⁸.

Outras obras relacionadas às ficções interativas são *Night of January 16th* (1936), de Ayn Rand, que é mais uma peça interativa do que uma literatura lúdica; os livros da série *TutorText: Doubledays Series* (1958-1972) eram livros de cunho exclusivamente pedagógico, portanto não literários e não direcionados para o deleite do leitor; e dois contos de Jorge Luis Borges, “Exame da obra de Herbert Quain” (1941) e “O jardim dos caminhos que se bifurcam” (1941), sempre lembrados pelos apreciadores dos livros-jogos, pois são contos que trazem a ideia de uma narrativa labiríntica, ainda muito complexa e abstrata para a época. No presente artigo, adotamos a noção de livro-jogo segundo Silva (2019), quem afirma que um livro-jogo é uma narrativa lúdica ramificada dotada de um sistema de regras de RPG (fichas de personagem, uso de rolamento de dados, informações e valores quantitativos referentes a atributos de personagem etc.), cuja extensão ultrapasse 50 páginas escritas.

Dessa forma, acreditamos que *Rayuela* merece destaque por apresentar ao leitor uma estrutura interativa explícita e pertencer à história da literatura argentina de modo a ganhar reconhecimento internacional. A estrutura desta curiosa obra literária é, por vezes, considerada uma importante precursora dos livros hoje conhecidos como livros-jogos, além de poder ter inspirado a criação da aventura-solo, outro gênero bastante conhecido por jogadores de RPG da geração “roladora de dados” (SALDANHA; BATISTA, 2009, p. 705), de jogos em forma de texto e leitores de ficções interativas. Logo, a intenção do presente artigo é propor uma reflexão sobre como um romance de caráter experimental de origem latino-americana ganhou repercussão internacional e ajudou a criar um tipo de estrutura textual fundamental para o desenvolvimento de livros-jogos.

18 James Ryan publicou em sua página da rede social Twitter em 03/09/2017 essa “descoberta”. Disponível em : <<https://twitter.com/xfoml/status/904364084820193280>>.

A CHARMOSA FILHA DO CAOS: ASPECTOS GERAIS DE RAYUELA

Publicada em 1963, *Rayuela* provocou grande impacto internacional¹⁹, pois produziu um impressionante efeito de arrasto sobre o conjunto da obra anterior de Cortázar, bem como de outros escritores, como Jorge Luís Borges e Leopoldo Marechal (OLGUÍN; ZEIGER, 2014, p. 373). O enredo de *Rayuela* gira em torno de Horacio Oliveira, um boêmio argentino, e a jovem uruguaia Lucía, conhecida como “Maga”. Ambos são muito diferentes entre si: Oliveira possui amplos conhecimentos artísticos e Maga nem tanto. O casal deixa a América do Sul com objetivos diferentes: Horacio deseja se encontrar, e Maga, refinar a voz. Ambos vivem graças à pequena ajuda financeira de um irmão de Oliveira em Rosário, à prestação de pequenos serviços de Oliveira como contador e aos trabalhos eventuais de baixa remuneração que Maga consegue.

O casal é membro do Clube da Serpente, um grupo de artistas que discute sobre os mais diversos assuntos, principalmente os artísticos. Um dos integrantes do clube é um misterioso escritor que vira o guru de Oliveira. Seu nome é desconhecido por todos, pois chamam-no apenas de Morelli, cuja obra é muitas vezes discutida pelos membros do grupo. Mesmo assim, o sustento da família é insuficiente, pois Maga também cuida de um filho doente chamado Rocamadour, que vive num pensionato na periferia da cidade-luz. Este filho atrapalha muito a convivência entre Oliveira e Maga, por ser uma criança que chora e fede muito, consequências de sua enfermidade. Devido ao incômodo que Oliveira sente por Rocamadour, Maga um dia deixa a casa de Oliveira. Ossip Gregorovius passa a visitá-la, o que causa certo ciúme em Oliveira. A vingança que Oliveira encontra é ter um caso com uma jovem francesa chamada Pola. Maga, sabendo da traição de Oliveira, roga que Pola contraia uma grave enfermidade, o que realmente acontece. Com isso, Maga se afoga em culpa.

19 A edição de *Rayuela* escolhida para o presente artigo possui dentre seus paratextos uma coletânea de cartas que atestam a grande aceitação do público leitor (positivamente ou negativamente) desse romance. Sugere-se a leitura das cartas a Ana María Barrenechea (pp. 547-548), Perla Rotzait (pp. 548-549), Paul e Sara Blackburn (p. 549), Roberto Fernández Retamar (p. 552), Paco Porrúa (pp. 553; 557-558), Amparo Dávila (p. 553), Jean Barnabé (pp. 553-556), Leopoldo Marechal (pp. 556-557), Guillermo Cabrera Infante (p. 558), Lida Aronne de Amestoy (p. 559, duas cartas) e Saúl Sosnowski (pp. 559-560). Além disso, Haroldo de Campos menciona um artigo de crítica positiva do suplemento literário do jornal Times de Londres (2019, p. 561).

Morelli, o misterioso escritor é vítima de um atropelamento. Chega a ser socorrido, mas morre no hospital, sem ter seu nome revelado. Num dia de chuva, Oliveira tenta evitar o mau tempo esperando na porta de um teatro e decide esperar assistindo ao concerto de uma pianista chamada Madame Berthe Trepas. Quando retorna para sua casa, flagra Maga e Ossip ouvindo música no escuro, o que lhe faz crer que ha uma relação muito íntima – talvez sexual – entre os dois. Nessa mesma noite, mais tarde, o filho de Maga morre. Oliveira não vai ao velório nem ao enterro da criança e, quando retorna em casa, encontra apenas Ossip, que lhe avisa que passará a morar aí, já que Maga se mudou da cidade.

Depois que Babs, um dos integrantes do Clube da Serpente, discute com Oliveira sobre sua indiferença e por ele não ter apoiado Maga nesse momento trágico de suas vidas, as relações entre todos os artistas começam a ruir. Oliveira decide procurar por Maga em lugares de Paris onde os dois costumavam passear, e não a encontra. Porém, conhece Emmanuelle, uma mendiga, e os dois passam a noite regados a bebida e conversa, culminando com a sedução da maltrapilha que acaricia sexualmente e explicitamente Oliveira no local público em que eles se encontram. A polícia passa pelo local e presencia a cena, prendendo ambos e deportando Oliveira para a Argentina.

Mesmo tendo sido um amigo muito ausente para com os companheiros latino-americanos, seu amigo de longa data, chamado Traveler, e sua esposa Talita aguardam sua chegada no porto, avisados do acontecimento por uma ex-namorada de Oliveira, Gekrepten, que consegue a informação através do serviço diplomático. Amparado pelo casal e buscando se adaptar ao novo lar, Oliveira vende tecidos, mas a época de verão não favorece seus negócios. Traveler consegue um emprego para ele no circo Las Estrellas, onde o próprio casal trabalha. Devido a essa aproximação entre Traveler e Horacio, Talita começa a se apaixonar por ele, quem, por sua vez, vê nela características de Maga.

Ferraguto, o diretor do Las Estrellas, junto com sua esposa Cuca, vendem seu empreendimento e adquirem um manicômio. Com isso, Oliveira, Traveler e Talita passam a morar na clínica. Da janela do segundo andar da clínica, Oliveira percebe um jogo de amarelinha pintado no chão, e pensa ver Maga brincando nela, mas na verdade é Talita. Oliveira desce para iniciar uma conversa com ela, que tenta esconder que se sente desconfortável com ele. Tudo culmina com a ten-

tativa de Oliveira de beijá-la. Talita o repele, volta a seu quarto e conta a seu marido o ocorrido. Traveler, no dia seguinte, vai ao quarto de Oliveira conversar, mas este, muito perturbado psicologicamente, ameaça pular da janela para se matar. Traveler tenta convencer Oliveira a não se matar e entender seu estado de saúde mental, mas Oliveira não o escuta e acaba se jogando para a morte.

Rayuela não foi mero experimentalismo de época, pois tinha a ambição de romper convenções literárias como fizeram escritores como Proust, Joyce, Woolf, Musil, Gombrowicz, só para citar alguns (BARRENECHEA *apud* GOLOBOFF, 2014, p. 294). A obra de Cortázar foi considerada renovadora e provocadora de ruptura (RÚSSOVICH, 2000, p. 368), mesmo pertencendo à periférica literatura latino-americana. Além disso, ela é geralmente mencionada e relacionada com os livros-jogos e das ficções interativas, como no artigo de revista de Lisboa (2008), artigo de jornal de Cantó (2018), periódicos online de Costikyan (2003, 2007), artigos acadêmicos de Gobira (2014), Pisarski (2014) e Wake (2016), capítulo de livros de Kilpiö (2018), livros de Vanderdorpe (2009), Tresca (2010), Bernal-Merino (2014), Mukherjee (2015), Fuchs; Thoss (2019), dissertação de mestrado de Stateri (2008), dissertação de doutorado de Paniagua (2011), teses de doutorado de Alves (1997), Fizek (2012), Lesnovski (2014) e Merino (2015), e até mesmo em um curso de extensão ministrado pelo professor Ricardo Ruiz²⁰ (2018), só para citar alguns pesquisadores, o que reforça seu pioneirismo na criação desses híbridos textuais lúdicos. O próprio Cortázar defendeu a ideia de que um escritor deveria ser majestosamente criativo a ponto de não facilitar a leitura ao leitor por meio de obstáculos a serem superados e aproveitar dessa situação a fim de criar um novo espaço para o romance latino-americano (GONZÁLEZ, 2000, p. 414).

Segundo Cortez,

À diferença destas [as literaturas estrangeiras], a hispano-americana manifesta o gosto pelas formas elaboradas, obscuras e complicadas; a deformação dos modelos; a proliferação do mítico e do simbólico; o predomínio da intuição e da emoção; o tom patético e a truculência psicológica; a utilização da literatura como instrumento de luta política e pregação reformista. (CORTEZ, 1977, p. 81)

20 O curso tem o nome de “El joc etern: literatura i gamificació” e seu conteúdo programático está disponível em: <<https://campusdeescritura.com/inline/ES/curso/El-joc-etern-literatura-i-gamificacio>>. Acesso em: 18 out. 2019.

A narrativa de *Rayuela* contém todos os elementos destacados por Cortez, o que faz dela um romance com a marca da América Latina, e provoca o descolamento do rótulo de mero recipiente de literatura estrangeira. Também, graças a isso, ela pode ser considerada “escorpiônica” pelo fato de que Cortázar precisou buscar o caos narrativo em uma estrutura que ainda hoje é vista como algo muito peculiar para criar a sua obra. Sem isso, *Rayuela* seria apenas mais um romance, pois seu diferencial está, dentre suas muitas qualidades, na própria estrutura narrativa. Cortázar precisou subverter toda a “estrutura” do romance conhecida até então para realizar seu “suicídio escorpiônico”²¹. Com isso, *Rayuela* pode ser considerado um livro anti-literário, mas não anti-romanesco, pois vale ressaltar que o gênero literário *romance* possibilita experimentalismos desde que foi “criado”, pois em sua própria etimologia (do inglês *novel* e do espanhol *novela*) pode remeter-se a *novelty* (“novidade”, em inglês).

UM LIVRO QUE INSPIROU LIVROS-JOGOS: A ESTRUTURA TEXTUAL DE RAYUELA

Livros-jogos estavam longe de serem idealizados e o primeiro RPG só seria lançado dez anos depois da publicação de *Rayuela*. Contudo, certos aspectos do livro de Cortázar servem como parâmetro para uma aventura desse estilo. O livro se inicia com a frase “encontraria a Maga?”, o que lembra muito os livros-jogos que logo de início informam o leitor-jogador sobre a missão a ser cumprida, além da presença do elemento fantástico mencionado, isto é, maga, normalmente tratada como uma feiticeira nos jogos do gênero RPG. O encontro entre Horacio e Maga no enredo do livro é algo que não pode ser consumado, e é justamente essa busca, cuja chance de fracasso é muito grande, que caracteriza uma típica missão *rpgística*. Num primeiro momento, parece impossível, mas por meio das escolhas certas e um pouco de sorte pode ser que aconteça o sucesso. Em livros-jogos/RPG, as missões mais recorrentes consistem em matar um dragão, saquear um castelo, resgatar um prisioneiro etc. Além disso, Horacio e Maga são seres contrários, assim como o leitor-protagonista e seu arqui-inimigo do livro-jogo. O

21 Vale ressaltar que a expressão entre aspas constitui uma metáfora popular. É sabido que o escorpião, de fato, não comete suicídio, visto que quando se encontra em situações de grande perigo o animal perde o controle de sua cauda venenosa e pode, acidentalmente, picar-se e morrer pelo próprio veneno.

leitor-jogador também muito se parece com Horacio por ser um perseguidor, pois busca de toda forma cumprir sua missão com êxito.

Há em *Rayuela* uma grande marca de oralidade, tanto na voz do narrador quanto nas das personagens. Nos livros-jogos isso também não é diferente, pois o próprio livro-jogo estabelece um diálogo direto com o leitor, com verbos no imperativo, além da linguagem ser da forma mais simples e objetiva possível para parecer um narrador de RPG ambientando seu grupo na imersão do jogo, como mostra o exemplo a seguir:

230

O ser que está agora de pé à sua frente é um homem em estado de semidecomposição. Seus olhos inquietos movem-se de um lado para outro observando você. Sua língua comprida balança com um ruído sibilante. Seus dentes e unhas são pontiagudos e ele não demonstra estar com medo de sua arma. É um ESPECTRO!

ESPECTRO

HABILIDADE 8

ENERGIA 7

Ele tem a capacidade de paralisá-lo se conseguir causar quatro ferimentos separados em você durante a batalha, por isso tome cuidado! Se você derrotá-lo, vá para 390. Se ele matar ou paralisar você, volte para 64 (JACKSON; LIVINGSTONE, 1991, n.p.).

Porém, é justamente a dupla possibilidade de leitura de *Rayuela* que mais claramente pode ser a inspiração dos “RPGs solitários”: a primeira é fazer uma leitura sequencial do capítulo 1 ao capítulo 56, seção do livro chamada de “Do lado de lá”. A outra forma de se ler a obra é seguindo o “tabuleiro de leitura”:

Este livro é, à sua maneira, muitos livros, mas é acima de tudo dois livros. O leitor está convidado a *escolher* uma das duas possibilidades seguintes:

O primeiro livro se deixa ler na forma comum e corrente, e termina no capítulo 56, ao pé do qual há três vistosas estrelinhas que equivalem à palavra “fim”. Com isso, o leitor dispensará, sem remorsos, o que vem depois.

O segundo livro se deixa ler começando pelo capítulo 73 e depois na ordem indicada ao pé de cada capítulo. Em caso de confusão ou esquecimento, basta consultar a seguinte lista:

73 – 1 – 2 – 116 – 3 – 84 – 4 – 71 – 5 – 81 – 74 – 6 – 7 – 8 – 93 – 68 – 9 – 104 –
10 – 65 – 11 – 136 – 12 – 106 – 13 – 115 – 14 – 114 – 117 – 15 – 120 – 16 – 137 – 17
– 97 – 18 – 153 – 19 – 90 – 20 – 126 – 21 – 79 – 22 – 62 – 23 – 124 – 128 – 24 –
134 – 25 – 141 – 60 – 26 – 109 – 27 – 28 – 130 – 151 – 152 – 143 – 100 – 76 – 101
– 144 – 92 – 103 – 108 – 64 – 155 – 123 – 145 – 122 – 112 – 154 – 85 – 150 – 95 –
146 – 29 – 107 – 113 – 30 – 57 – 70 – 147 – 31 – 32 – 132 – 61 – 33 – 67 – 83 –
142 – 34 – 87 – 105 – 96 – 94 – 91 – 82 – 99 – 35 – 121 – 36 – 37 – 98 – 38 – 39
– 86 – 78 – 40 – 59 – 41 – 148 – 42 – 75 – 43 – 125 – 44 – 102 – 45 – 80 – 46 –
47 – 110 – 48 – 111 – 49 – 118 – 50 – 119 – 51 – 69 – 52 – 89 – 53 – 66 – 149 – 54
– 129 – 139 – 133 – 140 – 138 – 127 – 56 – 135 – 63 – 88 – 72 – 77 – 131 – 58 –
131

Com o objetivo de facilitar a rápida localização dos capítulos, a numeração vai se repetindo no alto das páginas correspondentes a cada um deles (CORTÁZAR, 2019, p. 7, grifos do autor).

Cortázar visava com essas duas formas de leitura transformar seu próprio leitor no único e verdadeiro personagem da narrativa, cúmplice e participativo (GOLOBOFF, 2014, p. 295), pretensão essa seguida à risca pelos livros-jogos, como no exemplo do pioneiro livro-jogo *The Warlock of Firetop Mountain*²² (1982):

O Feiticeiro da Montanha de Fogo é um tipo diferente de livro. Além do livro propriamente dito, você também precisará de dois dados, de um lápis e de uma borracha. Então, armado com estes instrumentos, você poderá se tornar o herói de uma perigosa aventura para descobrir o tesouro oculto do Feiticeiro. O tesouro está escondido no fundo de uma caverna subterrânea que você terá que explorar, povoada por uma variedade de monstros subterrâneos que você terá que enfrentar e matar – ou morrer na tentativa. Em parte um romance, com sua história emocionante, e em parte um jogo, com seu elaborado sistema de combate, este livro traz muitas aventuras dentro dele para você. Cada página apresenta desafios diferentes, e as decisões que você tomar o levarão a diferentes caminhos e diferentes batalhas. Talvez você se perca no labirinto, veja sua força ser minada por uma medonha Criatura, morra em uma batalha com os Orcas ou caia diante de um dos seres dentre os muitos que guardam as criptas do tesouro do feiticeiro. Ou, então, com coragem, determinação e uma boa dose de sorte, talvez você sobreviva a todas as armadilhas

²² Optou-se por utilizar a citação de sua tradução em português.

e batalhas até as câmaras interiores do domínio do Feiticeiro, onde está escondido o tesouro. Magia e monstros são reais como a própria vida nesta caça ao tesouro de capa e espada que o deixará enfeitiçado por horas a fio! (JACKSON; LIVINGSTONE, 1991, n.p., grifos nossos)

A explicação de que o objeto a ser consumido é o livro e que há nele elementos lúdicos (aspectos de jogo) está presente na introdução de ambos os livros. Essa técnica de situar o leitor para que exerça a leitura de forma “correta” também foi uma prática seguida por outras séries de livros-jogos que surgiram devido ao sucesso da primeira série.

Em *Rayuela*, as seções “Do lado de lá” (capítulos de 1-36) e “Do lado de cá” (capítulos de 37-56) funcionam como leitura obrigatória, caso o leitor deseje conhecer “o primeiro livro”, através da leitura sequencial. Caso opte por conhecer o “segundo livro”, o leitor deve acrescentar à sua leitura a seção “De outros lados (*Capítulos prescindíveis*)” às duas seções precedentes, seguindo o roteiro do “Tabelião de leitura”, promovendo assim a leitura não sequencial. A “primeira *Rayuela*” corresponde, num livro-jogo, às referências obrigatórias, termo que, em livros-jogos, remete às caixas de hipertextos que formam sua narrativa lúdica. Trata-se de partes centrais da narrativa-jogo que o leitor-protagonista não pode evitar durante qualquer percurso narrativo traçado, como portos de passagem da aventura. Já a “segunda *Rayuela*” representa as referências dispensáveis da narrativa-jogo, como escolhas malfeitas, bônus, facilidades ou dificuldades que interferem de forma positiva ou negativa no curso da narrativa do leitor-protagonista.

Seus capítulos são breves e muito trabalhados, assim como as referências dos livros-jogos, que precisam dar conta de explorar o cenário, a ação, a imersão do leitor-jogador, as opções de prosseguimento narrativo e pensar no *loop*²³ atrelado à coerência da narrativa de um modo de leitura ao outro. Assim como há

23 Segundo Silva (2019, p. 131), “muito comum em livros-jogo e ficções interativas, mas raramente encontrado em leituras lineares, um *loop* é quando um caminho faz o leitor(-jogador) retornar a uma seção já lida. Devido a falhas de revisão e *playtests*, dependendo da escolha, o *loop* em determinado livro pode ser infinito”. Quando um leitor finaliza a leitura do “primeiro livro” de *Rayuela* (capítulos de 1 a 56) e começa a leitura do “segundo livro”, os 56 primeiros capítulos entrelaçados aos outros (de 57 a 155) são relidos, o que possibilita diferentes interpretações da narrativa. (AARSETH, 1997, p. 19).

capítulos que possuem um certo grau de autonomia e destaque na obra, nos livros-jogos algumas cenas também o são, como por exemplo algumas referências primordiais para a conclusão da narrativa com sucesso, as quais podem oferecer ao leitor-jogador um item indispensável para o cumprimento de sua missão, ou o triunfo sobre o grande inimigo final, geralmente encontrado nas referências finais do livro-jogo.

Rayuela parece até ser uma narrativa mais “justa” do que um livro-jogo por não possuir o radicalismo da *instant death*²⁴, já que não havia sido pensada para isso, e possuir, talvez, a dose perfeita do *loop*. Tais elementos quando excessivos prejudicam o deleite do leitor-jogador por situá-lo num ciclo vicioso de escolhas ou mesmo de acabar de forma brusca com tudo o que havia construído até certo momento.

Com o surgimento do livro-jogo surgiu na Inglaterra, como se convém atribuir, assim como as principais séries de todos os tempos *Fighting Fantasy* (1982-1995), *Lone Wolf* (1984-1998), *Sorcery!* (1983-1985), só para citar algumas; e a primeira série de ficção interativa *best seller*, a *Choose Your Own Adventure* (1979-1998), ter sido criada nos Estados Unidos, houve grande predomínio da publicação desses livros interativos no idioma inglês. O fato de Cortázar ser um autor em língua espanhola e ser latino-americano (argentino), o que o tira do eixo Estados Unidos-Europa, pode ter dificultado ainda mais a difusão de *Rayuela* nos países de língua inglesa em seu tempo, embora hoje a obra possua tradução para diversos idiomas.

Em *Rayuela* conflitos sobre onde e como estar, bem como alternativas entre Europa e América são explícitos (GOLOBOFF, 2014, p. 291). Tais questionamentos, embora não sejam tão profundos e complexos, são a essência de uma narrativa-jogo, ao oferecer ao leitor-jogador possibilidades de continuidade narrativa por meio de perguntas apelativas:

[Referência] 4

24 Recurso comum em livros-jogos, a “morte instantânea” é a pior escolha dentre as muitas referências que um leitor-jogador pode fazer durante sua aventura. Como o próprio nome diz, ela explica como e por que o leitor-protagonista morre na aventura, resultando no fim trágico daquela leitura-jogo e forçando-o a reiniciar a aventura com a consciência de que aquele ponto da narrativa precisará ser evitado caso ele queira obter sucesso na próxima tentativa de triunfo.

Você se encontra em um corredor que vai do norte para o sul. Para o norte, a passagem vira para leste alguns metros à frente. Se quiser investigar, vá para [a referência] 46. Para o sul, a passagem também vira para o leste. Vá para [a referência] 332, se quiser ir para o sul.

(JACKSON; LIVINGSTONE, 1991, n.p.)

Desta forma, o leitor-jogador sempre precisa refletir antes de fazer suas escolhas, ao passo que a narrativa se bifurca (ou trifurca), situando-o em novas situações de reflexão e escolha.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Rayuela é mais que um romance não linear, pois é a mais radical reflexão sobre a própria (des)estrutura narrativa, cuja extremidade foi ainda mais radicalizada pelos inventores do livro-jogo, ao oferecer ao leitor-jogador inúmeras possibilidades de leitura, não só as duas de Cortázar. Demonstrou ser mais do que um experimentalismo de sua época, pois conheceu grande repercussão no momento de sua publicação e depois de seu lançamento. Embora Cortázar seja uma referência mais importante na contracultura e no pós-modernismo após a década de 60 do que na origem dos livros-jogos, leitores-jogadores que entram em contato com o romance se impressionam com o pioneirismo de Cortázar em relação à estrutura textual ramificada e quanto à evolução da estrutura de 1963 até os dias atuais. É um livro muito interessante, particularmente pela descrição romantizada dessa existência boêmia de um imigrante na França. O aspecto de livro-jogo torna a leitura mais interativa dando ao leitor uma certa ideia de escolha e autonomia, mas não tem tanto efeito prático na narrativa, transparecendo até a ideia da falsa escolha.

Provavelmente, ávidos leitores de Cortázar preferirão seus contos, mas *Rayuela* possui outros méritos, como procurou-se abordar neste artigo, e dificilmente jovens leitores do final do século XX e início do XXI se interessariam por uma obra tão complexa. Eles preferem os livros-jogos por possuírem um enredo simplório e mais interativo, mais adequados para sua maturidade. Porém, uma das consequências dos livros-jogos pode ser justamente instigar seus leitores-jogadores a buscarem leituras mais complexas e partir para ficções interativas, livros interativos, mais “livros” do que “jogos”, o que traz um resultado muito

proveitoso para a bagagem literária dos leitores. Dessa forma, autores como Borges e Cortázar funcionariam como autores de ficções interativas mais maduros, algo como “livros-jogos para leitores experientes” ou “leitores-aventureiros veteranos”.

Portanto, Cortázar pode ser visto como um importante precursor do livro-jogo. Por meio de sua *Rayuela*, ele merece maior divulgação e análise, tanto no exterior quanto na própria América Latina. Seu romance inclui, entre outros elementos, níveis conflitivos como o pessoal, o literário, o nacional e o latino-americano, trazendo de forma interativa temas como os deveres e as funções do escritor (GOLOBOFF, 2014, p. 293). Há que se considerar que em *Rayuela*, Cortázar consegue mostrar como o seu jogo (da amarelinha) se aproxima da vida, enquanto os livros-jogos promovem o papel inverso, ou seja, transformar a vida do leitor-protagonista, imerso na narrativa de aventura interativa, em jogo (de RPG). Por outro lado, tanto *Rayuela* como qualquer livro-jogo produzido desde 1982 até o mais recente lançamento, dizem muito sobre a própria vida de leitores, jogadores, personagens e homens: a vida de nenhum desses seres, ficcionais ou reais, é linear, sequencial, programada nem previsível. Na literatura e na vida, desta forma, são feitas de escolhas. O jogo da amarelinha bifurca-se e, ao se escolher uma casa, abre-se mão da outra. Deve-se ir do “inferno” ao “céu”, do lado de “cá” para o lado de “lá” ou vice-versa. O próprio ato de se desenhar o jogo da amarelinha no chão já é uma escolha: por que em uma rua e não na outra? Se o jogo for pintado a tinta se gasta, mas se a tinta não se gastar não haverá jogo a ser usufruído.

Para além de buscar a origem do livro-jogo em algum lugar da Europa, os estudos acadêmicos poderiam partir da obra de Cortázar para direcionar pesquisas na área da literatura lúdica e dos *games*. A partir dessa obra incompreensivelmente segregada, não contida nos conjuntos Europa e Estados Unidos, e a partir da análise de seu corpus numa maior dimensão, poderiam ser quebradas barreiras que a própria literatura se impõe, separando seus filhos por escolas literárias, espaços geográficos, períodos históricos e assuntos explorados.

REFERÊNCIAS

AARSETH, Espen J. *Cybertext: perspectives on Ergodic Literature*. Maryland: John Hopkins University Press, 1997.

- ALVES, Maria Angélica. **Tudo o que o seu mestre mandar: a figuração do narrador e do leitor nos textos interativos**. 1997. 225 f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- ARRIGUCCI JR., Davi. **O escorpião encalacrado: a poética da destruição em Julio Cortázar**. São Paulo, SP: Perspectiva, 1973.
- BERNAL-MERINO, Miguel Á. **Translation and Localisation in Video Games: Making Entertainment Software Global**. Abingdon: Routledge, 2014.
- CAMPOS, Haroldo de. O jogo de amarelinha. In: CORTÁZAR, Julio. **O jogo da amarelinha**. Trad. Eric Nepomuceno. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019. pp. 561-566.
- CANTÓ, Pablo. **La historia de 'Elige tu propia aventura', el formato que probará 'Black Mirror'**. 2018. Disponível em: <https://verne.elpais.com/verne/2018/10/02/-articulo/1538485993_575380.html>. Acesso em 20 out 2019.
- CORTÁZAR, Julio. **O jogo da amarelinha**. Trad. Eric Nepomuceno. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- CORTEZ, Irlemar Chiampi. **A imagem da América**. 1977. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/linguaeliteratura/article/download/115810/1-13324>>. Acesso em 02 Nov 2019.
- COSTIKYAN, Greg. **Where Stories End and Games Begin**. 2003. Disponível em: <<http://papers.cumincad.org/data/works/att/b8bc.content.pdf>>. Acesso em 24 out 2019.
- _____. **Games, Storytelling, and Breaking the String**. 2007. Disponível em: <<https://electronicbookreview.com/essay/games-storytelling-and-breaking-the-string/>>. Acesso em: 18 out 2019.
- FIZEK, Sonia. **Pivoting the Player: A Methodological Toolkit for Player Character Research in Offline Role-Playing Games**. 2012. 286 f. Tese (Doutorado). Bangor University, Bangor.
- FUCHS, Michael; THOSS, Jeff. **Intermedia Games – Games Inter Media: Video Games and Intermediality**. Internet: Bloomsbury Academic, 2019.
- GOBIRA, Pablo. Um estudo preliminar sobre o livro jogo digital como um gênero. **SBC – Proceedings of SBGames 2014**, 2014, pp. 61-66. Disponível em: <www.sbgames.org/sbgames2014/files/papers/art_design/full/A&D_Full_Um%20estudo%20preliminar.pdf>. Acesso em: 22 out 2019.

- GOLOBOFF, Mario. Una literatura de puentes y pasajes: Julio Cortázar. In: JITRIK, Noé. **Historia crítica de la literatura argentina: El oficio se afirma**. Tomo 9 (dirigido por Sylvia Saítta). 2.ed. Buenos Aires: Emecé, 2014. pp. 277-304.
- GONZÁLEZ, Horacio. El *boom*: rastros de una palabra en la narrativa y la crítica argentina. In: JITRIK, Noé. **Historia crítica de la literatura argentina: La narración gana la partida**. Tomo 11 (dirigido por Elsa Drucaroff). 1.ed. Buenos Aires: Emecé, 2000. pp. 405-430.
- JACKSON, Steve; LIVINGSTONE, Ian. **O Feiticeiro da Montanha de Fogo**. Trad. Marco Antônio Esteves da Rocha. Rio de Janeiro: Marques Saraiva, 1991.
- KILPIÖ, Juha-Pekka. Explorative exposure: media in and of Mark Z. Danielewski's House of Leaves. In: HAX, Arnoldo; OLAVARRÍA, Lionel (Org.). **Reading Today**. Internet: UCL Press, 2018, p. 57-70.
- LESNOVSKI, Ana Flávia Merino. **Uma experiência paradigmática: jogos e tensões no encontro entre a narrativa e a interatividade em forma audiovisual e eletrônica**. 2014. 295 f. Tese (Doutorado em Comunicação Social). Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.
- LISBOA, Pedro. **Leitor e herói: a era dourada dos livros-jogo**. 2018. Disponível em: <https://fotocopiasedragoes.files.wordpress.com/2019/01/pedrolisboa_ban-g25_outubro2018.pdf>. Acesso em 22: out 2019.
- MERINO, Francisco Alexandre Lopes Figueiredo. **Narrativas Transmediáticas: O lugar do cinema**. 2015. 302 f. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação). Universidade da Beira Interior, Covilhã.
- MUKHERJEE, Souvik. **Video Games and Storytelling: Reading Games and Playing Books**. Londres: Palgrave Macmillan, 2015.
- OLGUÍN, Sergio; ZEIGER, Claudio. La narrativa como programa: compromiso y eficacia. In: JITRIK, Noé. **Historia crítica de la literatura argentina: La irrupción de la crítica**. Tomo 10 (dirigido por Susana Cella). 2ª ed. Buenos Aires: Emecé, 2014. pp. 359-375.
- PANIAGUA, Maya Zalbidea. **Reading and teaching gender issues in electronic literature and new media art**. 2011. 341 f. Dissertação (Doutorado em Inglês). Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
- PISARSKI, Mariusz. **Bruno Schulz – Digitally. The Internet Gamebook Idol and the Future of Schulz Adaptations on the Computer Screen**. Trad. Timothy Williams. 2014. Disponível em: <[http://czaskultury.pl/en/wp-content/uploads/2017/-](http://czaskultury.pl/en/wp-content/uploads/2017/)

02/MPisarski_BrunoSchulzDigitally_CzasKultury_1_2014.pdf>. Acesso em: 24 out 2019.

RÚSSOVICH, Alejandro. Gombrowicz en el relato argentino. In: JITRIK, Noé. **Historia crítica de la literatura argentina: La narración gana la partida**. Tomo 11 (dirigido por Elsa Drucaroff). 1ª ed. Buenos Aires: Emecé, 2000. pp. 361-376.

SALDANHA, Ana Alayde; BATISTA, José Roniere Morais. **A Concepção do Role-Playing Game (Rpg) em Jogadores Sistemáticos**. *Psicologia Ciência e Profissão*, João Pessoa, v. 4, n. 29, 2009. pp. 700-717.

SILVA, Pedro Panhoca da. **O livro-jogo e suas séries fundadoras**. 2019. 326 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, 2019.

STATERI, Julia. **Videogame: como mídia da construção narrativa**. 2008. 137 f. Dissertação (Mestrado em Educação, Arte e História da Cultura). Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo.

TRESCA, Michal J. **The Evolution of Fantasy Role-Playing Games**. Jefferson: McFarland & Company, 2010.

VANDERDORP, Christian. **From Papyrus to Hypertext: Toward the Universal Digital Library**. Champaign: University of Illinois Press, 2009.

WAKE, Paul. Life and death in the second person: Identification, empathy and antipathy in the gamebook. *Narrative*, n. 24, 2016, pp. 1-40. Disponível em: <[https://e-space.mmu.ac.uk/612211/2/Life%20and%20Death-%20NARRATIVE%20revisions%20\(Wake\)%2011%209%202015.pdf](https://e-space.mmu.ac.uk/612211/2/Life%20and%20Death-%20NARRATIVE%20revisions%20(Wake)%2011%209%202015.pdf)>. Acesso em: 22 out 2019.

O JAZZ EM *EL PERSEGUIDOR* DE JULIO CORTÁZAR: BALBUCIOS E MONÓLOGOS²⁵

CAROLINA DE PONTES RUBIRA

RESUMO: O conto *El Perseguidor*, de Julio Cortázar, publicado em 1959, no livro *Las armas secretas*, pode ser compreendido como um divisor de águas na produção do autor argentino, como ele mesmo observou em uma de suas aulas de literatura ministrada em Berkeley (1980). O conto narra alguns episódios da vida de Johnny Carter, numa narrativa repleta de balbucios e monólogos, inspirada no saxofonista de jazz Charlie Parker. O conto não apenas tematiza a vida de um dos maiores representantes do jazz *bebop* como também apresenta questões essenciais sobre vida e arte, além de trazer uma nova forma ao conto cortazariano, que parece dialogar com a mesma busca por novas estruturas que se vê nas composições dos músicos do *bebop*. Neste trabalho, proponho demonstrar algo dessas relações entre a criação jazzística e literária enquanto forma e tema no referido conto de Julio Cortázar.

PALAVRAS-CHAVE: jazz; *El perseguidor*; Julio Cortázar; bebop.

²⁵ Balbucios e monólogos são termos usados pelo próprio Cortázar quando se refere ao personagem Johnny Carter numa de suas aulas, em Berkeley, 1980: “ Na grande solidão em que vivia em Paris, de repente foi como estar começando a descobrir o meu próximo na figura de Johnny Carter, esse músico negro, perseguido pela desgraça, cujos balbucios, monólogos e tentativas eu inventava ao longo do conto. (CORTÁZAR, 2013, p. 18). Além disso, o autor também se refere a seus primeiros escritos, produzidos na infância, como ‘balbucios’.

De que natureza era o canto das Sereias? Em que consistia seu defeito? Por que esse defeito o tornava tão poderoso? Alguns responderam: era um canto inumano – um ruído natural, sem dúvida (existem outros?), mas à margem da natureza, de qualquer modo estranho ao homem, muito baixo e despertando, nele, o prazer extremo de cair, que não pode ser satisfeito nas condições normais da vida. Mas, dizem outros, mais estranho era o encantamento: ele apenas reproduzia o canto habitual dos homens, e porque as Sereias, que eram apenas animais, lindas em razão do reflexo da beleza feminina, podiam cantar como cantam os homens, tornavam o canto tão insólito que faziam nascer, naquele que o ouvia, a suspeita da inumanidade de todo canto humano. Teria sido então por desespero que morreram os homens apaixonados por seu próprio canto? Por um desespero muito próximo do deslumbramento. Havia algo de maravilhoso naquele canto real, canto comum, secreto, canto simples e cotidiano, que os fazia reconhecer de repente, cantado irrealmente por potências estranhas e, por assim dizer, imaginárias, o canto do abismo que, uma vez ouvido, abria em cada fala uma voragem e convidava fortemente a nela desaparecer.

Maurice Blanchot, *O Livro por vir*

Em 1946, no estúdio da Dial Records, na Califórnia, uma banda espera um dos músicos para iniciar a gravação²⁶. Quando o homem por quem esperam chega, parece alterado, cheira a álcool e tem andar cambaleante, provavelmente está novamente sob o efeito de drogas, mas insiste em tocar. Mal consegue ficar de pé e necessita da ajuda do produtor para segurar o sax do qual a música *Loverman* sai sofregamente, bêbada e cambaleante.

O homem é Charlie Parker, o Bird, apelido que recebeu dos amigos durante uma turnê, não por tocar o sax alto como os pássaros assobiam suas canções, como se pode pensar; mas por, certa vez, durante uma turnê, ter descido do ônibus e recolhido da estrada um frango atropelado com intenção de cozinhá-lo na próxima parada. Daí, passou a ser chamado de *yardbird* (frango de quintal) pelos amigos da banda, apelido que depois encurtaram para Bird.

Quando o Bird terminou de tocar *Loverman*, todos estavam estarecidos: Charlie Parker, um dos maiores gênios da história da música, um dos grandes reinventores do *jazz* nos anos 40 e 50, expunha, sem qualquer cerimônia, sua alma²⁷ àqueles que o escutavam. Se a música não representava a técnica perfeita,

26 Todas as referências biográficas referentes a Charlie Parker são extraídas do documentário *Jazz* (2011), de Ken Burns, Volumes 7, 8, 9, 10 e 11; e do filme *Bird* (1988) dirigido por Clint Eastwood.

27 A palavra ‘alma’, neste contexto, remete a soul, no sentido mais original, referindo-se à música negra estadunidense; combinando-se à ideia de *feeling*, ou seja, um ‘estado de alma’ do músico que determina a forma de sua construção artística. Para o *jazzman* (ou *bluesman*) a música que tem alma não se expõe apenas como construção estética, mas como registro de um estado de alma do artista que só encontra na arte o meio de mostrar ao mundo sua experiência interior. Sobre

se era falha, se o sopro inseguro era denunciado antes das notas inconsistentes era porque não visava a perfeição, na verdade não parecia visar coisa alguma, pois Bird estava fora de sua razão. A música apenas existia e se fazia naquele presente, imperfeita, bêbada e meramente humana. Depois de ouvir a gravação, Parker exigiu que a música não fosse registrada no disco, mas ninguém foi capaz de se desfazer da gravação que é, hoje, tida por muitos como uma das mais belas da história do *jazz*.

Anos depois, em 1956, esse homem retornava ao estúdio de gravação, nas mesmas condições. Dessa vez, por meio da imaginação de um escritor argentino chamado Julio Cortázar, num conto de título ‘El Perseguidor’, publicado três anos depois no livro *Las armas secretas* (1959). O protagonista, agora, é Johnny Carter e a música gravada se chama *Amorous*, apesar de ser a mesma.

Não apenas a gravação de *Loverman* como vários outros elementos biográficos referentes a Charlie Parker são reavivados por essa narrativa de Cortázar: o gosto pela poesia, o vício, a pobreza, o interesse pela ciência, o sentimento constante de angústia diante da vida, as relações amorosas, a morte da filha, o incêndio no hotel, os surtos, os passeios noturnos no metrô, a amizade com a baronesa Pannonica e com diversos músicos com quem o Bird tocou, tudo isso é resgatado pelo autor argentino na construção de seu personagem. O conto é escrito em terceira pessoa, pela voz do narrador testemunha, crítico de *jazz* e biógrafo de Johnny Carter, Bruno, espectador da música e da vida de Johnny.

Mas Johnny Carter não é apenas o Bird, isso se vê logo pela formação de seu nome que, conforme observa Davi Arrigucci Júnior em *O escorpião encalacrado* (1995) – trabalho no qual o crítico aborda a poética da destruição na obra de Cortázar – parece resultar de uma fusão dos nomes do saxofonistas Johnny Hodges e Benny Carter, grandes expoentes da era das Big Bands (*jazz swing*), que antecede o *jazz bebop*²⁸. Arrigucci também aponta o fato de que há uma semelhança

isso se pode ouvir um pouco mais na fala de Wynton Marsalis, no documentário *Jazz* (2011), de Ken Burns, Volume 1, quando o trompetista faz um comentário sobre *blues feeling*.

28 Bebop: Estilo jazzístico surgido nos EUA dos anos 1940 cuja maior estrela foi o saxofonista Charlie Parker, caracterizava-se por melodias rápidas e complexas, frases geralmente curtas, estruturas harmônicas sofisticadas e improvisos de contornos virtuosísticos. (DOURADO, 2008, p. 48).

fônica entre os nomes: Charlie Parker e Johnny Carter, além das iniciais que podem remeter ao nome do próprio Julio Cortázar, J.C. (ARRIGUCCI, 1995, pp. 197-198).

Referente a Johnny Hodges e Benny Carter, é interessante notar como Cortázar une em seu texto a biografia de um sax-altista do *bebop* com os nomes de dois grandes sax-altistas do *swing*, como se dentro de Johnny Carter passado e presente se mesclassem, o que não parece acidental, já que, para o personagem, a questão do tempo e sua ilusória linearidade é algo que o inquieta constantemente.

Aludindo às iniciais do personagem e do próprio autor, J.C., pode-se considerar a fala do escritor numa de suas aulas de literatura na Universidade de Berkeley, nos EUA, em 1980, sobre um dos momentos centrais do conto: quando Johnny, numa viagem de metrô, se dá conta da elasticidade do tempo e de que era possível lembrar de uma viagem inteira, em detalhes, algo que tomaria pelo menos 10 minutos se fosse narrado verbalmente, em apenas dois minutos entre uma estação e outra.

A experiência do personagem refaz algo que foi vivenciado pelo próprio Cortázar, para quem as viagens de metrô tinham o poder de nos mostrar mecanismos ocultos do tempo que estariam além da linearidade convencional experimentada na vida comum. Com isso, Cortázar indaga em seu conto, por meio de seu personagem, como é possível que um solo tão repleto de detalhes possa caber no tempo da música, como se uma quantidade enorme de objetos coubesse dentro de uma pequena valise (CORTÁZAR, 2000, pp. 74-76) ou um sonho, repleto de detalhes, que pode demorar uns dez minutos para ser narrado, tenha durado realmente apenas alguns segundos (CORTÁZAR, 2015, p. 66). Sobre essa questão, Johnny diz a seu amigo e biógrafo, Bruno:

Esto del tiempo es complicado, me agarra por todos los lados. Me empiezo a dar cuenta poco a poco de que el tiempo no es como una bolsa que se rellena. Quiero decir que aunque cambie el relleno, en la bolsa no cabe más que una cantidad y se acabó. ¿Ves mi valija, Bruno? Caben dos trajes y dos pares de zapatos. Bueno, ahora imagínate que la vacías y después vás a poner de nuevo los dos trajes y los dos pares de zapatos, y entonces te das cuenta de que solamente caben un traje y un par de zapatos. Pero lo mejor no es eso. Lo mejor es cuando te das cuenta de que puedes meter una tienda entera en la valija, cientos y cientos de trajes, como

yo meto la música en el tiempo cuando estoy tocando, a veces. (CORTÁZAR, 2000, pp. 72-73.)

Essa consciência sobre o tempo e o espaço é o cerne do conflito de Johnny e também de Cortázar, quando o autor questiona a própria vivência no metrô. Ela está em oposição à que se encontra no mundo comum em que a percepção sobre as coisas está condicionada pelas urgências da vida cotidiana que, entre suas exigências, pontua o tempo linear, os horários, as datas, coisas das quais Johnny reclama constantemente. O *jazz* e as viagens de metrô mostram-se como meios de expandir os sentidos de maneira a notar que o tempo é, na realidade, elástico, promovendo uma passagem capaz de levar a esse tipo de vislumbre e denunciando a relação ilusória que o ser humano estabelece com o tempo (RUBIRA, 2013, p. 38). É o que se nota quando Johnny, numa gravação, tem um de seus surtos e diz: “Esto lo estoy tocando mañana!” (CORTÁZAR, 2000, p. 59).

Esse conflito recebe uma forma mais consistente por meio de uma das epígrafes do texto: o poema de Dylan Thomas. Nesse poema se pede uma máscara capaz de manter o sujeito protegido do mundo e cujo título são as últimas palavras de Johnny Carter: “O make me a mask”. A máscara, de que fala o poema, falta a Johnny para que ele se mantenha no mundo de todos sem quebrar-se, mesmo conhecendo a realidade desvelada que a ele se apresenta quando toca *jazz*. Desse modo, o conflito se dá entre o saxofonista e o mundo, pois o homem sem máscara não consegue transitar entre os homens ordinários sem ser reconhecido em sua crueza, causando espanto e repulsa. Assim, Cortázar realiza uma inversão: o mundo extraordinário, aparentemente inventado pelo artista, é o mundo verdadeiro, comum; e o mundo que se reconhece como banal é um complexo mecanismo inventado por nós, uma mera ordenação artificiosa da vida.

É esse mundo extraordinário, essa ordem linear inventada que não comporta o homem comum, puro e verdadeiro, a grande prisão de Johnny Carter. A imagem da prisão aparece no conto quando são citadas as vezes em que Johnny foi para a cadeia ou para o hospício, além de numa música que não tem a letra citada por Cortázar, mas que é cantada por Johnny enquanto ele e Bruno passeiam pela rua à noite, Johnny a chama de ‘a música do leopardo’, trata-se de *The Cage*, música de Charles Ives (1906), cuja letra diz:

A leopard went around his cage
from one side back to the other side;
he stopped only when the keeper came around with meat;
A boy who had been there three hours
began to wonder, "Is life anything like that?"

O animal selvagem, preso e condenado a uma vida que não é reconhecida como vida realmente, anda de um lado para outro dentro da própria cela: uma imagem que pode remeter ao próprio Johnny que, com sua consciência sobre a natureza selvagem e indomável do tempo, está aprisionado por relógios e convenções sociais. E é justamente por ser tão absolutamente humano que termina por ser comparado a um deus ao tocar o sax alto: nesse mundo em que todos tentam ser deuses, subjugando a natureza ao criar para si mesmos o poder ilusório de dominar o tempo, o homem que é apenas um homem em sua forma mais absoluta, termina, paradoxalmente, por ser tido como um deus, título odiado por Johnny (RUBIRA, 2013, pp. 39-40).

Essas reflexões mostram algo do teor metafísico que o próprio Cortázar encontra em sua narrativa a partir da escrita de 'El Perseguidor', apesar de considerar tal leitura um tanto pedante, por não ser um filósofo e nem mesmo considerar-se dotado para a filosofia (CORTÁZAR, 2015, p. 19).

O fato é que 'El perseguidor' se diferencia de tudo que Cortázar havia escrito até então, da famosa estrutura descrita no texto 'Alguns aspectos do conto' falando de um o conto certo, curto, que ganha a luta por *knock-out* (CORTÁZAR, 1993, p. 152), trazendo uma série de regras para compor sua estrutura, bem mais dedicado à arquitetura de um texto para o qual a história é o que há de mais importante. 'El perseguidor' dá lugar ao conto longo, sem clímax, no qual as falas e ações dos personagens, à maneira aristotélica, têm a função de determinar seu caráter²⁹.

E, nesse contexto, é possível encontrar mais um ponto de contato entre Cortázar e Johnny Carter, pois as buscas de Johnny, expressas em seus monólogos balbuciantes, o tornam o perseguidor de uma realidade que lhe permita viver a

29 Nesse ponto também é interessante voltar a atenção ao fato de que Johnny é um grande solista, ou seja, um músico capaz de fazer parte de uma banda ao mesmo tempo que marca sua presença pela individualidade do solo e de sua linguagem musical inventiva.

experiência além do tempo linear para sentir-se minimamente confortável no mundo. Cortázar também persegue uma nova forma de narrar, não original enquanto forma literária, mas nova no contexto de sua obra (CORTÁZAR, 2005, p. 17).

Se em Cortázar a estrutura e técnica envolvidas no ato de narrar demonstram em que medida ocorre sua busca; para Johnny, o *bebop* está não apenas na música, mas também na fala, nas voltas sobre diversos temas misturados nos seus monólogos:

Bueno, es algo que... Pero yo te estaba hablando del méτρο, y no sé por qué cambiamos de tema. El méτρο es un gran invento, Bruno. Un día empecé a sentir algo en el méτρο, después me olvidé... Y entonces se repitió, dos o tres días después. Y al final me di cuenta. Es fácil de explicar, sabes, pero es fácil porque en realidad no es la verdadera explicación. La verdadera explicación sencillamente no se puede explicar. Tendrías que tomar el méτρο y esperar a que te ocurra, aunque me parece que eso solamente me ocurre a mí. Es un poco así, mira. ¿Pero de verdad nunca hiciste el amor con la marquesa? Le tienes que pedir que suba al taburete dorado que tiene en el rincón del dormitorio, al lado de una lámpara muy bonita, y entonces... (CORTÁZAR, 2000, p. 74)

O discurso de Johnny, contendo diversos temas e voltas em torno deles, ocorre em vários momentos do conto e a observação de Bruno evidencia que o caos expressivo do *jazzman* só encontra seu lugar na música:

Soy un crítico de jazz lo bastante sensible como para comprender mis limitaciones, y me doy cuenta de que lo que estoy pensando está por debajo del plano donde el pobre Johnny trata de avanzar con sus frases truncadas, sus suspiros, sus súbitas rabias y sus llantos. A él le importa un bledo que yo lo crea genial, y nunca se ha envanecido de que su música esté mucho más allá de la que tocan sus compañeros. Pienso melancólicamente que él está al principio de su saxo mientras yo vivo obligado a conformarme con el final. Él es la boca y yo la oreja, por no decir que él es la boca y yo... Todo crítico, ay, es el triste final de algo que empezó como sabor, como delicia de morder y mascar. (CORTÁZAR, 2000, p. 72)

Bruno fala sobre o discurso impreciso de Johnny, mas se vê maravilhado diante da grandeza do músico quando o escuta tocar o sax. Entre eles há amizade,

longas conversas, mas o entendimento é falho. Johnny domina a linguagem musical que Bruno confessa não ser capaz de compreender totalmente, enquanto Johnny não é capaz de construir sua fala de maneira compreensível como o faz Bruno, que é jornalista e escritor. Desse modo, a linguagem os separa ao mesmo tempo que os une, num encontro/desencontro com feições de uma *jam-session*³⁰, na qual um tema comum ou a marcação comum de um ritmo guia os músicos imersos em seus mundos particulares por um mesmo caminho. Nessa *jam*, Charlie Parker, Johnny Hodges, Benny Carter, Johnny Carter e Júlio Cortázar formam um quinteto de vozes que se sobrepõem, dialogam, narram, balbuciam para si mesmas ou uma para outras os seus discursos, enquanto o *beat* da narrativa segue fluindo e marcando o tempo, o fluxo da vida que procura ordenar o caos desse encontro.

Por fim, Cortázar encontra em Charlie Parker um novo caminho para sua narrativa, o poder incrível do músico parece se estender a outras artes virando não apenas uma página na história do *jazz*, mas também possibilitando uma nova maneira de se compor arte em suas diversas formas.

REFERÊNCIAS

- ARRIGUCCI, Davi. **O Escorpião Encalacrado – A Poética da Destruição em Júlio Cortázar**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- BERENDT, Joachin E.; HUESMAN, Günther. **O livro do jazz: de Nova Orleans ao século XXI**. São Paulo: Editora Perspectiva, Edições SESC, 2014.
- BERMEJO, Ernesto Gonzalez. **Conversas com Cortázar**. Trad. Luís C. Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2002.
- BIRD, EUA, Direção: Clint Eastwood, Roteiro: Joel Oliansky, 1988.
- BURNS, Ken. **Jazz (Documentário). Volumes 1-12**. São Paulo: Dueto Editorial. 2011.
- CORTÁZAR, Julio. **Valise de Cronópios**. Trad./Org. Davi Arrigucci. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993.
- _____. **Aulas de Literatura – Blekeley 1980**. Trad. Fabiana Camargo. Org. Carlos Álvarez Garriga. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- _____. **Las armas secretas**. Barcelona: Editorial Sol 90, 2000.

30 A palavra 'jam' é uma sigla da expressão do inglês "jazz after midnight", designando um encontro de músicos de jazz para tocar de improviso, sem pagamento, compromisso ou contrato profissional. (DOURADO, 2008, p. 171).

DOURADO, Henrique Autran. **Dicionário de termos e expressões da música**. São Paulo: Editora 34, 2008.

PARKER, Charlie. (CD) **Bird: The Complete Charlie Parker on Verve-Box**. Verve.1990.

RUBIRA, Carolina de Pontes. Máquina do tempo: a imagem do trem no *blues* e em “El perseguidor” de Julio Cortázar. **Revista Cisma**, Universidade de São Paulo, São Paulo, Jan.-Jul., Nº 2, pp. 35-41, 2013.

_____. O jazz na narrativa de Julio Cortázar. **Revista Cisma**, Universidade de São Paulo, São Paulo, Jan.-Jul., Nº 1, pp. 49-57, 2012.

LINGUAGENS E FRONTEIRAS

UMA REFLEXÃO SOBRE AS CONTROVÉRSIAS TEÓRICAS E TERMINOLÓGICAS DOS FALSOS AMIGOS PORTUGUÊS/ESPAÑHOL

ZAINE GUEDES DA COSTA

RESUMO: No presente trabalho tratamos de observar as controvérsias teóricas e denominações que envolvem o problema de confusão terminológica entre palavras que apresentam formas parecidas ou iguais, mas com sentidos diferentes, a saber, os falsos amigos português/espanhol. Nesse sentido, averiguamos que não existe unanimidade em relação à alcunha e à teoria que elas abarcam. Refletimos também que é preciso ir mais além da obviedade já constatada pela Linguística Histórica que palavras de línguas diferentes não podem ser configuradas como equivalentes ou correspondentes em sua estrutura. Dessa forma, finalizamos sugerindo, como alternativa plausível, uma abordagem interdisciplinar com o aporte da Psicologia Cognitiva, ou ainda o viés diacrônico, na tentativa de elucidar, pelo menos em parte, quais fatores teriam corroborado para a formação dos homônimos, parônimos e de palavras de mesmo étimo que desenvolveram através do tempo acepções particulares de sentido.

PALAVRAS-CHAVE: falsos amigos; português; espanhol; ensino-aprendizagem.

INTRODUÇÃO

Esta proposta investigativa originou-se a partir de observações (como professora de língua espanhola a estudantes brasileiros) em relação ao processo intuitivo do qual os aprendizes lançam mão durante a atividade de aquisição desse idioma. É parte do cotidiano dos docentes de espanhol como língua estrangeira,

doravante LE, presenciarem alunos fazendo uso de elementos sintáticos, morfológicos, fonéticos, fonológicos e, sobretudo, lexicológicos do português durante o processo de internalização da língua meta. No entanto, o resultado dessa fusão manifesta efetivamente o mau uso e justificam as diferenças vistas como dificuldade de aprendizagem, as quais fundamentam a análise entre os dois sistemas linguísticos na perspectiva contrastiva (MIRANDA POZA, 2014; VITA, 2005).

No âmbito lexicológico – no qual se insere a proposta investigativa de nosso artigo - a integração desses elementos tem sido observada por diversas perspectivas, incidindo em diversas posições epistemológicas e, conseqüentemente, em algumas denominações que parecem refletir o campo investigativo que abarcam.

O termo falsos amigos, pelo fato de estar livre de contradições teóricas (BUGUEÑO MIRANDA, 2008), tem sido bastante utilizado pela maioria dos investigadores da área (MIRANDA POZA, 2014; MASIP, 2013; BUGUENO MIRANDA, 2008; VITA, 2005; CHUQUET e PARLLADIN 1987; VINAY e DARBALNET 1977; KOESSLER e DEROCQUINNY, 1928; entre outros). Já falsos cognatos é geralmente empregado por aqueles que relacionam o problema da confusão terminológica à raiz do elemento linguístico cognatum entre as duas línguas em contato (LEIVA, 1994; SABINO, 2006; entre outros). A terminologia heterossemânticos, por sua vez, possui um número bem menor de simpatizantes, pelo fato de diversos trabalhos investigativos indicarem que se trata de um termo tipicamente brasileiro (NASCENTES, 1934).

Por causa da não correspondência entre os conceitos e as denominações atribuídas, muitos são os entraves que permeiam as discussões sobre o tema, fato que se intensifica no caso de a língua nativa do aprendiz se assemelhar na forma à língua meta e, mais especificamente, se a coincidência for bem acusada no âmbito lexical, como é o caso do português e do espanhol. Nesse sentido, a acentuada proximidade desses dois sistemas induz a equívocos de índole semântica no processo de internalização textual, baseados no falso juízo que faz corresponder a proximidade formal e o sentido (FRANCIS, 2010).

Assim, mediante o quadro até aqui delineado, julgamos relevante discutir as perspectivas, denominações e objetivos diversos que versam sobre o tema à luz dos seguintes trabalhos investigativos, dentre outros: Koessler e Derocquiny (1928), Vinay e Darbalnet (1977), Chuquet e Parlladin (1987), Leiva (1994), Vita

(2005), Sabino (2006), Bugueño Miranda (2008), Masip (2013) e Miranda Poza (2014).

CONCEITOS E DENOMINAÇÕES

Partindo da perspectiva histórica para a compreensão do termo mais utilizado pelos investigadores, é importante frisar que a tradição da denominação dada às pesquisas do termo *faux amis*, remonta às primeiras décadas do século XX. Sua aparição se deu pela primeira vez com a publicação da obra *Les faux amis ou les trahisons du vocabulaire anglais* em 1928 de autoria de Koessler e Derocquigny (1928). Nela, os investigadores compreendem o fenômeno considerando a etimologia dos léxicos enfrentados, a forma similar ou igual dos termos, e as acepções díspares que cada um deles aporta.

Para designar os *falsos cognatos* é bastante comum fazer referência àqueles pares de palavras que apresentam similaridade ou igualdade morfológica e/ou fonológica, mas que, no entanto, apresentam matizes particulares de sentido. Vita (2005) amparada no trabalho investigativo de Lado (1972), pondera que apesar do amplo uso da nomenclatura no meio acadêmico, não se encontra autoria para o termo por parte dos investigadores da área. No entanto, é bastante comum encontrar definições que atribuam ao léxico *cognato* o pressuposto de que são vocábulos que se originam de um outro.

Já para a nomenclatura *heterosemântico*, Vita (2005) chama atenção para o fato de que não existe evidência clara de sua origem, porém, acredita que sua primeira aparição se deu na *Gramática para uso de brasileiros* de Antenor Nascentes (1934 apud Celada; González, 2000, p. 20). Nesse trabalho, é possível observar que o provável autor do termo, defina os *heterosemânticos* simplesmente como palavras similares com diferentes significados sem referir-se à origem ou ao étimo delas. Nesse sentido, Bugueño Miranda (2008, p. 2) adverte que o termo heterossemântico é inapropriado para dar conta de um evento claro e definido, já que tal termo acunhado por Nascentes, faz referência à pluralidade semântica lexical e não a um fenômeno linguístico específico.

Antes de darmos continuidade às reflexões teóricas e terminológicas, faz-se relevante mencionar que o problema dos desencontros semânticos que perpassam os *falsos amigos* – termo que preferimos adotar para nortear nossas discussões – incide na interface português/espanhol pelo fato de ambas línguas serem

oriundas do latim e por compartilharem quase a totalidade do acervo lexical. Durão (2004) amparado na perspectiva contrastiva, considera que as línguas portuguesa e espanhola compartilham cerca de 90% de igualdade léxica, sendo 60% composto de cognatos correspondentes e 30% de não correspondentes. Dentre outros fatores, isso se deve a uma análise comparativa e minuciosa feita por Richman (1965) que considera que dentre as línguas do tronco românico, português e espanhol são as que mais se assemelham tipologicamente. Esta constatação leva alguns investigadores, como Masip (2013), por exemplo, a defender o pressuposto de que tais línguas não são consideradas rigorosamente estrangeiras entre si:

Para sermos exatos, português e espanhol não são idiomas, estritamente falando, mas duas variantes dialectais do latim, que, por sua vez, pertence ao grupo latino-falisco, proveniente do tronco indo-europeu por meio do itálico. (Masip, 2013, p. 25)

Essa característica tipológica é, obviamente, um dos fatores responsáveis pelo problema de equívoco semântico-léxico de intercomunicação no momento do transpasso de uma língua a outra. De toda maneira, o que é indiscutível durante o processo comunicativo, é que a tão deduzida forma parecida ou semelhante, leva, frequentemente, à produção de erros, já que a extensão do significante induz ao significado da língua materna do aprendiz (DURÃO, 2004; MIRANDA POZA, 2014).

Nesse sentido, faz-se relevante destacar que o problema sobre o qual incidem os falsos amigos se insere na dualidade linguística deduzida por Saussure (2001[1916]) no tocante à relação estreita que existe entre a representação física (significante) e a representação da ideia (significado). A partir das perspectivas descritiva e contrastiva, observa-se que cada língua se constitui no percurso de sua história a partir de características e arranjos particulares. Para suprir as necessidades comunicativas de uma determinada comunidade linguística, os signos são selecionados de forma arbitrária por não possuir vínculo natural com a realidade à qual faz referência: “[...] o significante é imotivado, isto é, arbitrário em relação ao significado, com o qual não tem nenhum vínculo natural com a realidade” (SAUSSURE, 2001 [1916], p. 83).

Cada língua faz um recorte de modo muito particular de sua realidade. O francês e o português, por exemplo, usam apenas uma palavra, *mouton e carneiro* respectivamente, tanto para o animal quanto para a carne pronta a ser servida. O inglês, no entanto, possui dois termos distintos: *sheep* designa o animal; *mutton* designa a porção de carne preparada (SAUSSURE, 2001 [1916]). Na língua espanhola, na palavra *pollo*, também encontramos o mesmo fenômeno que em francês, que tanto se refere à carne crua quanto à carne assada. Já em português, apesar de apresentar o vocábulo *frango* servir tanto para carne crua quanto para carne pronta, exhibe também outra possibilidade para carne assada: *galeto*. Portanto, dentro dessa liberdade de escolha, as línguas que possuem termos oriundos de um mesmo tronco linguístico podem atribuir a eles sentidos diferentes.

Fazendo uma retrospectiva histórica concernente às investigações sobre o tema aqui proposto para análise, é possível perceber que anos após a primeira aparição do termo alcunhado pelos franceses, Vinay e Darbelnet (1977) fizeram uso da denominação falsos amigos para referir-se a pares de palavras que, apesar de pertencerem à mesma etimologia e apresentarem formas similares ou iguais, diferem em algumas de suas acepções.

Mais adiante, na década seguinte, encontramos em Chuquet e Parlladin (1987) uma proposta que parece ser precursora da dúvida em relação a um dos pilares conceituais defendido pelos franceses na década de 30: falsos amigos são palavras que possuem fonologia e/ou morfologia iguais ou semelhantes, mas que podem compartilhar ou não a mesma origem linguística.

No Brasil, nos anos 90, surge Leiva (1994) que demonstra, ainda nas primeiras páginas de sua dissertação de mestrado, seguir a linha de investigação histórica para análise do fenômeno; porém, no desenrolar das pesquisas, centra-se em refletir sobre o processo angustiante de aprendizagem do falante de línguas próximas, especificamente, a portuguesa e a espanhola, propondo uma subdivisão bem interessante para o fenômeno em questão. Para a investigadora, o problema referido não só emerge de elementos lexicais, morfossintáticos e semânticos, mas também provém do contexto cultural em que a palavra se insere. A hibridização desses elementos mais a percepção de mundo que cada falante adquire através de sua língua materna – é aqui que julgamos relevante a observação de Miranda Poza (2014) quando reclama a participação interdisciplinar da Psicologia Cognitiva no construto de uma nova linha de investigação sobre o tema

– terminam sendo determinantes para o surgimento de um sistema intermediário, a saber, a *interlíngua*³¹.

Baseando-se em Robins (1971), Leiva faz uso do termo falso cognato para primeiro referir-se à formação de duas palavras latinas diferentes, mas que ao longo do percurso diacrônico, uma ou as duas línguas conservaram traços do elemento linguístico originário. E para tanto, trás, a modo de exemplo, os léxicos vaso /báso/ (espanhol) e vaso /vázu/ (português). No entanto, gostaríamos de advertir que o par de palavras dado carece de maiores explicações, já que vaso que se originou do latim vulgar *vasum*, que, por sua vez, veio do latim clássico *vas/vasis*, se ramificou tanto na língua portuguesa quanto na espanhola a partir de uma única raiz etimológica e não de raízes diferentes, como sugere a investigadora mais acima. Em consequência dessa origem, as línguas herdaram a ideia de ‘recipiente’ ou de ‘receptáculo, da palavra ‘mãe’, sendo que esta particularizou o sentido para ‘recipiente que serve para conter ou guardar líquido humano’, enquanto aquela ampliou seu significado para ‘recipiente que pode conter quaisquer tipos de líquidos ou sólidos’ (COSTA, 2016; MIRANDA POZA, 2014; MASIP, 2013).

Para o segundo tipo, classifica-os como termos oriundos de uma única palavra, mas que conservam o significado original em ambas ou uma delas acrescenta um ou mais significados ou estreitam seu campo semântico ao longo do percurso histórico. Para tanto, usa como exemplo o par: /eSkizítu/ e /eGskisító/ que em português significa “esquisito” e em espanhol “estranho” ou “raro”. Já para o terceiro tipo de falso cognato, categoriza como uma única palavra de origem com um ou mais significados, que são conservados por uma das línguas. A outra, no entanto, conserva apenas um ou nenhum dos significados, podendo até criar um termo para suprir a falta do(s) outro(s), como por exemplo, /suxestióN/ espanhol; /suzeStáuN/ português.

A última e quarta definição para o fenômeno não engloba palavras oriundas de mesma raiz linguística, e, portanto, não se refere aos falsos cognatos propriamente ditos, mas sim, a uma categoria de palavras que apenas correspondem ortograficamente e/ou fonologicamente, mas que apresenta raiz etimológica distinta com acepções particulares de sentido:

31 Termo técnico nascido a partir das investigações de Selinker (1972), para designar o processo anterior da aquisição do sistema linguístico não nativo.

A definição de falsos cognatos, acima, não abrange um grupo que qualificamos de **Falsos Cognatos Acidentais**, que Rose Nash (p. 159, 163) chama de “Accidental Cognates” na sua classificação de Cognatos do Español. Esse grupo de palavras não tem uma fonte comum, porém o consideramos falso cognato porque as palavras são iguais ou semelhantes em sua forma ortográfica e/ou fonológica, e podem causar o mesmo tipo de mal-entendido que o outro grupo de falsos cognatos, que podemos chamar de **Propriamente Ditos**. (LEIVA, 1994, pp. 16-17)

Para demonstrar essa categoria, a autora traz como exemplo de equivalência puramente ortográfica dos falsos cognatos acidentais, o par de palavras, /ráto/ português e /ráto/ espanhol, por serem palavras não oriundas da mesma raiz etimológica.

No entanto, Leiva nos intima a observar que a não equivalência semântica deduzida aos falsos cognatos acidentais não se realiza em sua totalidade na amostragem inferida como modelo. Com base no *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa (DPLP)*, que apresenta uma versão contemporânea do português brasileiro, percebemos que a inferência semântica dada ao léxico *rato* (português), não ocorre somente a partir do entendimento de um pequeno mamífero roedor, mas também, em uma de suas acepções, a ideia de um curto espaço de tempo, de um momento ou de um instante. Ou seja, a ideia do rápido e do ligeiro, peculiar dos murúdeos que também é advinda do latim, perpassa a língua portuguesa, mesmo que de modo secundário, e, portanto, termina não sendo um cognato tão acidental assim.

Outra investigadora que corrobora com importantes reflexões sobre esse tema é Vita (2005). Seu trabalho de mestrado intitulado *La opacidad de la supuesta transparencia cuando los amigos funcionan como "falsos amigos"*, originou-se de observações feitas de alunos brasileiros que lançam mão do conhecimento imediato como ferramenta válida para aquisição da língua espanhola em sala de aula.

Ao longo de sua experiência docente, pôde considerar que, na esfera léxica, a confusão terminológica entre pares de palavras com formas similares e significados diferentes vai muito além da divergência semântica, forma como, frequentemente, o tema é tratado em materiais didáticos, anúncios e até mesmo em trabalhos de investigação científica.

Assim como Miranda Poza (2014, p.8) observa em sua obra *Propuesta de análisis de falsos amigos español y portugués: diacronía, campo léxico y cognición (semántica de los prototipos)*, Vita (2005) enfatiza, no início de seu trabalho, que o fenômeno dos falsos amigos é constatado, muitas vezes, como um evento de pouca relevância e percebido de maneira jocosa por diversos pesquisadores da área que deveriam contribuir, analisando o evento, além da obviedade do problema de interpretação que as palavras iguais ou parecidas, mas de sentido díspar, provocam.

Considerando o modelo contrastivo como relevante ao processo de ensino-aprendizagem de uma língua estrangeira, por causa da previsibilidade de erros, a investigadora pondera também que o modelo condutivista abriu espaço para a análise do processo abstrato de internalização de regras, tornando-se um importante aliado teórico a ser utilizado para responder, pelo menos em parte, os conflitos que o arquétipo anterior não conseguia satisfazer. Porém, apesar de relevantes, esses métodos desconsideram o aluno como sujeito do processo, sendo pertinente, então, uma proposta que considere o aprendiz socialmente inscrito e ativo durante a atividade de aquisição da língua meta.

Ao tratar de entender melhor os termos que, aparentemente, se referem ao mesmo fenômeno, a investigadora utiliza dicionários linguísticos. Em *The Dictation of Historical and Comparative Linguistics* (TRASK, 2000), a definição do termo 'cognato' é bastante similar ao que já fora percebido mais acima, já que se refere a palavras de diferentes línguas que tem origem em comum no mesmo idioma ancestral. Ao observar a explicação de *Longman Dictionary of Language Teaching & Applied Linguistics* (RICHARDS Y PLATT, 1992), chama atenção que tanto o termo falsos amigos como o termo falsos cognatos possuem a mesma definição: palavras que apresentam formas semelhantes e significados distintos, sem alusão a origem ou ao étimo delas. Já para o termo *heterossemântico*, não foi encontrado nenhum registro nesses dicionários, ou seja, reforçando a hipótese de que tal alcunha tenha sido efetivada no Brasil.

Quando nos deparamos com as reflexões feitas, é quase impossível deixar de perceber a inquietação de Vita (2005) frente às acepções e nomenclaturas que permeiam o fenômeno. Para ela, as palavras não se definem puramente a partir de um aspecto formal ou de uma derivação linguística, antes, porém, as palavras são independentes de seu nome, já que são capazes de referir-se à uma atividade

linguística que é simbólica e são capazes de criar conceitos, ordenar realidades, categorizar o mundo e materializar coisas que inexistem. Portanto, como advoga Fiorin (2004), a vertente discursiva deve ser também incluída como aporte teórico para ampliar as discussões sobre a atividade de sentido que envolve o processo da produção linguística.

Dessa forma, a herança histórica não deve ser vista como fator exclusivo durante a construção de sentido de um léxico, é preciso que se considere também a influência contextual que perpassa a produção semântica através do tempo, quando se manifesta em um contexto, em que duas línguas se inter cruzam e refletem diferentes acepções sócio-históricas. Nesse sentido, a modo de exemplo, o léxico /seRbíthio/ ‘serviço’ que apresenta diversas acepções de uso no espanhol, sendo um deles /inodóro/ inodoro, ou seja, vaso sanitário. Porém, se um brasileiro escuta tal palavra, a interpreta como ‘trabalho’ ou ‘labor’ – se bem que, popularmente falando, no português brasileiro, a palavra /seRvísu/ também denota um fazer, de cunho estritamente particular durante um curto espaço de tempo no vaso sanitário, referindo-se às necessidades fisiológicas. Isso reforça, mais uma vez, a necessidade de uma pesquisa que parta da perspectiva diacrônica, que objective desvendar, pelo menos em parte, as reais causas que levaram tais léxicos a acomodações particulares de sentido, sem perder, pelo menos em uma de suas acepções, o sentido advindo do étimo de origem. Assim, a materialização do que se concebe como similar ou parecido não deve ser entendida como um espaço livre de contradições e mal-entendidos, mas sim, percebido como uma zona onde a produção de sentido está sujeita a diversos fatores, inclusive, sociais e históricos.

Para esse propósito, é importante frisar que os problemas que envolvem o processo de tradução abundam no momento do transpasso de uma língua a outra, quando observados pelo viés da análise comparativa. Sobre isso, Miranda Poza (2014), menciona Mounin (1971) e Malmberg (1982) quando discorre sobre a apropriação de sentido que cada léxico aporta durante o exercício de representação de mundo que cada língua impõe ao falante nativo: “todo sistema lingüístico encierra un análisis del mundo exterior que le es propio, y que se diferencia de otras lenguas u otras etapas de la misma lengua” (MOUNIN, 1971, p. 94 apud

MIRANDA POZA, 2014, p.16)³². Ou seja, quando se fala do mundo em línguas diferentes, obviamente, não se fala do mesmo mundo. Daí se origina a prerrogativa da impossibilidade de correspondência entre línguas, já que as formações linguísticas fazem conexões com outras formas de organização histórico-social e, portanto, não podem configurar-se como correspondentes. Por causa disso, é necessário que se considere a ciência que o indivíduo possui da não equivalência entre sistemas:

desde el primer contacto con una segunda lengua, el individuo se da cuenta de una cierta falta de correspondencia entre sus propias palabras y las de la lengua en cuestión. La traducción no es la mera sustitución de un término por otro. (MALMBERG, 1982, p. 24 apud MIRANDA POZA, 2014, p. 16)³³

Assim, fica claro que o problema proposto para análise e discussão nesta linha investigativa tem sua gênese na confusão terminológica que induz o aprendiz a arrematar, de modo automático, a semelhança de forma com a igualdade de sentido.

Com tudo, Miranda Poza (2014) adverte que o fenômeno dos falsos amigos nem sempre é peculiar de línguas historicamente aparentadas, e que é preciso observar atentamente a tradução que é feita, porque qualquer descuido por parte do tradutor pode acarretar problemas graves de comunicação. E sobre isso Ceolin opina:

O problema da existência de falsos amigos é que estes podem numa tradução descontraída ou menos cuidadosa, comprometer o conteúdo semântico de um determinado enunciado e em consequência o ato comunicativo. (CEOLIN, 2003, p. 40)

Além da sensação desconfortante que pode causar uma tradução descomprometida, as investigações científicas atuais sempre fazem alusão ao fenômeno

32 Todo sistema linguístico inclui uma análise do mundo exterior que lhe é próprio, e que lhe diferencia de outras línguas ou outras etapas da mesma língua (tradução nossa).

33 Desde o primeiro contato com uma segunda língua, o indivíduo se dá conta de uma certa falta de correspondência entre suas próprias palavras e as da língua em questão. A tradução não pode ser considerada como uma mera substituição de um término por outro (tradução nossa).

dos falsos amigos como um evento traiçoeiro que acomete o interlocutor durante a atividade de comunicação. Essa característica marcante é sempre abordada nos livros didáticos de língua espanhola como algo engraçado, que se configura como uma verdadeira armadilha tanto para leitores como para tradutores no momento de transpasso de uma língua a outra. No entanto, tal abordagem termina camuflando, em demasia, as mais diversas motivações de incompatibilidade de sentido por que passam homônimos, parônimos e léxicos oriundos de mesmo étimo (MASIP, 2013; MIRANDA POZA, 2014; MONTERO, 1996 *apud* CEOLIN, 2003).

Outra investigadora que discursa sobre termos e teorias que ancoram o fenômeno dos falsos cognatos é Sabino (2006) através do trabalho investigativo *Falsos cognatos, falsos amigos ou cognatos enganosos? Desfazendo a confusão teórica através da prática*. Nele, enfatiza que na literatura linguística não existe um conceito a respeito dos falsos cognatos que esteja livre de contradições, já que a compreensão do que, de fato, compõe o fenômeno ainda é bastante confusa no âmbito acadêmico.

A grande maioria das teorias vigentes considera sinônimos os termos ‘falsos amigos’ e ‘falsos cognatos’, e, conseqüentemente, atribuem a eles a mesma fundamentação e características. A investigadora, apoiada em Ronai (1983), destaca que não existe uma definição teórica que seja unânime a esse propósito. Se por um lado há quem julgue a etimologia importante para identificação do falso cognato, existem outros que desconsideram sua origem no momento de classificá-lo. Se a análise parte da etimologia do vocábulo *cognato*, se pode verificar que a expressão que se originou no latim *cognatu(m)*, é nada mais que a junção daquilo que nasceu junto. Assim, as palavras que possuem diferentes origens, não podem ser consideradas *cognatas*. Nesse sentido, observa que os léxicos que, originariamente, nascidos juntos e que se assemelham na forma, mas que por evolução semântica passaram a aportar significações particulares, deveriam ser classificados como *cognatos enganosos*.

Por todas as reflexões feitas até agora, é importante ressaltar que Sabino não conceitua os *falsos cognatos* e *falsos amigos* como sinônimos um do outro. Se por um lado faz referência aos sentidos conotativos que um léxico ‘amigo’ pode apresentar, por outro, acredita que a expressão *cognato*, mesmo não apresentando sentido figurado, pode gerar sérios problemas semânticos. E por isso chama atenção para o fato de que muitas dessas unidades léxicas são cognatos

verdadeiros, e batizá-los de falsos ou de dissimulados se mostra, no mínimo, controverso ou contraditório: “O que acontece, na verdade é que muitas dessas unidades lexicais são verdadeiros cognatos e atribuir-lhes o nome de falsos cognatos não parece ser sensato” (SABINO, 2006, p. 255). Assim, define *cognatos enganosos* como unidades léxicas de dois ou mais sistemas linguísticos distantes que provém do mesmo étimo, com ortografia e fonologia idêntica ou semelhante, porém acepções distintas, por causa da evolução semântica por que passaram ao longo do processo diacrônico. E para aquelas palavras que mantêm um elo somente porque estão conectadas pela semelhança no plano da expressão, parece mais sensato caracterizá-los como os *verdadeiros falsos cognatos*.

Bugueño Miranda (2008), outro investigador brasileiro, parece estar ciente dos problemas terminológicos e teóricos que envolvem o fenômeno, e portanto, adota para suas reflexões a nomenclatura ‘falsos amigos’ por acreditar que tal termo esteja livre de contradições e de restrições epistemológicas, já que a denominação ‘falso cognato’, por exemplo, tem como primazia a referência dos léxicos de mesma raiz etimológica, como o próprio termo sugere. Porém, apesar de referir-se ao sentido advindo da herança etimológica como uma das peças chaves para a definição do fenômeno aqui dissertado, considera que o desencontro de sentido que acomete os falsos amigos seja um evento praticamente exclusivo de um determinado momento das duas línguas, e que a perspectiva sincrônica é o que de fato interessa neste jogo de acepções semânticas durante o processo de ensino-aprendizagem da língua meta:

Os falsos amigos constituem sempre um problema quase exclusivamente entre estados sincrônicos de duas línguas. Só para fins filológicos considera-se, esporadicamente, problemas de falsos amigos desde uma perspectiva diacrônica (cf. por exemplo, BALDINGER 1974, 1981). A dimensão sincrônica está intimamente ligada ao fato de serem encontrados no processo de ensino-aprendizagem de uma língua estrangeira, embora isso aconteça também nas atividades tradutórias. (BUGUEÑO MIRANDA, 2008, p. 4)

Para o investigador, os falsos amigos se constituem a partir de três aspectos. O primeiro deles se concebe pelo fato de serem duas unidades de duas línguas que apresentam a mesma base etimológica, porém, uma dessas línguas perde uma significação e, portanto, se distancia semanticamente da outra unidade; o

segundo tipo, se refere a duas unidades que se conectam através da mesma base etimológica, porém uma delas ganha uma nova significação. Para o terceiro e último tipo, o investigador chama a atenção para o fato de que são palavras que apresentam um choque homonímico por causa da convergência fonológica que existe entre elas. Pois bem, mesmo enfatizando que os entraves dos falsos amigos se manifestam, quando em contraste, entre estados coincidentes da língua, não deixa de ponderar a perspectiva diacrônica como um dos pilares do fenômeno.

Sobre a perspectiva histórica, encontramos diversos trabalhos investigativos (COSTA, 2016; MIRANDA POZA, 2014; ROBINS, 1971) que julgam oportuno para elucidar, pelo menos em parte, quais fatores contribuíram para que palavras cognatas com significantes iguais ou parecidos adquirissem matizes particulares de sentido em um dado momento da língua, visto que, *a priori*, o sentido denotativo do latim permanece nas derivadas línguas em uma ou mais acepções.

Sobre o evento homonímico, Bugueño Miranda (2008) ressalta que o fenômeno das palavras que apresentam a mesma estrutura fonológica, os mesmos fonemas, a mesma acentuação e ainda com significados completamente divergentes, se constitui como peça-chave para a caracterização dos falsos amigos. Porém, abre um parêntese quando menciona a grande dificuldade em diferenciar os falsos amigos e a polissemia deduzida aos heterossemânticos quando as palavras apresentam a mesma estrutura fonológica:

Ao se falar em palavras que têm a mesma estrutura fonológica, mas diferente significação, e atendendo à risca à significação de “homomorfos heterossemânticos”, é difícil estabelecer uma diferença entre o fenômeno dos falsos amigos, a homonímia e/ou a polissemia. [...]. Se um falante do espanhol manifesta em português que uma iguaria é exquisita (na significação esp. “gostosa”), então a condição de igualdade fonológica entre port. esquisito e esp. exquisito o terá enganado efetivamente. (Bugueño Miranda, 2008, pp. 2-3)

Nesse caso, não podemos deixar de questionar, à luz das reflexões de Miranda Poza (2014), além do evento homonímico que discutiremos a seguir, em que consiste a igualdade fonológica deduzida pelo investigador, já que a transcrição do adjetivo em português - **esquisito** /eSkizítu/ em contraste com o adjetivo espanhol - **exquisito** /eGskisító/ não são correspondentes em sua totalidade. Na

língua portuguesa, a articulação do fonema oclusivo se realiza com a glote totalmente aberta, permitindo a passagem da corrente de ar, o que acarreta uma produção surda do som; enquanto que na língua espanhola, com a glote fechada, a corrente de ar instiga as pregas vocais a produzirem o fonema sonoro. Na sílaba tônica, também não se correspondem, pois o fonema fricativo /s/ quando situado entre vogais se manifesta sonoro em português, enquanto em espanhol, o fonema fricativo interdental se manifesta surdo.

Masip (2013, p. 20), outro importante investigador da área, não só atribui a identidade fonética e ortográfica aos falsos amigos, como também amplia seu ângulo discursivo e inclui o evento paronímico como característico do fenômeno. E sobre a homonímia define:

Identidade fonética e ortográfica de palavras de diverso sentido. Em português e espanhol, por exemplo, a palavra *adobar* soa e se escreve igual, mas, em português, significa fazer adobes com argila crua e, em espanhol, temperar comida, curtir peles. (MASIP, 2013, p. 20)

No entanto, ao estabelecer a homonímia³⁴ como um dos pilares do fenômeno, nos convida a considerar os pressupostos deixados pela perspectiva histórica em relação de impossibilidade de equivalência de pronúncia e de escrita entre línguas diferentes, quando em situação de contraste, já que não podem ser consideradas idênticas, mas, sim, próximas. E sobre o que se entende por igual ou idêntico, julgamos pertinente inserir, logo a seguir, as observações de Miranda Poza (2014) sobre o exemplo deduzido por Masip (2013) para justificar a homonímia.

O léxico *adobar* carece de melhores explicações no quesito fonético, já que no item identidade ortográfica, a equivalência se realiza plenamente entre os dois sistemas linguísticos. Se a comparação for feita a partir da perspectiva fonológica, como sugerem Chuquet e Parlladin (1987) e Sabino (2006), a correspondência entre elas é perfeitamente coincidente: /adobáR/ espanhol, /adobáR/ português.

³⁴ Homonímia. Identidade fonética e ortográfica de palavras de diverso sentido. Em português e espanhol, por exemplo, palavra *adobar* soa e se escreve igual, mas, em português, significa fazer adobes com argila crua e, em espanhol, temperar comida, curtir peles (MASIP, 2013, p. 20).

No entanto, caso a análise seja feita a partir da comparação fonética de cada sistema, se constatará que elas não correspondem, estritamente falando. Adobar [aðoβár] em espanhol não apresenta o mesmo som que o da língua portuguesa [adubár], pois além das inúmeras variações regionais em relação ao fonema vibrante múltiplo pós-vocálico [r], o ruído característico da passagem de ar referente aos fonemas [ð] e [β] fricativos não se realiza na língua portuguesa, pois os fonemas [d] e [b] posicionados entre vogais só se articulam de modo oclusivo. O interessante é que o próprio Masip chega a reconhecer a homonímia, depois de categorizá-la, como fenômeno bastante complexo quando, em contraste, se opõe uma língua natural a uma outra, já que nem sempre as mesmas letras designam os mesmos sons.

Já para o evento paronímico, chega a categorizá-lo como palavras que apresentam semelhança, mas que diferem no som, na grafia, acepções e uso, e portanto, os mais frequentes entre os falsos amigos: crianza/ kriáNθa/ espanhol, criança /kriáNsa/ português.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante do quadro até aqui exposto, consideramos que não existe unanimidade em relação à denominação e aos conceitos que as teorias abarcam. Se por um lado há quem considere a etimologia para identificação do fenômeno, por outro, existem aqueles que desconsideram a importância etimológica, e um terceiro grupo que inclui tanto os vocábulos de étimo comum quanto aqueles que não possuem a mesma origem. Nesse sentido, é importante ponderar que o evento dos falsos amigos português/espanhol não se esgota na obviedade da não equivalência de sentido entre formas similares. Antes, porém, é imprescindível que se considere outras formas de análise que respondam, pelo menos em parte, quais motivações semânticas estariam por trás desses desencontros e como cada língua particularizou o sentido de tais léxicos ao longo do tempo. Assim, acreditamos que diante de tantos desencontros, o aporte interdisciplinar da Psicologia Cognitiva que observa o processo de relação mental de percepção e de memória humana, sirva como umas das alternativas de pesquisa no campo epistemológico para elucidar o problema da confusão terminológica entre pares de palavras com formas parecidas ou iguais, mas de sentidos diferentes. Ou ainda, ponderar nas investigações, o viés diacrônico na tentativa de esclarecer quais fatores teriam

corroborado para a formação dos homônimos, parônimos e das palavras de mesmo étimo que desenvolveram, através do tempo, acomodações particulares de sentido.

REFERÊNCIAS

- BARALO OTTONELLO, Marta. **Errores y Fossilización**. Madrid: Universidad Antonio de Nebrija, 1996.
- BENVENISTE, Émile. Natureza do signo linguístico. In: **Problemas de linguística geral**, Campinas: Pontes, 2005.
- BUGUEÑO MIRANDA, Félix Valentín. **Os dicionários de falsos amigos**. Pelotas: Editora Universidade católica de Pelotas, 2008. p. 1-17.
- CEOLIN, Roberto. 2003. Falsos amigos estruturais entre o português e o castelhano. In: **Revista Philológica Românica**. pp. 39-48. Disponível em: <www.romaniaminor.net/ianua/ianua04/ianua04_05.pdf>. Acesso em: 29 ago. 2015.
- CHOMSKY, N. **Reflexões sobre a linguagem**. São Paulo: Cultrix, 1980.
- CHUQUET, Hélène; PAILLARD, Michel. **Approche linguistique des problèmes de traduction anglais-français**. Paris: Orphys, 1987.
- COROMINAS, Joan; PASCUAL, José Antonio. **Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico**. Madrid: Gredos, 1983.
- COSTA, Zaine Guedes. **Falsos cognatos: revisão da fundamentação teórica e proposta de novas abordagens práticas para sua aplicação nos processos de ensino-aprendizagem de ELE no Brasil**. 2016. Dissertação de mestrado em Linguística. Universidade Federal de Pernambuco. Recife. p. 125. 2016.
- DICIONÁRIO PRIBERAM DA LÍNGUA PORTUGUESA [em linha] 2013, <http://www.priberam.pt/dlpo/abatido> [consultado em 23-11-2019].
- DURÃO, Adja Balbino de Amorim Barbieri. **Análisis de errores en la interlengua de brasileños aprendices de español y de españoles aprendices de portugués**. 2ª ed. mod. Londrina: Eduel, 2004.
- HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa**. São Paulo: Objetiva, 2001.
- KOESSLER, Maxime; DEROCQUIGNY, Jules. **Les faux amis ou le pièges du vocabulaire anglais**. Paris: Libraire Vuibert, 1928.
- LADO, Robert. **Linguística Contrastiva**. Madrid: Ediciones Alcalá, 1973.

- LEIVA, Myrian. Jeanette Serey. **Falsos cognatos em português e espanhol. Dissertação de mestrado em Linguística Aplicada.** Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1994.
- MASIP, Vicente. **Armadilhas da língua espanhola: um guia completo.** Recife: Editora Universitária da UFPE, 2013.
- _____. **Fonologia e Ortografia portuguesa. Um curso para alfabetizadores.** São Paulo: E.P.U 2000.
- MIRANDA POZA, José Alberto. **Propuesta de análisis de falsos amigos en español y portugués: diacronia, campo léxico y cognición (semântica de los protótipos).** Valladolid: Editorial Verdelís, 2014.
- _____. **La universidad ante los desafíos de la enseñanza de español en Brasil.** Eutomia (Recife), v. 10, 2012, pp. 339-361.
- _____. **Introdução à Linguística.** Recife: Editora Universitária da UFPE, 2011.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. **Diccionario de la lengua española.** 22ª ed. 2001. Disponível em: <<http://www.rae.es/>>. Acesso em: 15-11-2019.
- ROBINS, Robert. **General Linguistics: An Introductory Survey.** Great Britain: Longman, 1971.
- SABINO, Mariley Amadeo. Falsos cognatos, falsos amigos ou cognatos enganosos? Desfazendo a confusão teórica através da prática. **ALFA Revista de Linguística,** São Paulo, 50 (2): 251-263, 2006.
- SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de Linguística Geral.** 30. ed. São Paulo: Cultrix, 2001.
- SELINKER, Larry. 1972. "Interlanguage": International Review of Applied Linguistics In: **Language Teaching** 10(1-4): 209-232.
- VITA, Claudia Pacheco. **A opacidade da suposta transparência: quando "amigos" funcionam como "falsos amigos".** 193 f. Dissertação (Mestrado em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

DA ZAMACUECA À CUECA SOLA: SUJEITOS POLÍTICOS NA CULTURA POPULAR LATINO-AMERICANA

DANILO MATAVELI

RESUMO: Tradicionalmente dançada por um casal (*pareja*) – uma de suas marcas mais tradicionais –, a *cueca* é um estilo de música e dança que se tornou uma das forças poéticas mais populares no Chile. Expressão folclórica cujas origens remontam ao século XVIII, a *cueca* também se caracteriza por ser uma manifestação cultural tipicamente ligada ao campesinato. Este trabalho apresenta uma breve história da *cueca*, com foco em suas principais variações históricas e nas interpretações políticas e sociais. O objetivo é analisar o aspecto político dessa manifestação popular e a relevância do seu caráter poético como modo de organização coletiva de sujeitos políticos. O argumento central do trabalho se baseia na noção de que a *cueca* possui, como muitas outras manifestações da cultura popular, uma energia caótica e um caráter disruptivo cuja apreensão pelo poder nem sempre pode ser realizada de maneira pacífica ou completa.

PALAVRAS-CHAVE: Cultura popular hispano-mericana; Dança chilena e política; *Cueca*; *Zamacueca*.

O primeiro registro da palavra *zamacueca* no Dicionário da Língua Castellana da Real Academia Espanhola foi feito em 1899. Ali, a *zamacueca* se referia a uma “*danza grotesca que se usa en Chile, en Perú y otras partes de América, comúnmente entre indios, zambos y chuchumecos. // Música y canto con que se baila*” (GARRIDO, 1979, p. 16). Em 1976, o musicólogo chileno, Pablo Garrido,

publica, pela Editorial Nascimento, de Santiago de Chile, um livro chamado *Biografía de la cueca*, no qual, logo de saída, insurge-se contra esse primeiro registro da *zamacueca*. Segundo Garrido, a consideração da *zamacueca* como uma dança grotesca revelava desconhecimento da função de um bem cultural e uma categórica negação de vínculo por parte de Espanha em relação a sua antiga colônia (Idem, pp. 19-22). “Al detractar en tal forma la danza popular,” escreve Garrido, “la Academia de la Lengua alejaba – quizás impensadamente – cualquier entroncamiento con las danzas, músicas y poesías peninsulares” (Ibidem, p. 21). A intenção de Garrido é comprovar e celebrar o prestígio da *cueca* como um bem comum e uma dança nacional, o que passa por um esforço de negação dos atributos destacados pelos colonizadores. “La zamacueca no es una danza grotesca”, ele escreve, “y si en sus insondables orígenes tuvo expresiones corporales extravagantes, a fines del siglo pasado no restaba el menor asomo de ello; por el contrario, es un baile gallardo y garboso donde campea la gracia” (Idem, p. 20).

Com “expressões corporais extravagantes”, talvez Garrido quisesse se referir aos movimentos pélvicos característicos das danças de matriz africana, mas esse dado não será negado apenas por ser “grotesco” ou inapropriado com relação aos “bons costumes de um povo civilizado, ele será negado por se tratar de um traço étnico cujo apagamento pode ser considerado positivo, já que, sem ele, a *cueca* deixa de ser extravagante e grosseira para se tornar graciosa. A partir daí, Garrido empreende uma série de argumentos que caminham no sentido de uma verdadeira limpeza étnica. Se, no final do século XIX, o dicionário dizia que a *zamacueca* era comum entre índios, *zambos* e *chuchumecos*, é preciso mostrar que ele estava errado.

Segundo Garrido, os índios chilenos não dançavam *zamacueca*, porque ela ainda não existia tal como a conhecemos, e, quando ela começou a se esboçar como um costume em América, os índios chilenos já não eram índios, eram “[...] mestizos seculares, con sangre peninsular [...]” (Ibidem, p. 20). Se na Bolívia ou no Peru os índios dançam *zamacueca*, isso não a torna uma dança de índios, porque eles têm “[...] otras danzas ancestrales que amam mayormente y que sienten mejor” (Ibidem, p. 20). Quanto ao *zambo*, se ele dança *cueca*, é porque a Espanha trouxe para as Américas outro fator étnico: “el negro africano, el que al mezclarse con la hembra aborígen dio el zambo, o sea el hijo del negro e india, o al contrario”

(Ibidem, p. 20-21). Para arrematar, Garrido diz que, se a descrição correspondesse às características reais da *cueca*, ninguém imaginaria que ela pudesse ser uma “dança nacional”, cultivada por diversos povos latino-americanos (Idem, p. 21).

Essas proposições iniciais de Pablo Garrido a respeito da *cueca* têm um fundamento histórico e um fundamento político. O fundamento político pode ser considerado identificando um esforço em ressaltar a *cueca* como um símbolo nacional, uma tradição especificamente chilena. Como símbolo nacional, ela deveria ser valorizada em face de qualquer depreciação, sobretudo daquelas vindas do colonizador. O fundamento histórico diz respeito ao fato de que a *zamacueca* passou, como muitos outros costumes latino-americanos, por um processo de apagamento de suas origens africanas, indígenas e mestiças, justamente para serem aceitas e assimiladas como expressões de uma nacionalidade essencial para o conceito de soberania de uma nação e de um povo autêntico e homogêneo. Em outras palavras, a invenção da tradição da *cueca* como processo de criação de símbolos nacionais foi também um processo de domesticação e pacificação das tensões étnicas e culturais que estão na base de sua formação como um costume latino-americano.³⁵

As definições posteriores da *zamacueca* e da *cueca* encontradas no Dicionário da Língua Castelhana da Real Academia Espanhola acompanharam esse processo histórico de limpeza étnica. Garrido se refere à definição presente na 15ª edição do dicionário, vigente em 1925 e mantida até a 19ª edição, vigente em 1970: “Zamacueca. f. Baile popular originario del Perú, y que se usa también en Chile y otras partes de América Meridional. // 2. Música y canto de este baile” (Idem, p. 22). Aqui, o índio, o *zambo* e o *chuchumeco* desapareceram, assim como a qualificação de “dança grotesca”, substituída por “baile popular”. Esta mudança na definição do dicionário da Real Academia Espanhola estaria mais de acordo com as proposições de Garrido, mas é precisamente ela que comprova o processo histórico de eliminação dos componentes étnicos e o processo de invenção de uma tradição para propósitos sociopolíticos.

³⁵ Os termos “tradição inventada” e “costume” são considerados aqui segundo as proposições de Eric Hobsbawm. (Cf. HOBBSAWM, Eric e RANGER, Terence (orgs.). A invenção das tradições. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984, pp. 9-23).

Por fim, o que sobra desta definição é o traço regionalista de uma dança e canto tradicionais, populares, mas sem agentes, pronta para a repetição ritualística e para o consumo de todos os indivíduos e classes sociais. Esta definição se torna ainda mais técnica na presente edição, a 23ª, impressa em 2014 e vigente ainda em 2019: “Cueca: 1. f. Baile de América del Sur, desde Colombia hasta la Argentina, Chile y Bolivia, en el que los bailarines, que llevan un pañuelo en la mano derecha, trazan figuras circulares, con vueltas y medias vueltas, interrumpidas por diversos floreos” (RAE, 2019). É interessante notar, nesta última definição, a ausência do adjetivo “popular”, que demonstra o prestígio adquirido pela *cueca* mesmo entre os membros de uma elite social, tal como descrito e defendido por Garrido em sua *Biografía de la cueca*, onde lemos que a dança está presente até mesmo nos salões de festas dos mais altos governantes do Chile.

Existe ainda outro fator de ordem política a ser considerado nesse processo de institucionalização e limpeza étnica da *zamacueca*. Um fator tão relevante quanto o apagamento dos agentes culturais formadores de um costume. Quem olha atentamente para a primeira definição da *zamacueca* reconhece um verdadeiro documento histórico da utilização da língua como um instrumento de poder. Nesse caso, o dicionário e a língua são postos a serviço de um poder colonizador que qualifica como “grotesca” a expressão do costume de povos sobre os quais deve-se exercer um domínio ético e sociocultural. Para além disso, é possível notar nessa definição o exercício reativo do poder. Diante da potência de uma manifestação cultural indígena, africana e mestiça, Espanha se viu obrigada a incluir no dicionário da sua língua oficial uma definição para ela, mas não sem reagir à possível ameaça que era a resistência do índio, do africano e do mestiço por meio de seus costumes, crenças e divertimentos. Para Espanha, essa resistência era “grotesca”.

Ainda no século XIX, outra forma de poder era exercida sobre os costumes latino-americanos: o trabalho intensivo de pintores viajantes europeus como André August Bonnaffé e até mesmo de nativos como o peruano Pancho Fierro. Nessa altura, havia um forte interesse pela documentação etnográfica por parte desses artistas; contudo, pode-se dizer que o seu interesse maior era a exploração de um capital cultural latino-americano por meio da representação iconográfica dos tipos e costumes particulares dessa região (RIVIALE, 2011). A *zamacueca* foi

um tema recorrente em aquarelas e litografias que rodavam o mundo, contribuindo para a construção de um imaginário exótico e pitoresco acerca do continente sul-americano.



FIGURA 1 La zamacueca.

FONTE: BONNAFFÉ, 1857, s.p.

Numa dessas representações, um casal de negros peruanos dança com seus trajes costumeiros. O homem com seu sombrero de palha fina, sua jaqueta e seu

lenço. A mulher com sua blusa e sua saia larga e comprida. Trata-se de uma dança de sedução e fuga. O homem corteja a mulher que resiste às investidas do parceiro de forma lúdica e ambivalente, uma vez que a fuga não é um abandono, mas uma condição para a continuidade do jogo. A repetição dos trajés, dos adereços e dos movimentos nas mais diversas representações ajudam a reforçar as características essenciais ao costume e a transformá-lo em tradição. Nessas pinturas, a *zamacueca* é uma fórmula e um item de exportação. Os negros americanos que a dançam — em sua maioria escravizados e descendentes de escravizados — são apenas um suporte para esta forma. Eles não têm história, não têm personalidade. Não interessa que significado eles dão às suas festas e danças. Interessa apenas o traço exótico, que será exportado para Europa e reproduzido em estampas, alimentando a imaginação do Ocidente. O “exótico” dos álbuns dos pintores viajantes e o “grotesco” do dicionário da Real Academia Espanhola são os dois extremos da máquina discursiva europeia a serviço da submissão de outros continentes. O primeiro agindo no sentido da despersonalização dos indivíduos, o segundo reagindo contra a potência de suas expressões socioculturais.

Em 1937, Nicanor Parra publica o seu primeiro livro, *Cancionero sin nombre*, fortemente influenciado por um trabalho de pesquisa dos costumes e tradições camponesas do centro-sul chilenos. O poema “Remolino interior” é o monólogo de um típico caipira caricaturado que canta os seus costumes. No entanto, diferentemente das ilustrações costumbristas do século XIX, o poema de Nicanor Parra não se resume à representação pitoresca de uma expressão cultural. O personagem de “Remolino interior” se mostra um indivíduo complexo e contraditório ao se definir, ao mesmo tempo, um tipo amigável e rústico, delicado e indelicado, como sugerem os dois últimos octossílabos da primeira copla do poema:

Me gusta que no me entiendan
y que tampoco me endiendan,
camisa de seda tengo
pero también tengo espuelas.

[...]

(PARRA, 1937, p. 15)

O caráter e o comportamento paradoxais desse personagem se imprimem em seu próprio modo de vestir. A delicadeza da seda contrasta com a rispidez das esporas de montaria. Aqui, a figura típica do camponês trabalhador e festivo, em paz com sua condição existencial, começa a se complexificar. Aqueles que tentam extrair um contorno exótico de seu modo de vida e de seus hábitos culturais encontram um temperamento arredio, um *remolino* que envolve e confunde, tornando-o incompreensível e inapreensível. Mais do que os seus costumes, o personagem ressalta a sua personalidade, afirmando uma postura e uma forma-de-vida.

REMOLINO INTERIOR

Me gusta que no me entiendan
y que tampoco me entiendan,
camisa de seda tengo,
pero también tengo espuelas.

Si digo que yo te quiero
no es cierto lo que dijera,
y acaso no te saludo
no es cierto que te aborrezca.

Cuando recorro la plaza
me gusta que no me entiendan,
pastillas de menta compro
para corretear la pena.

Voy a sentarme a la plaza
de pena, de pena, pena,
y acaso a la plaza llego
la plaza, plaza me alegra.

Si digo que por las piedras
circula una voz de seda,
quiero decir que en el río
me bebo la luna llena.

Y como quiero que nadie
sepa lo que me interesa
me pongo a amansar potrancas
celestes sobre la arena.

Y como Chile es mi fundo
me gusta seguir la cueca,
con una chaqueta corta
y un pañuelito de menta.

Al viento lo voy siguiendo
con un chicote de abejas,
el viento, viento se esconde
detrás, detrás de las puertas.

Si vendo a mi negra vendo
todo lo que a mí me queda,
pero la vendo y la vendo
para que nadie me entienda.

Y acaso quiero que nadie
me pida mi yegua yegua,
le digo que si es de noche
se asusta de las estrellas.

Y acaso es de día claro
se asusta de las espuelas,
yo quiero que nadie entonces
me entienda ni que me entienda.

Cuando me subo a los árboles
es luna mi calavera,
me gusta, me gusta, gusta,
me gusta que no me entiendan.

Pero hablando en serio serio

que nadie me niega niega
que cuando subo a caballo
me pongo mis dos espuelas.

(PARRA, 1937, pp. 15-17)

As repetições excessivas de determinadas palavras, o enlace das coplas e das rimas assonantes dão uma circularidade angustiante ao poema, tanto no plano sintático quanto no plano sonoro. O redemoinho interior do personagem ganha forma no poema, assim como o traçado circular dos dançarinos da *cueca*, suas voltas e meia voltas, dão forma a um estado de espírito agitado e inquieto recuperado no poema de Nicanor Parra e documentado pelo folclorista chileno Ramón Laval em seu livro *Contribución al flokllore de Carahue (Chile)*, de 1916. Segundo uma das fontes do pesquisador, na segunda metade do século XIX, durante a celebração da Cruz, festejo que acontecia no mês de maio, foliões batiam de porta em porta pedindo esmolas, carregando uma cruz de madeira e um lampião com uma vela acesa. O que se conseguia por meio das esmolas servia para armar uma *remolienda*: “jarana en que se bebe con exceso y se baila cueca al son de arpa y guitarra” (LAVAL, 1916, p. 21).

Aqui é preciso considerar a imagem evocada por Nicanor Parra na construção de seu personagem e pelos brincantes da *cueca* no século XIX: um *redemoinho* pode ser um movimento giratório, uma pessoa inquieta, um amontoamento de gente, um distúrbio ou uma alteração no curso normal das coisas, o que significa que a *cueca* foi compreendida, desde a sua formação, como uma manifestação movida por uma energia caótica e por uma força disruptiva, precisamente aquela contra a qual Espanha reagia em sua primeira definição da *zamacueca* no dicionário da Real Academia da Língua, precisamente aquela que não se podia entrever nas pinturas *costumbristas* europeias e precisamente aquela que foi apagada pelo olhar de corte nacionalista e pelas políticas culturais da ditadura de Augusto Pinochet, entre os anos de 1973 e 1989.

Nessa época, havia “una nube de inconsistencia, una censura permanente como arma de defensa del poder dominante, junto a un proceso traumático que sembraba la incertidumbre colectiva” (VILLARROEL e JARA, 2014, p. 153). De um lado, os protocolos do regime militar ditavam e promoviam representações

estético-políticas cujo objetivo era a construção de símbolos nacionais que expressassem "[...] una cierta 'chilenidad' [...]" (Ibidem, p. 153). De outro lado, artistas como Violeta e Nicanor Parra e ativistas políticos criavam um movimento de difusão do folclore e dos costumes populares como um instrumento de resistência. Esses dois movimentos antagônicos caracterizam o que a historiadora chilena Karen Esther Donoso Fritz denominou "la batalla del folklore" (Ibidem, p. 153).

Uns dos principais atores desse empreendimento político e cultural foi o Conjunto Folclórico da Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos (AFDD). As integrantes desse conjunto, mães, filhas e irmãs de presos desaparecidos, se apropriaram da *cueca*, a "dança nacional", para manifestar sua posição contrária à violência do regime militar. Para isso, foi preciso restituir o elemento disruptivo da *cueca*. Se a dança havia sido institucionalizada como uma dança romântica que representa o galanteio do homem e as evasivas presunçosas da mulher, uma questão ficava no ar: onde estavam os homens com os quais essas mulheres deviam dançar a *cueca*, onde estavam as mulheres com que os homens deviam festejar?

Em 8 de março de 1978, durante uma comemoração do Dia Internacional da Mulher realizada no Teatro Caupolicán de Santiago, diversas organizações de mulheres se reuniram, entre elas, o Conjunto Folclórico da AFDD; "este acto constituyó la primera celebración masiva bajo la dictadura del general Pinochet" (Ibidem, p. 139). Perante um teatro lotado, as integrantes do conjunto apresentaram duas canções: "Que pena siente el alma", de Violeta Parra, e "La cueca sola", de Gala Torres:

LA CUECA SOLA

(Brindes)

Yo brindo por la verdad, la justicia y la razón
porque no exista opresión, ni tanta desigualdad.
Con coraje y dignidad, de este mal hay que salir,
vamos a reconstruir y con cimientos bien firmes
para que jamás en Chile esto se vuelva a vivir.

(Cuarteta)

(Mi vida) En un tiempo fui dichosa,
(mi vida) apacibles eram mis días,
(mi vida) más llegó la desventura;
(mi vida) terminó lo que más quería.

(Seguidillas)

Me pregunto constante
¿Dónde te tienen?
Y nadie me responde
y tú no vienes.

Y tu no vienes, mi alma,
larga es la ausencia,
y por toda la tierra
pido clemencia.

(Remate)

Sin ti, prenda querida,
triste es la vida.

(TORRES, 1978)

A *cueca sola* segue a estrutura rígida da *cueca* tradicional: um brinde para iniciar a dança e ressaltar o seu caráter festivo; um *quarteto* de redondilhas maiores; uma ou mais *seguidillas*, estrofe formada por duas redondilhas maiores e duas menores, dispostas em alternância, e um *arremate* formado por um dístico, sendo o primeiro verso uma redondilha maior e o segundo, uma redondilha menor. Contudo, nessa ocasião, havia dois fatores importantes que diferenciavam o ritual tradicional da *cueca* e a apresentação do Conjunto Folclórico da Agrupação de Familiares de Presos Desaparecidos. O primeiro diz respeito à letra da canção: uma denúncia direta da violência empregada pelo regime militar contra os seus opositores. O segundo diz respeito à materialização da ausência dos familiares

desaparecidos, que constitui o tema da canção: em lugar de dançar a *cueca* em pares formados por um homem e uma mulher, como manda o costume, as integrantes do Conjunto Folclórico dançaram a *cueca* sozinhas.

Em 8 de março de 1978, uma nova tradição foi inaugurada no Chile. Uma tradição de mulheres que, ao alterar um elemento característico de um costume, redirecionaram o seu valor simbólico em favor de uma luta política. Este fato teve desdobramentos significativos do ponto de vista social. Um deles foi o reposicionamento das mulheres chilenas em sua relação com determinados “bens comuns”, dentre eles a *cueca*, o espaço público, a participação e o exercício da cidadania. Um novo agente entrava em cena na história da *zamacueca* para retomar a sua energia política e disruptiva: a mulher. Um agente não menos estereotipado e excluído do que o negro e o índio, mas que deixa o lar e o trabalho doméstico para dançar *cueca* nos teatros e nas praças, acompanhadas pela ausência de seus familiares.

REFERÊNCIAS

- BONNAFFÉ, A.A. **Recuerdos de Lima: album, tipos, trajes y costumbres**. Lima: A.A. Bonnaffé, 1957.
- GARRIDO, Pablo. **Biografía de la cueca**. Santiago de Chile: Editorial Nascimento, 1976.
- HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence (Orgs.). **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984, pp. 9-23.
- LAVAL, Ramón. **Contribución al floklore de Carahue (Chile)**. Madrid: Lebrería General de Victoriano Suárez, 1916.
- PARRA, Nicanor. “Remolino interior”. In: **Cancionero sin nombre**. Santiago de Chile: Editorial Nascimento, 1937.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. **Diccionario de la lengua española**, 23.ª ed., [versão 23.3 online]. <https://dle.rae.es/cueca?m=form> [3 de dezembro de 2019].
- RIVIALE, Pascal. “Entre lo pintoresco, el costumbrismo y la etnografía: relaciones e influencias recíprocas en las artes gráficas peruanas y francesas en el siglo XIX”. In: **HISTOIRE(S) de l’Amérique latine**, 2011, vol. 6.
- TORRES, Gala. “La cueca sola”. In: **Conjunto Folclórico de la AFDD**. Canto esperanza. Santiago, 1999.

VILLARROEL, Johan Manuel Ponce; JARA, Michelle Sara Mura. **Reconstrucción histórica de la cueca sola. Desde el imaginario político y social en Chile (1978-1990)**. Santiago: Universidad de Arte y Ciencias Sociales, 2014.

RELENDO “LITERATURA E SUBDESENVOLVIMENTO”

GABRIEL DOS SANTOS LIMA

RESUMO: Este artigo se vincula à pesquisa de doutorado em andamento, a qual se propõe a reler o texto “Literatura e Subdesenvolvimento” (1970), de Antonio Candido. Para tal, dedica-se a reconstruir o argumento central do mesmo, segundo o qual o romance latino-americano dos anos 1960 seria um ponto culminante da formação literária no continente, isto é, um ponto de síntese entre matéria social local e técnicas artísticas cosmopolitas, cristalizado em uma literatura universalmente significativa. Desse modo, procura-se demonstrar como tal concepção na obra de Candido se associa a uma expectativa em relação à formação nacional dos países periféricos, no quadro de um almejado avanço socioeconômico. Considerando a hipótese de que o processo formativo na América Latina não foi concluído, entendemos a obra dos autores estudados pelo crítico não na chave da síntese entre o particular e o universal, mas na chave da dissonância formal, da integração ao mercado globalizado e do diagnóstico da dependência.

PALAVRAS-CHAVE: Antonio Candido; literatura latino-americana; Literatura e desenvolvimento.

Este artigo se propôs a reler o ensaio “Literatura e Subdesenvolvimento”, publicado por Antonio Candido no ano de 1970. Para tal, buscou realizar três movimentos: 1) descrever resumidamente a sua contribuição à crítica; 2) situar o texto em seu respectivo contexto histórico-literário; e 3) discutir brevemente sua atualidade. Concordando com a ideia de Roberto Schwarz em sua fala na ocasião

do falecimento de Antonio Candido em 2017, na qual “Literatura e Subdesenvolvimento” seria “um texto para ler e reler” (SCHWARZ, 2018, p. 74), buscou-se levantar questões que sejam relevantes à crítica hoje, a partir da reinterpretação do texto.

Em se tratando de um texto escrito na segunda metade do século, “Literatura e Subdesenvolvimento” é posterior à publicação da obra candidiana máxima, *A Formação da Literatura Brasileira*, de 1949. Em todo caso, vale recordar um aspecto desta obra que perpassa toda a reflexão de Candido acerca da produção literária do Brasil, também fundamental nas suas reflexões ulteriores. Trata-se do projeto de estudar a formação cultural do país como “síntese de tendências particularistas e universalistas” (CANDIDO, 2013, p. 25). Como se sabe, tal intenção se encontra já expresso nas primeiras páginas de *A Formação* (1949) e dá a tônica na análise de todos os “momentos decisivos” (CANDIDO, 2013), desde a versificação da paisagem mineira com métrica e espírito árcades nos poetas inconfidentes, até o romantismo indianista na lírica de Gonçalves Dias ou no romance alencariano.

Cabe também recordar que, para Candido, um requisito básico para o funcionamento de uma tal literatura formada com características locais e universais, seria a existência de um “sistema literário”, o conhecido pressuposto sociológico de uma tríade escritor-obra-público, no qual a poesia e a prosa pudessem circular, constituindo um complexo cultural mais ou menos estável. Daí em *A Formação*, o crítico dedicar páginas ao surgimento das primeiras academias e grêmios, à criação das primeiras Escolas Superiores no período joanino e à (incipiente) massificação do ensino no Segundo Reinado.

Em “Literatura e Subdesenvolvimento”, a noção de uma oscilação literária entre o telúrico e o cosmopolita, operando sociologicamente, reaparece. Agora, porém, em outra chave, sobretudo porque visa objetos de estudo diferentes. Dessa vez, de maneira bastante panorâmica e ensaística, em detrimento das leituras cerradas, mas sem prejuízo da agudeza crítica, Candido amplia seu olhar para todo o continente latino-americano. No mesmo sentido, estende seu alcance temporal para discutir objetos cronologicamente tão distintos quanto a poesia dos românticos, o romance machadiano, os contos de Jorge Luis Borges, a *novela de la tierra*, o regionalismo brasileiro e, por fim, o interesse principal do ensaio, o romance latino-americano dos anos 1950 e 1960.

Fundamentalmente, poderia-se dizer que a prosa de “Literatura e Subdesenvolvimento” avança do século XIX ao XX analisando as obras à luz do problema do particular-universal. Assim, primeiramente, observa o ufanismo do romantismo brasileiro na descrição do território, que revelaria uma “noção de país novo” (CANDIDO, 2011, p. 169), isto é, uma ânsia por estilizar nossas paisagens, com uso do sentimento romântico importado, mediante exuberâncias adjetivas no tocante à fauna e à flora. Candido não deplora essa tendência, mas enfatiza seu localismo.

Em seguida, o crítico elogia a busca de Machado de Assis e Jorge Luis Borges por formas mais elaboradas, em detrimento da cor local. Para o crítico, Borges seria mesmo o primeiro caso de autor periférico a influenciar os escritores dos países europeus dos quais os moldes literários costumavam ser trazidos. Segundo Candido, o autor argentino “representa o primeiro caso de incontestável influência original, exercida de maneira ampla e reconhecida sobre os países-fonte, através de um modo novo de conceber a escrita” (CANDIDO, 2011, p. 185). Em seguida, acrescenta:

Machado de Assis, cuja originalidade não é menor sob este aspecto, e muito maior como visão do homem, poderia ter aberto rumos novos no fim do século XIX para os países-fontes. Mas perdeu-se na areia de uma língua desconhecida, num país então completamente sem importância (CANDIDO, 2011, p. 185).

Aqui, o crítico se refere especificamente à meta-narrativa em abismo de Borges e ao narrador “elíptico”, “fragmentário” (CANDIDO, 2011, p. 22) de Machado, cujo caráter inusitado já apontara no texto “Esquema Machado de Assis”, de 1968. As prosas borgiana e machadiana seriam novos momentos-chave da formação literária. Simultaneamente locais e universais, poderiam até mesmo exercer papéis revolucionários no concerto internacional das formas.

De modo bastante entusiasmado, Candido aponta ainda o desenvolvimento dessa tendência na narrativa latino-americana dos anos 1960. Seu exemplo modelar é o romance *La Ciudad y los Perros*, de Mario Vargas Llosa, com seu narrador em primeira pessoa cuja identidade no enredo é oculta até os últimos capítulos, nos quais a revelação dá nova perspectiva a toda a trama. Nas palavras de Candido,

Esta técnica parece uma concretização da imagem que Proust usa para sugerir a sua [...]; mas significa algo muito diverso, num plano diverso de realidade. Aí, o romancista do país subdesenvolvido recebeu ingredientes que lhe vêm por empréstimo cultural dos países de que costumamos receber as fórmulas literárias. Mas ajustou-as em profundidade ao seu desígnio, para representar problemas do seu próprio país, compondo uma fórmula peculiar: Não há imitação nem reprodução mecânica. Há participação nos recursos que se tornaram bem comum através do estado de dependência, contribuindo para fazer deste uma *interdependência* (CANDIDO, 2011, p. 187).

Assim, por um lado, o olhar de Candido recai sobre o grau de tecnificação literária, considerando a narrativa em seu sentido imanente e dando significado político à análise formal. Moderna e original, a obra de Vargas Llosa seria um novo estágio em um almejado processo de emancipação da cultura, na medida em que superaria a dependência estética. Por outro lado, em se tratando do século XX, Candido não deixa de apontar a existência de outras vertentes latino-americanas, tecnicamente menos universais e mais preocupadas com o aspecto representacional da vida no continente, tal como o caso do regionalismo. Vale notar que, nesse âmbito, a posição do crítico repele dualismos simplistas. Embora negue valor à *novela de la tierra*, depreciando o centaurismo de seus vaqueiros e *gauchos*, Candido valoriza escritores localistas mais sóbrios. Diz, por exemplo, que a obra de Graciliano Ramos abandona o “encanto pitoresco” e o “cavalheirismo ornamental”; e classifica *Vidas Secas* como um romance de “alta expressão” (CANDIDO, 2011, pp. 171-172), fazendo juízo similar das obras do regionalismo de 1930 como um todo. Para o crítico, da “consciência de país novo” que marcava nosso romantismo, essa narrativa operaria a passagem ao conceito de “consciência do subdesenvolvimento” (CANDIDO, 2011, p. 169), denunciando nossa “miséria pasmosa” e nossa “incultura paralisante” (CANDIDO, 2011, p. 171).

Desse modo, enxergando valor em duas vertentes romanescas bastante diversas, Candido apontaria ainda um caminho de síntese das mesmas. Tratar-se-ia do “super-regionalismo” (CANDIDO, 2011, p. 195). Para o crítico,

A realidade econômica do subdesenvolvimento mantém a dimensão regional como objeto vivo, a despeito da dimensão urbana ser cada vez mais atuante. Basta lembrar que alguns dentre os melhores encontram nela substância para livros universalmente significativos, como José María Arguedas, Gabriel García Márquez, Augusto Roa Bastos, João Guimarães Rosa. (CANDIDO, 2011, p. 192)

Na dialética do particular-universal, pensava Candido, tais autores se localizariam em pontos culminantes, na medida em que equilibrariam a “alta consciência técnica” (CANDIDO, 2011, p. 191) e uma “consciência dilacerada do subdesenvolvimento”, que “opera uma explosão do tipo de naturalismo que se baseia na referência a uma visão empírica do mundo” (CANDIDO, 2011, p. 195). Aqui, a referência óbvia é aos indiretos-livres, monólogos, fluxos de consciência e visões simultâneas dos escritores mencionados. Com tais técnicas avançadas, o ângulo crítico do regionalismo *tout court*, que observava o atraso desde um ponto de vista externo, adquiriria dimensão psicológica e mais profunda.

Essa posição crítica de Candido, à altura da publicação de “Literatura e Subdesenvolvimento”, representava uma verdadeira lufada de ar fresco para a intelectualidade. À época, o que caracterizava o debate latino-americano era, ainda, a polêmica bizantina entre modernismo e arte engajada que preocupara a Europa na primeira metade do século. A propósito, vide os críticos que Candido menciona em seu ensaio: por um lado, o venezuelano Manuel Pedro González, que se opunha às “técnicas marginais e às piruetas de estilo e pontuação que Paris e Nova York exportam” (GONZÁLEZ, 1967, p. 36); por outro lado, o uruguaio Rodríguez Monegal, cuja publicação *Mundo Nuevo* defendia a arte abstrata contra o engajamento. Nesse universo crítico bipolar, característico da situação periférica em meio à Guerra Fria, Candido teve o mérito indubitável de oferecer uma saída inteligente, nem xenófoba, nem aculturada.

Contudo, do ponto de vista do projeto formativo, a aparente conquista estética não lhe bastava. Como na *Formação da Literatura Brasileira*, Candido se preocupava em dar lastro material a esse progresso da cultura, procurando modos de reforçar um sistema literário continental no qual a literatura pudesse circular e adquirir organicidade. O desafio, então, era ainda maior, dado o que o crítico percebia como o nascimento de uma indústria cultural local, com o avanço “do rádio, da televisão, da história em quadrinhos” (CANDIDO, 2011, p. 174).

Dada a tendência homogeneizadora da comunicação de massa, e considerado o monopólio destes pelos países desenvolvidos que detinham seu *know-how*, Candido temia pela manipulação das sociedades periféricas no sentido de interesses imperialistas, o que operaria uma passagem latino-americana da “segregação aristocrática da era das oligarquias para a manipulação dirigida das massas, na era da propaganda e do imperialismo total” (CANDIDO, 2011, p. 176).

Daí que o crítico enfatizasse também a necessidade de uma constante luta política e pedagógica, com vistas a fazer frente a essa ameaça. É característica sua denúncia das nossas “políticas educacionais ineptas ou criminosamente desinteressadas” (CANDIDO, 2011, p. 172) como óbices à criação de uma verdadeira cultura literária. Desse modo, seria preciso empreender urgentemente um esforço no sentido do avanço material e cultural, a fim de acompanhar e sustentar o melhoramento literário que parecia já acontecer. Aqui, dialeticamente, a própria literatura, com sua “consciência do subdesenvolvimento”, poderia mesmo cumprir um papel de relevo, denunciando o atraso e pressionando no sentido do progresso que, por sua vez, impulsionaria o avanço literário e assim por diante.

Na pesquisa de doutorado à qual este artigo se vincula, tenho chamado essa formulação de “estratégia ambivalente”, um esquema que buscava atuar na arena socioeconômica e literária de maneira simultânea. No entanto, faz-se ainda necessário descrever brevemente o contexto que favoreceu sua elaboração.

Como se sabe, a década de 1960 foi o período dourado do desenvolvimentismo na América Latina. Tal ideologia encontrara ventos favoráveis nas políticas modernizadoras dos governos do Partido Revolucionário Institucional no México, de Perón e Frondizi na Argentina e de Vargas e Kubitschek no Brasil. Amparados em alianças de classes, os populismos locais eram ainda alimentados pelas diretrizes da famosa Comissão Econômica para a América Latina e o Caribe, a CEPAL, *think thank* da Organização das Nações Unidas dirigido pelo argentino Raúl Prebisch, que preconizava políticas industrializantes, tendo como objetivo reduzir a dependência econômica da periferia capitalista em relação aos países do centro.

Em “Literatura e Subdesenvolvimento”, Candido demonstra entusiasmo com esse cenário, referindo-se a uma “tomada de consciência dos economistas e políticos” (CANDIDO, 2011, p. 172) e enxergando na “ideia de subdesenvolvimento uma força propulsora, que dá novo cunho ao tradicional empenho político

dos nossos intelectuais” (CANDIDO, 2011, p. 171). O impulso desenvolvimentista lhe convidava, então, a buscar soluções ousadas para o progresso material e cultural do continente como um todo.

A óbvia pedra no meio desse caminho eram as Ditaduras Militares, que àquela altura, já se haviam estabelecido no Brasil, na Argentina, no Peru e na Guatemala. Candido, claro, demonstrava bastante consciência do problema ao afirmar que éramos “um continente sob intervenção” (CANDIDO, 2011, p. 176). Por isso, inclusive, não descartava a necessidade de soluções radicais. Seu elogio de Cuba como “admirável vanguarda da América na luta contra o subdesenvolvimento e seus fatores” (CANDIDO, 2011, p. 188) revelava tanto voluntarismo quanto coragem em um momento em que o AI-5 já operava, e a luta armada brasileira dava seus primeiros passos.

Em todo caso, os próximos capítulos dessa narrativa são bastante conhecidos. As vias radicais da esquerda foram fechadas à sangue. Nem a emancipação continental, nem o progresso material ou cultural aconteceram. Na ressaca do desenvolvimento híbrido dos anos Geisel, que aumentara a desigualdade e a dependência ao invés de diminuí-las, Roberto Schwarz, em um texto de 1986, se perguntava “como seria a cultura popular se fosse possível preservá-la do comércio e, sobretudo, da comunicação de massa? O que seria uma economia nacional sem mistura?” (SCHWARZ, 2012, p. 32). O próprio crítico responde: “De 64 para cá, a internacionalização do capital, a mercantilização das relações sociais e a presença da mídia avançaram tanto que estas questões perderam a verossimilhança” (Idem).

A modo de conclusão, refletimos sobre a atualidade de “Literatura e Subdesenvolvimento”: sua aposta na formação continental a espelhar a formação literária foi desqualificada pelo rumo dos acontecimentos, os juízos de valor a respeito dos romances de seu tempo permanecem atuais? A resposta é complexa. Se entendermos que o texto sugere uma teleologia latino-americana do domínio técnico, certamente não. Muitos dos juízos positivos de Candido sobre a narrativa dos anos 1960, de fato, repousam sobre a originalidade de determinados expedientes modernistas, como o monólogo de Riobaldo no *Grande Sertão* ou as obras abertas de Julio Cortázar. É fato que romances como os de Roa Bastos e Vargas

Llosa propõem formas análogas. Todavia, a ideia de uma América Latina literariamente emancipada da Europa soa algo anódina após fracassado o projeto de libertação econômica que lhe daria chão.

Do mesmo modo, podemos questionar o quanto determinados romances discutidos por Candido lograram, de fato, abandonar o pitoresquismo. Se observadas as cifras comerciais alcançadas por alguns deles no quadro do chamado “boom literário” dos anos 1960, devemos mesmo nos perguntar se determinadas apostas no localismo, ou no chamado “realismo mágico”, não correspondem aos anseios literários exotistas da indústria editorial mundializada. Este parece ser mais claramente o caso de algumas obras elogiadas em “Literatura e Subdesenvolvimento”, como as de Alejo Carpentier e García Márquez. Entretanto, seria possível reler alguns desses romances à luz das promessas desenvolvimentistas que não se cumpriram, o que busco fazer em minha pesquisa.

Para isso, a ideia candidiana de uma “consciência dilacerada do subdesenvolvimento” permanece, sem dúvida, bastante atual, pois parece registrar justamente aquilo que seria a América Latina, caso o projeto emancipatório da formação fosse obstruído. Nota-se nas leituras que essa consciência está presente nas inúmeras narrativas do fracasso modernizador. Por exemplo, na economia agrícola de enclave em *Cien Años de Soledad*, de García Márquez; na “novela de ditador” *El Yo Supremo*, de Roa Bastos; na exploração crua do povo indígena em Arguedas e no mundo-jagunço do *Grande Sertão*. Com ou sem as técnicas da última hora – isso agora é o de menos – tais obras parecem registrar o que o desenvolvimentismo não havia ainda cumprido e não cumpriu até o presente.

A isso concorre também a forma de muitos desses romances, cujo tempo circular parece sugerir a incapacidade de se chegar ao futuro. Essa narrativa anti-teleológica, que José Antonio Pasta chamou de uma “constante estrutural” (PASTA JR., 2011) do romance brasileiro, parece também estar presente em diversas obras analisadas por Candido.

É nesse sentido que “Literatura e Subdesenvolvimento” se mostra ainda bastante atual, apesar de seu acento “de época”, ou melhor, de sua fidelidade ao momento histórico: não como promessa de futuro, mas como antecipador de uma leitura negativa e a contrapelo de romances que talvez já sugerissem o que seria um eventual revés do desenvolvimentismo. Essa leitura, nos anos 1970, talvez ainda encontrasse entraves. Hoje, à luz do processo histórico, já se pode fazê-la.

REFERÊNCIAS

- CANDIDO, Antonio. “Esquema de Machado de Assis” (1968). In: CANDIDO, Antonio. **Vários Escritos**. 5ª ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2011.
- _____. “Literatura e Subdesenvolvimento” (1970). In: CANDIDO, Antonio. **A Educação Pela Noite**. 6ª ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2011.
- _____. **Formação da Literatura Brasileira – Momentos Decisivos** (1959). 14ª ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2013.
- GONZÁLEZ, Manuel Pedro. **Reparos al Premio Romulo Gallegos**. In: Zona Franca. n. 51. Caracas: Novembro, 1967.
- PASTA JR., José Antonio. **Formação Supressiva: Constantes Estruturais do Romance Brasileiro**. Tese de Livre-Docência. Universidade de São Paulo, 2011.
- SCHWARZ, Roberto. “Nacional por Subtração” (1986). In: SCHWARZ, Roberto. **Que horas são? Ensaios. 1964-1969**. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- _____. “Antonio Candido”. In: FONSECA, Maria Augusta; SCHWARZ, Roberto (Orgs.). **Antonio Candido – 100 Anos**. São Paulo: Editora 34, 2018.