

Regina Simon da Silva
Samuel Anderson de O. Lima
Organizadores

LITERATURA HISPÂNICA EM PAUTA

Regina Simon da Silva
Samuel Anderson de O. Lima
Organizadores

LITERATURA HISPÂNICA EM PAUTA

Reitora

Ângela Maria Paiva Cruz

Vice-Reitor

José Daniel Diniz Melo

Diretoria Administrativa da EDUFRN

Luis Álvaro Sgadari Passeggi (Diretor)

Wilson Fernandes de Araújo Filho (Diretor Adjunto)

Judithe da Costa Leite Albuquerque (Secretária)

Conselho Editorial

Luis Álvaro Sgadari Passeggi (Presidente)

Alexandre Reche e Silva

Amanda Duarte Gondim

Ana Karla Pessoa Peixoto Bezerra

Anna Cecília Queiroz de Medeiros

Anna Emanuella Nelson dos Santos Cavalcanti da Rocha

Arrailton Araujo de Souza

Carolina Todesco

Christianne Medeiros Cavalcante

Daniel Nelson Maciel

Eduardo Jose Sande e Oliveira dos Santos Souza

Euzébia Maria de Pontes Targino Muniz

Francisco Dutra de Macedo Filho

Francisco Welson Lima da Silva

Francisco Wildson Confessor

Gilberto Corso

Glória Regina de Góis Monteiro

Heather Dea Jennings

Jacqueline de Araujo Cunha

Jorge Tarcísio da Rocha Falcão

Juciano de Sousa Lacerda

Julliane Tamara Araújo de Melo

Kamyla Alvares Pinto

Luciene da Silva Santos

Márcia Maria de Cruz Castro

Márcio Zikan Cardoso

Marcos Aurélio Felipe

Maria de Jesus Goncalves

Maria Jalila Vieira de Figueiredo Leite

Marta Maria de Araújo

Mauricio Roberto Campelo de Macedo

Paulo Ricardo Porfírio do Nascimento

Paulo Roberto Medeiros de Azevedo

Regina Simon da Silva

Richardson Naves Leão

Roberval Edson Pinheiro de Lima

Samuel Anderson de Oliveira Lima

Sebastião Faustino Pereira Filho

Sérgio Ricardo Fernandes de Araújo

Sibele Berenice Castella Pergher

Tarciso André Ferreira Velho

Teodora de Araújo Alves

Tercia Maria Souza de Moura Marques

Tiago Rocha Pinto

Veridiano Maia dos Santos

Wilson Fernandes de Araújo Filho

Secretária de Educação a Distância

Maria Carmem Freire Diógenes Rêgo

Secretária Adjunta de Educação a Distância

Ione Rodrigues Diniz Morais

Coordenadora de Produção de Materiais Didáticos

Maria Carmem Freire Diógenes Rêgo

Coordenadora de Revisão

Maria da Penha Casado Alves

Coordenador Editorial

José Correia Torres Neto

Gestão do Fluxo de Revisão

Rosilene Paiva

Revisão Linguístico-textual

Valnecy Oliveira Corrêa Santos

Revisão de ABNT

Cristiane Severo da Silva

Lisandra Andreza Alves da Silva

Diagramação

Vinicius Adler de Oliveira Carlos

Capa

Vinicius Adler de Oliveira Carlos

Revisão Tipográfica

Renata Ingrid de Souza Paiva

Catálogo da publicação na fonte. UFRN/Secretaria de Educação a Distância.

Literatura hispânica em pauta [recurso eletrônico] / Organizado por Regina Simon da Silva e Samuel Anderson de O. Lima. – Natal: EDUFRN, 2018.
240 p. : il.

ISBN 978-85-425-0817-8

1. Literatura hispânica. 2. Espanhol. 3. História. 4. Poetas. 5. Poemas. I. Silva, Regina Simon da. II. Lima, Samuel Anderson de O.

CDU 821.134.2
N244l

Elaborado por Verônica Pinheiro da Silva – CRB-15/692.

Todos os direitos desta edição reservados à EDUFRN – Editora da UFRN
Av. Senador Salgado Filho, 3000 | Campus Universitário
Lagoa Nova | 59.078-970 | Natal/RN | Brasil
e-mail: contato@editora.ufrn.br | www.editora.ufrn.br
Telefone: 84 3342 2221

APRESENTAÇÃO

Este livro que chega agora às mãos dos leitores traz um conjunto de estudos realizados por especialistas da literatura hispânica, pertencentes a várias instituições de ensino superior do país, e foi pensado com o objetivo de reunir trabalhos que discutam temáticas abordadas por esses especialistas em suas áreas de atuação. Procuramos agrupar os estudos a partir de pautas buscando aproximação entre eles. Sendo assim, o livro se organiza em três pautas, cada uma com três capítulos: a primeira agrupa trabalhos referentes à Idade Média e ao Barroco hispânico; a segunda agrupa trabalhos que discutem aspectos de teoria literária de obras do mundo hispânico; e a última apresenta análises de obras poéticas.

Em *Neptuno Alegórico: espelho de príncipe iconográfico e manual de conselhos emblemático*, Leila Maria de Araújo Tabosa faz uma leitura crítica da poética de Sor Juana Inés de la Cruz, a monja mexicana, buscando entender a palavra-discurso, por meio da leitura de emblemas. No artigo *A representação feminina em La Celestina: perfis e discursos*, Regina Simon da Silva e Maria Nilza Carlos de Oliveira Candido observam na obra os estereótipos mais comuns da representação feminina: o positivo, em que a mulher é retratada como um anjo, um modelo virtuoso de mulher a ser seguido e o negativo, no qual a mulher é retratada como um demônio, representa uma ameaça à estrutura social estabelecida e, como tal, deve ser eliminada. Além desses perfis, as autoras salientam que em *La Celestina* surge também uma terceira possibilidade, a mulher que busca expressar-se com sua própria voz e que é capaz de questionar sobre a sua existência, representada pela figura de Melibea. Em *O sagrado e o profano em Los Milagros de Nuestra Señora de Gonzalo de Berceo*,

Samuel Anderson de Oliveira Lima busca apresentar ao leitor uma visão barroco/medieval do texto poético de Gonzalo de Berceo, observando detidamente as marcas do profano e do sagrado num texto do século XIII na Espanha.

Na segunda pauta, começamos pelo texto de Brenda Carlos de Andrade intitulado *Inventar a história/escrever ficção: romances históricos hispano-americanos no século XIX*, no qual a autora discute a diferenciação entre realidade e ficção, desde o Ocidente até a América Hispânica, delineando a relação complexa entre literatura e história e os lugares ocupados por cada um desses tipos de narrativas. No artigo *O limiar entre história e ficção em Conversación al sur de Marta Traba*, das autoras Cláudia Paulino de Lanis Patrício e Thayná dos Santos Almeida, é feito um estudo sobre o gênero testemunho, observando que a narrativa testemunhal é utilizada como ferramenta de denúncia, em especial, de indivíduos marginalizados que sofreram com a ditadura militar. A obra analisada denuncia a violência do regime ditatorial na Argentina, Chile e Uruguai. Em *Teoria e método: uma renovação do círculo de Bakhtin para a análise literária*, a autora Raquel de Araújo Serrão analisa a obra *Una sola muerte*, da escritora argentina Nora Strejilevich, sob a luz dos ensinamentos de Bakhtin, também estabelecendo um diálogo entre realidade e ficção, uma vez que a autora da obra analisada sofreu perseguição política durante a ditadura no seu país, a partir da própria experiência como sobrevivente e exilada.

Na terceira e última pauta, iniciamos com o texto de Cláudia Luna *Indoamericanismo e heterogeneidade no Canto General*, que analisa o poema *Canto General* do poeta chileno Pablo Neruda, a partir de três pontos principais: o senso de missão do poeta e a função da poesia na sociedade; a preocupação com o dado americano e com a construção de sua história; e a concepção de

poesia como um **signo de reunião**, em que se cruzam os diversos caminhos. Em *Aspectos épicos em Poema de Chile, de Gabriela Mistral*, a autora Christina Ramalho busca discorrer os aspectos épicos que estão presentes na obra destacando como cada um deles contribui para que se possa legitimar a inscrição da obra de Mistral no percurso épico nacional, em que Ercilla e Neruda são os referentes mais imediatos, verificando como história e mito se materializam no poema. Em *Resistência e erotismo em Cambio de armas de Luisa Valenzuela*, a autora Maria Mirtis Caser estuda a situação enfrentada pelo povo argentino com o golpe de Estado dado por Jorge Rafael Videla e Leopoldo Gualtieri. Os textos de Luisa Valenzuela analisados no artigo tratam do período em que os militares torturaram, sequestraram e assassinaram cerca de 30.000 pessoas na Argentina, dos quais muitos não foram encontrados vivos ou mortos.

Os organizadores dessas pautas agradecem as valiosas contribuições enviadas pelos pesquisadores e desejam que os leitores conheçam um pouco mais sobre o universo hispânico.

Os Organizadores



SUMÁRIO

PRIMEIRA PAUTA IDADE MÉDIA E BARROCO

- 12** **NEPTUNO ALEGÓRICO:
ESPELHO DE PRÍNCIPE ICONOGRÁFICO E MANUAL
DE CONSELHOS EMBLEMÁTICO**
LEILA MARIA DE ARAÚJO TABOSA
- 52** **A REPRESENTAÇÃO FEMININA EM LA CELESTINA:
PERFIS E DISCURSOS**
REGINA SIMON DA SILVA
MARIA NILZA CARLOS DE OLIVEIRA CANDIDO
- 66** **O SAGRADO E O PROFANO EM LOS MILAGROS
DE NUESTRA SEÑORA DE GONZALO DE BERCEO**
SAMUEL ANDERSON DE OLIVEIRA LIMA

SEGUNDA PAUTA
ASPECTOS TEÓRICOS

- 84** INVENTAR A HISTÓRIA/ESCREVER FICÇÃO:
ROMANCES HISTÓRICOS HISPANO-AMERICANOS
NO SÉC. XIX

BRENDA CARLOS DE ANDRADE

- 115** O LIMIAR ENTRE HISTÓRIA E FICÇÃO EM
CONVERSACIÓN AL SUR DE MARTA TRABA

CLÁUDIA PAULINO DE LANIS PATRÍCIO

THAYNÁ DOS SANTOS ALMEIDA

- 132** TEORIA E MÉTODO:
UMA RENOVAÇÃO DO CÍRCULO DE BAKHTIN
PARA A ANÁLISE LITERÁRIA

RAQUEL DE ARAÚJO SERRÃO

TERCEIRA PAUTA
POEMAS E POETAS

- 153** INDOAMERICANISMO E HETEROGENEIDADE
NO *CANTO GENERAL*
CLÁUDIA LUNA
- 177** ASPECTOS ÉPICOS EM *POEMA DE CHILE,*
DE GABRIELA MISTRAL
CHRISTINA BIELINSKI RAMALHO
- 213** RESISTÊNCIA E EROTISMO EM *CAMBIO DE ARMAS*
DE LUISA VALENZUELA
MARIA MIRTIS CASER
- 232** SOBRE OS AUTORES E ORGANIZADORES

PRIMEIRA PAUTA
IDADE MÉDIA E BARROCO

NEPTUNO ALEGÓRICO: ESPELHO DE PRÍNCIPE ICONOGRÁFICO E MANUAL DE CONSELHOS EMBLEMÁTICO

Leila Maria de Araújo Tabosa

*Emblemas [...] son como piedras preciosas en el oro
de un elegante discurso.*

Baltasar Gracián

*Los espejos de príncipes son obras de carácter
político-moral que recogen un conjunto de directrices
morales y de gobierno básicas que han de inspirar la
actuación del buen soberano Cristiano.*

Nogales Rincón

Portanto, um príncipe deve aconselhar-se sempre.

Nicolau Maquiavel

Desde Francesco Petrarca (1304-1374), o tema da formação ideal do príncipe e a preocupação com seus vícios e virtudes são motivo de pesquisa para ocupação dos Humanistas. A temática, passível de doutrina, tem proliferação de abordagem por meio da literatura emblemática e por meio do gênero chamado **espelhos de príncipes**. As epígrafes reúnem ideias que

colaboram para o entendimento da realização poética de *Neptuno Alegórico* por meio da palavra-discurso, da política e do conselho. Baltasar Gracián (1601-1658) escreve que emblemas são como pedras preciosas em ouro, os quais fazem parte de um elegante discurso. Nogales Rincón (2006) conceitua o gênero espelho de príncipe e o insere na categoria de textos político-morais que atuam na formação de um soberano. Nicolau Maquiavel (1469-1527) ressalta a importância de um príncipe aconselhar-se como exercício constante e essa noção está na obra de Sor Juana. Esse elegante discurso aparece em forma de descrição imagética que enfeita a cena barroca luxuosa, além de congrega discurso literário mesclado a aconselhamento político, revelando, mais uma vez, sua tradição de saber fundado na cultura humanística.

De acordo com Suárez Quevedo (2009, p. 122), havia livros que tratavam de “la estricta razón de Estado”, como *O Príncipe*, de Nicolau Maquiavel (1469-1527); livros que tratavam da “conformación de la imagen del soberano”, como o *Momus*, de Battista Alberti (1404-1472); e livros de emblemas, “ante todo la fundamental aportación de Alciato”, entre outros tantos nomes¹, foram as bases precedentes para a realização do gênero espelho de príncipe. A definição teórica alimenta a noção de que espelho de príncipe, fruto da tradição humanística dos grandes pensadores filósofos, que muitas das vezes, se ocuparam com o tema da formação principesca, além de ser fruto também da tradição emblemática, congrega literatura e política, listando vícios e virtudes, com ou sem imagens associadas a descrições verbais.

¹ Diego Suárez Quevedo mapeia os possíveis antecedentes e referentes dos espelhos de príncipes. Enumeram-se alguns: Pietro Bembo (1470-547), Baldassare Castiglione (1478-1529), Horapolo, Pierio Valeriani (1477-1558), Sebastián de Covarrubias (1539-1613), Cesare Ripa (1560-1622/1625) e Erasmo de Rotterdam (1469- 1536).

Neptuno Alegórico apresenta o modelo que integra literatura e política, aconselhando-reconhecendo virtudes e incentivando decisões políticas urgentes que beneficiassem a *Nueva España* por meio de uma interpenetração de códigos artísticos, como ferramenta de ensinamento e de persuasão. A obra é uma espécie de manual literário e político de aconselhamentos baseado nos três ensinamentos da retórica clássica *docere* (ensinar), *delectare* (deleitar) e *movere* (convencer). O caráter didático não-verbal de *Neptuno Alegórico* é o responsável por alcançar heterogêneos públicos e por realizar, assim, um ensinamento político baseado em literatura capaz de atingir principalmente os diferentes perfis da colônia dos seiscentos. O arco sorjuanino ensina, deleita e convence. A realização desse feito é estabelecida por meio das telas idealizadas a funcionarem como um modelo de literatura emblemática e também um manual ao modelo-estilo de espelhos de príncipes, que preveem apresentação de virtudes destinadas a auxiliar na conduta da formação ideal do príncipe. Os espelhos de consulta propostos pela poeta apresentam-se em duas instâncias específicas: uma acessível ao público, de caráter iconográfico imediato, e outra destinada ao príncipe: tanto de caráter iconográfico (observações mais especializadas) quanto de caráter escrito (notações mais gerais).

As oito telas e as seis bases idealizadas para aconselhar doutrinariamente o príncipe, elaboradas para serem afixadas no Arco Triunfal estão em *Razón de la fábrica alegórica y Aplicación de la fábula*, sendo localizadas especificamente em *Aplicación de la fábula*. Antes de apresentar a descrição poética dos quadros a serem pintados, a autora do modelo emblemático-didático-literário-político registra uma dedicatória muito comum aos artistas que fazem arcos laudatórios, sendo mais comum ainda praticar esse costume nas obras de aconselhamento dos príncipes.

A dedicatória e as telas foram elaboradas com o intuito de acompanhar a direção que Sor Juana intenciona dar ao novo governante com uma linguagem argumentativa, mas com descrição de imagens, a partir do que a autora já faz, na parte inicial de *Razón de la fábrica alegórica*, em forma de linguagem verbal em prosa. O direcionamento proposto pelas obras laudatórias como característica da cultura do Barroco é tratado por Maravall (1997) ao tratar do procedimento diretivo como instância de “cultura dirigida”, analisado pelo teórico a partir da obra gracianesca. O espelho sorjuanino, além de representar um aspecto da cultura dirigível do Barroco, também se relaciona com o aspecto barroco contemplado por Maravall (1997), intitulado “cultura massiva”, já que *Neptuno Alegórico* não alcança apenas as cabeceiras dos príncipes em seus palácios, mas, indo além, revela o comprometimento de aconselhar ao príncipe diante da massa não alfabetizada. O povo seria capaz de entender, por meio das imagens imediatas em níveis ainda que superficiais, as diretrizes sugeridas pela poeta. O hábito de empregar imagem para realizar comunicação em massa foi adotado pela escritora a partir da construção do gênero arco triunfal, baseado nos ensinamentos egípcios de tentar alcançar a todos por meio de escrita e iconografia.

Sor Juana Inés de la Cruz faz distribuição das telas em *Aplicación de la fábula* após imensa argumentação silogística em *Razón de la fábrica alegórica*. A décima musa distribui suas propostas emblemáticas em duas instâncias de apresentação. A primeira proposta é composta por oito telas a serem dispostas na fachada do Arco Triunfal. A segunda subsequente é a apresentação de seis gravuras emblemáticas distribuídas em quatro bases e dois *Intercolumnios*. As bases e as colunas não foram ainda criadas pela crítica literária ou arquitetônica, estando inédita essa proposta iconográfica. A proposta de portada do Arco

Triunfal já foi pensada e concretizada por estudiosos que apresentaram três modelos. Georgina de Sabat Rivers (1983) e Sagrario López Poza (2003) deram suas contribuições ao apresentarem arcos com as numerações e posições delineadas por Sor Juana em uma tentativa didática para vislumbre do leitor contemporâneo. O outro arco existente é de Arnoldo Aguilar (s/d), o qual não apresenta numerações explícitas, mas tenta seguir a ordem numérica demarcada por Sor Juana. O modelo do arco de Aguilar (s/d) opta por apresentar gravuras baseadas nas descrições de Sor Juana. As telas-ensinamentos da poeta monja, na visão de Arnoldo Aguilar (s/d), estão assim materializadas:

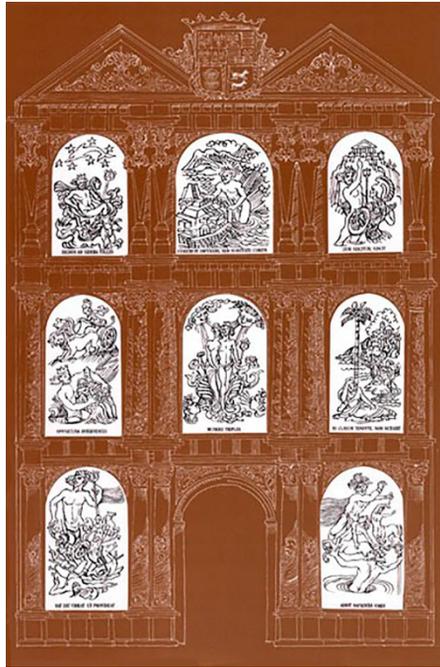


Figura 1 – Arco Triunfal, coleção Arnaldo Aguilar (s/d).

Fonte: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/portales/sor_juana_ines_de_la_cruz/imagenes_cartas/imagen/imagenes_cartas_18_sor_juana_neptuno_alegorico/>. Acesso em: 6 fev. 2018.

A imagem da coleção de Arnaldo Aguilar (s/d) é uma tentativa de recriar as telas narrativas propostas para que todo o público estivesse a par dos conselhos dirigidos por Sor Juana a partir das necessidades da *Nueva España*. As oito telas descritas estão dispostas em forma de argumentos de telas enumeradas de 1 a 8 e representam da esquerda para direita e, de cima para baixo: 7, 8, 6 compõem a primeira fila; 3, 1, 2 combinam a segunda; 5 e 4 a terceira. A tela de número 7, a primeira da esquerda

para direita, corresponde ao desenho da sétima tela descrita pela autora, que deixa em aberto para múltiplas possibilidades de ilustração, já que a descrição feita versa sobre a famosa disputa entre Neptuno e Minerva sobre o batismo do nome da cidade de Atenas. Na figura de Aguilar (s/d), está Neptuno em destaque, embora Minerva tenha saído vitoriosa da disputa. Na tela de número 8, é apresentado o protótipo da catedral metropolitana inacabada, o agigantamento de Neptuno na imagem e a diminuição do desenho do Templo mexicano revela sua capacidade de concluir a missão de construir a Igreja. A tela de número 6 é caracterizada por vários conselhos ao príncipe, com foco na imagem do *Delfín*. No desenho da imagem, vê-se Neptuno vencedor ante um desafio de luta. A segunda fileira de imagens dispostas no arco apresenta os quadros 3, 1 e 2. O quadro 3 revela a descrição de Juno levada por um carro guiado por dois leões. A tela mais ao centro é a primeira descrita por Sor Juana e ilustra Neptuno e Anfitrite. Na tela de número 2, há a referência à Latona e à Ilha de Delos, estabilizada por Neptuno. Originalmente, na obra de Sor Juana a posição das telas está invertida, estando à esquerda Latona (3) e à direita (2), Juno e os leões. Nesse ponto, há um equívoco no modelo proposto por Aguilar (s/d). A última fila corresponde às demonstrações das telas 5 e 4. A tela de número 5, à esquerda, ilustra a imagem de uma luta entre bárbaros e Neptuno, mas a criadora do Arco descreve, em maior destaque, a imagem do Centauro como educador. A tela de número 4 ilustra a disputa entre gregos e troianos descrita pela autora, conforme o desenho proposto no arco por Aguilar (s/d).

A característica mais imediata observável pela população é a proposta da poeta Jerônima de seguir com o espelho de príncipe para aconselhamento. Trata-se de uma estratégia

para levar o novo governante da Nueva España a se reconhecer nas imagens pintadas e a se identificar com a nova terra. O direcionamento empreendido por Sor Juana é dirigido ao Marquês de Laguna no intuito de levá-lo a se reconhecer, por meio da alegoria proposta, como responsável por vencer os desafios administrativos a serem enfrentados em seu governo. Os *lienzos* apresentados e propostos em *Neptuno Alegórico* são a aplicação alegórica de sua racional fábrica de virtudes atribuídas ao Marquês de Laguna, nos quais a autora ilustra, em forma de imagens descritas, as ideias inicialmente defendidas, de maneira severa, em *Razón de la fábrica alegórica*. Como processo criativo ilustrado, as telas são acompanhadas por motes em forma de título e, no pedestal de cada tela, um poema, *subscritto*. A poeta americana se debruça em imagens emblemáticas, apresentando um pequeno poema como exagero próprio da estética barroca, além de unir imagem, palavra e ensinamento político. A iconografia das missões, cuja realização é exigida do príncipe, presta-se a levá-lo a cumprir o dever de assimilá-las, imediatamente, como metas a serem realizadas. A representação iconográfica das proposições faz o público iletrado estar participando sobre as orientações político-administrativas sugeridas ao recém-chegado.

Neptuno Alegórico é um espelho de príncipe, no sentido de se caracterizar como possível manual de lições para elencar as virtudes que um soberano deve cultuar para a arte e o sucesso do bem governar. Em forma de aconselhamento argumentativo, telas e descrição de emblemas, a obra laudatória da poeta-décima musa apresenta, em linguagem verbal e não-verbal, a delicadeza que possui esse tema, inserindo-se como grande sábia humanista, aconselhadora do novo príncipe da *Nueva España*. Sor Juana Inés de la Cruz, para composição de seus emblemas,

apresenta um mote, uma descrição imagética e uma epigrama após cada descrição emblemática. A obra não traz imagens gravadas, mas elas podem ser reconstruídas a partir dos apontamentos elaborativos da poeta e da rota erudita na qual ela se baseou para idealizar suas imagens. Para argumentar sobre mitologia e respaldar seus emblemas imaginados, a autora cita com maior frequência Pierio Valeriano, Natali Conti, Vincenzo Cartari, além de Andrea Alciato. Para as citações e argumentações poéticas, a fênix mexicana cita Ovídio, Horácio, Sêneca, Virgílio e Góngora. A elaboração imagética que, ao mesmo tempo discorre sobre virtudes, apontando direcionamentos administrativos, é realizada com base nos estudos que Sor Juana realiza das obras desses autores.

As fontes consultadas para escrita de *Neptuno Alegórico* têm sido motivo de investigação e discordância entre a crítica contemporânea. Octavio Paz (2001) afirma haver Sor Juana consultado, como base principal, a obra de Baltasar de Vitória, *Theatro de los dioses de la gentilidad*. López Poza (2003) afirma haver Sor Juana consultado os mitólogos diretamente, além de possíveis consultas a enciclopédias: “Sor Juana tenía buen arsenal donde acudir para buscar munición erudita” (LÓPEZ POZA, 2003, p. 261). Olivares Zorrilla (2014) também afirma não concordar com Octavio Paz (2001) sobre a busca da pesquisa apenas em antologias, afirmando existirem citações presentes em *Neptuno Alegórico* que não foram citadas na obra de consulta defendida por Paz (2001) como base para Sor Juana. O fato é que, para realizar a obra *Neptuno Alegórico*, não poderia ter a autora se baseado em pesquisas de terceiros, tamanho o esmero e o detalhamento científico com que trata a autora de um tema específico e que parece não se esgotar ante a investigação apresentada na obra. Com base em pesquisa severa, em antologias, enciclopédias,

mitógrafos, emblemistas e poetas, Sor Juana exhibe suas telas de aconselhamentos emblemáticos, suas bases e seus *Intercolumnios* que formarão a parte iconográfica da obra.

A primeira tela descrita é a que deve ocupar lugar mais ao centro, corresponde à tela *Argumento del primer lienzo*. A autora principia o quadro visual rememorando seu trabalho argumentativo realizado em começo de *Razón de la Fábrica Alegórica* acerca da semelhança entre “nuestro Excelentísimo Príncipe y el Padre y Monarca de las Aguas, Neptuno” (CRUZ, 2004, p. 375). A autora ocupa-se em delinear a posição da imagem na fachada do tabuleiro principal

(que fue el que coronando la portada era vistoso centro de los demás), a toda costa de poderoso y a no menos visos de deidad, la sagrada de Neptuno, acompañado de la hermosa Anfitrite; su esposa, y de otros muchos dioses marinos (CRUZ, 2004, p. 375).

A poeta pesquisadora traz, à cena, a descrição de Cartari para a composição imagética do deus e de sua esposa como que para respaldar, de maneira científica, a investigação realizada por ela para a escrita da loa. A descrição que Sor Juana faz de Neptuno e Anfitrite se aproxima da de Pausanias, mas, como também não oferece imagem desenhada, o emblema de Cartari é uma tentativa de representar essa exposição elaborada:



Figura 2 – Neptuno e Anfítrite, Vincenzo Cartari², *Imagini delli Dei de gl' Antiche*, In Padova, M. DC. XXVI, p. 211.

Fonte: Cruz (2004) e López Poza (2003).

² A imagem de Cartari também é apresentada na *Obra Completa* de Sor Juana Inés de la Cruz, organizada por Alberto G. Salceda (2004) e em *La erudición de Sor Juana Inés de la Cruz en su Neptuno Alegórico*, por López Poza (2003). Ambos os estudiosos apresentam a imagem da edição de Veneza, 1571, *Imagini delli Dei de gl' Antichi*, a qual não apresenta os círculos narrativos de episódios das fábulas de Neptuno. Na edição de Veneza, Neptuno e Anfítrite estão alinhados à direita.

O emblema de Vincenzo Cartari apresenta Neptuno e Anfitrite em uma concha levados por cavalos no mar. Na imagem, aparecem duas medalhas à esquerda e à direita que representam outros episódios narrativos de Neptuno. O tridente se destaca como cetro do novo vice-rei, o ar de pompa e altivez no mar é majestoso, aludindo à chegada do Marquês de Laguna e da Condessa, sua esposa, ao México dos seiscentos. A arquiteta do Arco ocupa-se em deixar explícita que, por mais que se haja pintado os rostos das duas divindades marinhas, Neptuno e Afritrite, o pincel furta suas perfeições,

(especialmente a la Excelentísima Señora Marquesa) agravios en su copia, aunque siempre hermosos por sombras de sus luces, groseros por atrevidos, y cortos por desiguales” (CRUZ, 2004, p. 375). O emblema de Cartari apresenta o desenho de dois círculos que aludem a Tritón, “de bifor-me figura, con su torcida trompa, marino clarín de tantas glorias; divirtiendolos reales oídos las músicas Sirenas (CRUZ, 2004, p. 375-376).

Mesmo que, na mitologia grega, Tritón seja filho de Poseidón e Anfitrite, a alusão de Sor Juana a essa divindade é a de que ela surge como mensageira, com sua trombeta mágica e poderosa, na chegada festiva dos vice-reis ao México. Por fim, a poeta enfatiza *Munere Tríplex*, o Tridente como força poderosa de Neptuno, representando as propriedades de cada ponta do cetro: “dulce, amarga y salada en sus cristales” (CRUZ, 2004, p. 377).

A tela que inicia a série não apresenta conselhos, presta-se a ilustrar o adorno da chegada pomposa de Neptuno e Anfitrite, saindo das águas marítimas, alusão ao desembarque dos vice-reis nas águas do Porto de Vera Cruz. A tela que irradiará uma

conexão com os demais sete quadros “se copió en el principal tablero (que fue el que coronando la portada era vistoso centro de los demás)” (CRUZ, 2004, p. 375). Há preocupação de Sor Juana com a conexão entre essa tela e as demais, estabelecida como estratégia desenvolvida com o intuito de que essa imagem seja combinada com as demais, para formar uma cadeia de elementos visuais em movimentação barroca, com o acréscimo da sobreposição imagética entre os elementos que ilustram a tela abre-alas e as outras que complementam a ideia geral de exibição intelectual e aconselhamento real. Ao afirmar a poeta-monja que a tela possuía vistoso centro em relação aos demais já explícita a preocupação do movimentar-se barroco de que fala Wölfflin (2005) e associa-se ainda com a elipse sarduyana de núcleo movente. A capacidade de se movimentar e se unir com cada uma das outras imagens, formando uma ideia-conceito-político, reelabora a noção mesma de núcleo principal, que passa a ser desdobrado nas combinações com as telas de conselhos vindouras.

A posição estratégica ocupada pelo quadro pode ser entendida a partir de uma provável intencionalidade de torná-lo um meio de ligação, um espelho de príncipe, com os demais, que terá conexões diretas com a primeira. A disposição elíptica faz lembrar a descrição teórica sarduyana da obra barroca, a partir da elipse descentrada, cujo núcleo de atenção move-se em direção às outras partes igualmente concatenadas e não menos importantes. Neptuno é receptor desses conselhos e irradiador das possíveis soluções. A tela-abertura é a única que não evidencia um conselho explícito, apresenta-se como uma exuberante tela que combina Neptuno e Anfitriote chegando à nova terra e, na combinação induzida, forma com as outras um manual de aconselhamento emblemático.

A segunda tela, intitulada “Argumento del segundo lienzo”, está situada ao lado direito do arco, como afirma a autora,

al diestro lado, si no tan grave, no menos lucido, se ostentaba otro tablero, que hacía hermoso colateral al de en médio: en cuyo campo se descubría una ciudad ocupada de las saladas iras del mar (CRUZ, 2004, p. 377).

A posição das telas e as salgadas iras do mar são motivos de destaque na composição da autora: ao determinar a posição da imagem, a poeta adverte que não é menos importante essa tela em relação à primeira, mostrando haver uma intenção de movimentação interpretativa por parte da compositora a se realizar sobre os que irão compreender a estratégia imagético-argumentativa. Sobre as iras das águas, Sor Juana intenciona aconselhar, apresentando os problemas das inundações das lagoas do México, atendendo, assim, a uma das petições a ela encarregas pelos administradores da *Nueva España*.

A imagem a ser pintada é a da deusa Juno sentada em um carro conduzido por dois leões pedindo socorro ao deus Neptuno para que acalmasse as águas: “descubría-se arriba Juno con régio ornato, en un carro que por la vaga región del aire conducían dos coronados leones” (CRUZ, 2004, p. 377). Juno, em desespero, voava conduzida por leões e pedindo socorro ao Monarca das Águas: “a su lado estaba Neptuno, a quien, afectuosa, pedia socorro para la ciudad de Inaco su alumno, dada ya a saco a los marinos monstruos” (CRUZ, 2004, p. 377-378). Juno pede auxílio a Neptuno para que ele acalme as águas de Inaco, a referência é a metáfora à Cidade do México com seus problemas de alagamentos e falta de canais que façam escoar as águas das lagoas. Na alegoria emblemática, Inaco surge como

seu aluno, tendo sido ele, na mitologia clássica, juiz e símbolo de transformação de *Oceánida*. Neptuno, piedoso, atende ao pedido de socorro de Juno e acalma as águas. A imagem gravada para compor essa imagem descrita por Sor Juana Inés de la Cruz pode ser visualizada por meio do emblema de Vincenzo Cartari:



Figura 3 – Juno com os leões, emblema Vincenzo Cartari, *Le imagini*, Francofurti³, 1687, p. 77.

Fonte: Zorrilla (2014) e López Poza (2003).

³ Emblema apresentado pela sorjuanista Rocío Olivares Zorrilla na conferência intitulada *Los emblemas del Neptuno Alegórico*, na Universidad Autónoma de Morelos, 2014. López Poza (2003) apresenta outra versão do mesmo emblema no ensaio *La erudición de Sor Juana Inés de la Cruz en su Neptuno Alegórico*. A edição usada por López Poza (2003) é a de Vincenzo Cartari, *Imagini delli Dei de gl' Antiche*, Venezia, 1571.

O emblema de Vincenzo Cartari demonstra Juno, venerada na Síria, e identificada com outras deusas por ser esposa de Júpiter. A multiplicação das duas figuras femininas no emblema pode aludir tanto à identificação de Juno com outras deusas, como pode representar a deusa em dois planos: sentada e guiada por dois leões e em pé, próximo a um pavão, sua ave preferida. O emblema e o apelo de Juno representam a ameaça dos riscos de inundação da Cidade do México: “representaba esta inundación la que es cotinua amenaza de esta imperial ciudad, preservada de tan fatal desdicha por el cuidado y vigilancia de los señores virreyes” (CRUZ, 2004, p. 378). A imagem das constantes inundações pode ser vislumbrada por meio da gravura:



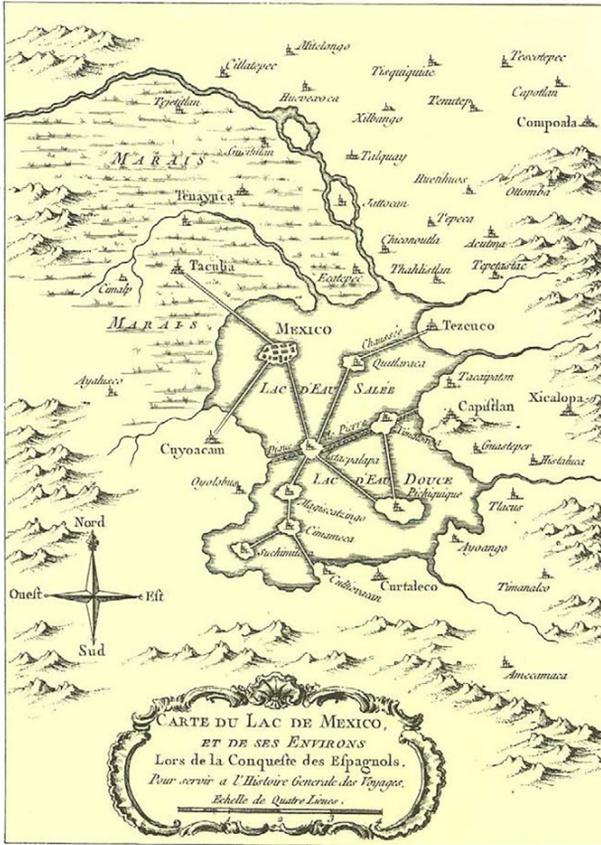
Figura 4 – Imagem emblemática da edição ilustrada de *Metamorfosis*, Ovídio: *Transformaciones de Ovídio en lengua española*, Belleró⁴, 1595.

Fonte: Zorrilla (2014).

⁴ Imagem apresentada em conferência pela sorjuanista Rocío Olivares Zorrilla: “Los emblemas del *Neptuno Alegórico*”, lida nas IV Jornadas Mexicanas de Retórica “La fuerza del discurso”, realizadas na Universidade Autónoma de Morelos nos dias 20 a 23 de maio de 2014.

Neptuno surge esplendoroso e triunfante na imagem da edição ilustrada da obra de Ovídio. O fato de estar o deus marítimo acalmando as águas representa a capacidade do Marquês de Laguna de acalmar as águas das lagoas do México. Sor Juana adverte sobre a má sorte da ameaça constante vivida pelos habitantes da *Nueva España*. A poeta aconselha que Neptuno, como pai das águas, contraponha a sina e providencie um projeto de engenharia para desaguar as águas das lagoas: “Neptuno, que contraponiendo la hazaña, forme un río por donde fluya una laguna, en su tan necesario como ingenioso desagüe” (CRUZ, 2004, p. 378). A ilha pela qual clama Juno é a alegoria da cidade do México. O conselho-direcionamento de Sor Juana retoma a virtude edificadora do rei dos oceanos em *Razón de la fábrica alegórica* ao argumentar sobre Neptuno ser o deus das edificações, referindo-se às construções dos muros de Troia. Tal habilidade edificadora deverá agora ser utilizada para realizar a construção de um sistema de escoamento das águas como prevenção de problemas ocorridos durante períodos chuvosos. Isso ocorre porque a cidade do México é fundada sobre e ao redor de águas, como mostra o mapa das famosas duas lagoas do México. A imagem é um mapa do século XVII:

Mapas



EN 1734 LOS FRANCESES TAMBIÉN RECONSTRUYEN EL PAISAJE DE 1519

Figura 5 – Mapa da Nueva España.

Fonte: História de la Ciudad de México, v. II, Benítez Salat (1984, p. 44).

A imagem apresenta o mapa com o desenho das duas lagoas da Cidade do México. A descrição “Lac d’eau salée” é da lagoa salgada, localizada em Texcoco. Já a descrição que “Lac d’eau douce” é da lagoa doce, localizada em Xochimilco. A imagem de Salat (1984) é uma reprodução que mostra o encontro das águas doces com as águas salgadas na Cidade do México e de como os limites entre essas águas era vulnerável, ocasionando inundações em dias de chuvas. As águas, Juno, Neptuno, Anfítrite e os leões formam uma mescla combinatória que une as duas primeiras telas formando uma ideia de que a chegada dos vice-reis propiciará a edificação de um rio artificial que melhore a drenagem das águas mexicanas. A disposição das telas, a primeira mais ao centro e a segunda mais à direita, combinam-se formando um livro de manual de aconselhamento cujos capítulos estão entrelaçados.

A terceira tela de aconselhamento tem como título *Argumento del tercero lienzo* e preocupa-se ainda com as águas do México. Diz a autora novamente da importância de essa tela ser tão fundamental quanto as anteriores: “en el correspondiente lienzo a éste, con no menor gallardía” (CRUZ, 2004, p. 378). De não menor elegância, a tela de número três estará afixada simetricamente à tela da direita, ocupando o lado esquerdo. No desenho a ser reproduzido, afirma a musa das Américas, “se descubriría un mar; y en medio de sus instables olas, la isla Delos, tan celebrada por sus raros acontecimientos y varias fortunas” (CRUZ, 2004, p. 378). Sor Juana chama a Ilha de Delos e Asteria, evocando, mais uma vez, a transformação da titânide em Ilha quando fugia de Zeus. Essa evocação contribui também para a movimentação barroca da imagem que impulsiona a combinação entre essa imagem e as duas anteriores. Sobre o movimento de transformação de Asteria, a monja afirma que ela “cayó en el

mar; y como si la virtud fuese culpa, fue condenada a perpetuo movimiento; llamose Delos, que (según Natal) quiere decir *manifestum et apparens*” (CRUZ, 2004, p. 379). A resistência de Asteria a transforma em Delos, que significa óbvia e aparente, ou seja, o castigo de Zeus estava inocultável em forma da grandiosa Ilha. Com ondas que serão controladas com o toque do Tridente igual como passou com a ilha de Delos. A Ilha instável foi acalmada pelo tridente de Neptuno por vontade e súplica de Latona, para poder dar à luz a Apolo. Para desenhar na tela, a monja afirma “adórnase en el tablero, la isla, de valientes y vistosos países, copados árboles e intrincados riscos” (CRUZ, 2004, p. 380). A imagem da obra ovidiana que se segue ilustra a descrição dada por Sor Juana a essa tela:



Figura 6 – Imagem emblemática da edição ilustrada de *Metamorfosis*, Ovídio: *Transformaciones de Ovídio en lengua española*, Bellero⁵, 1595.

Fonte: Zorrilla (2014).

A imagem emblemática colhida de uma das edições ilustradas da *Metamorfosis*, de Ovídio, estampa a descrição feita em *Neptuno Alegórico* ao mostrar o movimento das águas, Latona, em desespero para proteger Apolo, e a tempestade explícita pelo movimento sugerido na movimentação da árvore ao centro e das plantas. Sor Juana descreve que se desenham no tabuleiro a ilha de vistosos países, árvores e também sérios riscos.

⁵ Imagem apresentada em conferência pela sorjuanista Rocío Olivares Zorrilla: “*Los emblemas del Neptuno Alegórico*”, lida nas IV Jornadas Mexicanas de Retórica “*La fuerza del discurso*”, realizadas na Universidade Autónoma de Morelos nos dias 20 a 23 de maio de 2014.

A nova advertência-conselho refere-se aos riscos da *Nueva España*, identificada como sendo a Ilha de Delos:

representaba todo este vistoso aparato a nuestra Imperial Méjico; y no sé qué más propia copia suya pudiéramos hallar, pues demás de convenirle por su fundamento el nombre de isla (CRUZ, 2004, p. 380).

Os ventos sugeridos na imagem aludem às tempestades e aos terremotos que ocorrem na Cidade do México, demonstrado por Sor Juana como país de instabilidade e que, com o toque de Neptuno, a estabilidade do Estado reinará:

y la mayor grandeza suya gozar los favores de mejor Neptuno en nuestro Excelentísimo Príncipe, con quien espera gozar estables felicidades, sin que turben su sosiego inquietas ondas de alteraciones ni borrascosos vientos de calamidades (CRUZ, 2004, p. 380).

As três telas formadas combinam Neptuno e Anfitrite, as lagoas da Cidade do México e seus problemas de inundações e a instabilidade natural dos terremotos e tormentas tropicais. A combinação iconográfica ensina ao leigo e ao intelectual que os vice-reis, Neptuno e Anfitrite, têm o desafio de domar as águas do México como um clamor por soluções imediatas emanado da população, além de desejar aconselhar a poeta que o governo seja estável e sem sobressaltos, representado pela gravura da Ilha de Delos em apuros. A imagem da Ilha se une em conexão com o núcleo recombinação em movimento para a esquerda e para a direita no tabuleiro barroco da poeta, ao modelo teórico sarduyano de que o centro pode estar em toda parte da cena barroca.

O *Argumento del cuarto lienzo* é a quarta tela disposta na portada do arco de Sor Juana e está na posição “fue el inferior de la calle del lado diestro” (CRUZ, 2004 p. 381). A tela está na parte abaixo, à direita da tela primeira de Neptuno e Anfitriete. A autora delinea a pintura de dois exércitos, um de gregos, outro de troianos:

se pintaron dos ejércitos, con tan gallardo ardimiento expresados, que engañado el sentido común con las especies que le ministraba la ilusión de la vista, se persuadía a esperar del oído las del confuso rumor de las armas (CRUZ, 2004, p. 381).

A alusão aos guerreiros gregos e troianos cita a Aquiles e a Enéas. Ao se pronunciar em relação a Aquiles, diz a monja:

en todas las facciones bélicas, el valeroso Aquiles, que con más que varoniles hechos, desmentía los femeniles paños que antes le visitó el materno recelo, y con destemplados golpes del acero hacía más sonoro el clarín de su fama (CRUZ, 2004, p. 381).

Sobre o guerreiro de *A Eneida*, o valoroso Enéas, Sor Juana escreve: “era blanco de su furor (por más señalado en el valor) el gallardo Eneas (que siempre el rayo busca resistencia en que ejecutar sus estragos)” (CRUZ, 2004, p. 381). A pintura mostra os grandes guerreiros representantes de seus povos, assim como a força que o príncipe precisa ter para se posicionar como guerreiro obstinado na reconstrução da Cidade do México. O espelho de príncipe sorjuanino pressupõe também a virtude de um príncipe de possuir a capacidade para bem governar exércitos. A ilustração emblemática demonstra a disputa entre gregos e troianos:



Figura 7 – Imagem emblemática da edição ilustrada de *Metamorfosis*, Ovídio: *Transformaciones de Ovídio en lengua española*, Belleró⁶, 1595.
Fonte: Zorrilla (2014).

A gravura retirada da edição ilustrada da *Metamorfosis* ovidiana representa a luta dos exércitos gregos e troianos, com ênfase em Cignos, demonstrando uma movimentação virulenta dos guerreiros. Sor Juana alude, na descrição da imagem da tela, à batalha para construção de Roma, baseando-se em Virgílio e n'A *Eneida*. A Cidade do México precisa ser edificada em muitos aspectos e o Marquês de Laguna é o herói capaz dessa façanha. Essa tela estabelece conexão entre a defesa que a poeta americana faz em *Razón de la fábrica alegórica* de ser Neptuno também o deus das edificações. Observa-se, no desdobrar imagético do Arco, Neptuno e Anfitrite, os problemas das águas das lagoas do México, a instabilidade de Delos, a Cidade do México, e, agora,

⁶ Imagem apresentada em conferência pela sorjuanista Rocío Olivares Zorrilla: “*Los emblemas del Neptuno Alegórico*”, lida nas IV Jornadas Mexicanas de Retórica “*La fuerza del discurso*”, realizadas na Universidade Autónoma de Morelos nos dias 20 a 23 de maio de 2014.

a reapresentação de Neptuno como deus edificador e que sabe conduzir exércitos. As alusões a gregos e a troianos, a Aquiles e a Enéas são estabelecidas não só pela guerra, mas pela construção de Roma, representada pela Cidade do México, repleta de obras urgentes a serem realizadas. A combinação desta tela com a primeira de Neptuno e Anfitrite pressupõe mais uma dobra, no sentido deleuziano, que comunica e complementa o sentido da primeira, que irradia e une as virtudes do príncipe, dispostas, associadas às missões-conselhos. A primeira tela seria fachada e às demais a mônada com a propriedade de se comunicar por meio da linha barroca, que é a dobra.

A quinta tela, intitulada *Argumento del quinto lienzo*, está colocada na posição em que

en el tablero de la mano siniestra, correspondiente a éste, estaba Neptuno, tutelar numen de las ciencias (como queda probado en la Introducción), recibiendo en su cristalino reino a los doctísimos Centauros (CRUZ, 2004, p. 382).

A posição da imagem é mais uma vez motivo de cuidado em *Neptuno Alegórico*, mas, desta vez, a alusão não passa por problemas de águas ou edificações. Ocupa-se a poeta barroca com a sabedoria e com o ensinamento das ciências no México. Neptuno, como *numen* das ciências revela que ele era o titular inspirador das buscas científicas e reafirma Sor Juana essa faculdade ao aludir à imensa argumentação realizada na introdução da obra. A cena é o recebimento dos Centauros doutísimos por Neptuno: “que perseguidos de la crueldad de Hércules, buscaban socorro en el que sólo lo podían hallar, siendo sabios” (CRUZ, 2004, p. 382-383). Na tela, aparece Neptuno, o deus sábio aconselhador, confirmando a imensa argumentação de Sor

Juana na qual descreve sua genealogia a partir da “herança genética” de sua sabedoria advindas de Isis.

A tela pinta Neptuno “recibiendo en su cristalino reino a los doctísimos Centauros, que perseguidos de la crueldad de Hércules, buscaban socorro en el que sólo lo podían hallar, siendo sabios” (CRUZ, 2004, p. 382). O acolhimento buscado pelos Centauros é sob a proteção de Neptuno, com quem possuem profunda afinidade intelectual, a virtude da sabedoria. A luta entre Hércules e os Centauros é pelo motivo de Hércules haver tomado o seu vinho. Essa luta não foi representada emblematicamente, mas, na edição ilustrada da *Metamorfosis* de Ovídio, há uma ilustração que pode ser relacionada com essa cena entre os Centauros e os Lápitas:



Figura 8 – Gravura de Jorge de Bustamante, *Transformaciones de Ovidio*.

Fonte: Ovídio (1595, p. 182).

DEL VENCIMIENTO DE
los Centauros.



Figura 9 – Emblema de Juan Fernández Heredia, Da vitória dos Centauros, *Los trabajos de Hércules*, 1682, p. 329⁷.

Fonte: Zorrilla (2014).

Os emblemas de Bustamante e Heredia retratam a famosa luta entre os Centauros e os Lápitas, em uma das quais se inclui Hércules, a desenhada por Heredia. Mais do que a luta entre Centauros rivais ou a fuga desses seres em busca da proteção de Neptuno, o que Sor Juana deixa explícito em *Neptuno Alegórico* é que o acolhimento oferecido pelo Monarca das Águas

⁷ As imagens de Bustamante e Heredia foram apresentadas em conferência pela sorjuanista Rocío Olivares Zorrilla: “Los emblemas del *Neptuno Alegórico*”, lida nas IV Jornadas Mexicanas de Retórica “La fuerza del discurso”, realizadas na Universidade Autónoma de Morelos nos dias 20 a 23 de maio de 2014.

é realizado pelo fato de os Centauros serem sábios. O emblema de Alciato pode reproduzir a ideia:

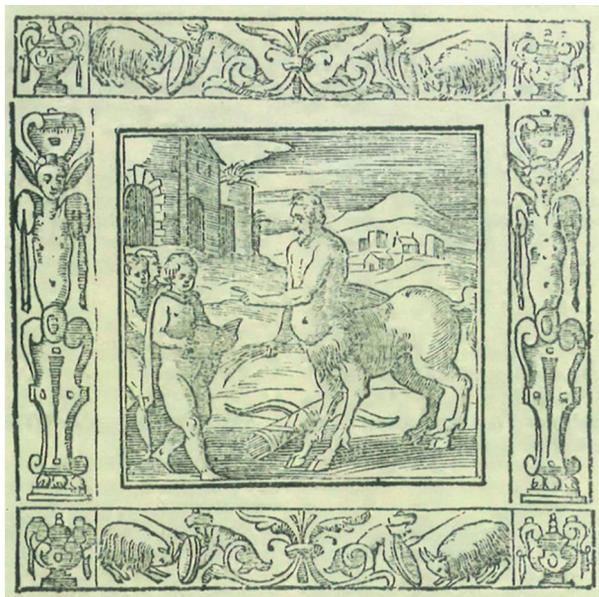


Figura 10 – Emblema de Alciato⁸, *Consilarii principum* (Conselhos dos príncipes).

Fonte: Alciato (1661, p. 86).

A imagem emblemática de Alciato revela um Centauro em atividade de ensinamento-iniciação a uma criança. Sor Juana, uma vez mais, defende o tema da sabedoria como virtude a ser cultuada pelo príncipe. A virtude do príncipe de ser sábio

⁸ O emblema de Centauro aqui apresentado tem edição distinta da apresentada por López Poza (2003), em *La erudición de Sor Juana Inés de la Cruz en su Neptuno Alegórico*. O emblema apresentado por López Poza (2003) é de Sebastián de Covarrubias, *Emblemas Morales*, 1610.

é convertida em conselho para que, no reino da *Nueva España*, haja incentivo à pesquisa científica. Está nesse ponto o aspecto pessoal e não menos científico da obra *Neptuno Alegórico*: pessoal por ser Juana de Asbaje perseguidora do conhecimento desde a infância e, por causa dessa busca, ser a autora tão perseguida nos últimos anos de sua vida; científico porque a monja defende o estudo das ciências com veemência como prática livre na colônia administrada pelo novo governante. O conselho da monja, em seu espelho de príncipe, adverte para o novo governante não negligenciar o conhecimento, ao contrário, incentivá-lo para, sabiamente, servir-se dele. A quinta tela combinada com as demais, revela “dobras” de virtudes que se convertem em conselhos para o Marquês de Laguna. Essa tela poderia ocupar posição mais ao centro, mas a sua disposição espacial não a deixa menor e nem menos importante que a tela inicial de Neptuno e Anfitrite.

A sexta tela é intitulada *Argumento del sexto lienzo* e está posicionada no “que fue el último de la calle de la mano diestra [...], se copió un cielo con todo el hermoso ornato de que su divino Autor lo enriqueció” (CRUZ, 2004, p. 385). Sor Juana indica que

pintóse pues, Neptuno, colocando en el cielo al Delfín, ministro y valido suyo y embajador de sus bodas, cuya elocuente persuasiva inclinó los castos desvíos de la hermosa Anfitrite a que admitiese la unión del cerúleo dios (CRUZ, 2004, p. 385).

Neptuno eleva, aos céus, o Delfín, símbolo da eloquência, seu ministro e responsável por convencer a Anfitrite que se casasse com ele. Sor Juana eleva também outras virtudes do Delfín como a Piedade, a Humanidade, a Prudência e a Presteza na administração dos negócios. A tela seis mostra um céu de aconselhamentos no qual a monja defende que

representaba todo este hermoso aparato, la liberalidad y cordura tan notória en Su Excelencia, de cuya noticia está tan lleno el Orbe; y las felicidades que este reino se promete en su tranquilísimo gobierno (CRUZ, 2004, p. 385).

As qualidades expostas do Delfín são virtudes reconhecidas no mundo inteiro e, por isso, Neptuno faz dele seu ministro. As virtudes representadas na figura do Delfín são espelhos de conduta a ser seguido pelo Príncipe e o maior ensinamento é o de que “la elección de los ministros es la acción en que consiste el mayor acierto o desacierto del príncipe” (CRUZ, 2004, p. 385). O conselho é para o príncipe acercar-se daqueles que sabem por entendimento alto, dar conselhos, para o príncipe se servir de inteligências auxiliares competentes, a fim de construir um governo exitoso e distante da ruína:

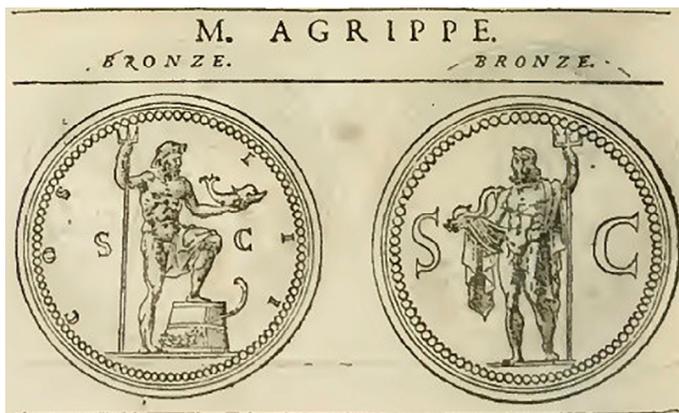


Figura 11 – Moeda du Choul, *Discours de la Religion Anciens Romains*, Lyon, 1581, p. 106.

Fonte: Sigüenza y Góngora (1680 , p. 197).

As moedas de Guillaume du Choul (1496-1560), de circulação em *Nueva España*, a ponto de Sigüenza y Góngora fazer referência direta a elas em seu *Theatro de Virtudes Políticas*⁹, surgem como gravuras que explicitam o respeito e a elevação do Delfín por Neptuno. Em uma das mãos de Neptuno, surge o Tridente e, na outra, o Delfín, demonstrando a importância dessa divindade na tomada de suas decisões. O fato de estar equiparado ao cetro neptuniano demonstra que a eloquência da divindade funciona como inteligência auxiliar no governo do Monarca das Águas. Sor Juana, com isso, demonstra a importância de

rodear-se de inteligências auxiliares. É uma grande sorte os poderosos poderem rodear-se de homens de grande entendimento [...]. É de uma rara grandeza servir-se dos sábios” (GRACIÁN, 2005, p. 69).

A poeta barroca se insere como conselheira primeira do Marquês de Laguna ao elencar as virtudes que deve ter um Príncipe, ao mesmo tempo em que aponta as questões urgentes a serem resolvidas na colônia. Esse movimento realizado por ela inicia entre a combinação de telas cujas partes se correlacionam formando o texto-livro-arco-manual de consulta para o Príncipe.

A sétima descrição imagética ou *Argumento del séptimo lienzo*, localizado no “que fue el superior de la calle siniestra, se copió la gloriosa y célebre competencia que nuestro Neptuno

⁹ *Theatro de Virtudes Políticas* é a obra do Arco Triunfal de Sigüenza y Góngora, erigido na Praça Santo Domingo. O intelectual novohispano cita a Choul em sua loa festiva: “pintóse un brazo siniestro, no tanto porque precisamente manifestase el nombre de este capitán insigne cuanto por sus significados recónditos y misteriosos, que se pueden ver en Choul” (SIGÜENZ Y GÓNGORA, 1680, p. 197).

tuvo con Minerva sobre poner nombre a la ciudad de Atenas” (CRUZ, 2004, p. 388). O trecho diz da famosa briga entre Neptuno e Atenas para batizar a cidade. Da disputa, Atenas saiu vitoriosa e Neptuno triunfante em sua derrota:

pareció a los jueces digna de la Victoria la Docta Diosa; y el mismo Neptuno le cedió el triunfo, cumpliendo con la obligación de docto y cortesano, quedando él más triunfante con el rendimiento, que ella con la victoria (CRUZ, 2004, p. 389).

Neptuno perde a disputa de maneira elegante e trata com respeito a questão, valorizando a Atenas, que, em *Neptuno Alegórico*, representa também a ciência. A vitória do nome da cidade de Atenas é metáfora da vitória da ciência. O emblema de Achillis Bocchii alude a essa querela:



Figura 12 – Achillis Bocchii, *Symbolicae quaestionum*.

Fonte: Bononiae (1574, p. 108).

Na gravura de Bocchii, surge, à esquerda, Neptuno com o Tridente e Minerva a seu lado, à direita. Ambos estão participando de um conselho deliberativo sobre o nome da cidade que se chamaria Atenas e respeitam o discurso sábio das demais divindades presentes. Quem discursa, no Arco da monja erudita, é a voz da ciência representada por Atenas e, por sua vitória, o aparente silêncio da deusa implicitamente recuperável pelo contraste entre ela e as figuras à sua direita na imagem, é de quem é sábio a fim de adquirir conhecimento. Esta é a segunda tela que faz referência à sabedoria. A primeira fora argumento do quinto lienzo, a qual representara pelos doutos Centauros. Sor Juana, mais uma vez, explicita, com a presença de Minerva,

o interesse pela difusão do saber e pela realização da pesquisa científica na *Nueva España*: “era Atenas centro y cabeza no sólo del mundo, sino de las ciencias, y llamada doctissima” (CRUZ, 2004, p. 388). Uma vez mais Sor Juana repete, reescreve sobre o tema da sabedoria como principal preocupação de que deve se ocupar o novo governo. A carta *Athenagórica* da poeta-monja, digna da sabedoria de Atenas, é uma defesa do ser humano ao direito à sabedoria. O desdobrar das telas traz uma tela, cuja abertura apresenta Neptuno e Anfitrite, combinada com duas outras que estampam a questão urgente dos problemas das águas do México, mescladas a uma tela repleta de aconselhamentos, composta com a figura do *Delfín*. Somam-se a isso duas outras construções imagéticas alusivas à ciência. As telas se intercomunicam e formam um discurso barroco que se desloca e se reposiciona a cada momento, dependendo do olhar do espectador. O quadro-portada tem telas que se deslocam, que se descentram, no sentido sarduyano, barrocamente, para compor o discurso de virtude e aconselhamento próprio do gênero espelho de príncipes.

A última tela, *Argumento del octavo y último lienzo*, “que fue el que coronó toda la montea” (CRUZ, 2004, p. 392) foi aquele em que

se pintó el magnífico Templo Mejicano de hermosa arquitectura, aunque sin su última perfección: que parece le ha retardado la Providencia, para que la reciba de su patrón y tutelar Neptuno, nuestro excelentísimo héroe (CRUZ, 2004, p. 392).

A última tela é o desenho da Catedral Mexicana inacabada, chamada por Sor Juana de Templo Mexicano em alusão ao sincretismo religioso presente no México e ao fato de a Catedral mesma ser construída sobre o Templo Azteca e adjacente ao *Templo Mayor*. Sor Juana, além do protótipo da Igreja, indica

“en el otro lado, se pintó el muro de Troya, hechura y obra del gran Rey de las Aguas” (CRUZ, 2004, p. 393). O surgimento do muro de Troia como construção arquitetônica realizada por Neptuno estabelece relação direta com a missão do novo governante: concluir a construção da Catedral Metropolitana-Templo Mexicano¹⁰. Na ausência completa de um emblema que retrate a imagem descrita pela monja, a gravura de Salat (1984) é uma tentativa de ilustrar a proposta iconográfica de Sor Juana:



LA IMAGINARIA CATEDRAL DE UNA CIUDAD IMAGINARIA

Figura 13 – Imagem do Zócalo no século XVII, *História de la Ciudad de México*, v. III.

Fonte: Salat (1984, p.13).

¹⁰ Quando se deu o recebimento dos vice-reis e a montagem do arco *Neptuno Alegórico* em 1680, a Igreja estava com a configuração descrita por Álvarez Noguera (1995).

A pintura revela o quão inacabado era o Zócalo, praça onde está situada hoje a Catedral Metropolitana, na Cidade do México-DF. A gravura é do século XVII e demonstra um projeto inacabado e com necessidade de término. A intenção de Sor Juana em explicitar a questão premente de conclusão da obra não reside apenas no fato em si, ou de Neptuno-Marquês de Laguna ter a capacidade edificadora para essa realização, mas reside, principalmente, no chamar a Igreja Católica de Templo Mexicano. Com isso, a monja conselheira apresenta ao recém-chegado uma tradição religiosa não católica, mesclada a uma população douta e massiva, fruto de processos de hibridização étnica e cultural que apreciou a imagem da Igreja nomeada de Templo Mexicano.

Em grande parte das telas, idealizadas na obra *Neptuno Alegórico*, com base em vivência própria da poeta, criadora da obra, com sua natureza perseguidora pelo saber, há o dado reiterado em todas as suas biografias: seu ímpeto pelo conhecimento. O trabalho da poeta em *Neptuno Alegórico* revela essa busca de aprendizado pela via da pesquisa e de conselhos elaborados para o Príncipe, baseados em experiências científicas em contrariedade com a ordem vigente para uma freira enclausurada. No trabalho elaborativo, as telas se concatenam entre si na figura móvel de Neptuno, que deve dar conta dos seguintes direcionamentos: edificar, conhecer e acercar-se de sábios conselheiros, considerar o caudal híbrido que se tornou a sociedade da *Nueva España* com a representação do Templo Mexicano. Os espelhamentos que irão refletir-se ensimesmados a partir da primeira tela darão a movimentação elíptica proposta por Sarduy (1989), no processo de direcionamento do príncipe para a arte de bem governar, a partir da boa conduta e da boa prudência, seguida de missões-direcionamentos-conselhos oferecidos pela inteligência da poeta-monja. O Conde-príncipe

está inteirado do caudal étnico, do caos dos alagamentos, da necessidade de edificações, sendo, para buscar solução para isso, necessária tão somente a sabedoria para obter êxito governamental: esse é o conselho apologético maior no qual se deve basear o novo governante.

REFERÊNCIAS

ALCIATO, Andrea. **Emblematum** (Emblemata). Augsburg: Heinrich Steyner, 1531.

_____. **Emblemata**. Pádua, Itália: [s.n.], 1661.

ÁLVAREZ, José Rogelio Noguera. **Un siglo arquitectónico**. [S.l.]: Universidad del claustro de Sor Juana, 1995.

BOCCHII, Achillis. **Symbolicae quaestionum**. Bolonha: Societatem typographiæ bononiensis, 1574.

CARTARI, Vincenzo. **Imaginidelli dei de gl' Antiche**. Padova, Itália: [s.n.], 1626.

_____. **Le imagini**. Frankfurt, Alemanha: [s.n.], 1687.

COVARRUBIAS, Juan Horozco. **Emblemas Morales**. Segovia: Edição Juan de la Cuesta, 1589.

CHOUL, Guillaume du. **Discours de la religion anciens romains**. Lyon, França: [s.n.], 1581.

CRUZ, Sor Juana Inés de la. **Inundación castálida**: introducción y reseña histórica, Aureliano Tapia Méndez; estudio, índice analítico y concordancia con las obras completas, Tarcisio Herrera Zapién; paleografía, Ma. Guadalupe V. García. Toluca: Instituto mexiquense de cultura, 1995. _____. **Obras completas**: prólogo y notas Alberto G. Salceda. [S.l.]: Fondo de cultura económica, 2004.

GRACIÁN, Baltasar. **A arte da prudência**: oráculo manual. Lisboa: Planeta, 2005.

HEREDIA, Juan Fernández. **Los trabajos de Hércules**. Madrid: [s.n.], 1682.

LOPÉZ POZA, Sagarrio. **La erudición de Sor Juana Inés de la Cruz en su Neptuno alegórico**. Coruña: Universidad de la Coruña, 2003.

MARAVALL, José Antonio. **A cultura do barroco**: análise de uma estrutura histórica. São Paulo: Edusp, 1997.

MAQUIAVELO, Nicolás. **El príncipe**. Madrid: Austral, 1978.

NOGALES RINCÓN, David. **Los espejos de príncipes en Castilla (siglos XIII-XV)**: un modelo literario de la realeza bajomedieval. Madrid: Universidad complutense, 2006.

OVÍDIO. Metamorfosis. In: _____. **Transformaciones de Ovidio en lengua española**. Edição ilustrada. Belleró y Jorge de Bustamante. Madrid; Amberes: Pedro Belleró, 1595. p. 9-18.

OCTAVIO, Paz. **Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe**. [S.l.]: Fondo de Cultura Económica, 2001.

RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando. **Emblemas**: lecturas de la imagen simbólica. Madrid: Alianza editorial, 1995.

_____. **Barroco**: representación e ideología en el mundo hispánico (1580- 1680). Madrid: Cátedra, 2002.

SABAT RIVERS, Georgina de. **Arco proposto**: Neptuno Alegórico. [S.l.]: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1983.

SALAT, Benítez. **História de la ciudad de México**. [S.l.]: FCE, 1984.

SARDUY, Severo. **Barroco**. Lisboa: Vega, 1989.

SIGÜENZA Y GÓNGORA, Carlos de. Theatro de Virtudes Políticas. In: _____. **Seis Obras**. Caracas, Venezuela: [s.n.], [19-?]. Edição fac-similar da obra publicada em 1680.

SUÁREZ DE QUEVEDO, Diego. **De espejos de príncipes y afines, 1516-1658**. Arte, literatura y monarquía en el ámbito hispano. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2009.

WÖLFFLIN, Heinrich. **Renascença e barroco**. Trad. Mary Amazonas Leite de Barros e Antônio Steflen. São Paulo: Perspectiva, 2005.

ZORRILLA, Rocío Olivares. Los emblemas del neptuno alegórico. In: JORNADAS MEXICANAS DE RETÓRICA LA FUERZA DEL DISCURSO, 4., 2014, Morelos. **Anais...** Morelos: Universidad autónoma de Morelos, 2014.

A REPRESENTAÇÃO FEMININA EM *LA CELESTINA*: PERFIS E DISCURSOS

Regina Simon da Silva

Maria Nilza Carlos de Oliveira Candido

INTRODUÇÃO

Os estudos feministas assinalam a atuação das mulheres na vida pública a partir do século XIX, quando elas, efetivamente, passam a fazer uso da palavra. No entanto, sua participação no cenário público e privado remonta a épocas anteriores. Ainda que a história tenha apagado sua existência, podemos vê-las ocupando vários espaços, sendo retratadas pelas mãos hábeis de pintores, escultores e escritores, para os quais as mulheres não foram invisíveis. Nestas manifestações artísticas da Idade Média, é possível observar os estereótipos mais comuns da representação feminina: o positivo, em que a mulher é retratada como um anjo, um modelo virtuoso de mulher a ser seguido e o negativo, em que ela é retratada como um demônio, representa uma ameaça à estrutura social estabelecida e, como tal, deve ser eliminada. Em *La Celestina* (1499-1500), além destes dois modelos, surge também uma terceira possibilidade, a mulher que busca expressar-se com a sua própria voz e é capaz de questionar sobre sua existência.

O presente trabalho tem como objetivo analisar a representação das mulheres na obra *La Celestina*, de Fernando de

Rojas, identificando os diferentes perfis e discursos sobre a figura feminina que caracterizam a sociedade da Idade Média, segundo os diferentes estratos sociais. Espera-se, com este estudo, demonstrar como as posições assumidas diante do modelo tradicional de mulher, imposto em seu tempo, supõem um passo importante para a emancipação da mulher ao refutar determinados discursos misóginos que enfatizam a superioridade do homem e a “fraqueza” da mulher.

A *Comedia de Calisto y Melibea* (1499 - 1500) – chamada “Tragicomédia” desde a edição de 1502 e “La Celestina” a partir de 1519 – é um ícone na literatura espanhola. O êxito da obra de Rojas, desde a sua publicação até os dias atuais, deve-se a diversos fatores, mas, principalmente, a sua originalidade, ao criar personagens muito singulares, extraídos do seu tempo e, portanto, de carne e osso, verossímeis, com todas as suas virtudes e paixões. Estes indivíduos ficcionalizados representam aspectos da vida cotidiana com destaque para os personagens femininos que assumem o protagonismo na obra.

Para proceder à análise desses perfis caracterizados por Rojas, é necessário expor algumas questões sobre a configuração da mulher na Idade Média, época em que se acentua a marginalização da mulher na cultura cristã.

A CONFIGURAÇÃO DA MULHER NA IDADE MÉDIA

Mal magnífico, prazer funesto, venenosa e enganadora, a mulher foi acusada pelo outro sexo de ter introduzido na terra o pecado, a desgraça e a morte. Pandora grega ou Eva judaica, ela cometeu a falta original ao abrir a urna que continha todos os males ou a comer o fruto proibido. O homem

procurou um responsável para o sofrimento, para o malogro, para o desaparecimento do paraíso terrestre, e encontrou a mulher. Como não temer um ser que nunca é tão perigoso como quando sorri? A caverna sexual tornou-se a fossa viscosa do inferno. (DELUMEAU, 1989, p. 314).

Mal magnífico, prazer funesto. A antítese marca a contradição do sentimento que a mulher desperta no homem: ódio e amor. Como um ímã, o homem a rechaça, mas, simultaneamente, sente-se atraído por ela. O medo de sucumbir aos encantos femininos fez com que o homem menosprezasse seu valor para melhor dominá-la, tornando-a o outro repulsivo. Porém, essa imagem agressiva com relação às mulheres não foi invenção do cristianismo, embora desde o princípio tenha sido incorporada ao discurso teológico, ainda que a leitura do Evangelho mostrenos uma visão contrária, de aceitação:

A atitude de Jesus em relação às mulheres foi a tal ponto inovadora que chocou até seus discípulos. Enquanto as mulheres judias não tinham nenhuma participação na atividade dos rabinos e eram excluídas do culto do Templo, Jesus de bom grado cerca-se de mulheres, conversa com elas, considera-as como pessoas inteiras, sobretudo quando são desprezadas (a samaritana, a pecadora pública) (DELUMEAU, 1989, p. 314).

No entanto, as religiões forjadas pelos homens não conseguiram transmitir esse ensinamento, e sim o contrário. Buscaram-se, no discurso filosófico e religioso, argumentos que pudessem confirmar sua inferioridade. São Paulo viu, no Antigo e no Novo Testamento, o princípio da subordinação da mulher ao homem quando esclarece que “O homem não foi tirado da

mulher e sim a mulher do homem; e o homem não foi criado para a mulher e sim esta para o homem” (BEAUVOIR, 2002, p. 118). A estas frases podem-se acrescentar muitas outras, proferidas por santos, filósofos, papas e padres, que contribuíram para a construção do imaginário negativo da mulher e ninguém ousava questionar. Do jugo do pai, a filha passava ao poder do marido, repetindo a história de sua mãe, dedicando-se às ocupações femininas e ao lar. Para aquela época, dois eram os modelos de função enobrecedora para a mulher:

a virgindade, através da qual se poderia resistir de modo mais absoluto ao pecado de Eva, e a maternidade, a função perfeita para as mulheres que não se adaptavam à vida de uma religiosa celibatária (RICHARDS, 1993, p. 36).

E o amor? É possível falar de amor e de sexo na Idade Média? O historiador Jeffrey Richards, na sua obra *Sexo, desvio e danação: as minorias na Idade Média*, apresenta uma investigação muito interessante sobre o tema. Todavia, para o recorte que se pretende, abordaremos as informações que julgarmos necessárias para a análise e compreensão de *La Celestina*. Podemos afirmar que o século XII foi notável e, conseqüentemente, os séculos subsequentes, pela sua discussão ampla do amor sobre diferentes aspectos. Havia o amor a Deus, que em alguns casos soava apaixonado e quase erótico; o amor entre os homens, de tipo emocional, mas não sexual, baseado no afeto e no respeito mútuos – neste caso o casamento restringia a tentação sexual, pois o sexo tinha objetivos claros que era a procriação –; o amor cortês, no qual um homem não casado realizava fatos galantes em nome de uma mulher casada ou socialmente inacessível ao pretendente, cuja tônica era sempre de grande sofrimento.

Segundo Delumeau (1989, p. 318), “o amor cortês que reabilitou a atração física, colocou a mulher sobre um pedestal a ponto de fazer dela a suserana do homem apaixonado e o modelo de todas as perfeições”. Uma vez identificados esses aspectos, Richards chama a atenção ao fato de que em nenhuma dessas versões se incluía a realização sexual. O amor erótico, baseado no prazer sexual, ocorria estritamente fora do casamento, como é possível verificar em muitos textos literários da época, que apresentam uma espécie de “manual de sedução”, e citam também a ajuda de uma criada da dama para facilitar seus planos. Dessa forma, as circunstâncias convidavam o homem a buscar o prazer sexual com outras mulheres, dispostas a se entregar em troca de alguma compensação ou obrigadas, se se tratavam de criadas da casa. Não obstante, o adultério por parte das mulheres era punido severamente.

Definindo o termo “prostituta”, no começo do século V, São Jerônimo esclarece: “uma meretriz é aquela que se encontra disponível para atender os desejos de muitos homens (RICHARDS, 1993, p. 123). Não é difícil imaginar, portanto, que a figura das prostitutas fizesse parte da vida urbana da Idade Média e, segundo a hierarquia, estavam divididas em diferentes classes: no topo estavam os bordéis municipais que ofereciam certa proteção por parte dos vigilantes; em seguida vinham as casas particulares de menor porte, geralmente dirigidas por uma mulher; e, finalmente, havia as prostitutas autônomas que trabalhavam ao ar livre. Para a sociedade da época, as prostitutas eram um mal necessário. Teólogos, como santo Tomás de Aquino, argumentava que “a prostituição evitava males maiores, tais como a sodomia e o assassinato” (RICHARDS, 1993, p. 123). Toleradas pelos grupos sociais dominantes como “um mal necessário”, as prostitutas estavam a serviço dos homens,

satisfazendo os desejos deles, enquanto os próprios e os de tantas outras mulheres, ficavam ocultos em camas vazias ou postergados a um tempo que parecia inatingível para elas.

Por isso, para Georges Duby (1989), a Idade Média é a idade dos homens e justifica sua afirmação com base no fato de que todos os relatos que chegaram até ele, vieram de homens, convencidos da superioridade de seu sexo. No entanto, nestes textos, estava sempre presente, em primeiro lugar, o desejo pelas mulheres, fato que o motivou a buscá-las, como também a nós, nesta proposta de análise de *La Celestina*. Se elas não foram importantes o suficiente para a história, o mesmo não aconteceu para a literatura, que a buscou onde ela estava, em todos os cantos da sociedade, tanto nas classes dominantes como nas inferiores, marginalizadas.

PERFIS E DISCURSOS EM LA CELESTINA

A leitura de *A Celestina* reflete muito bem a imagem que se tinha das mulheres na Idade Média e Rojas soube identificá-las e caracterizá-las com maestria. Ao introduzir os personagens em um cenário verossímil, desenvolvendo ações da vida urbana de diferentes estratos sociais, o autor realiza duas façanhas: a primeira, que foi obter êxito imediato da obra, a segunda, sua transcendência, que supera o tempo, chega à atualidade e continua encantando. É quase impossível estudar sobre as minorias na Idade Média, entre elas as mulheres, sem identificar na *Celestina*, a forte presença delas.

A narrativa, em forma de diálogos, convida o leitor¹ a escutar o que dizem os personagens, e, como um espião, vai reconstruindo as ações e conhecendo o que pensam. Assim, o primeiro que chama a atenção é o discurso machista e misógino por parte de Sempronio, que tenta dissuadir Calisto do amor que este sente por Melibea:

Calixto² _Qué me repruebas?

Sempronio _Que sometes la dignidad del hombre a la imperfección de la flaca mujer. (ROJAS, 1994, p. 58)

Para convencê-lo, Sempronio reproduz o discurso da época, demonstrando conhecer o que pensam os filósofos acerca das mulheres, opinião da qual ele compartilha e crê que Calisto deveria fazê-lo também, desafiando que este fosse o vencedor e não o vencido no jogo do amor:

Sempronio. _...Lee los historiadores, estudia los filósofos, mira los poetas. Llenos están los libros de sus viles y malos ejemplos y de las caldas que llevaron los que en algo, como tú, las reputaron. Oye a Salomón do dice que las mujeres y el vino hacen a los hombres renegar. Conséjate con Séneca y verás en que los tiene. Escucha al Aristóteles, mira a Bernardo. Gentiles, judíos, cristianos y moros, todos en esta concordia están. [...]Que imperfección, que albañares debajo de templos pintados! Por ellas es dicho: arma del diablo, cabeza de pecado, destrucción del paraíso. ¡No has rezado en la festividad de San

¹ Referimo-nos ao leitor porque analisamos o texto escrito e não da representação teatral da obra.

² A edição utilizada manteve a grafia com X e optamos por mantê-la quando se tratar de fragmentos da obra.

Juan, do dice: “Esta es la mujer, antigua malicia que a Adán echó de los deleites del paraíso; esta el linaje humano metió en el infierno; a esta menospreció Elías, profeta”, etcétera? (ROJAS, 1994, p. 59-60).

O discurso sobre a supremacia física, naturalmente atribuída ao homem, reforça o poder de persuasão de Sempronio ao argumentar com Calisto:

...¿Quién? Lo primero eres hombre... Y más, a quien la natura dotó de los mejores bienes que tuvo, conviene saber, hermosura, gracia, grandeza de miembros, fuerza, ligereza (ROJAS, 1994, p. 61).

Do outro lado da discussão, encontramos o produto da dominação masculina, representado pelo personagem de Alisa, mãe de Melibea, que é um claro exemplo da mulher da época, que aceita as estruturas do patriarcado porque coincide com as próprias, porque, segundo Bourdieu “seus atos de *conhecimento* são, inevitavelmente, atos de *reconhecimento*, de submissão” (BOURDIEU, 2012, p. 22, grifos do autor). Assim, ao ser consultada pelo marido a respeito do casamento da filha, Alisa deixa claro, em seu discurso, qual o seu papel dentro da família:

... Pero como esto sea oficio de los padres y muy ajeno a las mujeres, como tú lo ordenares seré yo alegre, y nuestra hija obedecerá, según su casto vivir y honesta vida y humanidad (ROJAS, 1994, p. 226).

Alisa refere-se à tradição de que é o pai quem deve arrumar o casamento para a filha, uma preocupação da época que

se manteve durante séculos, e ocorria nas famílias de posses em que existe uma preocupação com relação à herança. No discurso de Pleberio fica estabelecida a impossibilidade de uma mulher cuidar dos bens financeiros da família. Essa incapacidade exige que a mulher tenha um tutor em caso de falecimento dos pais:

Pleberio. _... Demos nuestra hacienda a dulce sucesor, acompañemos nuestra única hija con marido, cual nuestro estado requiere, porque vamos descansados y sin dolor de este mundo. Lo cual con mucha diligencia debemos poner desde ahora por obra, y lo que otras veces habemos principiado en este caso, ahora haya ejecución. No quede por nuestra negligencia nuestra hija en manos de tutores, pues parecerá ya mejor en su propia casa que en la nuestra. Quitarla hemos de lenguas del vulgo, porque ninguna virtud hay tan perfecta que no tenga vituperadores y maldicientes. No hay cosa con que mejor se conserve la limpia fama en las vírgenes que con temprano casamiento (ROJAS, 1994, p. 226).

Ao mesmo tempo em que Pleberio se preocupa com o casamento da filha, surpreende-nos com um discurso impen-sável para a época ao sugerir que a filha possa escolher, entre os pretendentes, o que mais lhe agrada, demonstrando uma afetividade e aproximação entre pai e filha, pouco comum no século XVI:

_Pues ¿qué te parece, señora mujer? ¿Debemos hablarlo a nuestra hija, debemos darle de tantos como me la piden, para que de su voluntad venga, para que diga cuál le agrada? Pues en esto las leyes dan libertad a los hombres y mujeres aunque estén so el paterno poder elegir (ROJAS, 1994, p. 228)

, proposta refutada pela mãe.

Outra temática bastante recorrente que caracterizava a maior parte das produções dos escritores da época é a reflexão sobre o caráter transitório da vida humana. Rojas, ao fazê-lo, demonstra conhecer a literatura do período e expressa as mesmas angústias frente à implacável morte:

Pleberio. _Alisa, amiga, el tiempo, según me parece, se nos va como dicen, entre las manos. Corren los días como agua de río. No hay cosa tan ligera para huir como la vida. La muerte nos sigue y rodea, de la cual somos vecinos ya hacia su bandera nos acostamos, según natura. [...] Y pues somos inciertos cuando habemos de ser llamados, viendo tan ciertas señales debemos echar nuestras barbas de remajo y aparejar nuestros fardales para andar este forzoso camino; no nos tome improvisos ni de salto aquella cruel voz de la muerte (ROJAS, 1994, p. 225).

A subsequente figura do *carpe diem* brinda as digressões a respeito da passagem do tempo de uma vida tão efêmera: “... Goza tu mocedad, el buen día, la buena noche, el buen comer o beber. Cuando pudieres hacerlo, no lo dejes” (ROJAS, 1994, p. 135).

Os perfis femininos retratados vão ao encontro do pensamento do autor que, a nosso ver, parece simpatizar com as mulheres independentes, que lutam pela sua sobrevivência, de diferentes formas. Como a história gira em torno de uma conquista amorosa, embora Calisto afirme estar “morto” de amores por Melibea, alguns episódios sugerem que se trata de orgulho ferido por ter sido rechaçado por uma mulher, o que o move à conquista. O método a que ele é convencido a adotar – recorrendo aos serviços de uma alcoviteira – sem preocupar-se

com a reputação da mulher amada, leva-nos a duvidar do seu amor. Porém, também propõe a possibilidade de liberação da mulher para o amor que lhe é proibido, pela sua condição social.

Assim, Rojas estrutura sua obra em torno de uma figura complexa, a Celestina, uma prostituta velha e astuta, que usa seus conhecimentos adquiridos com os anos, incluindo a bruxaria, para exercer sua profissão e atual função, a de alcoviteira. Devido às suas atividades nada convencionais, Celestina é vilipendiada por Melibea no primeiro encontro entre elas: “¿Por quién has dado tan dañosos pasos, desvergonzada barbuda? [...] Quemada seas, alcahueta falsa, hechicera, enemiga de la honestidad, causadora de secretos yerros!” (ROJAS, 1994, p. 107). Em resposta, Celestina defende sua profissão, consciente do serviço social que desempenha e de seu direito de sobreviver à sua maneira.

Em outra passagem, em diálogo com Sempronio, podemos observar como Celestina se vê a si mesma:

Celestina. _¿Quién soy yo, Sempronio? ¿Quitáste de la putería? Calla tu lengua, no amengües mis canas, que soy una vieja cual Dios me hizo, no peor que todas. Vivo de mi oficio, como cada cual oficial del suyo, muy limpiamente. A quien no me quiere no le busco. De mi casa me vienen a sacar, en mi casa me ruegan. Si bien o mal vivo, Dios es testigo de mi corazón. Y no pienses con tu ira maltratarme, que justicia hay para todos: a todos es igual. También seré oída, aunque mujer, como vos otros, muy peinados (ROJAS, 1994, p. 201).

Outro núcleo de prostitutas, embora representativo de uma mesma classe, apresenta perfis distintos. Elicia, destaca-se pelo seu forte sentido hedonista da vida, desfruta de relativa independência financeira advinda de sua profissão. Vivia

na casa de Celestina, onde exercia seus serviços, mas com a morte desta começa a viver por sua própria conta. Representa a mulher que se interessa pelo homem somente para tirar proveito dele, pelo que ele possa oferecer a ela. Já Areúsa, prefere viver totalmente independente, ela mesma escolhe os homens com quem dorme e se mostra defensora da sua liberdade. Mantém um desejo escondido de se transformar em uma senhora honrada, por isso prefere parceiros relativamente fixos.

Agora, indubitavelmente, o perfil que mais chama a atenção por seu caráter de rebeldia é Melibea. Ela é quem melhor encarna o tema do amor sem perder a compostura. Rojas, por meio desse personagem, expõe uma ideologia impensável para a época, ao criticar acerca da situação da mulher que não pode exercer o livre arbítrio.

Melibea.... No quiero marido, no quiero ensuciar los nudos del matrimonio, ni las maritales pisadas de ajeno hombre repisar, como muchas hallo en los antiguos libros que leí o que hicieron más discretas que yo, más subidas en estado de linaje. Las cuales algunas eran de la gentilidad tenidas por diosas, así como Venus, madre de Eneas y Cupido, el dios del amor, que siendo casada corrompió la prometida fe marital. Y aun otras, de mayores fuegos encendidas, cometieron nefarios, e incestuosos yerros, como Mirra con su padre, Semirames con su hijo, Canasce con su hermano, y aun aquella forzada Tamar, la hija del rey David. Otras aún más cruelmente traspasaron las leyes de natura, como Pasifae, mujer del rey Minos, con el toro (ROJAS, 1994, p. 227).

Como se pode ver, Melibea ilustra com exemplos de mulheres transgressoras para comparar e comprovar que seu erro foi muito menor. E, além disso, a conquista não foi tão fácil:

Melibea._... Mi amor fue por justa causa. Requerida y rogada, cautivada de su merecimiento, aquejada por tan astuta maestra como Celestina, servida de muy peligrosas visitaciones, antes que concediese por entero en su amor. Y después un mes ha, como has visto, que jamás noche ha faltado sin ser nuestro huerto escalado como fortaleza y muchas haber venido en balde (ROJAS, 1994, p. 227-228).

Melibea entregou-se por amor, deu e recebeu um prazer não permitido às mulheres de sua época, e não sonhou, com isso, em formar uma família e construir um lar, viver uma vida como a de sua mãe: “_... ¡que ni quiero marido ni quiero padres ni parientes! Faltándome Calixto me falte la vida, la cual, porque el de mi goce, me aplace” (ROJAS, 1994, p. 228). De suas palavras se depreende uma mulher moderna, consciente dos desejos que o corpo lhe exige. Não quer um homem para servi-lo e sim para amá-lo.

Melibea ousou expor seus sentimentos e, como tal, transforma-se em escrava de uma paixão. Com esse grito de rebeldia, o personagem convida as mulheres a fazerem o mesmo. Sua atitude supõe um importante passo para as futuras conquistas femininas. A morte do casal cumpre a função moral de punição a todos que se desviam das leis cristãs impostas na época.

REFERÊNCIAS

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo: fatos e mitos**. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2002.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

BROWN, Peter. **Corpo e sociedade: o homem, a mulher e a renúncia sexual no início do cristianismo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

DELUMEAU, Jean. **História do medo no Ocidente 1300-1800**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

DUBY, Georges. **Idade Média, idade dos homens: do amor e outros ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

RICHARDS, Jeffrey. **Sexo, desvio e danação: as minorias na Idade Média**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

ROJAS, Fernando de. **La Celestina**. Barcelona: Edicomunicación S.A., 1994.

O SAGRADO E O PROFANO EM “LOS MILAGROS DE NUESTRA SEÑORA” DE GONZALO DE BERCEO

Samuel Anderson de Oliveira Lima

O POETA EM SEU CONTEXTO

Falar sobre um poeta do século XIII, considerado entre os pesquisadores da área o primeiro poeta espanhol que se reconhece como tal, não é fácil. Esta empreitada nos leva a grandes desafios no campo da pesquisa literária. Estamos, portanto, em um plano escorregadio, pois o campo de investigação da Idade Média “ofrece mucho más enigmas que certezas” (CACHO, 2009, p. 13). Para interpretar um texto medieval é preciso ativar determinadas estratégias que ultrapassam os domínios da literatura. No caso específico de Gonzalo de Berceo, a parte mais enigmática é a compreensão de seu código linguístico, “puesto que la relación entre la lengua, la norma y el habla particular de los autores es mucho más difícil de analizar en esta que en otras épocas” (CACHO, 2009, p. 13). O leitor comum terá muita dificuldade para compreender as histórias ou relatos da obra que estamos estudando, visto que o acesso ao código medieval não está disponível para a maioria das pessoas. Seria interessante uma atualização desse texto para trazê-lo mais perto do leitor comum.

Do Monastério de San Millán de la Gongolla, em La Rioja, Gonzalo de Berceo cultiva a arte de sua “cuaderna vía”, razão pela qual foi muito apreciado por poetas do século XX, como o

espanhol Jorge Guillén e o brasileiro João Cabral de Melo Neto. Os gêneros mais cultivados por Berceo são a hagiografia e os milagres, compostos para provocar a admiração dos leitores diante dos milagres da Virgem e das histórias dos santos¹. Berceo “narraba leyendas devotas para atraer a grupos de peregrinos y feligreses tratando de seducirlos con los aspectos más dramatizados de tales historias” (CACHO, 2009, p. 61). Sua obra foi composta a partir da leitura de textos escritos em latim que ele lia na biblioteca do monastério. Alguns historiadores afirmam que os textos de Berceo não são autênticos; são, na verdade, cópias dos textos que o poeta lia. Ele inseria elementos dramáticos, alegorias e metáforas, a fim de comover o auditório; inventava passagens. Embora a fonte de inspiração de Berceo tenha sido os textos escritos em latim, o que se percebe em seus textos é uma linguagem natural, simples, com um vocabulário muito próximo da realidade dos ouvintes.

As histórias são narradas de uma maneira que se aproxima dos ouvintes daquela época, provocando-lhes a admiração que desejava. Sobre isso, nos afirma Jorge Guillén (2001, p. 147):

A esta luz se ve la continua realidad total a través de un lenguaje continuo y, por eso, llano: el lenguaje de todos dirigido a todos, es decir, a los oyentes que en aquellos lugares de la Rioja se paran a seguir la recitación del clérigo, juglar también.

¹ Normalmente, os santos pertenciam a seu monastério e contar suas histórias era uma forma de atrair peregrinos a San Millán, a fim de salvá-lo da crise econômica daqueles dias.

OS MILAGRES DE NOSSA SENHORA

A devoção a Maria foi iniciada aproximadamente no ano 1000, depois alcançou maior desenvolvimento com a pregação de São Idelfonso, da Península, e São Bernardo, dos Pirineus. Eles “vieron la necesidad de humanizar la figura de María como piadosa intermediaria ante un Dios terrible, justiciero e impacable” (CACHO, 2009, p. 63). Segundo Segismundo Spina, por sua vez, (2007, p. 88): “desde o século XI e durante o século XII floresceu, em latim, uma literatura piedosa, de fundo marial, à base de pequenos contos e lendas, inspirados nas intervenções salvadoras da Virgem Maria”. Berceo é fruto dessas reflexões.

A obra “Los Milagros de Nuestra Señora” é a mais importante de Gonzalo de Berceo e está composta por vinte e cinco milagres, ou seja, vinte e cinco histórias que contam algum milagre da Virgem. Na introdução, o poeta se apresenta como um peregrino e através disso se confirma a informação de que essa obra foi escrita para chamar os peregrinos para o Monastério de San Millán e salvá-lo daquela crise econômica. O interessante da introdução é seu caráter alegórico, na qual o poeta peregrino cria uma natureza idealizada, como descanso do homem.

Nos relatos, Berceo introduz elementos cotidianos para chamar a atenção dos leitores-ouvintes, além de empregar metáforas e introduzir um tom humorístico. E, ao final de cada um, sempre aparece uma lição moral. Tudo isso para ensinar ao ouvinte sobre as vantagens de ser um devoto da Virgem.

O ponto central deste artigo é o fato de o personagem de Maria aparecer dotado de sentimentos humanos. Por vezes é uma mulher ciumenta, por outras, está enraivecida com aqueles que não a servem. Isso, portanto, a aproxima muito dos devotos.

Berceo pertence à escola literária “Mester de clerecia”, comum aos monges e clérigos, pois a Igreja Católica detinha o poder soberano sobre a vida do povo espanhol, principalmente nos séculos XII e XIII. A Igreja é responsável pelas mudanças nos temas da literatura medieval (SPINA, 2007). Inclusive, na Baixa Idade Média, a constante literária era o amor, profano e sagrado. Por isso, nos Milagres de Nossa Senhora, o amor de Maria caminha por esses dois hemisférios. É o amor de Berceo por Maria, como ressonância da época, já que o culto mariano estava em ascensão ou é o amor de Maria pelos devotos, que simboliza a fonte da vida, a esperança, a piedade. Mas existe um preço, o devoto deve servir fielmente e ser leal a sua Senhora.

No século XII, a mulher é dignificada e o amor é espiritualizado, razão pela qual, no século seguinte, Berceo traduz essas características em seus Milagres. Essa obra foi escrita, provavelmente, entre 1240 e 1260, no auge do culto mariano, que foi difundido através do Caminho de Santiago. É importante destacar que os milagres da Virgem já estavam em difusão antes dos “Milagros” de Berceo e foram escritos em latim, inglês e francês. Certamente, foram fontes de inspiração para o poeta. O culto mariano fazia parte da vida espiritual do monastério de San Millán. A devoção à Virgem era moda naqueles séculos - esse culto teve auge na Europa entre os séculos XII e XIII; muitos peregrinos que iam para Santiago de Compostela veneravam Maria nos altares das igrejas por onde passavam.

Como vimos discutindo, a composição dos “Milagros” alcança relação direta com o motivo da peregrinação. Berceo foi um grande propagandista de seu Monastério, escreveu uma obra com técnicas didáticas para atrair o máximo de pessoas para aquele lugar.

A imagem de Maria na consciência do devoto que foi formada ao longo dos séculos XII e XIII tem três eixos: a mediadora, a protetora e a fiel amiga. Esta última acepção se aproxima da visão do amor cortês. O amor a Maria e o amor à dama terrenal estiveram, durante muito tempo, associados ao culto mariano, o que está presente em alguns dos relatos dos “Milagros”. Muitas vezes, a Virgem está mais próxima do humano do que da santidade. Suas ações para ajudar aos devotos lhe conduzem ao espaço mundano, através de sua voz protetora ou como amiga. Não fica claro entre os investigadores a razão mais acertada sobre a grande difusão do culto mariano. O que se pode acrescentar a essa discussão é o fato de que existem raízes pagãs na idealização do culto mariano. Isso é possível explicar pelos elementos presentes nos textos de veneração a Maria, principalmente relacionados às atitudes da protagonista diante de situações do cotidiano mundano.

“Los milagros valen para ejemplificar crisis humanas ante un mayor número de lectores actuales, creyentes o no” (ROZAS, 2001, p. 155). Ou seja, Maria é o centro da história, intervindo nas situações de crises pelas quais estão passando os homens. Como mãe dos pecadores, mediadora de todas as graças, ela traduz para seus devotos a idealização de sua intervenção. Pouco importa a situação na qual se encontre o personagem, sua força divina conseguirá resolver aqueles problemas.

TRÊS MILAGRES, UMA VOZ

Com respeito ao tema de que estamos tratando neste texto, selecionamos três histórias entre as vinte e cinco que formam os “Milagros de Nuestra Señora”: “El sacristán fornicario”, “La

boda y la virgen” e “El monge borracho” (BERCEO, 2011). Essa seleção teve influência das próprias narrativas, pois nelas é possível reconhecer características do sagrado e do profano.

A fim de ajudar o leitor que desconhece as histórias, faremos um resumo de cada uma: em “El sacristán fornicario”, conta-se que havia um monge muito devoto a Maria, mas foi corrompido pelo demônio, que o fez fornicar. Sempre que passava diante da imagem da Virgem a exaltava – aqui está revelada a ideia da devoção. A crise humana provocada pelo pecado leva o pecador a venerar sua protetora. À noite, em uma de suas saídas, o monge cai num rio e morre. Quando vêm os demônios levar sua alma ao inferno, pois era um pecador, a Virgem o acode, pedindo a Jesus que o salve. A Virgem, com isso, torna-se a mãe mediadora, a que intercede pelos pecadores. Ao final, Jesus aceita a interseção de Maria e ressuscita o sacristão.

No relato “El monje borracho”, temos também um homem da igreja que venerava a Maria, mas cometeu um erro. Ficou bêbado e foi aterrorizado por uma figura alegórica do diabo, que apareceu de três formas diferentes: touro, cachorro e leão. Todas as formas são de animais que querem devorar o pecador, mas em todos os momentos, Maria o ajuda e afugenta o demônio.

Na história “La boda y la virgen”, Maria intervém na vida de um órfão rico que ia se casar. O devoto tinha vocação religiosa, mas segue o pedido de seus familiares e se casa. Nesse relato, a Virgem “actúa como una mujer encelada” (ROZAS, 2001, p. 157), ou seja, tem uma atitude profana. No diálogo com o noivo, ela afirma que ele está enfeitiçado, a fim de que ele desista de seu casamento. Havia sido instaurada uma crise, pois segundo Rozas (2001, p. 158):

la crisis radicaba en que el protagonista se casaba sin amor, sólo por las presiones del mundo, concretadas en sus parientes, solo por la vanidad de perpetuar una rica herencia de unos herederos directos.

Em cada história, uma crise diferente: o alcoolismo, em “o monge bêbado”; a paixão carnal em “o sacristão fornicário” e a vaidade do mundo em “o casamento e a virgem”. É importante considerar que a seleção dessas três histórias revela um conjunto único de ações, pois em cada milagre existe uma paixão humana que faz com que os devotos pequem. Talvez a história do casamento seja a mais diferente, no sentido de que os desejos que movem o coração do noivo se distanciam da vaidade. Se casa movido pela influência de seus familiares, que o querem casado, a fim de dar a herança a sua mulher. Mas não havia amor e nisso consiste a crise existencial do noivo. Por fim, não queria se casar. Mas se casa, deixa a herança para a esposa e foge, para onde não se sabe. A Virgem o leva, o conduz, o guarda em seu seio.

Das três histórias, a do casamento é a que mais apresenta características do profano. As atitudes da Virgem são muito semelhantes às de uma mulher apaixonada por um homem. Assim como uma amada que deseja roubar seu homem dos braços de outra mulher, o faz Maria. Esta não quer sua corrupção carnal, por isso ele foge na noite de núpcias:

Issióseli de manos,	fússoli el marido,
nunqa saber podieron	omnes dó fo caído;
sópolo la Gloriosa	tener bien escondido,
no lo consintió Ella	qe fuese corrompido.

(BERCEO, 2011, p. 67)

Antes, como mulher enciumada, a história dá voz a Maria para falar com seu amado:

Assaz eras, varón,	bien casado comigo,
yo mucho te quería	como a buen amigo;
mas tú andas buscando	mejor de pan de trigo;
no valdrás más por eso	quanto vale un figo.

(BERCEO, 2011, p. 66)

Na voz de Maria, é possível perceber características profanas: a Virgem tem ciúmes do noivo, pois ele estava buscando “mejor pan de trigo”, ou seja, buscando outras formas de viver. No verso “yo mucho te quería como a un buen amigo”, temos algo típico das cantigas de amigo, quando a voz feminina sempre falava de um amigo pelo qual estava apaixonada. Esse “amigo” era seu amor. Nessas cantigas, existe, de maneira constante, a presença de duas amigas que conversam sobre seus amores, tratando-os como amigos. O mesmo o faz Maria nessa parte. Primeiro afirma que ele está casado com ela, para depois dizer que lhe quer como um amigo.

O milagre feito pela Virgem foi tirar o noivo dos braços da esposa na noite de núpcias, escondendo-o em um lugar no qual ninguém o pudesse encontrar. Sua ação traduz o maravilhoso, o sobrenatural e nos leva a acreditar na sua grandiosidade como santa. Inclusive a própria voz que conta a história não sabe para onde foi o homem: “creemos e asmamos que este vien varón/buscó algún lugar de grand religión”. Isto é, Berceo deixa que tanto o narrador como seu leitor construam, em sua imaginação, a imagem do lugar em que estão Maria e seu amigo.

Na última estrofe, é dito que por ser tão piedosa, Maria levou o homem para o lugar onde ela está. Agora estão juntos, como queria a Gloriosa. O amado e a amada como amantes. Conjugase uma relação carnal ou espiritual?

Bien devemos creer	qe la Madre Gloriosa,
por qui fizo es omne	esta tamanna cosa,
no lo oblidarié	como es piadosa,
bien allá lo farié	posar do Ella posa.

(BERCEO, 2011, p. 67).

Onde pousa Maria? Onde está o noivo? Foi levado ao céu? Que amor tão grande sentia Maria por ele que o raptou de sua primeira noite de núpcias! Essas perguntas ficam sem respostas no relato, talvez motivado pelo segredo (aquilo que está oculto), aguçando o imaginário dos fiéis, a fim de provocar-lhes mais devoção à Maria. A análise de alguns críticos literários, como Lina Cacho (2009), revela que a literatura de Gonzalo de Berceo está muito ligada ao maravilhoso, como combinação entre realismo e hipérbole, sendo isso, portanto, o que justifica o rapto do noivo.

Em “o monge bêbado”, as três formas do diabo surgem, de forma sobrenatural, para atemorizar o homem e levá-lo ao pecado. O milagre, também sobrenatural, é a aparição de Maria para afugentar o diabo. Tanto a santa como o demônio são figuras do campo sobrenatural, que surgem diante do monge para que ele decida que caminho seguir. A santa é mais forte e destrói as três possibilidades que o diabo cria para levá-lo ao pecado.

O recurso do sobrenatural na escritura berceana contribuí para que os leitores medievais assimilassem com mais clareza as mensagens subentendidas. O que hoje, talvez, não fosse tão

possível. A mente do homem medieval estava aberta para imaginar as formas físicas de Maria e do diabo, algo perfeitamente aceitável pelo período de dominação católica. Então, para aproximar as histórias milagrosas dos peregrinos, Berceo introduz o sobrenatural. O traço profano de Maria também é um aspecto que a aproxima do homem. Berceo constrói uma Maria mais humana, que está mais próxima das pessoas. Deus era temível, justiceiro e implacável, por isso Maria foi humanizada, como piedosa, mediadora, intermediária entre Deus e o homem.

La aparición del demonio en forma de toro para tentar al mal clérigo era tan posible en la mente de cualquier cristiano medieval como la aparición de la Virgen María para castigar a los infieles, premiar a los piadosos, interceder por los débiles, perdonar a los arrepentidos, o incluso para sacar de la cama la misma noche de bodas a un novio al que habían apartado de su verdadera vocación sacerdotal [...] (CACHO, 2009, p. 63).

A função de tudo era fazer com que os leitores e ouvintes não fizessem as mesmas coisas que haviam feito aqueles personagens, não deviam seguir aqueles maus exemplos, senão corrigir seus pecados e ter uma devoção mais intensa para com a Virgem.

Nos relatos “o sacristão fornicário” e “o monge bêbado”, os traços característicos do profano e do sagrado estão relacionados ao ideal do amor cortês. São homens da igreja, mas corrompidos pelo pecado. A época de Gonzalo de Berceo coincide com o período de esplendor da lírica trovadoresca na Península, razão que explica porque nos Milagres está presente o ideal do amor cortês. Nisso, portanto, está a relação estreita entre a Virgem e o devoto. Era moda pôr o amor cortês ao serviço da Virgem.

A Virgem é a autêntica protagonista e ao redor estão os outros personagens, que devotam seu amor a Santa. Nesses

relatos estão presentes o amor, o amante, a dama, partícipes do amor cortês. A virgem/senhora é objeto de devoção, é um ser poderoso, que se põe sempre em um estado de superioridade, com respeito a suas qualidades cortesias: nobre, preciosa, generosa, bondosa, doce, jovem, cativante, apaixonante. O devoto/amante está sempre no espaço da submissão; ele se submete aos desejos de sua amada/santa. O sacristão, por exemplo, todos os dias, se inclinava diante da imagem de Santa Maria, inclusive quando passava por ela depois de pecar:

Siquier a la exida,	siquier a la entrada,
delante del altar	li cadié la pasada,
el enclín e la Ave	teniéla bien usada,
non se li olvidava	en ninguna vegada.

(BERCEO, 2011, p. 34).

Quando morre afogado, sua alma é disputada por anjos e demônios. Ambos querem levar aquela alma, seja para o céu seja para o inferno. A Gloriosa surge para interceder, pedindo uma audiência com Cristo e este o ressuscita. Fez isso por pedido da Virgem que queria provar a todos que o sacristão era um bom homem e que não iria mais pecar.

Existem dois espaços ficcionais, um da realidade, da morte do sacristão – seu corpo está ali diante de um convento triste e arrasado. Outro é o do sobrenatural, em que estão julgando a alma do pecador. Quando se desperta de sua morte, ele conta em forma de testemunho o que fez Santa Maria para salvá-lo:

Contólis por su lengua	toda la ledanía,
qué dizién los diablos	e qué Sancta María,
cómo lo quitó Ella	de su podestadía;
si por Ella non fuesse,	serié en negro día.

(BERCEO, 2011, p. 36).

Ao final, ele melhora de sua má procedência e serve toda a sua vida à Gloriosa, que é levada pelos humanos a um lugar sagrado. Pela experiência do sacristão, os devotos são levados a exaltar Maria, sempre soberana, celebrando seu poder, seu juízo, sua bondade e nobreza, além de exaltar sua glória. Entre os dois há uma estreita relação, o devoto/amante se une a Virgem/amada. Quando o devoto a serve, significa amá-la. Servir e amar são sinônimos nesses relatos berceanos.

A mesma coisa acontece com o monge bêbado. Um homem devoto a Maria, mas enganado pelo diabo (causa de todos os males humanos), que o leva ao vício:

De qe fo enna orden,	bien de qe fo novicio,
amó a la Gloriosa	siempre facer servicio;
guardóse de follía	de fablar en fornicio,
pero ovo en cabo	de caer en un vicio.

(BERCEO, 2011, p. 81).

Touro, cachorro e leão assaltam a vida do monge, mas todos são afugentados pela Virgem. Ela só o faz porque ele é seu devoto e lhe pede ajuda:

Diçié: “¡Valme, Gloriosa, Madre Sancta María,
válame la tu gracia oi en esti día,
ca só en grand afruento, en mayor non podría!
¡Madre, non pares mientes a la mi grand follía!”
(BERCEO, 2011, p. 82).

O homem se põe no lugar de submissão, de impotência diante daquelas adversidades. Com isso, exalta a figura de Maria.

Este relato é o mais longo entre os três que estamos analisando, são 39 estrofes, nas quais percebemos com mais propriedade o ideal do amor cortês. Existe um longo diálogo entre eles dois que mostra a relação de vassalagem. O monge chama Maria de “Dona” e “Senhora”, enquanto ela o chama “amigo”. Isto é, o homem deixa de ser monge, frade, para se converter em amigo. Isso o aproxima mais ainda da Virgem:

Demás, quando lo ovo en su lecho echado,
sanctiguó l con su diestra e fo bien sanctiguado,
“Amigo – disse l – fuesa ca eres muy lazrado,
con un pocco que duermas luego serás folgado.

[...]

Dixo l el omne bueno: “Duenna, fe qe deveades,
vós qe en mí fiziestes tan granadas mercedes;
quero saber quí sodes o qé nomme avedes,
ca yo gano en ello, vós nada non perdedes”.

[...]

Disso el omne bono: de Ti podrié, Sennora, déssateme, Sennora, nunqua en esti sieglo (BERCEO, 2011, p. 83).	“Esto es de creer: esta cosa nacer; los tus pieder tañer, veré tan gran placer”.
---	---

O devoto se apaixona pela Virgem e lhe dedica seu amor para sempre, um amor que transcende para as outras pessoas, como o queria Berceo para as pessoas que lessem seus textos:

Todas las otras gentes, clérigos y canonges, fueron de la Gloriosa qe save acorrer (BERCEO, 2011, p. 84).	legos e coronados, e los escapulados, todos enamorados, tan bien a los cuitados.
---	---

O narrador de Berceo conclui a história fazendo apelo para que todos exaltemos Maria. Quer dizer que se cumpre o objetivo de suas produções literárias. Escreveu em honra a Maria para que seus ouvintes também a honrassem, a dignificassem. A construção do personagem da virgem em cada história a faz, na mesma medida, tanto santa como mulher, para aproximá-la ainda mais dos fiéis para que lhe devotem seu amor e alma. A Maria sagrada e a profana caminham juntas, fazendo com que esse personagem esteja presente séculos depois na poética barroca. Para concluir, com o convite de Berceo, levamos Maria a cada um:

Sennores e amigos, amemos e laudemos non echaremos mano qe tan bien nos acorra	muévanos esta cosa, todos a la Gloriosa; en cosa tan preciosa, en ora periglosa.
---	---

Si nós bien la sirviéremos, qe quiere qe l pidamos
todo lo ganaremos, bien seguros seamos;
aqí lo entendremos, bien ante qe muramos,
lo qe allí methiéremos qe bien lo empleamos.

Ella nos dé su gracia e su bendición,
guárdemos de peccado e de tribulación,
de nuestras liviandades gánemos remisión,
qe non vayan las almas nuestras en perdición.
(BERCEO, 2011, p. 84-85).

REFERÊNCIAS

BERCEO, Gonzalo de. **Los milagros de nuestra señora**. Edición crítica y glosario de Claudio García Turza. La Rioja, Espanha: Servicio de publicaciones, 2011.

CACHO, Lina Rodríguez. **Manual de Historia de la Literatura española 1: siglos XIII al XVII**. Madrid, Espanha: Castalia universidad, 2009.

CASTILLO, José Romera. **Presuposiciones en los milagros de nuestra señora** (hipótesis sobre el género literario). Disponível em: <<http://www.vallenajerilla.com/berceo/romeracastillo/generodelosmilagros.htm>>. Acesso em: 14 ago. 2017.

DUTTON, Brian. Móviles de Berceo. In: RICO, Francisco (Org.). **Historia y crítica de la Literatura española: Edad Media**. Barcelona: Crítica, 2001. p. 148-151.

GUILLÉN, Jorge. Berceo: el lenguaje de la realidad total. In: RICO, Francisco (Org.). **Historia y crítica de la Literatura española: Edad Media**. Barcelona: Crítica, 2001. p. 145-147.

MANSILLA, Agustín Rico. **En torno a Gonzalo de Berceo: los “milagros de nuestra señora” y el culto a la virgen**. Disponível em: <<http://www.vallenajerilla.com/berceo/arm/ricomansilla.htm>>. Acesso em: 14 ago. 2017.

ROZAS, Juan Manuel. Para una clarificación funcional de los milagros de nuestra señora: los milagros de la crisis. In: RICO, Francisco (Org.). **Historia y crítica de la Literatura española: Edad Media**. Barcelona: Crítica, 2001. p. 155-157.

SPINA, Segismundo. **A cultura literária medieval**. 3. ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

ZUMTHOR, Paul. **Falando de Idade Média**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

SEGUNDA PAUTA
ASPECTOS TEÓRICOS

INVENTAR A HISTÓRIA/ESCREVER FICÇÃO: ROMANCES HISTÓRICOS HISPANO-AMERICANOS NO SÉC. XIX

Brenda Carlos de Andrade

A história dos comentários que envolvem as relações entre história e literatura parece estar pautada por uma discussão concernente a uma diferenciação entre realidade e ficção, que, em alguns períodos, podem ser substituídos pelos conceitos de falso e verdadeiro. Na América Hispânica, não se foge a essa espécie de protocolo acadêmico; falar desses objetos, conceitos, ciências ou disciplinas (o termo depende daquele que os discute e da ideia que se faz deles) é retomar uma longa discussão a respeito dos lugares ocupados por cada um desses tipos de narrativas¹. Desde a Antiguidade, podem-se delinear as relações complexas entre literatura e história. Em seu sentido primeiro, o debate indicava uma necessidade de diferenciar a história da literatura considerando suas naturezas supostamente opostas, embora relativamente próximas. Em geral, tendemos a começar essa discussão com a diferenciação tão famosa que Aristóteles faz em sua Poética com relação à diferença entre o poeta e o historiador.

¹ Uso o termo narrativa aqui em sentido amplo porque, afinal, a história como atividade escrita, historiografia, não deixa de ser uma narrativa do passado como se pensa que esse passado tenha sido.

Pelas precedentes considerações se manifesta que não é ofício de poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade. Com efeito, não diferem o historiador e o poeta, por escreverem verso ou prosa (pois que bem poderiam ser postas em verso as obras de Heródoto, e nem por isso deixariam de ser história, se fossem em verso o que eram em prosa) – diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder. (ARISTÓTELES, 2008, p. 115).

Essa citação muito mencionada, que reflete a forma como Aristóteles vê e desenvolve seu raciocínio com relação ao que ficará sendo conhecido como trabalho mimético, ou simplesmente mimeses, denota já um aspecto que posteriormente será lido como a diferença entre ficção e realidade que pautará os dois campos. Curiosamente, o filósofo atribui uma valoração um tanto mais positiva, para o trabalho do poeta quando afirma em seguida que “a poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta, o particular” (ARISTÓTELES, 2008, p. 115). O valor da reelaboração estética pesa bastante em sua obra e indica seu alvo principal um tratado sobre o fazer poético em seu tempo. Não se pode, no entanto, afirmar que, na época de Aristóteles, se dava maior valor à *arte literária* do que à história, já que seu mestre Platão via essas mesmas artes com profundas restrições. Nos fragmentos das obras de Platão que tocam o tema, constam sempre que elas falseavam a ideia do real, que para Platão não era sequer a realidade referencial que nosso mundo convencionou chamar de real. A valorização do trabalho do poeta parece ser um ponto de vista específico de Aristóteles e da forma como ele entendia

esse trabalho de representar algo que se assemelhasse ao real tanto quanto fosse possível. A mimeses representava um trabalho especial e cuidadoso, o trabalho da *poiesis*.

Essa primeira diferenciação feita por Aristóteles tende a se estender ao longo da história e se recompor em afirmações que, apesar das nuances de diferenças, guardam uma ligeira semelhança com o original. Assim, a famosa asserção de que *história é o relato do que foi e poesia o do que poderia ter sido* termina por se transformar, para muitos teóricos, na acepção de que a história relata o real, o que de fato aconteceu, e se encontra na realidade referencial; e a literatura se encarregaria de construir irrealidades ou realidades inexistentes no plano referencial. Os fatos como poderiam ter acontecido passam a ser vistos como sinônimo de ficção e os fatos como foram refletem a realidade como ela foi *verdadeiramente*. Numa há a realidade; na outra, uma realidade possível.

Seja por uma questão histórica das interpretações feitas a partir da afirmação aristotélica, seja por uma necessidade da História, como disciplina, de se impor como ciência e a partir de imperativos positivistas com a valorização do documento como base da atividade do historiador no século XIX, seja por uma conjunção desses elementos, termina-se por estabelecer uma verdadeira estrutura de oposição entre história e literatura, associando-as instantaneamente aos termos realidade e ficção. Algo interessante e que se relaciona de alguma forma com a maneira inusitada como se pode encarar a valorização positiva do poeta por Aristóteles pode ser observado no fato de que, à medida que esses dois binômios foram se estruturando como equivalentes, a ideia de ficção passa a ser tomada também num sentido negativo. Enquanto a História vai estruturando seu campo como disciplina, uma transformação começa se desenvolver nas formas de

pensamento do mundo, ocidental pelo menos, que passa a valorizar um modo de construir o conhecimento mais distante do espaço religioso, espiritual e mítico – passa a se afastar de um mundo que não podia ser provado e comprovado na realidade referencial. Não pretendo com isso postular uma mudança radical de cosmovisão durante o século XIX, século que viu o desenvolver da História como disciplina. Esse afastamento foi gradual e vai dando mostras ao longo dos séculos. Entretanto, o século XIX vê florescer a Ciência, estruturada sob as formas do que chamamos de ciências naturais, como modelo de conhecimento. Esse desenvolver vai levar cada vez mais a um afastamento entre esses dois campos que começaram a ser vistos ou como ciências específicas ou como disciplinas com interesses distintos, dependendo do momento histórico ou do ponto de vista de cada teórico. No breve resumo que faz José Carlos Reis, no capítulo *A especificidade lógica da história, História e teoria*, pode-se perceber um caminhar um tanto emaranhado ao longo dos séculos que acaba chegando no século XIX nessa concepção de História como ciência.

A história da história é um caleidoscópio! Há cerca de 2.500 anos ela existe em permanente crise, autodefinindo-se vagamente. Surgiu nos séculos V-IV a.C., opondo-se ao mito, à lenda, à poesia épica, à especulação filosófica, que também emergia. [...] Depois, a história se confundiu com a mitologia política. O historiador “investigava e pesquisava” para legitimar o poder, oferecendo-lhe uma origem, uma tradição, que lhe garantisse a continuidade. Depois, a história confundiu-se com a fé cristã, tornando-se o levantamento de casos em que a vontade de Deus se expressou, uma história das manifestações divinas, milagres e teofanias. No século XVIII, apesar da “história perfeita” do XVII, a história deixou-se

dominar pela especulação filosófica e tornou-se um grande discurso especulativo, universalizante, teológico, utópico. No século XIX, retornou a sua origem grega, especificamente a Tucídides, e quis outra vez romper com a intuição poética, com a especulação filosófica, com a retórica literário-política, com a inspiração artística, com a fé, e inventou uma nova identidade: ciência. (REIS, 2006, p. 101-102).

Apesar de parecer, pelo breve resumo, que os séculos XVIII e XIX se contrapõem, é importante observar o XIX, em alguma medida, como herdeiro do XVIII. Se não trilham o mesmo caminho pelo caráter especulativo e filosófico, ao menos por esse discurso universalizante, é possível conceber certa semelhança. As histórias escritas durante o período decimonônico eram formas que tentavam entender globalmente os processos de transformação do homem, sua história. Mesmo concentradas em povos específicos, nações ou grupos, surgiam ainda, por trás dessa trama, vontades de explicar a as forças mobilizadoras da natureza que decretavam a ordem dos movimentos humanos. Pode-se, também, perceber esse vínculo se compararmos o labor do historiador do século XIX com o dos antiquários no século anterior e não tanto com o dos historiadores.

O trabalho histórico no séc. XVIII se vinculava a um ramo de produção que se baseava na interpretação de textos e fontes literárias, a deficiência ou problemas dessa produção ficam explícitos a partir da querela com os antiquários que previam um estudo de fontes mais amplas. A forma de ver dos antiquários, baseada em uma metodologia criteriosa de descrição e de traços do passado a partir de pistas materiais, deixadas pelas civilizações antigas, em muitos aspectos, se assemelha a uma espécie de postura tomada pela história como ciência que

vai se desenvolvendo ao longo do século XIX. Nesse sentido, observando a prática de historiadores durante o século XVIII e princípios do XIX é natural que se observe uma aparente falácia nas histórias produzidas nesse período, já que as fontes usadas para a escrita dessas histórias eram “meramente” literárias e, em alguns casos, questionáveis. Não quero dizer, com isso, que as fontes que passam a ser usadas como documentos para explicação da história deixem de ser escritas: a tradição do documento escrito segue forte no século XIX. Entretanto, o tratamento dado à seleção e à forma de trabalhar esse material escrito muda e se assemelha de muitas formas com o tratamento minucioso e criterioso dos antiquários. Tratamento esse que não evitou que esses mesmos estudiosos também tivessem seus trabalhos tachados como falaciosos durante o estabelecimento mais oficial da história como disciplina, já que passam a ser vistos com certa desconfiança pelos historiadores, uma vez que sua obsessão pelos vestígios do passado em suas formas mínimas, leia-se objetos usados como prova material pelos antiquários, não os permitem entender a história como um sentido global e, quiçá, menos ainda como uma força que impele e constrói o presente, preocupações em voga durante o século XIX.

A disputa pelos tipos de fontes a serem usados e as formas de se apropriar delas colocam em cena, talvez não ainda da maneira explícita e taxativa como chegou a ser a fins do século XIX, germens dos binômios real e ficção, falso e verdadeiro. Quando os historiadores são criticados pelos antiquários pelo uso de fontes literárias, subjaz, nessa condenação, uma ideia de que essa fonte literária pode ser falseada, alterada pelo seu autor, não corresponder à realidade ou por se tratarem de documentos que não tinham compromisso íntimo com a veiculação da verdade. Quando se observam as disputas, na América

Latina, ao longo do século XIX, sobre a origem das fontes usadas, se eram primárias ou secundárias, pode-se também ter um eco já mais explícito dessa preocupação, que se tornará tanto mais intensa na passagem do século XIX para o XX.

Nas últimas décadas do século XX, assistir-se-á a uma mudança nos paradigmas das ciências que tocará profundamente tudo aquilo que se convencionou chamar de ciências. Certa consciência da instabilidade do *status* de exatidão científica passa a minar o discurso objetivo e de exatidão nos meios acadêmicos. Começa a emergir, então, um entendimento que localiza sujeitos produtores de conhecimento em espaços históricos específicos que, de alguma forma, vão influenciar nos rumos e elementos da pesquisa. Está claro que nem todos os campos acadêmicos passaram da mesma forma e com mesma intensidade por tais questionamentos, porém não é difícil ver como essas questões foram fundamentais para os rumos que tomaram muitos dos campos acadêmicos das Humanidades. A história foi um desses campos que viveu, e ainda vive a depender do departamento e da universidade de que estamos falando, um bombardeamento dessas questões que surgiram no âmbito dos estudos históricos especificamente, mas que teve suas discussões ampliadas e reverberando em campos pouco valorizados **cientificamente** como a literatura.

No final dos 1970, Hayden White (2001) vai criticar amplamente o discurso histórico que polariza essas relações entre história e literatura e que toma como verdade, quase absoluta, um objeto que se constrói fundamentalmente através do discurso, da linguagem e da interpretação de documentos e fatos históricos. White (2001) inverte a situação, que fazia da literatura um objeto puramente estético e de categoria científica questionável em sua oposição com a história, e revela a

produção histórica como um “artefato literário”, conectando dois campos que antes pareciam viver apartados. Apesar da interessante apreciação do autor, suas postulações parecem converter muitas vezes o discurso histórico “numa simples modalidade da ficção” (LIMA, 2006, p. 21). Argumentando, nesse sentido, Costa Lima afirma que:

desde Heródoto e, sobretudo, Tucídides, a escrita da história tem por aporia a verdade do que houve. [...] As tentativas de Cornford e Hayden White de aproximá-la do poético conjurar essa dificuldade; terminaram, contudo, por criar um desvio tão grave quanto: converter a escrita da história em uma modalidade de ficção. (LIMA, 2006, p. 21).

A crítica a White foi intensa em muitos aspectos, pois, se chamava atenção para o entrelaçamento da história como discurso narrativo que aproximaria a história da literatura, fazia parecer muitas vezes como se a história perdesse quase toda sua especificidade. Essa afirmação de uma **ciência** cujos traços específicos se perdiam num campo de pouca valorização científica – a literatura – terminou por causar certa rejeição a White, embora suas obras gerassem acalorados debates. A instabilidade do campo histórico e sua ambiguidade foram elementos interessantes que o autor conseguiu trazer para foco do debate. No entanto, a ambiguidade do discurso histórico já havia sido ressaltada antes por autores como Le Goff (2003) e Certeau (2007). Estes não recaíram seus olhares entre a escrita da história e seus correspondentes e modelos de se vincularem com formas de narrativa que pode ter suas raízes localizadas na literatura, no entanto, vão ressaltar o fato de o discurso histórico ser também historicamente situado, ou seja, sua natureza

depende do lugar de enunciação do historiador e, apesar de estar focado no relato do passado, constitui uma reconstrução a partir do presente e suas (de)limitações históricas:

O passado é uma construção e uma reinterpretação constante e tem um futuro que é parte integrante e significativa da história. Isto é verdadeiro em dois sentidos. Primeiro, porque o progresso dos métodos e das técnicas permite pensar que uma parte importante dos documentos do passado esteja ainda por se descobrir. Parte material: a arqueologia decorre sem cessar dos monumentos desconhecidos do passado; os arquivos do passado continuam incessantemente a enriquecer-se. Novas leituras de documentos, frutos de um presente que nascerá no futuro, devem também assegurar ao passado uma sobrevivência – ou melhor, uma vida –, que deixa de ser “definitivamente passado”. À relação essencial presente-passado devemos, pois, acrescentar o horizonte futuro. (LE GOFF, 2003, p. 25).

Está claro que elas são relativas à resposta que cada autor dá a questões análogas no presente. Ainda que isso seja uma redundância, é necessário lembrar que uma leitura do passado, por mais controlada que seja pela análise dos documentos, é sempre dirigida por uma leitura do presente. Com efeito, tanto uma quanto a outra se organizam em função de problemáticas impostas por uma situação. Elas são conformadas por premissas, quer dizer, por “modelos” de interpretação ligados a uma situação presente do cristianismo. (CERTEAU, 2007, p. 34).

Fica perceptível, em ambas as citações, que uma das ambiguidades principais da escrita da história estaria associada a esse binômio passado/presente. O local ocupado no presente

pelo historiador é, de fato, apontado por Le Goff e por Certeau como um espaço mediador para a criação e revisão da história. Nas citações, Le Goff parece ir um pouco além ao indicar que o desenvolvimento de métodos e técnicas no futuro fará com que novos documentos sejam descobertos enriquecendo os arquivos do passado que precisarão continuamente de revisão devido a essas constantes descobertas. Ambos os autores também parecem concordar que essa ambiguidade não desfaz o trabalho do historiador, que, uma vez consciente desse problema e com as ferramentas bem determinadas, pode proceder na escritura da história sem assumir aquela escritura como uma verdade absoluta. A especificidade da história se manteria em relação a uma escrita literária em decorrência do lugar ocupado pelo historiador. Assim, Certeau (2007, p. 21) afirma, na introdução de seu livro *A escrita da história*, que o real se inscreve na historiografia a partir desse lugar de uma dependência com relação a um poder estabelecido e o domínio de técnicas que dão legitimidade a esse trabalho. Essa postura bastante presente na historiografia francesa vinculada ao modelo dos *Annales* atenua a oposição aparentemente tão explícita entre ficção e realidade, pois entende que a operação da escrita da história envolve sim elementos que transitam entre modelos e/ou referências literárias, mas que o fazem a partir de um local e com um sentido diferenciado.

No campo literário, as discussões que envolvem literatura e história, realidade e ficção, também tiveram seu próprio desenvolvimento. A já mencionada diferenciação elaborada por Aristóteles servirá para inúmeras discussões e apropriações que irão variar de acordo com a estética do momento. No caso da literatura, a proximidade do real poderia ser considerada como uma técnica necessária ou um artefato desnecessário na escrita. As estéticas realistas tentaram aproximar a representação do

real nas obras literárias, entretanto outros momentos prescindiram de tal proximidade.

Wolfgang Iser (1993), conhecido por sua atuação na difusão da estética da recepção, ao trabalhar com a diferenciação entre o discurso histórico e o poético/literário, resolve dissolver esse binômio primordial – real X ficção – numa tríade que ele considera mais fluída e abrangente: real, fictício e imaginário. Aqui ele define real como “referring to the empirical world, which is ‘given’ for the literary text and generally provides the text’s multiple fields of reference” (ISER, 1993, p. 305); o fictício como

an intentional act, which has all the qualities pertaining to an event and thus relieve the definition of fiction from the burden of making the customary ontological statements regarding what fiction is (ISER, 1993, p. 305);

e imaginário como uma espécie de programa diferente do que poderíamos considerar como uma faculdade humana. O imaginário, nessa tríade, é o que teria o papel normalmente atribuído à ficção e o fictício seria uma categoria intermediária que teria o papel de (re)elaborar tudo aquilo trazido ao discurso pelo imaginário. Nesse sentido, pode-se questionar o estatuto de real atribuído a disciplinas como História, Filosofia, Direito que trabalhariam com realidades factuais, pois, ao eliminar a oposição binária entre realidade e ficção, Iser lança mão de elementos mais fluidos que permitem pensar a ficcionalidade como uma categoria inerente ao humano e presente no cotidiano (realidades) em distintos graus e formas.

Para separar a conhecida ficcionalidade literária (poética) da ficcionalidade do cotidiano, ele divide a ficção que mascara

sua ficcionalidade e ficção que revela sua própria ficcionalidade². Entre uma e outra, pode-se encontrar facilmente o local entre o famoso par História e Literatura, pois a História, como outras matérias do conhecimento humano, clama certo grau de realidade/veracidade. Claro que, contemporaneamente, assumir “as verdades” históricas como verdades absolutas ou aporias do discurso já não se impõe como uma necessidade, mas, ainda que se tenha atribuído tanto ao trabalho do historiador como ao trabalho de pesquisa em geral certo grau de relatividade, é necessário pensar que entre esses pesquisadores e a sociedade se instaura um pacto, semelhante ao pacto ficcional, de que, de alguma maneira, esses trabalhos estão comprometidos com uma tentativa de veracidade, como uma releitura comprometida da realidade, ou seja, uma tradução que se quer fidedigna do mundo se não como uma verdade absoluta, ao menos, como uma de suas verdades, seguindo mais ou menos na mesma linha das posturas de Certeau comentadas anteriormente.

Quiçá mais que considerar os elementos entre verdade e ficção, seja importante pensar o discurso como forma de atuar que exerce e requisita certas regras de acordo com diferentes momentos. Em *A ordem do discurso*, palestra convertida em livro, Foucault expressa uma ideia já presente em trabalhos anteriores e que parece permear toda uma linha argumentativa de suas pesquisas: o discurso como construção social e ao mesmo tempo como uma espécie de artefato, ou seja, não só algo que traduz a realidade, mas que é parte dessa realidade mesmo. Ao dividir três categorias de procedimentos (condições

² A nomenclatura utilizada por Bentham (apud LIMA, 2006; ISER, 1993), ficções necessárias, parece mais adequada se consideramos os discursos que encerram esse tipo de ficções que mascaram a realidade.

externas, condições internas e condições de funcionamento) que atuam no contexto discursivo, o autor explicita algumas questões importantes para considerar, no caso específico desse trabalho, os discursos da emancipação ao longo das primeiras décadas do século XIX. As condições externas ao discurso, segundo aponta Foucault, agem principalmente através de três princípios básicos de *interdição*, *rejeição* e *oposição entre verdadeiro e falso*. Na primeira metade do século XIX, no contexto hispano-americano, a interdição guarda uma relação profunda com os temas permitidos que deveriam ser tratados nos romances, o corte ou tentativa de corte com a cultura ibérica, que Leopoldo Zea (1976) chama de negação não dialética do passado, domina parte dessa seleção temática.

A condição de rejeição, relacionada à própria noção de que existem palavras autorizadas e não-autorizadas, se revela pelo discurso construído pelos intelectuais decimonônicos: o local que ocupavam era autorizado a criar tais discursos que tinham um caráter pragmático ou funcional para a nação assim como suas variadas formas para diferentes públicos, como as “sociedades discursivas” mencionadas por Foucault (2010, p. 39). Os romances históricos tinham um público específico e amplo, mas, muitas vezes, traduziam as ideias veiculadas nos ensaios que constituíam a leitura de uma minoria letrada dos próprios intelectuais. No entanto, o texto de Foucault permite ir além da simples classificação, seus questionamentos implodem em certos aspectos a dicotomia tão discutida entre história e literatura, permitindo pensar as duas como disciplinas estabelecidas e diferenciadas muito mais por uma construção histórica do que verdadeiramente como característica inerente.

Ao transferir essas discussões para o plano das narrativas hispano-americanas do século XIX, nos deparamos com

dois pontos cruciais dessas discussões. Em primeiro lugar, o papel construtor e relativamente pragmático da literatura ao longo desse século, seja no papel de formação de identidades nacionais, movimento mais ligado ao Romantismo, seja no papel organizador e classificador que se seguiu depois com o Realismo e Naturalismo. A literatura, dessa forma, teria um papel que extrapolaria o mero lazer ou prazer estético. Em segundo lugar, a presença de fatos históricos que invadem as narrações tornando o campo das narrativas literárias pleno de significações que extrapolam a mera condição de um elemento ficcional ou imaginário. Nesse sentido, o discurso literário aparenta uma relação de maior proximidade com o das **ficções necessárias**, que é inerente à constituição social. São ficcionalizações de fatos históricos que deveriam ser aprendidas e incorporadas pelo cidadão comum.

Esses dois pontos levam a uma reflexão paralela sobre o que teria sido a relação entre os campos histórico e literário no período, uma conclusão que essa primeira caminhada sobre a relação entre os dois campos não me faria supor: a questão entre o real e fictício é uma questão menor quando se trata de romances históricos decimonônicos hispano-americanos. Se, para os novos romances históricos latino-americanos, a grande discussão era concebida primordialmente ao redor desses parâmetros, os estudos me levaram a uma conclusão que no início era algo completamente insuspeito: as relações entre história e literatura no século XIX construíram-se sob parâmetros e necessidades diversas, gerando, portanto, um resultado diverso da interação entre os dois. A produção de romances históricos do século XIX parecia menos preocupada em desvendar as tramas discursivas que construíam o discurso histórico como verdade e mais atenta em passar essa verdade através do

discurso ficcional. O século XX tinha certeza de que produzia ficção e, ao produzi-la, buscava criticar o local da história, o local da verdade, local da ciência e/ou o local do discurso autorizado. Três traços, dos seis apontados por Seymour Menton em *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*, indicam uma atitude crítica com relação a ideia de verdade histórica e sua relação com a arte, literatura: a subordinação da reprodução mimética de certo período histórico à apresentação de algumas ideias filosóficas; a distorção consciente da história mediante omissões, exagerações e anacronismos; a metaficção ou os comentários do narrador sobre o processo de criação (MENTON, 1993, p. 42-43).

O século XIX não estava imbuído dessa postura crítica da verdade histórica através da reescritura ficcional, porque nessa época a verdade histórica não só era possível como costumava ser usada no singular, uma verdade para uma história de uma nação (região ou continente). Os intelectuais do período, embora nem sempre estivessem de acordo sobre o que era verdade na história, acreditavam no postulado dessa verdade; buscavam essa verdade que, no caso da América Latina, servia para ratificar, valorizar e, talvez mais importante, dar/inventar um passado para uma nação que acabava de ser criadas. Os autores desse período parecem estar conscientes de seu papel na construção da história nesse momento e usam do recurso do romance histórico não para criticar a ordem instituída por um discurso de verdade, mas para criar esse recurso. Seus romances não são uma ficção do que podia ter sido, mas uma história para um público não acostumado aos ensaios filosóficos e históricos. A fronteira que parece dividir o lugar do romance histórico e o da história propriamente dita pode ser determinada pelo público leitor a que visavam cada um desses gêneros.

Essa ideia ganha ainda força se considerarmos que grande parte dos autores de romances históricos também se dedicou à escrita historiográfica e ao debate sobre modos de escrever a história.

Na produção contemporânea de romances históricos, desde o “boom” do novo romance histórico até as produções das últimas décadas que voltaram a assistir um desenvolvimento maior desse gênero, talvez pela celebração do quinto centenário das descobertas/achamentos, a relação primordial se dá entre a “mentira” propositadamente construída com o intuito de desconstruir uma história oficial e essa mesma história oficial, que não leva em conta histórias marginais, orais, das minorias, dos vencidos. Desconstruir o discurso histórico oficial através do recurso ao ficcional é uma forma de enfocar o espaço histórico dos que nunca foram evidenciados por essa história, bem como uma estratégia para desmascarar a pretensa objetividade dos discursos e documentos históricos. Existe uma atitude política pensada que marca essas (re)escrituras no século XX.

No século XIX, também haverá uma postura política bem pensada na elaboração desses romances, no entanto eles não coincidem com os objetivos contemporâneos. Afirmando isso não tanto pela ideia clara de que um século não é igual ao outro, como uma década também não é igual à outra, mas pelas implicações dos caminhos que se traçam para seguir uma pesquisa, ou seja, apesar de ter consciência de que o XX era diferente do XIX, não havia me ocorrido, no primeiro momento, as derivações dessa diferença: que os conceitos de Literatura e História e as ferramentas usadas para abordar ambos nos diferentes séculos não são os mesmos. Assim, ao empreender os estudos referentes à pesquisa, me defrontei com algo não esperado inicialmente: a discussão entre realidade e ficção, apesar de importante, não é primordial para o período.

Essa sensação encontrou uma companhia e uma segurança com a leitura da tese de doutorado de Alejandro Araujo Pardo, *Usos de la novela histórica en el siglo XIX mexicano*. Pardo faz as seguintes afirmações no Prefácio e capítulo introdutório de sua tese respectivamente:

Al lector conocedor de esta historia me interesa proponerle una lectura que permita hacer visible que la frontera entre la historia y la literatura tenía contornos distintos a los que posteriormente se delimitaron, aun cuando los textos escritos durante esta época presentaran una forma “moderna” de comprender el paso del tiempo, de entender la historia. Me interesa mostrar, pues, que hemos leído estos *objetos culturales* sin respetar el uso que sus contemporáneos hicieron de ellos [...]. En un primer sentido el trabajo se refiere a los usos que *la novela histórica* tuvo en el siglo XIX mexicano, es decir, a las funciones que cumplió al interior de “su mundo” al conformarse como una forma de escritura sobre el pasado. Por uso se entiende entonces aquél que hicieron los lectores “originales” para los que fue escrita. El segundo sentido que el título anuncia está relacionado con el uso que *haremos hoy de dichos textos al convertirlos en documento histórico*. Ahora, la noción de uso se refiere a la manera en que una disciplina como la historia acude a las novelas históricas para abordar algún aspecto del pasado que pretende estudiar. Este segundo problema exige reconocer que nos interesa emplear las fuentes para hacer algo distinto de lo que hicieron sus lectores “originales.” (PARDO, 2006, p. 19/23).

No primeiro excerto, Pardo aponta já para esse problema vital com as leituras do romance do século XIX, o de ler textos do passado com olhos atuais. No segundo, ele explica o título da tese delimitando os objetivos de seu trabalho com a observação dos usos que os leitores decimonônicos fizeram dessas obras. Num terceiro momento, fala de observar o uso que se faz dessas obras atualmente. Embora sua intenção se desdobre nos dois sentidos dos usos, é importante o estabelecimento de uma divisão clara entre o uso atual e o uso contemporâneo às obras. Pardo busca entender esses conflitos e essa situação no caso específico do México, no entanto não me parece despropositado estender essas observações para o contexto hispano-americano. Creio que essas novelas históricas, que fundam, em mais sentidos do que gostamos de admitir, a noção de literaturas nacionais e das nacionalidades específicas mesmo, sofreram com uma leitura que quase não considera os propósitos, os questionamentos e as dúvidas das nações em formação que tomaram a cena nesses escritos e no período em que foram escritas. As dúvidas, principalmente, chamam a atenção nesses escritos ficcionais, e chamam tanto mais porque a tradição literária teima em ler, no século XIX, uma certeza e uma segurança que é mais fruto de um desejo não cumprido daquele passado junto com nosso olhar condicionado por questões atuais para nosso presente e passado.

Esse problema de um anacronismo na leitura dessa produção do século XIX, que constitui o eixo da tese de Pardo como foi mencionado acima, surge para o historiador mexicano a partir de um comentário feito por Ortiz Monasterio ao analisar as obras de Riva Palacio. Ortiz Monasterio afirma que esses romances eram “forma perfectamente válida y objetiva desde el punto de vista historiográfico” (ORTIZ MONASTERIO apud PARDO, 2006, p. 46).

A conclusão de Pardo, então, é que caímos nesse anacronismo ao ler, com um pacto de leitura instituído no final do século XIX, romances produzidos antes mesmo que houvesse a definição e delimitação para esse pacto. Pardo segue explicando:

Y que dicho contrato de lectura debe tomarse plenamente en cuenta para una valoración más adecuada de las mismas. Sin embargo, muchos de los lectores de Ortiz Monasterio han dejado de lado esta interesante propuesta ya que les interesa mucho más comprender el papel que la novela histórica tuvo en la conformación del contenido del imaginario nacional, como si el hecho de que los lectores del XIX la consideraran una reconstrucción fiel o una ficción literaria no afectara los contenidos que el imaginario nacional fue tomando de ella. Aún más grave resulta notar que cuando aceptan la propuesta de Ortiz Monasterio, toman su interpretación como un “dato” que permite probar la manipulación que sus promotores hicieron al usar un género que claramente es parte de la literatura y que utilizaron para difundir una idea de pasado acorde a sus intereses ideológicos. (PARDO, 2006, p. 46-47).

Enfocar esse ponto da leitura anacrônica não é uma forma de invalidar as análises que tratam da relação da verdade/realidade no romance histórico, mas ressaltar que existem diferenças que perpassam esses escritos. Será, ao longo desse século, que se poderão perceber mudanças nas concepções de história e literatura que trarão ambos os conceitos para uma linha mais próxima da forma como são tratados durante o século XX, talvez ainda hoje. Pardo enfatiza nesse processo de transição a mudança na percepção da temporalidade histórica que, segundo ele, nas primeiras novelas estaria pouco associada

a uma percepção do tempo histórico de forma mais moderna, ou seja, da história como passado terminado. Acredito que essa seja uma linha fundamental nessa percepção, mas que, no entanto, pode-se desdobrar em outros pontos que serão cruciais nas discussões sobre história e literatura no período. A partir da mudança na noção de temporalidade histórica, podem-se observar outras mudanças que acompanharão a escrita desses romances ao longo do século XIX, como as mudanças (1) nas formas de entender a verdade histórica, (2) nos tipos de fontes históricas usadas para fundamentar esse material, (3) no que se considera autoridade dos produtores dessas fontes, (4) no foco das narrativas de carácter histórico – quem pode ou vai figurar como protagonista de uma narrativa histórica –, e (5) nas funções dessas narrativas.

A ideia da temporalidade usada por Pardo para analisar sua seleção de romances consiste justamente no ponto principal porque dela provém a forma de entender a história de acordo com tempos diferentes. Aquilo que Pardo vai chamar de concepção moderna de história reside numa relação estabelecida com os fatos passados que o encara como algo terminado, algo de fato acabado e passado. Anterior a essa percepção, tinha-se uma ideia de continuidade, o passado dialogava com o presente e podia ser revivido porque, em muitos casos, se percebia o tempo como único, um grande movimento de fatos que ou se repetiam no tempo/mundo ou possuíam uma singularidade que não era tão relevante porque importavam mais por seu sentido transcendental. Esse passado como continuidade é um elemento presente no pensamento da civilização grega que abolia o tempo:

submetendo o universo a uma explicação natural e racional, o logos, a ordem, que a mudança esconde. Seu olhar sobre o mundo buscava a perfeição do movimento circular. Os gregos se interessavam pelo imutável, perceptível na ordem fixa dos corpos celestes. (REIS, 2006, p. 16-17).

A relação de passado como continuidade também faz parte do cotidiano de civilizações que lidam com o passado sob a forma do que hoje chamamos memória. Se a ideia do logos e da racionalidade parecem ser bem típicas da civilização grega, o tempo circular e seus movimentos de repetição aparecem em vários povos, inclusive nas civilizações nativas da América. Claro que, para a constituição da história como ciência da civilização ocidental, o vínculo evidente está na continuidade com a civilização que consideramos a origem e berço da nossa: a grega. A ascensão do Império Romano trará uma relação diferente com a história para o Ocidente, embora ainda não constituída como a temporalidade moderna. Nesse período, a Igreja Católica e o Império Romano conformam seus discursos numa ideia de “história universal” constituída por um tempo linear que projeta para o futuro: o destino final é a Salvação e ela é que conferia sentido aos fatos. Embora essa mudança incluía a noção de evolução ausente nos tempos que se compreendem como circulares, esse tempo linear religioso ainda fala de uma unidade e para uma unidade, ainda que a noção de unidade seja uma criação autocentrada. A coesão era marcada pela unidade com uma esfera sagrada, com Deus que explicava e justificava os fatos no mundo dos homens.

Entre os séculos XIII e XIV, o surgimento de uma burguesia instaura novos valores que acabam por romper com essa lógica da unidade. Entretanto, no século XVIII, após um período

de guerras e disputas no mundo europeu, volta-se à necessidade de um princípio interno que unificasse o Estado, esse princípio foi a Razão. No século XVIII, a

Europa ocidental voltou a pensar a história de uma humanidade universal, novamente única e singular. Houve um esforço de reunificação da humanidade sob o princípio da Razão (REIS, 2006, p. 29).

Existia, nesse esforço de elevar a Razão como elemento unificador, uma semelhança na forma como a fé e a religião haviam servido ao mesmo propósito. A história, nesse ponto, preocupa-se especialmente em debater suas bases, em alimentar discussões que hoje colocamos no campo da filosofia da história.

O século XIX traz, como contribuição às novidades da História, uma ênfase no evento singular e irrepetível. Afasta-se, assim, da noção da História como Filosofia e aproxima o campo da História ao da ciência. Urge, assim, identificar os objetos, classificá-los, datá-los, comprová-los em nome dos novos procedimentos científicos.

O conhecimento histórico aspira à objetividade científica. Não se quer mais discutir a universalidade ontológica da história, mas a possibilidade de uma universalidade epistemológica (REIS, 2006, p. 36).

Apesar dessas mudanças, nessas narrativas históricas do século XIX, mantém-se implícito um apelo semelhante ao das narrativas filosóficas. Se observarmos os nove romances

históricos, que foram objeto da minha tese de doutorado³, não é difícil ver como essa linha das grandes narrativas continua existindo mesmo junto com a existência de certo grau de cientificidade. A necessidade de forjar uma história que projete para o futuro confiando no progresso e realização da civilização, presente em boa parte das narrativas históricas da primeira metade do século XIX, é muito mais uma herança iluminista que uma influência do positivismo ou do cientificismo. Parece-me que, de alguma forma, essa estrutura permanece porque, como defende Certeau, a história passa a ocupar um espaço semelhante ao da religião. Se a fé deixa de repousar aos pés de Deus, faz-se necessário encontrar um novo altar que será a história, que se converterá em ciência.

Essa continuidade implícita, porém, não impedirá outras mudanças no que se considerará verdade histórica, que já não será a memória compartilhada de um fato ou o relato de qualquer pessoa que tenha sido testemunha de um evento. Os fatos têm que ser comprovados relatos e documentos, as versões comparadas, para só depois serem aceitos os depoimentos daqueles que podem ser considerados autoridades. Esse processo de transição para um conceito de história mais moderno vai trazer uma diferença no foco, deixa-se um pouco a história dos grandes personagens para a incorporação de uma história de

³ *La novia del hereje o la Inquisición en Lima* (1843 – folletín – y 1854), de Vicente Fidel López, *Martín Garatuza*, de Vicente Riva Palacio, *Amalia*, de José Mármol, *Jicotencal* (1826), de José María Heredia, *Huayna Capac* (1856), *Atahualpa* (1856), *Los Pizarros*, (1857), e *Jilma*, de Felipe Pérez, *Guatimozín* (1846), de Gertrudis Gómez de Avellaneda e *Los mártires de Anáhuac* (1870), de Eligio Ancona, *Caramurú* (1848), de Alejandro Magariños Cervantes, *Lucía Miranda* (1860), de Rosa Guerra, e *Lucía Miranda* (1860), de Eduarda Mansilla de García.

um povo, ou uma nação. Restringe-se a universalidade transcendente para povos específicos, o que significa uma relação subjetivação de grupos determinados. A própria mudança nas formas de ver e pensar a história vai implicar uma função diferente dentro do horizonte das sociedades. Ao ser pensada como ciência, a história parece sair do campo coletivo de compartilhamento de memórias, ou do relato de fatos reais, mas “sem importância histórica”. Essas transições vão se refletir, como mencionado anteriormente, nos romances históricos e em formas diferentes de escrevê-los.

Apesar de o gênero existir desde o século XVIII, será no XIX que alcançará seu auge e que se estabelecerá uma forma “clássica” do gênero romance histórico. Essa passagem do século e das mudanças será registrada então pela alteração nas formas dessa escrita literária peculiar por sua extrapolação, pelo menos aos olhos atuais, de campos de conhecimento. A forma como essa extrapolação entre os dois campos se dá parece ser reflexo também das funções que assumem os romances históricos na sociedade. No caso mexicano, Pardo defende que existiram três fases específicas no século XIX:

Pero también, desde nuestro horizonte, ha sido posible plantear que la novela histórica del siglo XIX fue usada para tres intenciones *completamente diferentes entre sí*: *moralizar* siguiendo el precepto de la historia como *magistra vitae* bajo una noción “antigua” de la temporalidad, *enseñar historia de manera entretenida pero “legítima”* siguiendo un concepto moderno de la temporalidad y, sin suspender o diluir esta forma de experimentar el paso del tiempo *llegar a través de la ficción a donde la historia no llega*. Tres momentos diferentes entre sí que sólo *una historia* ha logrado incorporar en un mismo

espacio, pero que no puede más organizar desde una trama lineal –climática- del género. (PARDO, 2006, p. 337).

Essa divisão de funções proposta por Pardo está vinculada à divisão primeira que ele faz da temporalidade presente nas épocas que vão construir formas diferentes de conceber e se relacionar com a História. E, apesar do trabalho do historiador mexicano visar se restringir ao caso do México, como já foi apontado antes, não é difícil estender suas observações para campos mais amplos como muitos casos da América Latina em geral. Quiçá a cronologia estabelecida por Pardo para seu estudo específico não coincida estritamente com a de outros países, mas me parece inegável que essas três funções aparecem ao longo do XIX, no espaço americano, respondendo a necessidades locais de expressão de nacionalidades em formação. Essa correlação me afigura tanto mais concreta quando se observam alguns comentários de Lukács sobre a formação do romance histórico.

Em *O romance histórico*, Lukács estabelece uma gênese e uma morfologia do gênero. Para o autor, ele surge no princípio do século XIX, na época da queda de Napoleão, entretanto chama a atenção para a existência de romances de temática histórica anterior a esse período, esses são por ele designados como precursores do romance histórico propriamente dito. Essa divisão é estabelecida porque, para o autor,

falta ao pretense romance histórico anterior a Walter Scott [...] o elemento especificamente histórico: o fato de a particularidade dos homens ativos derivar da especificidade histórica de seu tempo (LUKÁCS, 2011, p. 33).

Scott é o marco do estabelecimento de um gênero específico que, de acordo com Lukács, introduz uma nova forma de pensar história, uma forma de pensar história efetivamente, por essa razão as produções anteriores, embora trouxessem os fatos históricos, careciam de uma noção histórica. Esse obstáculo para pensar a “história” repousava na compreensão de história que se tinha durante o Iluminismo pensando a essência humana como imutável. A imutabilidade, e não a singularidade dos fatos, é justamente um dos traços da mudança indicado por Pardo (2006), afinal a história *magistra vitae* faz viver justamente essa temporalidade que vê o mundo como uma sucessão de efeitos idênticos que se repetem e dos quais é necessário aprender uma moral ampla e universal. A história *magistra vitae* não tem por objetivo fundamental singularizar um acontecimento, mas retirar dele o que há de universal.

As outras duas funções já dialogam com uma forma nova de ver o tempo, embora ainda possa permanecer algo desse desejo de universalidade nesses escritos. Elas também dialogam com os tipos/modelos de romances históricos românticos mencionados por Lukács (2011). Assim, os romances cuja função é ensinar história de uma forma divertida, parecem estar numa linha semelhante à da corrente indicada por Lukács (2011) como dos românticos alemães e de Chateaubriand. Essa corrente enfatizava os fatos históricos dando “um peso extraordinariamente grande à fidelidade histórica dos detalhes” (LUKÁCS, 2011, p. 81). Na América Hispânica, se observarmos os romances com a função de ensinar a história e seus fatos, é possível perceber um uso extensivo de fontes históricas, inclusive através de citações diretas de livros de crônicas do período colonial, para ratificar a verdade veiculada por essas obras. Embora Lukács (2011) não analise com bons olhos esse tipo de produção, talvez

seja justamente essa corrente uma das mais interessantes na formação dos romances e das identidades nacionais na América Hispânica. A verdade é que a análise de Lukács (2011) vai num sentido estético de apropriação e recriação do real através de processos de recriação que tragam a verossimilhança e não a cópia, dito nas palavras do próprio teórico ele prima por uma figuração, por semelhança e não por cópia, já que a simples cópia e presença de detalhes não necessariamente extrairiam um sentido e uma representação do momento histórico retratado. Em relação às ex-colônias espanholas, creio que o tema seja ligeiramente diferente já que essas cópias dos fatos implicavam efetivamente a criação de um passado e não na sua cópia.

Uma terceira corrente que Lukács (2011) traça, tendo como exemplo o modelo de Walter Scott, é justamente a que consegue figurar a realidade histórica através de personagens simples, delineando, a partir deles, um tempo histórico fundamentado na psicologia e no cotidiano de pessoas simples. Ele conseguiria assim traduzir uma época não por retratar fatos ou personagens históricos importantes e colocá-los no seu romance, mas por traduzir desde a psicologia do homem comum o que teria sido aquela época. Existe uma relativa semelhança com o romance histórico hispano-americano, de fins do século XIX, nesse tratamento. Essa semelhança se dá não tanto pela localização temporal do evento retratado, já que o romance histórico hispano-americano desse período tende a relatar fatos mais próximos de seu tempo e os de Scott chegam a voltar bastante no passado, mas pela forma de narrar e foco dessa narrativa. Ambos os tipos colocam em cena os fatos sem recorrer diretamente aos grandes fatos históricos singulares, esses fatos figuram na narrativa, porém compõem um pano de fundo de uma trama que foca em personagens menos conhecidos ou fictícios.

As motivações, entretanto, parecem diferenciadas. Esse traço que em Scott indica um estilo próprio, nos autores hispano-americanos indica uma aproximação do tempo histórico relatado. A focalização em tempos pré-colombianos ou nas primeiras décadas do período colonial cede espaço para relatos da constituição das novas nações, das lutas pela independência, é como se a nação finalmente encontrasse a si mesma.

Esse percurso um pouco longo entre passado e presente da(s) história(s) tenta estabelecer algumas questões que motivaram a construção do trabalho e o percurso trilhado para construir algumas acepções presentes. O trajeto estabelecido para transitar entre os romances históricos teve um caráter peculiar, por isso pareceu-me necessário um movimento que pudesse ampliar a visão para que, em momentos específicos, detalhes relevantes pudessem ser enfocados. O panorama montado visa ampliar o olhar para que a leitura dos romances históricos hispano-americano, do século XIX, pudessem ganhar novos focos de leitura permeados desses detalhes históricos e culturais que constituem a matéria mesma de que estão formadas essas tramas. Acredito, juntamente com Pardo, que esses romances tiveram uma função específica, mas acredito que, mais amplamente, todos os três tipos respondiam a um imperativo didático, uma responsabilidade de formação das nações por parte dos intelectuais. Evidentemente, as formas, sob as quais esse aspecto didático aparece, mudam. Por esse motivo, aparecem filtradas através dessas três funções, que visam primordialmente um ensinamento. Alcançar esse objetivo talvez fosse possível com um mergulho nas fontes e produções unicamente do século XIX, no entanto, por dois motivos, parece-me importante evitar uma leitura fechada no próprio século. Primeiramente, também como Pardo e outros pensadores como Foucault e Certeau, me parece

impossível alcançar o passado sem de alguma forma recorrer a um arsenal de leitura presente, ou seja, é impossível olhar o passado com um olhar neutro e não determinado pelo próprio presente. Em segundo lugar, acredito que seja importante não dispensar esse arsenal que nos ancora em nosso tempo, mesmo olhando para o passado. Acredito que esse olhar, não neutro, também significa um comprometimento para tentar entender e explicar melhor o projeto de estudo que inclui um elemento tão amplo como a América Latina ou a América Hispânica.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **Poética**. Lisboa: Imprensa nacional-casa moeda, 2008.

ANDRADE, Brenda Carlos de. **Traçado de uma história: ficção e realidades nas narrativas hispano-americanas do século XIX**. 2014. 272 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2014.

CERTEAU, Michel de. **A escrita da História**. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2007.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso: aula inaugural no college de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970**. São Paulo: Loyola, 2010.

ISER, Wolfgang. **The fictive and the imaginary: charting literary anthropology**. Baltimore, London: Johns Hopkins university press, 1993.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

LIMA, Luiz Costa. **História. Ficção. Literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

LUKÁCS, György. **O romance histórico**. São Paulo: Boitempo, 2011.

MENTON, Seymour. **La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992**. México: Fondo de cultura económica, 1993.

PARDO, Alejandro Araujo. **Usos de la novela histórica en el siglo XIX mexicano**. 2006. 339 f. Tese (Doutorado em Humanidades) – Universidad autónoma metropolitana Iztapalapa, México, 2006.

REIS, José Carlos. **História e teoria: historicismo, modernidade, temporalidade e verdade**. Rio de Janeiro: FGV, 2006.

WHITE, Hayden. **Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura**. São Paulo: EDUSP, 2001.

ZEA, Leopoldo. **El pensamiento latinoamericano**. Barcelona: Ariel, 1976. Disponível em: <<http://www.ensayistas.org/filosofos/mexico/zea/pla/>>. Acesso em: 14 ago. 2017.

O LIMIAR ENTRE HISTÓRIA E FICÇÃO EM 'CONVERSACIÓN AL SUR' DE MARTA TRABA

Cláudia Paulino de Lanis Patrício

Thayná dos Santos Almeida

INTRODUÇÃO

O gênero testemunho tem grande importância para a História e para a Literatura, já que um de seus papéis mais importantes é dar voz a quem não tinha, principalmente, aqueles que viveram a ditadura militar, mas que não lhes era permitido falar, pois só quem poderia dizer o que estava acontecendo era a classe dominante, quem tinha o poder, e esses relatos muitas vezes eram totalmente diferentes do que realmente ocorria em vários países.

Com os testemunhos de indivíduos marginalizados que sofreram a ditadura militar, a narrativa testemunhal é utilizada como ferramenta de denúncia que, por meio da ficção, relata fatos da vida real, o medo, as torturas e perseguições características desse momento histórico. Este gênero torna-se de grande relevância para a sociedade no momento em que a pessoa que vai contar o que vivenciou precisará lembrar o choque e recuperar a memória traumática de fatores relacionados à História política, cultural e social de um país.

O testemunho é um gênero muito recente, surgiu durante o século XX quando começam a acontecer muitas guerras e as ditaduras. Nessa época, o testemunho já era utilizado em

escritas, porém, foi depois da Segunda Guerra Mundial que ele ganhou mais força, tornando-se necessário para registrar as várias atrocidades que aconteciam pelo nazismo e que eram sofridas por minorias. Mas foi, somente após a Revolução Cubana, que a função de gênero ao testemunho é consolidada e fica marcada como sendo uma ferramenta que representa as minorias. Era através deste gênero que escreviam textos fazendo reivindicações aos governantes.

Existem duas correntes de pensamento acerca do gênero testemunho, porém as duas têm em comum a afirmação de um vínculo entre a produção literária e o resgate de certo momento histórico. A primeira foi formulada por intelectuais reunidos no Júri do Prêmio Casa das Américas em 1969. O testemunho foi considerado uma nova maneira de escrever, outra visão da História e de tudo que acontecia no continente. Isso despertou a necessidade de uma nova categoria para aqueles textos, foi criado, assim, o testemunho.

A segunda surge na década de 1980, a partir do testemunho de Rigoberta Menchú que está voltada para a literatura hispano-americana e é hegemônica. Nesta última tendência, acredita-se que a reflexão sobre o testemunho começou em 1966, com o livro *Biografía de un Cimarrón*, de Miguel Barnet (1966). Esse conceito foi institucionalizado em 1970, quando o gênero testemunho passou a ser uma categoria do Prêmio Casa das Américas. O texto seria o resultado da junção de um escritor e a narração de uma pessoa que está fora do meio acadêmico e não teria a “licença” para escrever, por não possuir os conhecimentos considerados legítimos. Assim surge o testemunho com forte cunho político, o escritor põe em evidência a voz do subalterno, marginalizado, e contrapõe-se a “história oficial”, que na maioria das vezes foi escrita pelo opressor. O letrado deve representar

fielmente o discurso do outro, que se legitima por representar o discurso de uma classe ou segmento social que foi oprimido.

Do convívio desses dois discursos, surgem as tensões que dão um perfil literário ao texto. “Estas tensões se dariam entre o fictício e o factual, entre literariedade e literalidade, entre a linguagem poética e a prosa referencial” (DE MARCO, 2004, p. 47). Dessa combinação surgem dois grandes tipos de testemunho mediatizados. O primeiro seria o testemunho romanceado, que tem como textos paradigmáticos *Biografía de un Cimarrón* (1966), de Miguel Barnet; *Miguel Mármol. Los sucesos de 1932 en El Salvador* (1972), de Roque Dalton, e *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* (1983), de Elizabeth Burgos-Debray. Nesses livros, o autor marca a separação dos discursos. O segundo seria o romance-testemunho ou o pseudotestemunho, que tem como paradigmas *Operación masacre* (1956), de Rodolfo Walsh, e *La noche de Tlatelolco* (1971), de Elena Poniatowska. O autor utiliza elementos de ficção para recriar eventos violentos a partir de relatos de testemunhas e de vários tipos de documentos.

Esses textos nos fazem repensar os cânones literários e o desafio é lançado pela periferia para o centro, problematizando a história das importações literárias. É um questionamento no qual as minorias começam a ganhar força e surge um caráter mais democrático no registro da história, dessa maneira é percebida a visão do subalterno. Fica claro que o caráter do testemunho é um caráter ideológico do século XX, quando as minorias, não no sentido de quantidade e sim no sentido de oprimido, começa a ser ouvida e a conquistar direitos.

Em *Conversación al Sur*, Marta Traba denuncia a violência do regime ditatorial nos países Argentina, Chile e Uruguai por meio de uma conversação, os acontecimentos vividos por duas mulheres. Esse diálogo inclui memórias que ajudam a entender

o contexto social das épocas ditatorial e pós-ditatorial em alguns países latino-americanos.

No estudo realizado por Caldas (2010), é possível observar que é por meio das narrativas-testemunhais que um indivíduo consegue relatar os momentos de terror vividos em sua história de vida que, até então, antes do surgimento do gênero testemunho, não era possível. O gênero testemunhal assume o compromisso de denunciar as injustiças sociais, exaltando aqueles que sempre foram silenciados.

Para Pita (2017), a literatura de testemunho é aquela que utiliza o discurso de grupos sociais marginalizados e que apenas ganham expressão através da ajuda de um indivíduo que está capacitado para escrever tais relatos, porém essa pessoa não compartilha dos mesmos posicionamentos desses grupos subalternos, ela somente compreende seus ideais para assim, expressar à sociedade a história não oficial.

Moraña (1995) afirma que o gênero testemunho, através do mediador, pessoa que escreve os relatos da história de pessoas que pertencem aos setores marginalizados, tem o papel de dar voz às minorias e dessa forma, fazer com que a memória de fatos importantes da história se mantenha viva. Para contar os horrores e os traumas na narrativa testemunhal é preciso recuperar a memória, “[...] funciona como um procedimento seletivo no discurso dos testemunhantes, pois ao narrar, inevitavelmente, resgata-se a história e com ela a experiência vivida” (CALDAS, 2010, p. 8).

Conversación al Sur registra, sob forma ficcional, uma parte da historiografia da Argentina, do Chile e do Uruguai nas décadas de 60 e 70. A literatura nos possibilita conhecer o passado através da História como afirma Lanis:

[...] não só a história tem uma pretensão na historiografia, mas também a ficção como discurso, como construção humana. Em síntese, as duas têm como objetivo principal a busca da verdade. A narrativa incorpora dados históricos, porém os assimila raramente e, assim, problematiza toda a noção de subjetividade (LANIS, 2005, p. 38).

HISTÓRIA E FICÇÃO EM 'CONVERSACIÓN AL SUR'

O romance da época moderna coincide historicamente com a ascensão da burguesia, isso permitiu uma ampliação dos temas tratados por essas narrações como, por exemplo: a psicologia, os conflitos sociais e políticos. Segundo Bella Jozef, (1993, p. 15), a novela se transformou, ao recorrer dos últimos séculos, na mais complexa forma de expressão literária dos tempos modernos. Apresenta a narração de eventos, testemunho imediato, análise de sentimentos, registros de vicissitudes sociais ou políticas, serviu de valores ideológicos, refletiu aspectos da vida social como da política e também expressou angústias e costumes coletivos.

Os postulados da poética pós-modernista encontram, segundo Pulgarín (1995, p. 16), em plena aplicação na literatura hispânica. As diferenças econômicas ou sociais não impediram que o movimento pós-moderno encontrasse suas vias de expressão e expansão em um diálogo entre História e Literatura.

O novo romance procura identidade, não somente através da denúncia social, mas também através da realidade presente na arte. Há uma nova exigência do fazer artístico e a arte contemporânea procura novos rumos transformando-se em um instrumento de investigação. A noção de tempo deixa de ser cronológica por não corresponder a nova concepção de tempo, o

psicológico, afirma Bella Jozef (1993, p. 23) “[...] o espaço destrói o tempo [...] destrói o espaço. Estabelece-se, assim, nova concepção de temporalidade”.

O novo romance hispano-americano nasceu do novo contexto em que o escritor tem consciência de sua temporalidade ao focalizar as crises de uma cultura institucional desvinculada do homem.

A linguagem literária vai criar uma significação a partir de uma ‘ausência’ estabelecendo-se como universo autônomo, em relação indireta com o real. Por isso, a obra vai instaurar seu próprio sentido (JOZEF, 1993, p. 37).

O romance hispano-americano adquiriu, sem esquecer-se dos modelos europeus, características próprias. A dupla função mimética da realidade hispano-americana deu lugar a uma construção renovadora da realidade e da arte, em que se destaca: Miguel Asturias, Carlos Fuentes, Juan Rulfo, Julio Cortázar, Alejo Carpentier, Mario Vargas Llosa, Gabriel García Márquez, Manuel Puig, entre outros. Esses escritores, embora pertencentes a países diversos e obras que possui disparidades tem um ponto em comum em suas obras: as problemáticas do continente hispano-americano.

Linda Hutcheon, em sua obra, *Poética do Pós Modernismo* (1988), estabelece como “metaficção historiográfica” as obras pós-modernas que “ficcionalizam” e reinterpretam um acontecimento histórico problematizando-o. Assim permite uma nova construção da verdade. Segundo a autora, o que vai a distinguir como característica da metaficção, é a relação que possuem os personagens com o eixo entre o presente e o passado. Nesse sentido, conhecem e discutem esse passado no momento presente em que vivem. O fato histórico é repensado de maneira crítica.

Marta Traba, escritora nascida em Buenos Aires, Argentina, em 1930, crítica de arte, estudou Filosofia e Letras na Universidade Nacional de Buenos Aires. Foi exilada de vários países em que viveu por escrever sobre a ditadura dos países do *Cone Sul*, uma realidade que também foi vivenciada por ela. Durante toda a sua vida lutou pelos direitos humanos, ajudando aos menos favorecidos, e contribuiu, de forma significativa, para a organização dos conhecimentos e a abertura de novas propostas na área das Artes Plásticas.

Na narrativa testemunhal *Conversación al Sur*, Traba traz o testemunho da ditadura vivida nos países do *Cone Sur*, nas décadas 1960, 1970 e 1980. Este romance denuncia, através da ficção, a crueldade dos regimes totalitários e das ditaduras. São relatados os traumas e as barbaridades que eles provocaram em várias pessoas.

Conversación al Sur trata de um diálogo entre duas mulheres e as recordações compartilhadas entre elas e dos momentos de silêncio. Todos os relatos e lembranças acontecem dentro da casa de praia de Irene, em Montevideú. Esta personagem é uma ex-atriz argentina, de 40 anos de idade e que sofre a espera de notícias de seu filho e de sua nora que está grávida. A outra protagonista desse diálogo é Dolores, jovem imersa em movimentos políticos, de 28 anos e que nasceu no Uruguai.

A história começa quando Dolores chega à casa de Irene, num reencontro depois de cinco anos sem notícias uma da outra. Irene não se lembra de imediato da jovem, mas quando a observou

[...] La reconoció de golpe, calculando que debía estar restregándose las manos húmedas contra el paño raído de los bolsillos para secárselas. Su mirada saltó de las manos hasta la cara demacrada y joven. Casi más joven que antes con ese pelo largo y lacio cayéndole sobre los hombros. [...] Dolores,

Dolores es su nombre. Menos mal que se acordó de repente.
(TRABA, 1981. p. 6-8).

Ao relembrar de Dolores, Irene também se recorda das perseguições que ela sofreu por ser uma ativista social. Duas mulheres imersas numa geografia de silêncio, com as portas fechadas, sem ninguém nas ruas das cidades que vão ficando cada vez mais vazias. Esse encontro reúne o resgate de histórias vivenciadas por mulheres no enfrentamento à ditadura.

Dolores estava grávida de seis meses quando foi torturada a pontapés por militares e perdeu o bebê, porém,

[...] seguía diciendo que se consideraba bien librada porque únicamente la habían hecho abortar a patadas en cambio de torturarla. Entonces ¿eso no era tortura? ¡Pero qué te pasa! Eso es que se les fue la mano, no más, a los hijos de puta. Tortura es otra cosa, no te hagas la distraída. De pronto se puso a clasificar las torturas como si hablara de especies vegetales. (TRABA, 1981, p. 45).

Durante o diálogo em que as duas mulheres várias vezes se desentendem, nota-se o cuidado de Irene ao tratar alguns assuntos sensíveis que poderiam trazer a memória os traumas de Dolores: “[...] no puedo explicarte, Dolores. ¿Qué te diría? [...] ¿Eso no te dice nada, verdad? [...] no te sé decir qué [...] ¿Qué digo? No sé si fue así. Trato, ¿ves? no puedo.” (TRABA, 1981, p. 89). Esse posicionamento de Irene é característico da negação em seu discurso.

Dolores percebe que é impossível não relembrar dos momentos de sofrimento que estava imersa e que não pode fugir de suas recordações ao falar de todo o trajeto que percorreu de

luta por sua vida: “Salimos de una para meternos en otra. No conversamos, excavamos. ¡Si al menos supiera lo que estamos buscando!” (TRABA, 1981, p. 46).

Dolores utilizava a leitura das poesias que escrevia para amenizar aquela situação de perseguição, mesmo sabendo que era apenas um momento bom em meio ao terror contínuo das cidades:

Antes escribía por placer, por vanidad, ¡qué sé yo! Ahora porque es mi medio de defensa. Es curioso, pero la poesía me defiende de la vida y me defiende de la muerte. ¿Podés entender eso? Porque las dos cosas son una amenaza para mí. [...] ¿A quién se le ocurre hablar de poesía cuando en cada cuadra te para una patrulla para pedirte los documentos y a partir de ahí puede pasarte cualquier cosa? (TRABA, 1981, p. 56-115).

É nítido como o título do romance nos deixa explícito que há uma conversação presente no livro e que esse diálogo tem a forma mais concreta de um relato testemunhal, semelhante a uma biografia ou autobiografia dessas duas personagens que relatam suas histórias de vida e também a de outros personagens, fortalecendo assim a importância da escrita feminina na literatura testemunhal.

Esses relatos proporcionam uma nova reconstrução da história de vários países da América Latina sob a visão de um subalterno, pois, as mulheres estavam inseridas num espaço de subalternidade, não lhes era permitido direitos igualitários na sociedade, logo, os fatos eram contados sob a visão masculina, mas com a escrita dessa narrativa e de tantas outras surge a possibilidade de criar sentidos aos significados do silêncio que era imposto as minorias pelos poderes ditatoriais.

Durante o diálogo, as personagens relembram de alguns companheiros de movimentos sociais que foram torturados, como, por exemplo, de Tomás, e expõem o medo de falar sobre esses acontecimentos:

Quisiera preguntarle por Tomás pero se cohíbe; ésta es la peor parte desde que ha vuelto a Montevideo; preguntar por gente que de fijo ha muerto, ha sido torturada o ha desaparecido. No solo le perturban esas respuestas sino que no puede evitar la desagradable sensación de que las dan como complaciéndose en ellas. El refocilo del sobreviviente, puede ser; pero es duro de admitir. Como si la adivinara, la muchacha dice: Tomás está preso. Al principio sabíamos dónde, ahora no. Cuando quieren que alguien se les pierda, no hay nada que hacer (TRABA, 1981, p. 24).

Nas décadas de 1970 e 1980, nos países do Cone Sul, o que ficou marcado foram as mortes, os desaparecimentos e as torturas de várias pessoas, muitas das quais os corpos nem foram encontrados devido a serem queimados ou jogados em rios e mares, tudo para que se os encontrassem não fossem descobertos os tipos de violência que sofreram. Era muito mais fácil para os militantes desaparecerem com os corpos, pois, estes eram a prova do que o regime ditatorial fazia com aqueles que de alguma forma não estavam a favor da ditadura e de suas leis autoritárias:

[...] No se atreve a mirar dentro del cajón el cadáver de Victoria. “No se ven los muertos de esta guerra” [...] Salvo el de Andrés, ¿dónde están los otros cuerpos?” Fue el cuerpo de Enrique el que metieron bajo tierra y Luisa señaló con una

piedra? ¿O un perro callejero?" De nuevo crecía, macabra, la persecución de los cuerpos (TRABA, 1981, p. 156).

A ficção aproveita os gestos, os silêncios, as imagens e os sussurros das personagens para comprovar que os relatos presentes no romance não são verídicos, contudo, se relacionam com a realidade vivenciada por várias pessoas na época da ditadura. Irene/Marta:

[...] me he ido comprometiendo por mi cuenta y riesgo y no porque aprobara lo que estaban haciendo ustedes, no, la mayoría de las acciones me resultaban bastante disparatadas y siempre ineficaces, sino porque empezó a jugarse esa cosa nueva: me refiero a la compasión, a la solidaridad con el otro. ¿Se perdió del todo la lástima por el otro? Porque si se perdió, es como si una sociedad entera se hubiera vuelto inhumana, ¿no te parece? (TRABA, 1981, p. 167).

Nos momentos de repressão não havia compaixão e solidariedade entre as pessoas, aqueles que eram marginalizados dentro da sociedade não tinham nem direito a um sepultamento digno.

Éste es un fenómeno nuevo; de repente la gente que era incapaz de matar una mosca perdió toda compasión. Y cuando esto ocurre, el grupo numéricamente inferior, así tenga un valor suicida, está destinado a desaparecer. Es el exterminio, ¿te das cuenta? lo mismo que pasó con los judíos y los nazis. (TRABA, 1981, p. 166).

La Plaza de Mayo em Buenos Aires é o lugar em que várias mulheres se reúnem com fotos de desaparecidos e cartazes com os

nomes dessas pessoas durante duas ou três horas para manifestar o desaparecimento dos seus familiares e amigos. É um momento em que a memória se torna mais ativa mesmo sem a presença da repressão armada, pois, neste momento a praça era apagada do mapa e até mesmo a presença das locas, como eram chamadas as mulheres que procuravam por seus seres desaparecidos:

¿Así que éstas eran las locas de Plaza de Mayo? Increíble tal cantidad de mujeres y tanto silencio; solo se oían pasos rápidos, saludos furtivos. Ni un carro celular, ni un policía, ni un camión del ejército en el horizonte. La casa rosada parecía un escenario irreal, con las ventanas cerradas por espesos cortinajes. Tampoco los granaderos estaban montando guardia en la puerta. Fue cuando advirtió la ausencia de los granaderos que la operación del enemigo se le hizo horripilantemente transparente: se borraba del mapa la Plaza de Mayo durante las dos o tres horas de las habituales manifestaciones de los jueves. No podían ametrallar a las locas ni tampoco meterlas presas a todas. Hubiera sido impolítico, mientras afirmaban con todos los medios a su alcance que la “Argentina corazón” era un verdadero paraíso. El sistema era ignorarlas; ignorar la existencia de la Plaza y de las locas que pataleaban. ¿A ese grado de refinamiento habían llegado? Y por qué no, si al mismo nivel estaban en cuanto a torturas y desapariciones. Un país desarrollado hace bien las cosas (TRABA, 1981, p. 87).

A narrativa finaliza com a interrupção do diálogo, pela violência que até então era apenas relatada no apartamento de Irene, mas que agora acaba com a pouca esperança que ainda restava às duas mulheres:

[...] Y así quedaron agazapadas en la oscuridad, animales atemorizados, escuchando cómo saltaba la cerradura de la puerta y cómo golpeaban sonoramente las botas sobre las baldosas de la sala. [...] En ese silencio absoluto, el otro ruido, nítido, despiadado, fue creciendo y, finalmente, las cercó. (TRABA, 1981, p. 170).

A única prova que nos resta é a escritura, os relatos de tantos acontecimentos que poderiam ficar no esquecimento ganham voz através do testemunho e Marta Traba utiliza a ficção e o gênero para que não haja silêncio ao recuperar a memória da história de dor e horror vividas por uma quantidade imensurável de pessoas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conversación al sur é uma obra literária que entrecruza ficção, história y política para narrar acontecimentos. Uma história que, ainda possa parecer distante, é um retrato de uma sociedade em que o poder dos fortes sobrepõe aos mais fracos (como é o caso das mulheres) e se torna condição muito presente em nossa memória coletiva.

Como Marta Traba afirmou, as mulheres são duras e apocalípticas possivelmente porque tiveram muitas Praças de Maio e continua asseverando que “*Algo nos ha cambiado de blanco a negro, nos ha dado vuelta como un guante. Algo que no sabemos muy bien qué fue. Tampoco, creo, lo saben las mujeres desesperadas que conversan en mi libro*”. A partir da Literatura marcada pelo trauma, surge uma subjetividade extrapolada pela experiência.

Marta Traba relata na sua narrativa a experiência traumática da perseguição, da tortura e do aprisionamento vivenciados por muitos que sofreram com as ditaduras do Cone Sul. Representa, em sua obra, aqueles que padeceram com a violência, em sua maioria jovens, afastados de seus familiares, amigos, de seus países, que, precocemente, foram forçados a amadurecer por causa de situações cruéis:

[...] Sin decir nada, sin gritar, las mujeres levantaban las fotos lo más alto posible. ¿Para qué si nadie las veía? Calculé que no pasaría mucho tiempo antes de que esas caritas casi infantiles fueran irreconocibles a fuerza de estrujarlas y sobornarlas. Cerca de mí una vieja levantaba con las dos manos una foto de estudio artístico de barrio. La muchacha de la foto sonreía tiesa, ladeando la cabeza como seguramente le había exigido el fotógrafo [...] Otra llevaba una foto-carnet en la palma de la mano, protegiéndola como si fuera un huevo que acabara de ampollar allí mismo; fue levantándolo con delicadeza y empezó a moverlo de derecha a izquierda; mientras lo hacía temblaba y las lágrimas le corrían por la cara, pero mantenía los labios apretados [...] (TRABA, 1981, p. 89-90).

REFERÊNCIAS

- BARNET, Miguel. **Biografía de un Cimarrón**. Cuba: [s.n.], 1966.
- BORDA, Juan Gustavo Cobo. Marta Traba: cuentos póstumos sobre colombianos en Nueva York. **Boletín cultural y bibliográfico**, Bogotá, Colômbia, v. 24, n. 10, p. 100-101, 1987.
- BURGOS-DEBRAY, Elizabeth. **Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia**. Cidade do México: Siglo veintiuno editores, 1983.
- CALDAS, Bárbara. A voz do outro em evidência: a literatura testemunho na América Latina. **Revista litteris**, Rio de Janeiro, n. 5, jul. 2010.
- DALTON, Roque. **Miguel Mármol: los sucesos de 1932 en El Salvador**. Cuba: Casa de las Américas, 1972.
- DE MARCO, Valéria. A literatura de testemunho e a violência de estado. **Lua Nova**, n. 62, 2004.
- FERNANDÉZ, Marcela P. Zárate. Mujer y testimonio en las novelas de Marta Traba: Conversación al Sur, En cualquier lugar y Casa sin fin. **Espéculo, revista de estudios literários**, Madrid, Espanha, v. 12, n. 37, nov./fev. 2008.
- GUINANCIO, Sandra Jaborandy. **Narrativas testemunho: relatando a história "outra"**, 2011. Disponível em: <http://www.letras.ufrj.br/neolatinas/media/publicacoes/cadernos/a4n3/sandra_jaborandy.pdf>. Acesso em: 15 ago. 2017.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**. História, teoria, ficção. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

JOSEF, Bella. A nova realidade do romance hispano-americano. In: _____. **O espaço reconquistado uma releitura: linguagem e criação no romance hispano-americano contemporâneo**. São Paulo: Paz e terra, 1993. p. 15-39.

LANIS, Cláudia Paulino. **A obra de Mario Vargas Llosa, la fiesta del chivo, e a multiplicidade de máscaras**, 2005. 130f. Dissertação (Mestrado em Letras Neolatinas. Literaturas Hispânicas) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

MORAÑA, Mabel. Documentalismo y ficción: testimonio y narrativa testimonial hispanoamericana en el siglo XX. In: PIZARRO, Ana (Org.). **América latina: palavra, literatura e cultura**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1995. p. 480-515.

PITA, Candida Maria Sant'Anna de Amorim. **Vertientes del testimonio latino-americano**. Disponível em: <<http://www.hispanista.com.br/revista/unicandida.htm>>. Acesso em: 15 ago. 2017.

PULGARÍN, Amália Cuadrado. Introducción. In: _____. **Metaficción historiográfica**. La novela histórica en la narrativa hispánica posmodernista. Madrid, Espanha: Editorial fundamentos, 1995. p. 11-16.

PONIATOWSKA, Elena. **La noche de Tlatelolco**. Ciudad de México: Era, 1971.

TRABA, Marta. **Conversación al sur**. [S.l.]: Siglo XXI editores, 1981.

walsh, Rodolfo. **Operación massacre**. Buenos Aires: 1956.

TEORIA E MÉTODO: UMA RENOVAÇÃO DO CÍRCULO DE BAKHTIN PARA A ANÁLISE LITERÁRIA

Raquel de Araújo Serrão

O universo da linguagem sempre fascinou o ser humano desde que se percebeu sua importância nos registros das ações cotidianas, da economia, do comércio e das artes. Instrumento que permite a comunicabilidade dialógica entre os sujeitos, a linguagem seja escrita ou falada, tornou-se alvo de estudo mais dedicado no começo do século XX, na Rússia, por um grupo de intelectuais liderados por Bakhtin.

O estudo da linguagem ganha uma apreciação linguística no seio desse grupo de estudiosos, respeitando um direcionamento científico, baseado em um método fundamentado em princípios do pensamento marxista. Assim, a linguagem assume um patamar de objeto de estudo seja em seu uso materializado de forma estética ou não.

Composto por pensadores de distintas áreas de formação, o grupo multidisciplinar, lançou ao universo das humanidades uma proposta de estudo linguístico que rompeu com a escola saussuriana acerca da linguagem, visto que enxergavam a língua no uso, associada ao contexto social e não como sistema abstrato.

O grupo de intelectuais incluía em sua composição, dentre outros, o filósofo Matvei I. Kagan (1889-1937), além do biólogo Ivan I. Kanaev (1893-1983), da pianista Maria V. Yudina (1899-1970), do poeta e romancista Konstantin Vaguinov

(1899-1934), do professor e estudioso de literatura Lev V. Pumpianski (1891-1940) e dos três que vão nos conduzir a base teórico-metodológica de forma mais enfática, o teórico e historiador da literatura Pável N. Medviédev (1892- 1938), o linguista Valentin N. Voloshinov (1895- 1936) e o também linguista e filósofo Mikhail M. Bakhtin (1895-1975), o mais conhecido deles, emprestando ao Círculo uma identidade, o *Círculo de Bakhtin*.

Esse Círculo de pensadores, herdeiros históricos dos estereótipos da Rússia czarista, viveram as instabilidades histórico-sociais decorrentes da I Guerra Mundial e da Revolução de Fevereiro de 1917, sendo esse contexto político relevante para compreendermos o fio condutor que liga esses estudiosos. Sobre isso, comentam Beth Brait e Maria Inês Batista Campos (2015, p. 19):

Era uma época de turbulências de movimentos políticos, estéticos e religiosos que prenunciavam a Revolução de 1917. Liam-se precocemente Karl Marx e Friedrich Engels, entoavam-se hinos revolucionários, discutiam-se Nietzsche, Baudelaire, Wagner e Da Vinci. Havia um forte envolvimento com o movimento simbolista, cujos principais representantes eram Viatchesláv Ivanov (1899-1949), Andréi Biéli (1880-1934), Aleksandr A. Blok (1880-1921), Dimitri S. Merejkóvski (1866-1941). Esse cenário, de intensas leituras e interesses diversificados, influenciou o desenvolvimento das reflexões bakhtinianas.

Detendo-se no exercício estético da palavra como ponto de partida às incursões teóricas do movimento intelectual do qual Bakhtin participou, vê-se que o grupo por ele liderado, acabou por inaugurar conceitos relevantes como: heterodiscurso e pluriestilística (BAKHTIN, 2015).

As questões centrais acerca da produção romanesca moderna discutida no grupo, principalmente por Bakhtin, se entrecruzam com a própria existência humana e com sua condição dialética frente às contradições sociais.

Essa malha de diversidade intelectual do Círculo dá o mote para que Bakhtin inaugurasse as investigações sobre a teoria romanesca à luz das ideias do marxismo, bem como permitem, ao próprio Bakhtin e seus pares de núcleo de estudos, a formulação de inquirições sobre a língua e a linguagem e, sobretudo, no que tange ao discurso do romance como um gênero, percorrendo “os diversos gêneros literários como antecedentes e também componentes do próprio gênero romanesco” (BAKHTIN, 2015, p. 9). Podemos entender melhor isso com a explanação do próprio Bakhtin.

A língua, como o meio concreto vivo habitado pela consciência do artista da palavra, nunca é única. Só é única como sistema gramatical abstrato de formas normativas, desviada das assimilações ideológicas concretas que a preenchem e da contínua formação histórica da língua viva. A vida social viva e a formação histórica criam no âmbito de uma língua nacional abstratamente única uma pluralidade de universos concretos, de horizontes verboideológicos sociais e fechados. Os elementos fechados e abstratos da língua no interior desses diferentes horizontes são completados por conteúdos semânticos e axiológicos e soam de modo diferente.

A própria linguagem literária – falada e escrita –, já sendo única não só por seus traços linguísticos abstratos, mas também pelas formas de assimilação desses elementos abstratos, é estratificada e heterodiscursiva em seu aspecto

semântico-material concreto e expressivo. (BAKHTIN, 2015, p. 63).

Para Bakhtin, a língua só é única como sistema gramatical de formas normativas, mas, enquanto instrumento de uso na interação humana, apresenta uma pluralidade de horizontes verboideológicos. Tal pluralidade se exacerba na linguagem literária com sua natureza pluriestilística e heterodiscursiva. Desvincula-se, portanto, da noção de língua enquanto sistema regulado por normas arbitrárias e de seu contexto de realização. Assim, a língua em sua materialidade estética passa a ser linguagem.

Desse modo, pode-se depreender que fazer um trabalho de análise literária significa ter como objeto de estudo um produto de criação ideológica cujo significado, sentido e valores inerentes à sua construção, refletem e refratam a realidade que o circunda. Contudo, para que isso ocorra, as concepções de mundo, as crenças e todo arcabouço do meio ideológico devem tornar-se realidades ideológicas apenas quando materializadas. Então,

Todos os produtos da criação ideológica – obras de arte, trabalhos científicos, símbolos e cerimônias religiosas etc. – são objetos materiais e partes da realidade que circunda o homem. É verdade que se trata de objetos de tipo especial, aos quais são inerentes significado, sentido e valor interno. Mas todos esses significados e valores são somente dados em objetos e ações materiais. Eles não podem ser realizados fora de algum material elaborado (MEDVIÉDEV, 2012, p. 48).

A observação teórica de Pável Medviédev conduz-nos ao entendimento de que não é a abstração “pura”, a ideia ainda em estado de “espírito” ideológico o foco de análise, mas a

materialização dessa ideia em produto é que se converte em objeto de estudo, pois é nesse produto ideológico que está o caráter concreto e material da cosmovisão que se tem do mundo ao entorno. Dessa forma, infere-se que a obra de arte é reflexo e refração secundária da realidade social gestada por seu contexto de produção. Em consequência, a realidade uma vez refratada na literatura não é a realidade social rigorosamente descrita, visto que essa refração passa pelo filtro estético.

Constituído de tensões, os objetos-signos, como por exemplo, o texto literário, transmite os modos de percepção da realidade, sob a ótica de quem vê. O prosador, por exemplo, quando escreve, materializa em seu trabalho a reflexão e a refração de seu ambiente ideológico. Dessa forma, há, no processo de referenciação do real, dois procedimentos a serem considerados, simultaneamente, para a consecução de uma análise, conforme o pensamento do círculo bakhtiniano: a reflexão (refletir) e a refração (transmitir o que se vê) do mundo.

É nesse sentido que os textos do Círculo vão dizer recorrentemente, que os signos não apenas **refletem** o mundo (não são apenas um decalque do mundo); os signos também (e principalmente) **refratam** o mundo. Em outras palavras, o Círculo assume que o processo de transmutação do mundo em matéria significativa se dá sempre atravessado pela refração dos quadros axiológicos (FARACO, 2009, p. 50, grifo nosso).

Notadamente, ao percorremos os textos de Bakhtin, o conceito de refração se sobressai ao de reflexão, dado que a interação dialógica marca qualquer ato discursivo e este está impregnado de outros discursos.

A orientação dialógica dos discursos se manifesta na interação com o outro, na realização concreta de interação de vozes ideológicas constituídas de suas contraposições. Essas vozes são para Bakhtin, análogas ao raio de luz que incide em um lugar ou objeto. Ao falarmos sobre algo, estamos “incidindo” nesse “objeto” enunciado diferentes combinações socioverbaís. O objeto de linguagem a que se refere o Círculo é enunciar algo, seja em modalidade escrita ou falada.

É nessa concretude interativa que, de forma embutida no enunciado, responde-se a outros enunciados *em um jogo de intenções verbalizadas que nele se encontram e se entrelaçam* (BAKHTIN, 2015, p. 49).

Se imaginarmos a intenção, isto é, a orientação de uma palavra em forma de raio voltada para o objetivo, então o jogo vivo e singular de cores e luz que tal palavra constrói nas facetas da imagem deve-se à refração raio-palavra não no próprio objeto (como o jogo de imagem-tropo no discurso poético em sentido restrito, na “palavra isolada”), mas à sua refração no ambiente de palavras, avaliações e acentos alheios pelo qual passa o raio em direção ao objeto: o clima social da palavra que cerca o objeto obriga as facetas de sua imagem a entrarem no jogo (BAKHTIN, 2015, p. 49-50).

Didaticamente, podemos traduzir o sentido de refração para Bakhtin como a interposição de intensões discursivas sobre um **objeto** mediada sempre por vários discursos sobre esse mesmo **objeto**. Quando proferimos uma fala sobre algo, já elaboramos nosso discurso repleto de outras vozes e cosmovisões. A refração é, pois a “estratificação que sofrem as intenções do autor

em diversos ambientes do enredo de uma obra e nos diversos planos do discurso poético” (BAKHTIN, 2015, p. 249).

O espírito ideológico, conforme usado pelo Círculo de Bakhtin, refere-se ao conjunto de pensamentos e/ou visões de mundo que orientam as ações sociais humanas. Destarte, os signos ideológicos ou também postos como objetos-signos são as percepções que o sujeito tem do seu contexto externo de mundo, materializados em produtos culturais e/ou intelectivos de qualquer natureza, de tal maneira que tudo que o sujeito cria a partir de ideias, faz parte do campo da ciência das ideologias, sendo, então objetos-signos, como nos explica, Medviédov (2012):

O homem social está rodeado de fenômenos ideológicos, de “objetos-signos” dos mais diversos tipos e categorias: de palavras realizadas nas suas mais diversas formas, pronunciadas, escritas e outras; de afirmações científicas; de símbolos, e crenças religiosas; de obras de arte, e assim por diante. Tudo isso em seu conjunto constitui o meio ideológico que envolve o homem por todos os lados em um círculo denso. Precisamente nesse meio vive e se desenvolve a sua consciência. A consciência humana não toca a existência diretamente, mas através do mundo ideológico que o rodeia (MEDVIÉDV, 2012, p. 56).

Entende-se com tais incursões teóricas que a literatura se insere nesse amplo espectro de produtos do meio ideológico, tratando-se da manifestação das variadas cosmovisões que pode ter o sujeito – seja em quanto indivíduo ou em quanto membro de um grupo – na sociedade. Esse meio ideológico é a consciência social desenvolvida por dada coletividade, constituído de inúmeras criações ideológicas – ciências, religião,

artes em geral, filosofia etc. Todos objetos-signos, coisas em si mesmas que se tornam produtos, causando um efeito no contexto de realidade seja na sociedade que lhe serviu de base ou em quaisquer outra.

Em suma – mesmo que seja repetitivo – o que se quer dizer é que as concepções de mundo só se tornam realidades ideológicas, quando materializadas e essa materialidade está nas ações e manifestações humanas. Nesse entendimento, as criações ideológicas como um bilhete, um gesto, uma alteração de voz ao falar, um texto literário ou teórico etc., servem de instrumentos mediadores entre a consciência humana e a existência do ser, visto que é através desses objetos ideológicos que o ser humano dialoga com seu contexto. No campo artístico, dar-se-á o mesmo com todos os produtos das artes, em razão de serem, também, criações ideológicas e por terem uma raiz, imanentemente, sociológica.

Consumada essa percepção, o Círculo, mais detidamente, as discussões fomentadas por Medviédev, defende que há uma carência de método de estudo de natureza sociológica sobre as particularidades específicas do material, das formas e dos propósitos de cada campo de criação ideológica, sobretudo o literário.

Cada um dos campos de criação ideológica tem sua linguagem, com suas formas e métodos e suas leis específicas de reflexão e refração ideológica da existência comum. Há, todavia, entre eles, uma unidade ideológica, pois são superestruturas de base única, a infraestrutura com a qual mantêm relação dialética. Evidente que o sujeito individual e isolado não cria ideologia. A criação ideológica em razão da própria interação dialética entre as superestruturas – religião, literatura, manifestações sociais etc. – e a infraestrutura (base econômica) só se realiza no processo de comunicação social.

Detendo-se ao universo da literatura, para o Círculo, os produtos literários refletem, mas também refratam, o meio e seu contexto de produção. Dessa maneira, não há simplesmente uma duplicação do real através das artes, mas uma transmissão específica da realidade, que pode mudar conforme o foco de análise de quem incide o olhar para essa realidade.

Assim, se chega à inovação proposta pelo Círculo de Bakhtin para direcionamento de um método de análise do discurso romanesco, em que se orienta a observância dialógica do discurso, de maneira que, se considerem as contraposições essenciais e multiformes do discurso do outro, visto que todo discurso é um heterodiscurso. O produto-signo, efeito ideológico do signo-palavra em sua materialidade, enquanto discurso literário, por exemplo, se configura e se apresenta com tom estilístico prenhe de outros enunciados, ou seja, responde a falas anteriores e prevê de certo modo seu público receptor. De modo que

O discurso, ao abrir caminho para seu sentido e a sua expressão através de um meio verbalizado pelas diferentes dicções do outro, entrando em assonância ou dissonância com os seus diferentes elementos pode enformar sua feição e o seu tom estilístico nesse processo dialogizado.

É exatamente essa a imagem da *prosa ficcional* e, em particular, a imagem da *prosa romaneca*. (BAKHTIN, 2015, p. 50).

A título de exemplo do que aqui estamos expondo como caminho teórico-metodológico no que concerne à reflexão (no sentido de refletir, representar, revelar) e à refração (transmitir, direcionar), requer uma breve apreciação desses conceitos da Física aplicados ao trabalho com as palavras. É desse campo do conhecimento, a Física, que Bakhtin e seus colaboradores

tomaram por empréstimo as considerações sobre os fenômenos ópticos de reflexão/refração, para analogamente, edificarem seus pensamentos em relação ao uso da linguagem pelos sujeitos no meio social, observando também esse uso e suas conexões com a ética e a estética.

Para exemplificar essa discussão, destaca-se a narrativa *Una sola muerte numerosa*, a obra referida neste trabalho teve sua primeira publicação no ano 1997, da escritora argentina Nora Strejilevich. Seus escritos falam dos acontecimentos da ditadura no seu país, a partir de sua própria experiência como sobrevivente e exilada. Net é filha de judeus, Nora sofreu além de perseguição política, uma nítida coerção mais forte em campo de concentração, pelas autoridades videlistas, por ser judia. Esse quadro fica também marcado em sua escrita.

O relato literário de Strejilevich sendo produto do campo da criação ideológica, como qualquer outro texto literário, faz parte de uma superestrutura, além disso, sua forma e conteúdo sugerem uma análise sociológica de estudo, visto conter em sua fabulação variadas interações dialógicas entre diferentes vozes que se entrecruzam, bem como ter uma fragmentação aparente dos fatos que tenta mimetizar a condição caótica de presa política que vive a personagem Nora. Essa relação entre o discurso interno da obra e seu contexto externo de produção conduz as reflexões de Medviédev (2012). Conforme esse teórico,

Uma obra literária não pode ser compreendida fora da unidade da literatura. Mas essa unidade em seu todo, assim como cada um de seus elementos, não pode ser compreendida fora da unidade da vida ideológica. Por sua vez, essa unidade não pode ser estudada em sua totalidade, nem em seus elementos isolados, fora de uma única lei socioeconômica (MEDVIÉDEV, 2012, p. 72).

Em suma, embora o texto literário da escritora argentina tenha uma organização interna própria, não pode ser compreendida em sua totalidade desagregada de seu contexto de produção e/ou de seu sujeito produtor, visto que sua materialização é resultado da reflexão/refração da superestrutura, constituída de leis socioeconômicas. Suplementando esse entendimento, fica evidente o vínculo literatura e sociedade e a dialética existente entre esses eixos no que tange a feição do texto literário. Entretanto, a obra literária não é espelho do mundo, mas antes, refração desse, já que cada discurso projetado na obra representa filtros de cosmovisões e o primeiro deles é do próprio escritor.

Ao lermos o título *Una sola muerte numerosa* (uma só morte numerosa), sem estabelecermos um vínculo com o exterior – o contexto histórico de que trata o livro e até mesmo sua intencionalidade política – as palavras que o compõe não passariam de um ordenamento paradigmático no qual reconheceríamos um artigo indeterminado (*Una*), um adjetivo (*sola*), um substantivo (*muerte*) e outro qualificador (*numerosa*).

Ainda sem estabelecer contato com o contexto sociológico, seria possível uma apreciação sintagmática, visto estarmos diante de um enunciado cujo conjunto de palavras expressa um sentido por si mesmo. Esse sintagma se classificaria de nominal, uma vez que o núcleo do constituinte sintático é um nome – *muerte*. E por que sabemos disso? Porque todos os elementos combinatórios (*una; sola; numerosa*) desse sintagma ocorrem em função do núcleo, que é a palavra mais importante desse sintagma. Até aqui, temos uma leitura estrutural que mesmo não estando completa, nos guia só para a estrutura sintática do sintagma e não para seu sentido, principalmente, no que tange sua relação com a narrativa.

Caso se percorra um circuito de exploração do sentido desse sintagma, esbarra-se de imediato em um constituinte sintático paradoxal que une ideias divergentes. O constituinte sintático *una muerte*, se contrapõe a *muerte numerosa*. O paradoxo está na coexistência de um mesmo referente *una muerte* que é ao mesmo tempo *muerte numerosa*.

Isto posto, estamos diante de uma construção enunciativa que para expor uma ideia sobre a realidade, materializa essa realidade com expressões contrárias à lógica convencional, como é o caso do título *una muerte numerosa*. Observar essa esfera paradoxal tampouco corrobora ainda para a observância da direção dessas palavras-raios em sua simultaneidade de reflexão e refração da realidade. Isso ocorre porque estamos ainda presos ao enunciado isolado de seu contexto.

À vista disso, queremos dizer, seguindo os pressupostos bakhtinianos, que para chegarmos à compreensão do enunciado – *una sola muerte numerosa* – há que nos debruçarmos sobre a significação e não nos determos sobre a explicação desse enunciado, uma vez que o movimento de explicação está para o exercício de uma só consciência e a significação se constrói “na interação, e o universo da cultura tem primazia sobre a consciência individual” (FARACO, 2009, p. 12).

A compreensão enunciativa, dessa forma, converte-se em atividade dialógica, entre no mínimo duas consciências, dois sujeitos, saindo da esfera de “um ato passivo, (um mero reconhecimento)” e indo em direção “de uma réplica ativa, uma resposta, uma tomada de posição diante do texto” (FARACO, 2009, p. 42).

Esse percurso de réplica ativa nos conduz a inquietudes frente ao título da obra provocadas por inquirições como: Quem a profere? Por quê? Quando? Qual relação de sentido entre título e a obra? Então, começamos a trilhar nossa compreensão para

o encontro das cosmovisões que subjazem ao texto, partimos para as orientações axiológicas que envolvem a singularidade do evento enunciativo em seu contexto.

Sem a torrente de perguntas para compreender, não chegaríamos ao fio condutor de seu mais profundo sentido frente à realidade a que se refere. Não teríamos sido, por exemplo, conduzidos ao jornalista e escritor argentino Tomás Eloy Martínez (Tucumán, 1934 - Buenos Aires, 2010), de quem o enunciado foi capturado para estampar a narrativa strejilevichiana - *Una sola muerte numerosa*.

Partimos no encaixe enunciativo primário e fomos conduzidos ao prólogo da primeira edição do livro *Lugar común, la muerte* (1979), de Eloy Martínez. Exilado em Caracas (Venezuela) de 1975 a aproximadamente 1991, por razões políticas, durante a Ditadura de Videla, escreve os relatos de ficção testemunhal depois de catástrofes como a de Hiroshima e Nagasaki dentre outros relatos que tratam da banalidade maléfica do ser, mas também os instantes de consciência que muitas vezes aflora na natureza humana em sua precariedade e fragilidade ante a morte iminente. Passeia pela inquietude mórbida individual, para mergulhar na imensidão das mortes em massa rigorosamente pensadas desde a Primeira Guerra Mundial. A fala desse escritor reverbera em direção a contextos de violência e perecimento.

[...] Desde 1975, todo mi país se transfiguró en una sola muerte numerosa que al principio pareció intolerable y que luego fue aceptada con indiferencia y hasta olvido. Así lo perdimos. Siempre creí que, entre las vanas distracciones del individuo, ninguna es tan torpe como el afán de propiedad.

Somos de las pasiones, no ellas de nosotros. ¿En nombre de qué fatuidad, entonces, pretendemos ser los dueños de una cosa? Concedí que la muerte era, como la salvación o la tortura, un privilegio individual. Ahora sé que ni siquiera ese lugar común nos pertenece. (MARTINEZ, 1979, p. 52).

A fala de Eloy Martínez remete a “guerra sucia”, período sangrento da Ditadura liderada pelo General Videla (1975-1983). Ele escreve esse prólogo em 1978, Caracas, durante sua temporada de exílio. Seu discurso, anos depois, vem à tona em diálogo com outra narrativa, o relato testemunhal de uma sobrevivente dos porões de tortura da ditadura, o relato ficção-documento da escritora Nora Strejilevich.

Desse modo, é possível adentrar a compreensão do texto-título *Una sola muerte numerosa* em toda sua extensão de valores, toda sua dimensão axiológica. As palavras título estão envoltas em outra atmosfera social de discursos, na verdade, amplia-se, admitindo uma diversidade de vozes e nexos entre os heterodiscursos sociais de seus enunciadores – Eloy Martínez e Nora Strejilevich – e seus contextos, que se conectam na dor da perda, da morte por assassinato, na destruição em massa.

Essa compreensão só se apresenta quando se sai do âmbito da estrutura, quando se descortina os sujeitos e seus contextos enunciativos, quando efetivamente, associamos linguagem e sociedade.

Na voz do exilado Martínez, *una sola muerte numerosa* está em consonância com o sentimento de degredo, banimento, espécie de morte por não poder estar na terra natal, somado a perda de outros direitos que se criam individuais, como o direito a experimentar o processo irreversível de cessação da vida, sem que tenha que conviver com *ante-mortem* na coletividade

de campos de concentração, guerras, extermínios, genocídios. Todos vamos morrer, para todos os viventes à morte é *lugar comum*, é a certeza líquida e certa de que um dia morreremos. Mas, as condições de morte deveriam ser também um direito e não uma imposição de força e não proveniente do saque de direitos civis, do desrespeito à condição humana.

Em Eloy, *lugar común, la muerte*, também é a irrelevância de se matar, de se exterminar em massa, as manipulações políticas, para a manutenção do poder, revertem-se na banalização do mal enquanto violência de grupos, destacando dentre esses o próprio Estado. Trata-se da crueldade desmedida e até escolhida politicamente. Contudo, essas inferências da fala de Eloy Martínez são fruto de um exílio, de quem vê de fora a questão, de quem assiste a tudo na impotência diante dos fatos, é a voz de quem está ao longe.

Na voz de Nora, tem-se então a confirmação dessa banalização da violência, pois ela foi pressa política no regime. *Una sola muerte numerosa* não é uma hipótese para ela ou um sentimento construído por um exilado em razão de sua condição de desterrado, é uma realidade contígua, uma experiência vivenciada na carne, sentida por meio da crueldade física e psicológica. Ela foi torturada, ouviu a morte do irmão sob tortura, foi violada e por fim, solta e exilada.

O enunciado-título na voz da escritora dilata-se, agiganta-se na sua refração da realidade, comunicada em uma narrativa entremeada de vozes, tecida por fios vocais que se revelam em poemas, cartas, depoimentos, narrativas de encaixe etc., elaborados por presos políticos, familiares de desaparecidos do regime, comandantes e torturadores. Os fios postos em uma sequência de relato aparentemente caótica remetem a figuras e situações ou da vida da Strejilevich ou da própria história Argentina.

A narrativa de Nora Strejilevich, em seu constituinte, alude a tempos sombrios ditatoriais e a métodos de liquidação, que remetem aos moldes das Grandes Guerras Mundiais. Tempos e manobras de aniquilamento cujas penumbras do mal, gerado pelo terror de Estado, atravessam anos e gerações e exterminam a muitos *ad infinitum*.

Seu relato não se limita ao diálogo com outras ditaduras na América-Latina, nem se restringe a ser um texto de denuncia aos desmandos da Alianza Anticomunista Argentina, a conhecida Triple A, mas e bem, além disso, estabelece conexão dialógica com Primo Levi, Hanna Arendt, com os desterrados e mortos da Segunda Guerra nos campos de concentração, com a diáspora judaica, com os genocídios fomentados pela força do Estado no século XX, tudo isso materializado em uma estética narrativa que mescla gêneros e entrelaça-os em um elaborado jogo de verdade-memória, ficção-realidade. Esse jogo acontece por efeito da combinação e seleção dos gêneros utilizados em sua escrita.

Eloy Martínez e Nora Strejilevich são vozes conectadas ao sentido da morte coletiva proveniente de uma força comum de extermínio. Os dramas de quem perde um ente na guerra ou por confronto de poderes, cuja força do Estado atua, deixam de ser individuais e passam a somar-se a um conjunto de outras calamidades individuais de perda, dor, desamparo e sofrimento que assolam toda uma nação.

Essas constatações sobre o título da obra *Una sola muerte numerosa* (2006) só se manifestam enquanto significação, porque foram observadas levando em consideração o título, o contexto e a narrativa em sua totalidade. O signo complexo do romance strejilevichiano, que não brota de um só enunciador, mas sim da tensão de vários discursos: cartas, depoimentos de presos políticos a A Comissão Nacional sobre o Desaparecimento de Pessoas (CONADEP), fragmentos de discursos políticos,

biografias, fragmentos de cantigas e jogos infantis, relato de sequestrados etc., deixa claro que a narrativa em estudo é sim um todo verbalizado heterodiscursivo e heterovocal, bem como heteroestilístico. Todos os enunciados do romance levam à baila distintas vozes sociais refratadas esteticamente. A título de exemplo, expomos a página 13 do relato testemunhal de Nora.

**No vamos a tolerar que la muerte ande suelta
en la Argentina.**

Emilio Massera 1976

Una magia perversa hace girar la llave de casa. Entran las pisadas. Tres pares de pies practican su dislocado zapateo sobre el suelo la ropa los libros un brazo una cadera un tobillo una mano. Mi cuerpo. Soy el trofeo de hoy. Cabeza vacía, ojos de vidrio. Los cazadores de juguete me pisan pisa pisuela color de ciruela. El rito exorciza mis pecados en el templo del Ford Falcon sin chapas: templo verde con antena que acelera por Corrientes, a contramano, pasando semáforos en rojo sin que nadie parpadee. Lo de siempre. Pero no todos los días ¿o todos los días? se rompen las leyes de gravedad. No todos los días una abre la puerta para que un ciclón desmantele cuatro habitaciones y destroce el pasado y arranque las manecillas del reloj. No todos los días se quiebran los espejos y se deshilachan los disfraces. No todos los días una trata de escapar cuando el reloj se movió la puerta torció la ventana trabó y una gime acorralada por minutos que no corren. No todos los días una tropieza y cae manos atrás atrapada por una noche que remata su vida cotidiana. Una se marea por la vorágine de retazos, de ayeres y ahora aplastados por órdenes y decretos. Una se pierde entre

sillas dadas vuelta cajones vacíos valijas abiertas colores cancelados mapas destrozados carreteras inacabadas. Una apenas siente que los ecos modulan -¡te querías escapar!, ¡puta!-y que una boca inmensa la devora. Quizás murmuren voces conocidas: -ni ella ni él están en nada. Pero una está aquí, del otro lado, en este cuerpo precario: suelas tatuadas en la piel bota en la espalda arma en la nuca. (STREJILEVICH, 2006, p. 13).

Nesse fragmento temos a fala do Emilio Massera, comandante naval argentino que participou ativamente, junto com Rafael Videla e Agosti, no golpe que resultou nos anos de ditadura compreendidos entre 1975 a 1983 na Argentina. O enunciado de Massera entra em tensão com a descrição feita sobre a truculência do desaparecimento forçado de uma jovem a mando da Junta Militar da qual esse comandante naval fazia parte.

Em razão do espaço limitado, não teremos possibilidade de avaliarmos a tensão discursiva entre as sequencias enunciativas, foram expostas a título de exemplo e para chamar a atenção para a diversidade de discurso embutida nos enunciados. Da mesma forma, se nos deter no enunciado de Massera, quando afirma, em 1976, em um discurso, que aquela junta militar não iria tolerar que a morte andasse solta na Argentina, suscita uma série de questionamentos que conduziria sem dúvida a análise a uma apreciação de heterodiscurso social, pois perguntaríamos: Não iria tolerar que tipo morte andasse solta? Morte a quem ou a que público? Que circunstâncias de morte? Fatalmente entramos no território das linguagens totalitárias e suas estratégias discursivas para a manipulação política e diante desse panorama, a análise adentraria a diversidade de vozes e todas as dimensões histórico-antropológicas de que o texto está prenhe.

O enunciado de Massera filia-se a um *super-relato* histórico oficial da ditadura. Um relato cujos componentes fundamentais dessa narração foram rigorosamente pensados para manipular a verdade por trás das prisões indevidas e justificar os sequestros e mortes criando uma ordem social favorável aos desmandos da **guerra sucia**.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O método sociológico proposto pelos intelectuais do Círculo de Bakhtin nos conduz há vários eixos de entendimento, dentre eles destacamos a diversidade de linguagens, sobretudo, na prosa ficcional. Essas linguagens prosperam ou surgem do heterodiscurso social e nos enunciados literários está toda sorte de discursos que traduzem a estratificação interna da língua e engloba uma diversidade de vozes socioculturais refletindo e refratando o real através da literatura como um produto ideológico que recria a realidade em imagens. Assim, o método propõe a observância da forma e do conteúdo na análise. Esses caminhos foram de grande valor para iniciar-se o estudo analítico da obra strejilivichiana, já que a obra solicita em sua construção estética, uma análise sociológica, já essa direção de análise permite observar o problema do conteúdo e da forma na arte verbal preservando todos os mecanismos enunciativos da prosa na obra *Uma só morte numerosa*, da escritora argentina Nora Strejilevich.

REFERÊNCIAS

BRAIT, Beth; CAMPOS, Maria. **Bakhtin e o círculo**. São Paulo: Contexto, 2015.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e Filosofia da linguagem**. São Paulo: HUCITEC, 2006.

_____. **Teoria do romance I: a estilística**. São Paulo: Editora 34, 2015.

FARACO, Carlos Alberto. **Linguagem & diálogo: as ideias linguísticas do círculo de Bakhtin**. São Paulo: Parábola, 2009.

MARTINEZ, Tomás Eloy. **Lugar común la muerte**. [S.l.]: Alfaguara, 1979.

MEDVIÉDEV, Pável Nikoláievitch. **O método formal nos estudos literários: introdução crítica a uma poética sociológica**. São Paulo: Contexto, 2012.

STREJILEVICH, Nora. **Una sola muerte numerosa**. Córdoba, Argentina: Alción, 2006.

TERCEIRA PAUTA
POEMAS E POETAS

INDOAMERICANISMO E HETEROGENEIDADE NO CANTO GENERAL

Cláudia Luna

Em setembro de 1971, ao apresentar o amigo Pablo Neruda aos leitores europeus, na edição francesa de *Residencia en la tierra*, Julio Cortázar (1973, p. 25, tradução nossa) afirmou que “com Neruda e com Vallejo despertei para um sentimento sul-americano que repentina e soberanamente se bastava a si mesmo, que não precisava de filiações europeias para existir”. Amizade e americanismo são dois temas que têm papel predominante no *Canto General*¹ enlaçando o subjetivo e o objetivo, o pessoal e o histórico. Tal perspectiva foi muitas vezes obscurecida pelo estudo da filiação política ressaltada nas declarações do chileno. Hoje, quando o modelo estalinista jaz soterrado pelas transformações históricas, o *Canto General* (CG) pode receber uma leitura menos apaixonada. Rende-se o tributo inevitável que grande parte dos intelectuais, em plena Guerra Fria, prestaram àquele que lhes parecia o único caminho para uma sociedade mais justa, possui, ao mesmo tempo, um germe de utopia que atende a distintos reclamos de Neruda como poeta e cantor americano.

¹ A primeira edição oficial saiu no México, em 1950, com gravuras de Diego Rivera, Orozco e David Alfaro Siqueiros. Concomitantemente, foram lançadas edições clandestinas no Chile. Neste trabalho, utilizamos a segunda, fac-similar, publicada em 1952.

No discurso que proferiu ao receber o Prêmio Nobel de Literatura, em Estocolmo, Neruda afirmou que

Necessitamos preencher com palavras os confins de um continente mudo e nos embriaga esta tarefa de fabular e de nomear. Talvez seja essa a razão determinante para meu humilde caso individual; e nessa circunstância, meus excessos, ou minha abundancia, ou minha retórica não seriam senão atos, dos mais simples, da lida americana de cada dia (NERUDA, 1971, p. 36, tradução nossa).

E ele prossegue:

Cada um de meus versos quis instalar-se como um objeto palpável: cada um de meus poemas pretendeu ser um instrumento útil de trabalho; cada um dos meus cantos aspirou a servir no espaço como um signo de reunião onde se cruzassem os caminhos, ou como fragmentos de pedra ou de madeira onde alguém, outros, pudessem depositar os novos signos (NERUDA, 1971, p. 36, tradução nossa).

A partir destas palavras, podemos detectar três pontos nodais de sua poética: em primeiro lugar, o senso de missão do poeta e da função da poesia na sociedade; em segundo, a preocupação com o dado americano e com a construção de sua história, tanto em direção retrospectiva como prospectiva; e, finalmente, a concepção de poesia como um “signo de reunião”, em que se cruzam os diversos caminhos. Se tais aspectos são gerais a sua obra, são particularmente relevantes no *Canto General*, em sua filiação americanista.

POÉTICA E MISSÃO DO POETA

Neruda não era um poeta que permitisse o acesso dos estudiosos a seus apontamentos e rascunhos, o que se poderia julgar como forma de preservação da **aura** de seu trabalho e da fama de poeta movido por um **turbilhão inspirador**, característica neorromântica que cultivava. Por outro lado, deixou registradas em diversos espaços – poemas, entrevistas, relatos autobiográficos – suas propostas estéticas, permitindo que se refaça o percurso das transformações por que passou em seu fazer poético.

Isto nos permite afirmar que seu CG corresponde a uma fase afirmativa de sua obra, o que, de certa forma já estava prefigurado nos últimos poemas de *Tercera Residencia*, em que se dá a passagem do pessimismo e desespero do poeta confessional para a voz otimista e solidária do poeta civil. Aquilo que ele havia programado, inicialmente, como um “canto geral do Chile”, logo se converte no canto geral da América. Através de sua passagem por lugares como Machu Pichu, Puno e Arequipa, no altiplano peruano, a cidade do México, o Rio de Janeiro, pelos espaços de clandestinidade em que viveu perseguido por sua oposição ao governo chileno de Gabriel González Videla, em suma, em suas andanças pelo continente pôde recolher os materiais, depoimentos e *insights* que proporcionaram a feitura da obra.

No *Canto general*, o poeta se desdobra em vários papéis: é o cantor da América, é cronista e é profeta. São estas três dimensões que unem os tempos variados do poema, ou seja, o passado – mítico ou histórico; o cotidiano e as urgências do presente; e a voz profética do futuro, na qual se misturam a utopia e a maldição. O poeta assume uma tarefa hercúlea, escrevendo a história e reinterpretando a série literária para garantir nela a inscrição

de seu próprio nome e o de seus companheiros de jornada. É uma voz que clama por vingança, como se fosse um anjo vingador:

Por estos muertos, nuestros muertos
pido castigo
Para que los que de sangre
salpicaran la patria pido castigo
[...] Los quiero ver aqui juzgados,
En esta plaza, en este sitio.
Quiero castigo.
(NERUDA, 1952, p. 260-261).

Os tempos se enlaçam. Se o resgate do passado é forma de compreender o presente, ao mesmo tempo, lança a semente do futuro:

Juramos que la libertad
Levantará su flor desnuda
Sobre la arena dehonrada
Juramos continuar tu camino
Hasta la victoria del pueblo.
(NERUDA, 1952, p. 191).

Partindo de uma concepção de história como fratura, o poeta expressa a encruzilhada histórica em que se encontra. A presentificação surge como a possibilidade de se dar o salto histórico que resgate o passado para impulsionar o futuro. Nessa concepção, unem-se o otimismo de sua análise conjuntural aos aspectos subjetivos de seu voluntarismo exacerbado. Ao mimetizar-se à voz dos oprimidos, ao mesmo tempo em que toma como sua a força do povo, empresta-lhe, segundo sua concepção do

poder inerente ao poeta, o vigor de seu canto como anunciador de um novo tempo.

AMERICANISMO E A OPÇÃO POR UMA OUTRA HISTÓRIA

Neruda revisita a História latino-americana e se torna contemporâneo de cada um de seus personagens, em um enfoque que revê os fatos e os reescreve, reorganizando e recompondo as peças, de modo a ressaltar a parcialidade na escrita da história segundo a versão oficial. Vira-a pelo avesso, negando-lhe a linearidade (e seu caráter evolucionista), ao contrapor aos conquistadores os “heróis da resistência” e libertadores, e incluir as vozes dos vencidos e olvidados, aqueles que permaneceriam anônimos, se não fora por seu registro.

Trata-se de uma releitura da história e de seus postulados historiográficos, nessa obra “impura” que é o canto. Se os conquistadores escreveram suas versões da conquista e buscaram fundar uma história que apagasse a multiplicidade de culturas e sua secularidade, no continente; os “libertadores” do século XIX e os intelectuais das nações emergentes reescreveram o passado, reordenando os papéis e os fatos. É dentro desse processo de busca pela construção da identidade latino-americana que Neruda se inscreve. Em todos os cantos se ouve uma voz apaixonada, optando por uma seara que muito recorda o tom apologético de Bartolomé de Las Casas, por exemplo, em que se contam as atrocidades para denunciar os abusos, reivindicando a linhagem americanista: “Así empezó la sangre/ la sangre de tres siglos/ la sangre océano/ la sangre atmósfera

que cubrió mi tierra y el tiempo inmenso como ninguna guerra” (NERUDA, 1952, p. 89).

Se buscarmos as origens do americanismo, podemos aventar a hipótese de que tenha nascido no Chile, considerando que o povo araucano propiciou um dos exemplos mais vigorosos de resistência à conquista. Incorporando as armas e os recursos bélicos do espanhol, infligiu a eles derrotas severas, a ponto de muitos conquistadores desertarem para o campo oposto. A definição histórica que viveu a região estaria presente na epopeia *La Araucana*, de Alonso de Ercilla y Zúñiga, do século XVI, uma das obras com que dialoga com o Canto. Esta epopeia apresenta os espanhóis e os índios em tom igualmente heroico, contrariamente ao que se deveria esperar de um autor espanhol em pleno período expansionista de seu povo. A fortuna da obra gerará uma sequência de poemas épicos, da qual o CG será descendente.

La Araucana, aliás, também possui episódios autobiográficos e insere o autor como mais um dos personagens. Já no prólogo da obra, o autor justifica o destaque que dá aos araucanos:

Veremos que muchos no les han hecho ventaja, y que son pocos los que con tan gran constancia y firmeza han defendido su tierra contra tan fieros enemigos como son los españoles. Y, cierto, es cosa de admiración que no poseyendo los araucanos más de veinte léguas de término, sin tener en todo él Pueblo formado, ni muro, ni casa fuerte para su reparo, ni armas, a lo menos defensivas [...] con puro valor y porfía de determinación hayan redimido y sustentado su libertad, derramando en sacrificio de ella tanta sangre así suya como de españoles (ERCILLA Y ZÚNIGA, 2003, p. 45).

Frente a essa descrição, examinemos a apresentação que Neruda faz dos heróis mapuches:

Atacó entonces Lautaro de ola en ola
Disciplinó las sombras araucanas:
Antes entró el cuchillo castellano
En pleno pecho de la masa roja [...]
Valdivia quiso regresar.

Fue tarde.
Llegó Lautaro en traje de relámpago [...]
Valdivia vio venir la luz, la aurora,
Talvez la vida, el mar.
Era Lautaro
(NERUDA, 1952, p. 121-123).

De certa forma, Neruda reivindica essa linhagem de heróis, em dois níveis. Como filho da terra chilena – exemplo de bravura para os povos autóctones – como se bebesse da seiva da terra americana para se forjar. Ao mesmo tempo, associa-se à tradição dos grandes escritores americanistas, como já sublinhara Rodríguez Monegal (1966).

O INDOAMERICANISMO DE NERUDA

Entre muitos dos “libertadores” da América Latina frente a Espanha, como Bolívar ou San Martín, havia a ideia de unir as várias regiões em uma unidade maior, naquilo que tão bem cunharia José Martí, já no fim do século XIX, sob a expressão *Nuestra América*. A derrota de tal ideário, entretanto, não

impediria que permanecesse como referencial para grande parcela dos intelectuais no século XX.

O termo “americanismo”, em si, pode corresponder a diversos projetos. O mais conhecido seria o que se contrapõe ao hispanismo, advindo do período imediatamente pós-independências, em que se valorizaria o dado local como oposição aos elementos espanhóis (um dos principais pontos de divergência entre liberais e conservadores, nas nascentes repúblicas). Ao mesmo tempo, o termo também pode identificar-se aos Estados Unidos, representando a integração da América Latina em seu circuito de influência, tal como prefigurado na Doutrina Monroe e no projeto do pan-americanismo. Por outro lado, uma terceira alternativa, mais abrangente, se situaria na perspectiva de uma contraposição a políticas neocoloniais, ou neoimperialistas, visando-se a uma independência real das nações do continente, propondo o desenvolvimento autônomo dos países latino-americanos.

Dentro desse contexto, como se situaria o americanismo de Neruda? Consideramos que, regido por uma perspectiva eminentemente anti-imperialista, no Canto, percebe-se a junção da proposta americanista a um projeto universalista, o que seria aparentemente contraditório, ou seja, a poesia feita por encargo partidário, dentro de uma concepção de luta de classes em contraponto à filiação a uma larga matriz americana, de amplo espectro.

Para analisar tal questão, é necessário perceber que o americanismo de Neruda é extremamente indianófilo, traço em função do qual chegará a desprezar a mesma Espanha que defendera quando da Guerra Civil. Nele, são patentes os ecos do movimento indigenista, das primeiras décadas do século XX, bastante forte naquela época, principalmente na região andina,

congregando intelectuais, artistas, estudantes e trabalhadores de diversas áreas, por exemplo. Nesse sentido, pode-se falar de um indo-americanismo em Neruda.

A questão indígena ou o “problema do índio” se espria em vários cantos do poema. Para muitos autores, o canto tem um de seus pontos mais altos em *Alturas de Machu Pichu*, o que já foi objeto de diversos estudos. Gostaria, aqui, de chamar atenção para outro fragmento, menos explorado. Consideramos que o ponto nodal desta problemática está expresso no poema “Los índios”, engastado em “La Arena Traicionada”, em que o poeta lança seus anátemas a todos os poderosos e seus cúmplices. Este canto, além disso, marca a passagem da dimensão diacrônica, que vigorara nas partes anteriores, para a perspectiva sincrônica. Como assinalando uma encruzilhada, marca, além disso, o ponto de união entre as “Terras” expressas no CG: de “La lámpara en la tierra” a “La tierra se llama Juan”.

Em “Los índios” lemos a metamorfose que se opera no indígena, transitando da matéria mítica para a histórica. Relembremos a primeira estrofe do poema de Neruda (1952, p. 251-254):

El índio huyó desde el fondo
De antigua inmensidad de donde un día
Subió como las islas; derrotado,
Se transformó en atmósfera invisible,
Se fue abriendo en la tierra, derramado,
En secreta señal sobre la arena.

A lenta metamorfose prossegue:

Se gastó de repente hasta su hilo,
Desmenuzó sus torres torrenciales
Y recibió su paquete de harapos.

A degradação se avoluma:

Poco a poco,
Magistrados, rateros, hacendados,
Todos tomaron su imperial dulzura,
Todos se le enredaron em la manta,
Hasta que lo tiraron desangrándose
A las últimas ciénagas de América.

O processo de metamorfose se consuma, afinal:

Hasta que le enseñaron a fantasma
Y entró a la única puerta que le abrieron,
La puerta de los pobres, la de todos
Los azotados pobres de la tierra.
(NERUDA, 1952, p. 251-254).

Marca-se, portanto, nesse poema, a passagem de uma perspectiva indianista idílica e idealizada, presente em “La lámpara en la tierra”, para a proposta indigenista, que dará o tom a “La tierra se llama Juan”. O rompimento com a perspectiva idealizante do mundo incaico já se prefigurara em “Alturas de Machu Pichu”, em que o eu lírico assinala a opressão existente sob os impérios pré-colombianos, ponto que o aproxima da perspectiva crítica de José Carlos Mariátegui quanto

ao Incanato. São os Juan Cortapiedras, Juan Comefrío, Juan Piesdescalzos, por cuja “boca nuestra” ele vem falar.

Se em “La lámpara en la tierra” o poeta mergulhara no passado imemorial, mítico, misturando-se à própria terra americana, da qual sairiam seus homens minerais, em “La tierra se llama Juan” teremos evidenciada a perspectiva do presente, através do protesto indigenista. Antes que viesse a ser incorporado pelas políticas oficiais, o Indigenismo representou um movimento de cunho político cultural de grande alcance, envolvendo principalmente a área andina e a mesoamericana.

No Peru, vinculou-se ao movimento de valorização de uma perspectiva descentralizadora sobre as populações do altiplano e suas políticas culturais, desenvolvendo-se, principalmente, vinculada ao Andinismo de Alejandro Peralta e Gamaliel Churata, vanguardistas peruanos que editarão o *Boletín Titikaka*, em Puno. De Lima, à frente da revista *Amauta*, da qual Neruda foi colaborador, Mariátegui desenvolve a perspectiva antecipada por Manuel González Prada, no século XIX, para quem o problema do índio não se solucionaria com medidas educacionais; trata-se de uma questão econômica cuja solução não poderia estar nas mãos daqueles que pertenciam ao que se convencionou chamar o “triunvirato opressor” pelos estudiosos do Indigenismo: os senhores de terra, o clero e o Estado.

No prólogo à primeira edição de *Tempestad en los Andes* (1927), de Luis Valcárcel, outro dos colaboradores de *Amauta*, Mariátegui (2006, p. 8) argumenta que:

Non é a civilização, non é o alfabeto do branco, o que levanta a alma do índio. É o mito, é a ideia da revolução socialista. A esperança indígena é absolutamente revolucionária. O próprio mito, a própria ideia são agentes decisivos para o

despertar de outros povos velhos, de outras velhas raças em colapso: hindus, chineses, etc. A história universal tende hoje, mais que nunca, a se reger por este mesmo quadrante.

A adoção por Neruda desta perspectiva poderia solucionar a aparente oposição entre americanismo e internacionalismo, já que o índio passa a ser visto como integrante de um processo muitíssimo maior, de caráter global, por sua situação na escala de produção. Ao mesmo tempo, permite lançar luz à dimensão prospectiva, que já indicamos no CG, e a seu papel na obra. Tal dimensão se enlaçaria ao épico, dentro de uma perspectiva dialética. Hegel abriu a seara ao considerar o épico não no sentido estrito de uma forma literária, mas no sentido filosófico de leitura do mundo. Se, para ele, no entanto, este projeto se figurava no passado, Marx inverte a direção dos termos, ressaltando, na epopeia, a dimensão de uma poesia do futuro, a poesia que só o proletariado poderia criar, ao resgatar a história para construir um mundo novo. Nesse ângulo, se pode compreender a presença da dimensão futura como força motriz (ou o “princípio esperança”, de Ernst Bloch) para este poeta que se apresenta como cronista, historiador, profeta e anunciador de um novo tempo, em uma dimensão teleológica. Como pontuou Mike González e Treece (1996), tratar-se-ia de um tempo que privilegia o herói coletivo e sua força, pelo trabalho libertador.

Em suma, ao recuperar ao índio a dimensão histórica, o poeta abre-lhe o acesso a uma perspectiva de futuro, impossível na esfera mítica, na qual jazia congelado. O indigenismo de Neruda, portanto, não será estreito, ademais, pois, além de povos e raças, propõe a solidariedade internacional entre os oprimidos, sejam os trabalhadores da Grécia ou de Porto Rico, do Brasil ou da América Central. Por outro lado, não nega a

integração à ocidentalidade; propõe, ao contrário, sua superação. Rechaça-a enquanto sinônimo de eurocentrismo, mas a recupera enquanto possibilidade de uma universalidade baseada em igualdade entre os povos. Da mesma forma, não se pode falar de anti-norte-americanismo, mas em anti-imperialismo, na seara de Martí ou de Darío, já que propõe a integração a certa parcela da nação do Norte:

Si Hermano Juan vende zapatos
Como tu Hermano John,
Mi Hermana Juana pela palas,
Como tu prima Jane,
Y mi sangre es minera y marinera
Como tu sangre, Peter
(NERUDA, 1952, p. 375).

Ao mesmo tempo, embora condene a empresa colonizatória ibérica, não é anti-hispanista; ao contrário, reivindica a Espanha democrática pela qual lutou: “y cuando una vez más llegó la sangre a España defendí el patrimonio del Pueblo que era mío” (NERUDA, 1952, p. 117).

AMERICANISMO E A VALORIZAÇÃO DA NATUREZA AMERICANA

Como bom cronista, Neruda também espria seu olhar viajante sobre a paisagem latino-americana, apresentando uma visão da natureza que se filia de forma clara à linhagem dos cantores americanos. A perspectiva intertextual é evidente, pois o canto revisita diversas obras literárias que se ocuparam, nos últimos

cinco séculos, em construir uma representação da natureza americana, associada a uma perspectiva do continente. Neruda parte da concepção mítica – o poeta com seu poder genésico, fundador, mergulhando nas matrizes da criação, regressando ao útero cósmico. Trata-se do poeta como demiurgo, como voz criadora, numa concepção que se aproxima, com algumas variantes, das poéticas de Vicente Huidobro² ou Octavio Paz.

Do mítico, passa à visão épica da natureza idílica, revisitando o *locus* utópico da retórica das crônicas de conquista, na esteira das “visões do paraíso”. Segue pelo barroquismo das intrincadas descrições naturais até chegar ao tom didático da poesia dos próceres neoclássicos, quando se coloca como cantor das potencialidades americanas (vide *Agricultura de la zona tórrida*, de Bello). Revisita os românticos quando, como Heredia, volta ao passado e vê na natureza as marcas da tirania (*En el teocalli de Cholula*). É também modernista – não por acaso dedicou um poema a José Martí, auge do americanismo do século XIX. Em suma, realiza um processo retórico de simbiose entre o estilo evocado e os relatos da época. Entre tantas referências, destacaríamos sua filiação a Andrés Bello, “pai” do americanismo em sua feição independente, que utilizara seus poemas para cantar o futuro americano. Lembremos os célebres versos, que dirige à “Divina Poesia”, convidando para que “[...] dejes ya la culta Europa/ que tu nativa rustiquez desama/ y diriges el vuelo adonde te abre/ el mundo de Colón su grande escena” (BELLO, 1981).

Emir Rodríguez Monegal, crítico uruguaio que estudou a fundo tanto a obra de Bello como a de Neruda, sublinha a ironia de que “A obra de exaltação americana que Bello inicia em 1823

² Neruda recusa a ideia do poeta como um “pequeno deus”. Para ele o poeta é um homem comum.

[...] foi concluída em 1950 por um poeta chileno que nem sequer sabia que era seu discípulo” (RODRÍGUEZ MONEGAL, 1966, p. 237-238, tradução nossa). Será graças, aliás, à indicação deste crítico que Neruda buscará os poemas de Bello, para comprovar a influência do venezuelano em sua poesia. Pouco tempo depois, Neruda destacará em um discurso:

bem, foi Andrés Bello, cujo ilustre nome decora esta sala, junto ao de Sarmiento, **quem começou a escrever antes que eu meu Canto General. Canto General.** São muitos os escritores que sentiram deveres primordiais para com a geografia e a cidadania da América. Unir-me a meu continente, descobri-lo, construí-lo, recuperá-lo, esse foi o meu propósito. Falar com simplicidade era o primeiro de meus deveres poéticos (COLEMAN, 1987, p. 114).

Efetivamente, apesar da distância de mais de um século, há em ambos o afã de uma interpretação histórica e política da América Latina, a concepção do compromisso do escritor é comum seja ao poeta civil da Literatura de Emancipação como ao poeta engajado do século XX. Ambos comungam do mesmo senso de missão (o que Carpentier chamou certa vez de compromisso), entretanto se diferenciam em suas opções ideológicas. Bello fala desde um lugar da elite, valorizando o idioma espanhol em sua modalidade americana como elemento integrador, que evitaria a fragmentação do continente. Sua concepção letrada e culta atende somente aos reclamos das elites de sua época. Em Neruda, por sua vez, atua como “mediador cultural” entre as vozes dos vencedores e as dos vencidos, considerando o “porta-voz” dos excluídos de América, entre os quais estão indígenas, operários e camponeses. Nesse sentido se assimila à

perspectiva dos indigenistas de todas as vertentes, que buscam “falar pelo índio”, a quem seria vetada a palavra³.

A dimensão instrumental deste modelo poético, que muitos críticos condenaram, era comum e coerente com o ideário que conformava o otimismo intrínseco ao escritor, dentro de uma perspectiva iluminista que o considerava membro indispensável da coletividade, “criador” de uma nova realidade histórica latino-americana, o que supõe o vínculo entre trabalho criativo e posição ideológica.

São várias as versões do poeta social, desde a época da conquista, passando pelo poeta da corte colonial; o civil, da emancipação; o engajado, do século XX, todos obedecem a um determinado padrão de compromisso com a sociedade e seu tempo, que se opõe a épocas recessivas, em que a arte se fecha sobre si mesma. Nesse sentido é que se pode ler a crítica de Neruda aos poetas “celestes” e aos “eruditos”, que se enclausuraram, uma vez que Neruda reivindica em alto grau o compromisso do artista com sua época. Daí sua saudação a poetas como Miguel Otero Silva, Alberti ou Miguel Hernández, nos quais encontraria a mesma disposição:

³ Atualmente se questiona a representação do subalterno por mediadores culturais, como foi o caso dos indigenistas, geralmente membros da elite letrada, mestiços e intelectuais. Hoje, já se pode falar em uma literatura índia, escrita pelas próprias comunidades e descendentes dos povos autóctones do continente.

Por eso cantas, por eso,
para que América deshonrada y herida
Haga temblar sus mariposas
y recoja sus esmeraldas
Sin la espantosa sangre del castigo, coagulada
En las manos de los verdugos y de los mercaderes
(NERUDA, 1952, p. 438).

O CANTO COMO REUNIÃO

Uma das características básicas da poética de Neruda é a elaboração de poemas que funcionam como peças de um conjunto, formando uma unidade maior. Usando o recurso da comparação à pintura, poderíamos associá-la ao pontilhismo: o que importa é a junção de vários textos, relativamente autônomos, mas que se iluminam mutuamente e adquirem um sentido último pela imagem de conjunto que constroem.

Seu *Canto General*, como já aponta o adjetivo do título, abrange dezenas de unidades poemáticas reunidas nos quinze cantos, assumindo vários tons e moldes, que desafiam tentativas de classificação linear. Estudos clássicos apontam seu caráter múltiplo. Emir Rodríguez Monegal (1966, p. 237), considera que o CG “mistura de visão geográfica, crônica épica e denuncia política, que coexistem com a autobiografia, as cartas aos amigos distantes, o retrato do poeta em sua circunstância estritamente pessoal”. Saul Yurkievich (1978, p. 226), em seu livro sobre os *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*, afirma que “É ao mesmo tempo cosmogênese, geografia, rito, crônica, panfleto, fabulação arenga, sátira, autobiografia, rapto; alucinação, profecia, conjuro, testamento. Corresponde a uma

estrutura aberta, multiforme, politonal, aberta às misturas, às superposições e às reiteraões”.

Este marcado caráter multiforme corresponderia a seu afã totalizador da experiência americana, ao mesmo tempo em que se alinha ao caráter peculiar da literatura latino-americana, se confrontada ao cânone europeu, em sua recusa a adaptar-se a rotulações genéricas. Por outro lado, revela a intenção subjacente de revisitar no poema as diversas modalidades discursivas que construíram e constroem o espaço das letras americanas. Há uma intencionalidade na obra: nela se conjugam a musicalidade de uma imagística poderosa à sinfonia de vozes dos vários povos americanos, que se cruzam polifonicamente, abrindo espaço à oralidade do testemunho dos esquecidos.

É exatamente essa a herança que reivindica Neruda, ao propor seu canto e sua voz como instrumentos para a libertação dos oprimidos americanos. Não é irrelevante que tenha sido um poeta da oralidade, performático, que recitou seus poemas pelos quatro cantos do mundo, em salões e sindicatos, estádios e prisões, pelos veículos de comunicação, como o rádio. Segundo ele afirmou em entrevista de 1961,

É muito importante que os artistas divulguem sua obra pelo rádio, pois a poesia tem muito a ver com o rádio, particularmente minha poesia. Este é um veículo vivo, rápido e que chega muito diretamente às pessoas: a muitos milhares, e isto é fundamental. (BIJIT, 2004, p. 154).

É curioso observar que de certa forma, no canto, Neruda supera a si mesmo. Considerando o comentário de Roberto Fernández Retamar, que interpretou a antiliteratura da geração chilena pós-nerudiana, em especial a poesia conversacional

de Nicanor Parra, como uma reação ao caráter retórico e grandiloquente da lírica nerudiana, Neruda, no *Canto General*, traz, em diversos momentos, essa elocução prosaica, que muitos criticaram por associá-la a uma lógica panfletária.

Ao mesmo tempo, o poeta dialoga com formas literárias em gestação, que propõem o resgate do maravilhoso, presente já na epopeia, como nos dão testemunho os relatos de mortos, traço que leremos alguns anos após na narrativa de Juan Rulfo, Manuel Scorza e tantos outros. O recurso de dar voz aos mortos enfatiza a denúncia, ao mesmo tempo em que funciona como resgate das vozes perdidas para a histórica. Recordemos, por exemplo, o relato de Margarita Naranjo: “Estoy muerta”, começa ela, rememorando a perseguição ao marido, sua resistência muda, através da greve de fome, até sua morte:

Si hubiera podido, habría mirado a ver si estaba
Antonio, mi marido, pero no estaba, no estaba,
No lo dejaron venir ni a mi muerte: ahora
Aqui estoy muerta, en el cementerio de la pampa
No hay más que soledad en torno a mi, que ya no existo
Que ya no existiré sin él, nunca más, sin él
(NERUDA, 1952, p. 342).

Se consideramos a multiplicidade de vozes e modalidades discursivas presentes no CG como índice dos conflitos e contradições da totalidade heterogênea que constitui a literatura latino-americana, poderíamos compreender o enlace supostamente “caótico” de tempos e situações, justificando-se a estratégica da presentificação constante. Em uma leitura de *Canto General* como poema épico, uma grande narrativa em versos, analisando-se seus recursos ficcionais, com um cantor/

narrador que se desdobra em vários papéis, Neruda estaria antecipando recursos típicos da narrativa contemporânea, como a multiplicidade de focos narrativos, com o concomitante mimetismo diante de vários estilos. Ao mesmo tempo, poderíamos ler os poemas de “La tierra se llama Juan” como um mosaico de testemunhos ficcionalizados, em que surge também o personagem Neruda, a quem se dirige Juan Figueroa: “Usted es Neruda? Pase, camarada./ Sí, de la Casa del Yodo, ya no quedan/ otros viviendo. Yo me aguanto./ Sé que **ya no estoy vivo**, que me espera/ la tierra de la pampa” (NERUDA, 1952, p. 345, grifo nosso). O Canto antecipa – quiçá involuntariamente – a perspectiva atual do processo cultural latino-americano como múltiplo, em que se coadunaram, ao longo da história, sob a homogeneidade aparente da literatura canônica, elementos díspares como

Oralidade, diversidade de estratos míticos, formas diferentes de escritura, transcrição, tradução, multiplicidade de línguas, textualidades variadas, receptores inscritos em ordens culturais altamente diferenciadas e inclusive antagônicas enquanto instâncias geradoras de sentido. (PIZARRO, 1993, p. 21, tradução nossa).

Desta forma, a superposição conflitante de discursos, motivos e visões poderia ser compreendida não como defeito ou fruto daquela “caótica arquitetura”, mas como uma estratégia de exposição de uma realidade por si mesma contraditória e como um modo de afirmação da existência de uma literatura americana. Como Neruda afirmou em 1963, em entrevista:

“Há uma literatura americana, com forte tendência para a terra. [...] Entre os poetas, também é notável. Tem, é claro, diferenças de clima, de gente, variações de graus diferentes de evolução, mas são uma literatura americana” (BIJIT, 2004, p. 254, tradução nossa).

Tal concepção corresponderia análise de Antonio Cornejo Polar (2013) sobre o modo de organização da América Latina como uma totalidade contraditória, com estratos superpostos e projetos conflitantes, mais que uma unidade harmônica e sincrética.

Importa finalmente lembrar que o Canto foi escrito pelo poeta na clandestinidade, escondido dentro de seu próprio país, sob perseguição política, conforme nos relata o autor, o que o insere na série literária dos cantos e exílio e proscricção, das letras de urgência. O *Canto General* revisita as várias vozes do passado, resgatando, pela oralidade, a importância da fala na transmissão da experiência, dado de relevo em um continente onde a cultura oral sempre foi tratada como inferior, pela supremacia da palavra escrita do colonizador e das elites letradas. Neruda paulatinamente centraliza, em sua figura, todas as obras, literárias e históricas, como se fossem acionadas em um turbilhão, em cujo âmagó assoma o poeta, como figura demiúrgica, anjo vingador e profeta da utopia americana. Como protagonista dessa grande epopeia, a grande nação latino-americana é interpretada no contexto da história universal.

REFERÊNCIAS

- BELLO, Andrés. **Poesías**. Prólogo de Fernando Paz Castillo. 2. ed. Caracas, Venezuela: La Casa de Bello, 1981. Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/poesias-28/>>. Acesso em: 17 ago. 2017.
- BERND, Zilá. Americanidade e americanização. In: FIGUEIREDO, Eurídice (Org.). **Conceitos de literatura e cultura**. Juiz de Fora: UFJF, 2005. p. 13-33.
- BIJIT, Roberto Silva (Comp.). **Habla Neruda: memorias imposibles de corregir**. Santiago, Chile: Catalonia, 2004.
- BLOCH, Ernst. **O princípio esperança**. Rio de Janeiro: Eduerj; Contraponto, 2005.
- COLEMAN, Alexander. El otro Emir en el otro Andrés Bello. In: **HOMENAJE a Emir Rodríguez Monegal**. Montevidéo, Uruguai: Ministerio de Educación y Cultura, 1987. p. 107-115.
- CORTÁZAR, Julio. Carta abierta a Pablo Neruda. **Revista iberoamericana**, v. 39, n. 82-83, p. 21-26, jan./jun. 1973. Disponível em: <<http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/2471/2659>>. Acesso em: 17 ago. 2017.
- ERCILLA Y ZÚNIGA, Alonso. **La araucana**. [S.l.]: Biblioteca Virtual Universal, 2003. Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-araucana--5/>>. Acesso em: 17 ago. 2017.

FERREIRA, Cláudia I. Luna. Andrés Bello: estilo e idéias. **Anuario brasileño de estudios hispánicos**, Brasília, n. 4, p. 183-188, 1994.

GONZALEZ, Mike; TREECE, David. **The gathering of voices: the twentieth century poetry of latina americana**. London; New York: Verso, 1996.

JOZEF, Bella. **História da literatura hispano-americana**. Rio de Janeiro: Francisco Alves/UFRJ, 2005.

LUNA, Cláudia. Vanguardia andina y la búsqueda de la nueva mujer. In: COUTINHO, Eduardo (Org.). **Identities in process: studies in Comparative Literature**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009. p. 287-295.

_____. Bicentenário das independências: projetos de América na ensaística do século XIX. In: GUBERMAN, Mariluci (Org.). **El pensamiento y la expresión americana**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2011. p. 115-125.

MARIÁTEGUI, José Carlos. **Por um socialismo indo-americano**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005. _____. Prólogo a la primera edición [1927]. In: VALCÁRCEL, Luis E. **Tempestad en los Andes**. Lima: Editora Universitaria Latina, 2006. p. 6-11.

NERUDA, Pablo. **Canto General**. Ciudad de México: Ediciones oceano, 1952. _____. **Confesso que vivi: memórias**. São Paulo: Círculo do Livro, [1960?].

_____. Discurso de Estocolmo pronunciado con ocasión de la entrega del premio nobel de Literatura. In: **ANALES de la Universidad de Chile**. [S.l.]: Universidad de Chile, 1971. p. 31-37.

PIZARRO, Ana. Palabra, literatura y cultura en las formaciones discursivas coloniales. In: _____. **América Latina. Palavra, literatura e cultura: a situação colonial.** Campinas, SP: Editora Unicamp, 1993. p. 19-37.

POLAR, Antonio Cornejo. **Crítica de la razón heterogénea:** textos esenciales. Selección, prólogo y notas de José Antonio Mazzotti. Lima: Fondo editorial de la asamblea nacional de rectores, 2013.

RODRIGUEZ MONEGAL, Emir. **El viajero inmóvil.** Introducción a Pablo Neruda. Buenos Aires: Editorial Losada, 1966.

YURKIEVICH, Saul. **Fundadores de la nueva poesía latinoamericana:** Vallejo, Huidobro, Borges, Gironde, Neruda, Paz. Barcelona: Seix Barral, 1978.

ASPECTOS ÉPICOS EM *POEMA DE CHILE*, DE GABRIELA MISTRAL

Christina Bielinski Ramalho

De certo modo, as pessoas ungem a terra onde acreditam que se localiza a energia que as fortalece. Existe uma relação orgânica entre a terra e as estruturas que as pessoas constroem sobre ela

(CAMPBELL; MOYERS, 2001, p. 99).

INTRODUÇÃO

Poema de Chile (1967)¹, de Gabriela Mistral, é uma obra bastante peculiar, tanto em termos estéticos quanto em termos de conteúdo. Nela, a formação identitária do Chile é enfocada a partir da íntima relação que se estabelece entre o núcleo histórico implícito e a diversidade geográfica e cultural do país. Unindo cada parte do livro e cada poema ali presente, encontramos uma estrutura narrativa sutilmente presente, representada por duas personagens que, cruzando o país, em uma viagem exploratória e de autoconhecimento, representam, metonimicamente, o heroísmo de um povo marcado pelo natural conflito decorrente da experiência colonial.

A harmonia e interdependência interna, a formação identitária chilena, tomada a partir do viés triplo da História, da Geografia e do mito, a presença de uma enunciação híbrida, em

¹ O poema foi publicado dez anos após a morte da autora.

uma voz lírico-narrativa emerge do passo a passo da composição e a própria presença dupla da mulher e do menino que cruzam juntos o país, vivenciando uma jornada heroica, são referentes que conduzem, naturalmente, à associação entre o poema e a tradição épica, expressamente em sua forma moderna. Ademais, o poema mistraliano, em sua estrutura simbólica, trabalha uma das imagens míticas mais presentes na tradição épica ocidental: a Mãe-Terra.

Esta abordagem crítica visa a discorrer sobre os aspectos épicos presentes na obra, destacando como cada um deles contribui para que se possa legitimar a inscrição da obra de Mistral no percurso épico nacional, em que Ercilla² e Neruda³ são os referentes mais imediatos. E, para alcançar um entendimento mais bem situado dessa recepção épica⁴ à obra, é naturalmente imprescindível verificar como história e mito se materializam no poema e de que modo Mistral concebeu seu poema.

Situado em um espaço geográfico bastante peculiar, por sua conformação estreita, longa e vertical, abrangendo climas e ecossistemas diversos, o Chile possui, como o Brasil, diversidades culturais significativas. Compreender a cultura chilena envolve assimilar e vivenciar essas diversidades. E reside

² Alonso de Ercilla y Zúñiga, autor da epopeia *La Araucana* (1574).

³ Pablo Neruda é autor de alguns poemas épicos, embora *Canto general* (1950) seja a obra especificamente recebida como épica.

⁴ Este artigo deriva de abordagens anteriormente feitas à obra de Mistral, presentes na tese *Vozes épicas: história e mito segundo as mulheres* (2004) e nos livros *Elas escrevem o épico* (2005) e *Poemas épicos: estratégias de leitura* (2013), todos de minha autoria. Compilaram-se trechos dessas publicações e a eles se somaram novas reflexões.

nessa proposta o tema de *Poema de Chile*, obra por meio da qual a escritora Gabriela Mistral⁵ buscou valorizar a unidade nacional, ainda que contemplando suas especificidades regionais.

Em função dessa motivação nacionalista, típica dos modernismos em geral, principalmente, os latino-americanos, Gabriela propôs-se a elaborar um “canto nacional”. Todavia, e

⁵ Cito a biografia em espanhol, extraída de <<http://www.epdlp.com/mistral.html>> (não mais disponível na web, mas que aqui mantenho pelo didatismo da síntese): “Escritora chilena nacida en Vicuña. Fué una destacada educadora que visitó México, donde cooperó en la reforma educacional, Estados Unidos y Europa, estudiando las escuelas y métodos educativos de estos países. Además fue profesora invitada en las universidades de Barnard, Middlebury y Puerto Rico. A partir de 1933, y durante veinte años, desempeñó el cargo de cónsul de su país en ciudades como Madrid, Lisboa y Los Angeles, entre otras. Su poesía, llena de calidez y emoción y marcado misticismo, ha sido traducida al inglés, francés, italiano, alemán y sueco, e influyó en la obra creativa de muchos escritores latinoamericanos posteriores, como Pablo Neruda y Octavio Paz. Sus diversos poemas escritos para los niños se recitan y cantan en muy diversos países. En 1945 se convirtió en el primer escritor latinoamericano en recibir el Premio Nobel de Literatura. Posteriormente, en 1951, se le concedió el Premio Nacional de Literatura. Hija de un profesor rural y con una hermanastra de la misma profesión, Gabriela Mistral, con temprana vocación por el magisterio, llegó a ser directora de varios liceos fiscales. Su fama como poetisa (aunque ella prefería llamarse -poeta) comenzó en 1914 luego de haber sido premiada en unos Juegos Florales por sus - Sonetos de la muerte -, inspirados en el suicidio de su gran amor, el joven Romelio Ureta. A este concurso se presentó con el seudónimo que desde entonces la acompañaría toda su vida. A su primer libro de poemas, *Desolación* (1922), le siguieron *Ternura* (1924), *Tala* (1938), *Lagar* (1954) y otros”.

já adentrando o universo do viés crítico aqui proposto, teria Mistral intenções épicas? Eis o que Ivan Carrasco⁶, pesquisador e professor chileno, especialista na obra mistraliana, expôs sobre o assunto:

CR: Ao criar seu *Poema de Chile*, teria Gabriela Mistral uma intencionalidade épica? Como o senhor analisa a questão do gênero literário do poema?

IC: Acredito que Gabriel Mistral esteve, durante mais de vinte de seus últimos anos, escrevendo este extenso poema, como um modo de recuperar seu país, virtualmente através da poesia, enquanto vivia no estrangeiro. Segundo o testemunho de Doris Dana, que aparece no prólogo da primeira edição do *Poema de Chile*, de 1967, cada vez que encontrava um chileno, perguntava coisas específicas sobre árvores, animais, plantas, flores... O mesmo fazia através de suas cartas: pedia descrições das pessoas naturais do Chile e de seus objetos, explicações sobre os problemas sociais, etc., em uma espécie de afã de incluir todo o Chile em seu poema.

Esta atitude totalizante de descrever e, sobretudo, de expressar seu país, de norte a sul, de percorrê-lo através da viagem de uma mulher que a representa no texto e narra suas aventuras sensoriais, étnicas, espirituais e cognitivas, e conta as dificuldades e facilidades, encontradas e outorgadas em seu caminho, me parece de caráter épico. E na nota

⁶ Iván Carrasco me concedeu essa entrevista em novembro de 2002. O texto original, em espanhol, foi publicado em *Documentos lingüísticos y literarios*, conforme indicado na bibliografia. A versão em português integra a tese *Vozes épicas: história e mito segundo as mulheres*.

dos “Dos Himnos” que coloca ao final do livro *Tala*, Gabriela fala da necessidade do hino extenso, cheio de significados, para superar o excesso de detalhes da poesia modernista de origem rubendariano. E que seus grandes hinos, talvez o melhor escrito na América sobre nossa identidade, seja o balbucio desses grandes poemas extensos de que ela sentia falta (RAMALHO, 2002, p. 83-84).

Como Iván Carrasco destaca, o caráter épico de *Poema de Chile* se evidencia tanto na intenção nacionalista totalizante, quanto na opção pelo relato-viagem, em cujos caminhos diversidades culturais de ordens variadas são retomadas, numa perspectiva revisionista e simbólica, que denota a esperança mistraliana de, através da educação e da conscientização crítica, ver o nacionalismo chileno revigorado.

Ao final desta abordagem, espera-se que se possa ter sublinhado com consistência como, por meio de uma épica inventiva, Gabriela Mistral, tal qual um Dante às avessas, elaborou literariamente uma viagem pelos círculos da vida chilena, passada e presente, da qual participam a mulher-guia, vinda do espaço mítico do além-vida, e o menino-cervo, representante do povo chileno.

Para que fiquem claras as relações entre o poema e a manifestação épica do discurso, retomar-se-ão, de forma sintética, todos os aspectos teóricos que, hoje, permitem que poemas longos, como o de Mistral, possam receber um olhar condizente com a evolução do gênero épico e com a necessidade, apontada por Carrasco (1989a), de a poesia moderna (e, em seguida, a pós-moderna) se inserirem nessa tradição, abrindo o necessário espaço para a afirmação identitária, em tempos de diluição das fronteiras culturais e da colocação em xeque de todos os

meandros relacionados à condição colonial que traduz a própria formação identitária das nações americanas.

SOBRE O GÊNERO ÉPICO

Ainda que expressiva parte da crítica ocidental tenha registrado a morte do gênero épico a partir do final do século XVIII, nomes como Anazildo Vasconcelos da Silva, Emil Staiger, C. M. Bowra, Eleazar Huerta, Leo Pollmann, Gilbert Highet, Lynn Keller, Daniel Madelénat, Saulo Neiva, Lilyan Kesteloot, Florence Goyet, Nelson Charest, Bassirou Dieng, Claudine Le Blanc, Charlotte Krauss, entre outros e outras que tomaram o gênero como corpus de reflexões críticas e teóricas, devem integrar qualquer pesquisa que pretenda compreender como o épico, inicialmente definido por Aristóteles, transformou-se, através dos tempos, em consonância com as próprias transformações do mundo.

Em síntese, a grande questão que se coloca hoje em dia, quando entramos em contato com um poema longo que nos remeta ao épico, é: que recursos podem ser utilizados para se reconhecerem no texto características do gênero épico, principalmente se a manifestação já não obedece aos padrões clássicos de epopeia? Nesse sentido, é que a “Semiotização épica do discurso” (1984), do brasileiro Anazildo Vasconcelos da Silva, se faz excelente instrumento teórico. Complexa em alguns pontos, dadas as terminologias típicas da Semiótica, a teoria, no entanto, é bastante simples, quando define os principais aspectos que podem ser relacionados ao gênero épico de forma atemporal. Será em Silva (1984) que ancoraremos esta leitura crítica da obra de Mistral.

Em sua teoria, Silva (1984) define as categorias básicas da manifestação épica do discurso: a presença de uma matéria épica, constituída por uma dimensão real e outra mítica, representadas, respectivamente, no plano histórico e no plano maravilhoso do poema; a presença da figura heroica ou do heroísmo; a dupla instância de enunciação⁷ e o plano literário que se refere ao modo como o/a poeta concebeu sua realização épica, incluindo aí a forma de apreensão da história e do mito que integram a matéria épica tomada. É a partir dessas categorias que se chega a compreender a evolução do gênero e que, igualmente, pode-se reconhecer os vínculos de determinadas produções literárias com essa tradição, sejam esses vínculos explicitamente intencionais ou não por parte de seus/suas autores/as.

Após estudar a evolução do gênero, Silva (1984) criou a categoria “modelo épico”, que define as configurações específicas do gênero épico a partir do enfoque estético-temporal. O “modelo épico moderno”, que particularmente interessa para o estudo aqui proposto, apresenta uma mudança significativa na estrutura da epopeia: a instância lírica da enunciação começa a ganhar grande importância, e o poema passa de essencialmente narrativo (como ditava a tradição clássica e os modelos dela derivados) a essencialmente lírico.

De forma sintética, o modelo épico moderno caracteriza-se de pela presença de uma estrutura mítica vazia que será preenchida por meio do resgate do real histórico. Assim, caminhando

⁷ Podem ser reconhecidas em um poema épico duas vozes de enunciação, a do eu-lírico, por se tratar de um poema, e a de um ou mais narradores, por a epopeia conter um plano narrativo. Neste artigo, utilizaremos a forma ELN para nos referirmos à categoria.

do maravilhoso para o histórico, a epopeia moderna revela um trajeto oposto ao da tradição clássica. Observemos mais alguns aspectos relacionados ao que dá identidade a uma epopeia.

Matéria épica é o termo teórico que define a temática de uma epopeia. Fundindo história e mito, o poema épico tem, na matéria épica, seu eixo de sustentação, daí serem os planos histórico e maravilhoso componentes igualmente basilares de qualquer manifestação dessa natureza. A fusão entre história e mito pode ser recolhida, já dada, de determinada tradição cultural ou ser fruto de uma elaboração literária (lembramos aqui d'A *divina comédia*, de Dante Alighieri). E nesse sentido, a interferência do autor de forma alguma impede o reconhecimento da matéria épica, visto que essa interferência só é possível quando a própria cultura lhe oferece elementos que permitem essa intervenção.

Sobre o plano histórico, cabe lembrar que o fato de a poesia épica dialogar com a História não pode prescindir, para sua compreensão, da visão de que a História se faz representar no imaginário cultural de uma sociedade através da revisitação memorialista que reinsere os eventos históricos no tempo-espço do presente. Assim, não se pode compreender a elaboração literária do plano histórico de uma epopeia a não ser pela ótica que sabe pertencer ao domínio das opções do/a artista decidir que fragmentos históricos serão revisitados, a partir de que ponto de vista e com que recursos de referenciação.

Quanto ao plano maravilhoso, destacamos que a fonte de todos os mitos ou a origem de todas as imagens míticas derivam do incessante desejo de “saber bem” e brotam da imaginação, da sensibilidade e da sintonia humana com o mistério, que, apesar de todas as tentativas e evoluções do conhecimento humano, sempre está lá, revelando novas faces herméticas, novas pulsões

ao desconhecido, novos embriões para novas imagens míticas. E, assim, a humanidade vai cumprindo sua sina de não ser apenas *logos*, mas também *mythos*, mas também segredo.

O plano literário da epopeia envolve tudo o que, no plano da concepção criadora, revela os recursos utilizados pelo poeta para desenvolver a matéria épica em questão, considerando os seus planos histórico e maravilhoso e a fusão entre ambos; o heroísmo; a linguagem; e o diálogo (ou não) com a tradição épica, o que inclui a apresentação no texto de categorias como a divisão em cantos, a proposição, a invocação e a dedicatória. Além disso, dado o caráter culturalmente amplo de uma epopeia, mesmo àquelas em que o foco é regionalista, também o “lugar da fala”, assumido, explícita ou implicitamente, pelo autor de uma epopeia, entra em questão quando se enfoca o plano literário de um poema épico. A reflexão sobre o plano literário parte desse “lugar de fala autoral”.

Estudar o uso da linguagem na elaboração do plano literário requer, por isso, avaliar: a opção ou não pela oralidade; a preocupação com a valorização de expressões linguísticas de valor cultural; a presença das figuras de linguagem e dos recursos estéticos da rima, do ritmo, da musicalidade etc.; a presença da intertextualidade e da referenciação direta ou indireta a outros textos; o vocabulário. De forma sintética, podemos classificar o uso da linguagem no plano literário de uma epopeia como predominantemente narrativo com traços de oralidade, predominantemente lírico com traços de oralidade, lírico-simbólico e híbrido. Ainda no que tange ao uso da linguagem, é importante verificar se há uma seleção vocabular que denuncie a valorização de signos relacionados a símbolos culturais (RAMALHO, 2013).

No que se refere ao heroísmo épico moderno, não se pode deixar de dar relevo a como a própria concepção de categorias como identidade e sujeito interferirá para que a visão do heroísmo seja bem diferente da que ficou demarcada quase que como paradigma pela tradição épica clássica, ou seja, o heroísmo épico como estritamente relacionado às ações bélicas e masculinas. Nesse sentido, a partir das considerações de Haquira Osakabe sobre a noção de sujeito, tem-se um parâmetro para pensar a questão do heroísmo projetado no cotidiano:

Essa noção de sujeito tem raiz, ao que me parece, numa concepção de linguagem que se monta, como afirmaria Firth (1973), sobre o modelo da vida, aquele que tende polarizadamente para a adaptação e para a mudança. De um lado, as forças tendentes às configurações estáveis e, de outro, aquilo que gera a necessária ruptura de que germinam a própria continuidade, a superação temporal dos limites de qualquer cristalização (OSAKABE, 2005, p. 27).

Se o sujeito se constitui como um ser de linguagem, como disse Foucault (2002), e se a linguagem, por sua vez, transita entre os fenômenos da adaptação e da mudança, o próprio sujeito se faz refém desse duplo trânsito. No que se refere ao heroísmo épico, o que se pode perceber é que, em geral, cabe ao sujeito épico realizar o movimento de mudança, para que, em seguida, tenha início um processo de adaptação à nova situação conquistada. Essa realização ou esse “feito”, para usar um termo mais afinado com a teoria épica, não possui mais, necessariamente, em nossos dias, caráter bélico ou configuração de deslocamentos espaciais reais. Ao contrário, a superação, a transformação, e outras categorias sêmicas relacionadas às imagens míticas

que sustentam o heroísmo podem ser encontradas nos enfrentamentos cotidianos.

Assim, os feitos cotidianos também passam a ser considerados como objetos de reflexão sobre categorias como identidade, diferença, sobrevivência, relações simbólicas de poder, etc. Fora dos palcos *fakes* do cotidiano exposto e comercializado em vitrines, a vida humana, ainda que circunscrita a um espaço restrito, em que a pulsão migratória não acontece como fato, pode ser igualmente arquetípica ou simbolicamente representativa se a ela se aderem valores que representem enfrentamentos tão densos e significativos quanto àqueles que a tradição atribuiu ao heroísmo do deslocamento. Assim sendo, o heroísmo épico, a partir do modernismo, incluirá também os deslocamentos simbólicos, cuja realização implica releituras locais, regionais, nacionais ou mesmo universais da história e do mito.

Na epopeia moderna, segundo Silva (1984) e Silva e Ramalho (2007), o herói inicia seu percurso já projetado no plano maravilhoso, e daí caminha para o histórico, em busca de sua condição humana. Também a centralidade posta na dimensão mítica permite que o eu lírico/narrador participe plenamente do mundo narrado, já que a matéria épica não mais lhe será dada pronta, mas será, sim, por ele literariamente elaborada.

Além desses aspectos, por assim dizer, fundamentais em qualquer obra épica – matéria épica, dupla instância de enunciação, plano histórico, plano maravilhoso, plano literário e heroísmo épico –, há algumas subcategorias provenientes da tradição clássica que, quando presentes em epopeias mais recentes, indicam a intencionalidade épica do autor. São elas: a proposição, a invocação e a divisão em cantos. Ainda que não necessariamente essas subcategorias precisem estar presentes para que se reconheça a natureza épica de um poema longo,

elas, como se disse, demarcam uma intenção épica, e isso é relevante porque há poemas longos produzidos aparentemente sem intencionalidade épica, mas que, confrontados com a nova visão teórica sobre o gênero podem, perfeitamente, serem lidos como manifestações dessa natureza. Contemplemos as três subcategorias com mais detalhes.

Entende-se por **proposição épica** uma parte da epopeia, nomeada ou não, em destaque ou integrada ao corpo do texto, através da qual o eu lírico/narrador explicita o teor da matéria épica de que tratará a epopeia. Também se pode entender como **proposição** um texto em prosa, assinado pelo autor do poema, que, sob a forma de um metatexto, explica sua intenção ao criar o poema que se seguirá. Por ser a epopeia um **canto longo**, repleto de referências históricas, geográficas, culturais, míticas etc., é natural que a síntese de abertura representada pela proposição tenha significativa importância para a marcação do ritmo da leitura.

A invocação, por sua vez, constitui, tradicionalmente, um recurso de efeito retórico relacionado a uma pretensa disparidade entre a dimensão do texto que vai ser escrito e o fôlego do poeta para realizá-lo. Assim, invocando a musa, registra o poeta seu pedido de inspiração, amparo, energia e clareza, para que o resultado seja adequado à matéria épica enfocada. A invocação, em geral, está posicionada na abertura das epopeias, justamente por estar associada à necessidade de preparo e fôlego para dar continuidade a uma criação que exige iluminação e perseverança. Contudo, nem sempre isso ocorre de forma destacada, embora, muitas vezes, a invocação mereça uma ou até mais estrofes só para si.

Considerando que as musas gregas sempre estiveram, simbólica ou alegoricamente, por trás dos talentos humanos,

inspirando e, de certo modo, protegendo a criatividade dos artistas (em sua grande maioria, homens), era em geral a elas, no plural, ou a alguma delas, em especial, que o poema épico clássico se dirigia. Calíope, musa da eloquência, dona de bela voz e também considerada musa da epopeia, é, por isso, uma das presenças mais frequentes. Mas, dadas as relações da epopeia com viagens feitas pelo mar, também são constantes as alusões a ninfas como as nereidas ou as oceânides. Ninfas locais, como as **tágides** portuguesas, também costumam aparecer.

Com o advento do Cristianismo, a invocação a figuras da mitologia pagã ou foi rechaçada ou utilizada apenas para enfatizar o aspecto retórico e épico do **chamamento**. O destinatário da invocação passou a ser Deus e/ou as figuras relacionadas à religião cristã. Outro procedimento passou, no entanto, a ser comum: a dupla invocação – **à musa e a Deus** – cabendo à primeira cumprir uma função decorativa, relacionada à tradição épica, e, ao segundo, ser, de fato, o sustentáculo moral e religioso do canto.

A Idade Média e o Romantismo, cada qual a seu modo, influíram para que outro tipo de “musa” ganhasse destaque: a musa-mulher, a mulher amada, a detentora de reais poderes sobre o estado de espírito do poeta. Assim, mais um tipo de destinatário (no caso, destinatária) soma-se aos referentes pagãos e cristãos.

Na Modernidade, a invocação recebeu os mesmos adereços de criatividade que a epopeia como um todo. Além das imagens pagãs clássicas, das cristãs e da presença da musa-mulher, outras possibilidades de figuras invocadas surgiram, entre elas, a figura coletiva do povo, a da pátria personificada, a do pressuposto leitor, a do herói ou a da heroína como interlocutores etc.

O tom de uma invocação pode remontar à mera artificialidade de um recurso retórico propositalmente inserido para tornar a obra compatível com um pressuposto “modelo épico” como pode trazer o sentido da deprecação (súplica a alguém), do comando, da cominação (imprecação, ameaça), da apóstrofe (interpelação direcionada a alguém), da evocação (que apela para a memória ou para o sobrenatural), da convocação, da exaltação, da submissão, da fragilidade etc. É necessário, na análise de uma invocação épica, reconhecer se o tom do chamamento tem significação dentro do dimensionamento da matéria épica. Muitas vezes, principalmente nas epopeias mais modernas, é visível a importância do chamamento no sentido de provocar, por exemplo, a aderência do invocado à intenção do texto, criando uma espécie de **cumplicidade** épica.

A divisão em cantos, assim como a proposição e a invocação, integra, tradicionalmente, a estrutura formal de uma epopeia. A finalidade da divisão é compatível com a própria natureza do texto épico, que, extenso, pede pausas, e englobando, muitas vezes, largos períodos históricos, igualmente exige que se destaquem os episódios enfocados. Além da forma tradicional de se nomear os cantos, indicando-lhes a sequência com o uso da numeração romana, novas e criativas formas de nomeação da divisão interna de um poema épico surgiram. E esse aspecto está diretamente relacionado ao plano literário e ao investimento do autor na estrutura formal do poema.

Seguimos, agora, com a análise propriamente dita de *Poema de Chile*, aqui contemplando à luz de todos esses aspectos.

POEMA DE CHILE À LUZ DOS ASPECTOS ÉPICOS

Poema de Chile (1967) divide-se em onze partes (cantos), que compreendem, respectivamente, uma fala inicial (I - “Hallazgo”), a região do deserto (II - “Padre-desierto”), o Vale de Elqui (III - “Valle de Elqui”), o Aconcágua (IV - “Aconcagua”), o mar chileno (V - “Nuestro mar”), o vale central (VI - “Valle Central”), as regiões úmidas (VII - “Donde empiecen humedades”), a região araucana (VIII - “Araucanía”), a selva austral (IX - “Selva Austral”), a Patagônia (X - “Patagônia, la lejana) e a despedida (XI - “Despedida”). Nesse contexto espacial e cultural múltiplo, terá lugar a viagem realizada pela mulher-guia e pelo menino atacamenho-diaguíta, que, em diálogo constante, refletirão sobre diversificada gama de componentes históricos, geográficos e culturais chilenos. A trajetória ordena-se a partir de uma concepção geográfica espacial, à qual, no decorrer do poema, agregar-se-ão informações de cunho histórico. Cada uma dessas partes contém poemas intitulados, somando um total de 88 poemas.

O poema inicial “*Hallazgo*”, que pode significar “encontro” ou “descoberta”, apresenta um ELN mulher, em primeira pessoa que, literalmente, desce do espaço, motivada pelo desejo de, assumindo um segundo corpo físico, fazer-se guia de um menino-cervo, de origem atacamenha e diaguíta⁸, que, em princípio, estranha a presença da figura misteriosa da mulher que lhe confessa estar morta. Orfeu às avessas, o ELN, ao mesmo tempo

⁸ Segundo Darcy Ribeiro (1977, p. 382), os diaguítas e os atacamenhos “viviam na orla do deserto de Atacama concentrando-se, principalmente, em aldeias-oásis ou em comunidades de pescadores da costa. São mais conhecidos pela pesquisa arqueológica do que pela documentação histórica porque entraram prontamente em colapso frente à invasão espanhola”.

em que se mostra feliz por fazer a caminhada acompanhada pelo menino, dá indícios de ser esta viagem um aprendizado também para ela. Desde o início, portanto, o poema de Gabriela Mistral transgride as injunções patriarcais que, dicotomicamente, associavam o expansionismo à ação épica dos homens.

O heroísmo, assim, caracteriza-se pelo heroísmo mítico coletivo, cujas figuras emblemáticas são a mulher-guia e o menino-cervo. Descendo do espaço do além-vida, a mulher encontrará o menino e os dois, seguindo o percurso alternado – uma vez que a cada aspecto do plano geográfico e cultural do país será agregado um valor simbólico que projetará esse espaço no maravilhoso – realizarão seus feitos aventureiros. Esse teor se recolhe, por exemplo, da primeira estrofe de “Hallazgo” e de trecho da sexta estrofe de “Cantar”:

Bajé por espacio y Aires
y más aires, descendiendo,
sin llamado y con llamada
por fuerza del deseo,
y a más que yo caminaba
era del descender más recto
y era mi gozo más vivo
y mi adivinar más cierto,
y arribo como la flecha
este mi segundo cuerpo
en el punto en que comienzan
Pátria y madre que me dieron [...]

Me gustan los ademanes
y los gestos de mi gente,
el bien volar el trigo

y el abajar el ciruelo,
el regodar la frutilla
y cogérsela con tiento.
me duelen las podas duras
del parrón que vi pequeño,
el oír caer el trigo
recto y con un tarareo.
Pero lo que más me gusta
es ver subir los renuevos
(MISTRAL, 1997, p. 37; 113-114).

Curiosamente, a mulher-guia se revelará um estratagema da própria Mistral, que se projeta nessa figura arquetípica (a “velha sábia”, de Jung), para, ausentando-se de si mesma e ao mesmo tempo reafirmando sua própria ideologia de educadora, cumprir a “sina” de promover o necessário movimento cultural chileno no sentido de revelar-se no espelhamento de sua própria identidade geográfica, histórica e cultural.

Na primeira estrofe de “*El Mar*”, a identidade heroica da mulher-guia é nomeada. Gabriela é seu nome:

— Mentaste, Gabriela, el Mar
que no se aprende sin verlo
y esto de no saber de él
y oírme sólo en cuento,
esto, mama, ya duraba
no sé contar cuánto tiempo.
Y así de golpe y porrazo,
él, en brujo marrullero,
cuando ya ni hablábamos de él,
apareció en loco suelto
(MISTRAL, 1997, p. 123).

No que se refere à categoria épica “divisão em cantos”, a divisão, no poema, é inventiva, cuja função é espacial ou geográfica. Estruturalmente, como já se disse, o poema divide-se em onze partes (cantos), que se iniciam com uma fala inicial (I - “Hallazgo”) e se encerram com a despedida (XI - “Despedida”), o que, desde já revela o encaminhamento narrativo que perpassa e inter-relaciona os poemas. Cada uma dessas partes contém poemas intitulados, somando um total de 88 poemas. Excluídas a abertura e o desfecho, a viagem ordena-se a partir de uma concepção geográfica espacial, à qual, no decorrer do poema, agregar-se-ão informações de cunho histórico. Para conferir a função da divisão em cantos concebida por Mistral, observemos o teor de cada parte:

Parte	Espaço geográfico em destaque
II - “Padre-disierto”	A região do deserto
III - “Valle de Elqui”	O Vale de Elqui
IV - “Aconcagua”	O Aconcágua
V - “Nuestro mar”	O mar chileno
VI - “Valle Central”	O vale central
VII - “Donde empiecen humedades”	As regiões úmidas

VIII - “Araucanía”	A região araucana
IX - “Selva Austral”	A selva austral
X - “Patagônia, la lejana”	A Patagônia

Quadro 1 – Divisão de cantos.

Fonte: Autoria própria.

Ainda que não esteja presente no poema uma intencionalidade épica que dialogue com a tradição clássica do gênero, podemos identificar na oitava e na nona estrofes de “Hallazgo”, uma espécie de proposição não nomeada e integrada ao primeiro canto, centrada na ação heroica (RAMALHO, 2013), visto que, nessas estrofes, tanto se anunciam os atores e o percurso da viagem a ser realizada como os vínculos com a dimensão real e a mítica, visto que a heroína, mulher morta que volta à própria terra para acompanhar o menino, é, ela própria, uma inscrição do maravilhoso:

Naciste en el palmo último
de los Incas, Niño-Ciervo,
donde empezamos nosotros
y donde se acaban ellos;
y ahora que tú me guías
o soy yo la que te llevo
qué bien entender tú el alma
y yo acordarme del cuerpo!

Bien mereces que te lleve
Por lo que tuve de reino.
Aunque lo deje me tumba

En lo que llaman el pecho,
Aunque ya no lleve nombre
Ní dé sombra caminando,
No me oigan pasar las huertas
Ní me adivinen los pueblos
(MISTRAL, 1997, p. 39).

Não há, em *Poema de Chile*, uma invocação propriamente dita, mas, em certos trechos, a própria estrutura dialógica, remete à ideia da invocação convocatória (que incita o outro a participar do relato). Isso acontece nos momentos em que o menino-cervo pede à mulher-guia ou a algum elemento da natureza que conte mais sobre algum aspecto da cultura chilena, tal como se vê na oitava estrofe de “*Palma chilena*”, em que o menino se dirige a uma palma antropomorfizada o pedido para que conte mais sobre o que, na realidade da região do Aconcágua, é elemento natural ou importado:

Cuentame, palma de miel,
cuenta so acaso recuerdas
quien novelero te trajo
por unos mares y tierras
o di si de todo tiempo
el Gran Dios te hizo chilena.
Nunca supieron contarme
tu secreto. Cuenta, cuenta
(MISTRAL, 1997, p. 105-106).

Quanto ao plano histórico, partimos de um texto de Darcy Ribeiro (1977, p. 381) sobre o povo chileno:

...os chilenos constituem um Povo-Novo, fruto da mestiçagem do espanhol com o indígena. Sua matriz é a índia araucana, apresada e prenhada pelo espanhol. Os mestiços originados destes cruzamentos, absorvendo, por sua vez, mais sangue indígena pelo casamento mestiço-indígena, é que plasmaram o patrimônio genético fundamental do povo chileno. /.../

O Chile jamais recebeu contingentes europeus em proporção tão ponderável, que permitisse absorver tamanho teor genético indígena ou soterrá-lo socialmente, na condição de casta inferior, sob um alude migratório. A mestiçagem operou-se continuamente durante todo o período colonial entre a massa índia e a minoria hispânica, simultaneamente com um sistema de integração sócio-cultural que, libertando o mestiço da escravidão ou da servidão que pesava sobre o índio, lhe permitia ascender pela espanholização lingüística e religiosa. Não se tratava naturalmente, de uma assimilação completa que fundisse todos os mestiços em um amálgama indiferenciado. Vários fatores de diferenciação, atuando conjugadamente, plasmaram uma camada dominante fenotipicamente mais européia. Dentre estes fatores destacam-se os privilégios que o estatuto colonial conferia ao *reino* que lhe ensejava meios de impor-se ao *crioulo* e o gosto pelo casamento com espanholas como mecanismo de “branquização” por parte dos mestiços enriquecidos.

Como se vê, a mestiçagem imposta gerou um processo de “branquização” (nas palavras de Ribeiro) que, certamente, influenciou para que os referentes indígenas chilenos ficassem obscurecidos pela natural supremacia da herança europeia nesse processo de mestiçagem. Ao propor um poema, cuja

matéria épica é a formação identitária do povo chileno, centrado na distribuição geográfica das culturas indígenas pelo país, Mistral retoma essa identidade originária e original, estabelecendo uma espécie de resgate da própria história, ainda que o elemento europeu não seja esquecido, como o próprio trecho de “*Palma chilena*” acima citado o demonstre.

Observe-se o que Iván Carrasco afirmou acerca da possibilidade de se conhecer a história da terra por meio da exploração geográfica:

CR: Até que ponto o conhecimento das dimensões e das especificidades geográficas da terra pode conduzir o menino até o caminho da compreensão histórica da pátria?

IC: Não podemos esquecer que Gabriela Mistral escreveu durante o período naturalista de nossa literatura hispano-americana. Por isso, a pátria é fundamentalmente a terra, um pedaço de matéria em que a comunidade vive durante um tempo histórico determinado, em que do contato vital e reflexivo, valoroso, surge a primeira compreensão de pátria. E a pátria é a ideologia que surge da experiência e do amor que se sente por uma terra, com suas características próprias, sua paisagem, seus compatriotas e suas características particulares. A memória dessas particularidades permite diferenciá-las de outras terras, o que explica a necessidade de reconhecê-la, tocando-a, olhando-a, escutando-a, como podemos ver em tantos poemas como por exemplo “El mar”, “Noche de metales”, “Araucanos” e “Reparto de tierra”, que anuncia a reforma agrária que se realizaria anos mais tarde, o “Luz de Chile”... (RAMALHO, 2002, p. 85-86).

No tocante ao plano maravilhoso, vejamos o que afirma Iván Carrasco acerca da possível relação entre o mapeamento geográfico e informes culturais de ordem mítica:

CR: *Poema de Chile* enfatiza os aspectos geográficos do território nacional. Há um caráter mítico-cultural incutido na geografia chilena?

IC: Sim, como disse Hugo Carrasco, o *Poema de Chile* desenvolve o mito da terra numa perspectiva sincrética, fundindo elementos das tradições cristãs e indígenas, posto que a natureza é vista como uma manifestação hierofânica. Trata-se de uma geografia mítica, porque o percurso que faz é uma viagem mítica que tem uma estrutura linear e, ao mesmo tempo, circular, ainda que se possa entender melhor como helicoidal; o poema “Despedida” representa o final do processo da viagem mítica que se inicia e culmina em uma dimensão sobrenatural. Não se trata somente de uma viagem pela geografia física, como também de uma geografia humana, cultural, popular, do Chile e por isso, assume uma condição mítica herdada tanto do saber indígena como do povo. (RAMALHO, 2002, p. 85).

É interessante, portanto, observar que Mistral toma a imagem mítica da Mãe-Terra isenta de condicionamentos culturais, para a ela agregar significações extraídas do “experimentar a Terra”, não num processo de “penetração” ou “fecundação”, de ordem sexual ou erótica, mas, ao contrário, numa relação amorosa, fraterna, e que inclui, com naturalidade, o elemento masculino presente em títulos como, por exemplo, “Padre Desierto”, “Padre Cobre” e “Padre Aconcagua”. Por diversas

vezes, durante o caminho, mulher e menino trazem as águas que a terra chilena lhes oferece para aplacar a sede e estimular o prosseguir da viagem. Os elementos da terra - frutos, vegetais, metais etc. - aparecem carregados de simbologia, assim como as estações e os períodos do dia e da noite. Assim, no percurso, o ELN apresenta ao menino os cactos, as ervas, os metais, os aromas, as flores, as montanhas, as hortas, as constelações, os povoados, as gentes. De igual modo, essa aprendizagem alarga as fronteiras internas da identidade cultural, tornando o menino um *sujeito cultural híbrido*, ainda incipiente, sem dúvida, mas pleno de informações que fazem do conceito de “nacionalidade” algo bem mais amplo que a consciência de laços regionalistas. Como chileno, o menino deve conhecer as diversidades internas de seu país, ainda que mantenha sua própria identidade local.

De outro lado, ao mesmo tempo guia e guiada, a mulher construirá uma rota baseada no diálogo constante entre ela e o menino - “¿Qué año o qué día moriste/y por qué cruzas *sonámbula/la casa, la huerta, el rio/sin saberte sepultada?*” (MISTRAL, 1997, p. 40) - o que não permite que se estabeleça uma condição de submissão ou clivagem entre as personagens.

Outro aspecto interessante, já, de certo modo, destacado há pouco, é o duplo caráter do ELN, a mulher-guia, que, ao mesmo tempo em que ensina, aprende. Essa troca de conhecimentos esvazia o arquétipo junguiano da “Velha sábia” (onisciência), pois funde a sábia e a criança numa só voz chilena. O expansionismo, no caso, não tem caráter bélico, mas educativo, é um “ampliar de horizontes”. Todavia, também a figura do menino possui um caráter mítico ou dual, pois há passagens em que ele se confunde com o cervo, compondo o menino-cervo, e, em outras, parece marcar uma individualidade, o que faz do cervo um terceiro elemento. A esse respeito afirmou Carrasco:

CR: O menino e o cervo ou o menino-cervo? Um ou dois? Qual é o valor simbólico desse mistério? Como a crítica chilena trata desse aspecto do poema?

IC: Este par ou este personagem dual, constitui um dos enigmas do *Poema de Chile*. Acredito que para entender bem seu simbolismo teria que recordar de um artigo de Mistral, “Menos condor y más huemul”; estes dois seres animais, representam, no escudo chileno, duas características do caráter chileno, de certa forma contrapostos: o primeiro é o reino da força, da violência, do sangue, enquanto o outro é da delicadeza, da espiritualidade, da ternura. Gabriela acredita que, para o desenvolvimento das pessoas, é necessário que predomine o “huemul” sobre o “condor”. Creio que isso enfatiza-se com a sinergia entre a delicadeza, a flexibilidade e a leviandade do cervo e da inocência, a humanidade e a afetividade do menino indígena. De modo que podem ser dois em alguns momentos, porém, em outros, somente um, visto que reúnem as qualidades de ambos num mesmo âmbito de significação. Agora, se pensarmos que, com a mãe, os personagens são três, reconhecemos de imediato o simbolismo da Divina Trindade, que é a alegoria da comunidade humana, do amor e da fraternidade. (RAMALHO, 2002, p. 86).

A interessante observação de Ivan Carrasco exalta os possíveis desdobramentos míticos da obra. Ao transgredir convenções, como dar maior ênfase cultural ao cervo que ao condor, colocar uma mulher e um menino caminhando pelo território chileno à mercê das intempéries e aproximar simbologias culturais diversas, Mistral abre a significação poemática a muitas leituras, entre elas, a que Iván sugere. Para melhor

compreender essa sugestão, cabem aqui duas referências: uma à simbologia da Santíssima Trindade; e a outra, a Joseph Campbell, mitólogo que se destacou por sua sensibilidade crítica e capacidade de estabelecer conexões entre as mais diversas manifestações de ordem mítica.

A simbologia bíblica da Santíssima Trindade, se lida literalmente, ou seja, se apreendida unicamente pelo viés da ótica patriarcalista, revela uma concepção mítica de caráter sexista e excludente, visto estar a figura da mulher alienada do universo divino supremo que se constitui como força geradora e mantenedora das lógicas espirituais: o Pai, o Filho e o Espírito Santo. No entanto, dentro de uma perspectiva revisionista, algumas incursões no nível da linguagem podem abrir essa simbologia a universos muito mais profundos de análise e fruição. Um exemplo de “releitura” ou revisionismo pode ser extraído da reflexão que Campbell faz acerca da “Trindade pagã”:

Em algumas representações artísticas vê-se a Divindade e à sua Direita se postam as três Graças. As Musas estão vestidas porque a arte veste o mistério despido. A primeira das três Graças é Eufrosine, ou arrebatamento, enviando a energia de Apolo ao mundo; a segunda é Aglaia, esplendor, trazendo a energia de volta; e envolvendo ambas, encontramos Tália, abundância. Pode-se reconhecer que estas são as funções da *trindade* na tradição cristã de base bíblica, na qual esses mesmos poderes recebem uma forma masculina (CAMPBELL, 2002, p. 51).

De modo curioso, Campbell infere sobre a questão do dualismo sexista como uma forma equivocada de ler e compreender as imagens mítico-religiosas. Segundo ele, as forças envolvidas no mito da criação – arrebatamento, esplendor e

abundância –, são transcendentais, o que extrapola toda e qualquer designação de gênero. Campbell relaciona Tália ao Pai, a abundância criadora que unifica; Eufrosine é o Filho, que se derrama em arrebatamento de amor sobre a Humanidade; Aglaia é o Espírito Santo, pois assume a função de nos levar de volta às origens divinas e espirituais. Não há, pois, nessa leitura de Campbell, qualquer necessidade de se delimitar uma identidade sexual para o arrebatamento, o esplendor e a abundância envolvidos no processo divino de criação da vida. O Pai, o Filho e o Espírito Santo ou Tália, Eufrosine e Aglaia são imagens arquetípicas que, se culturalmente veiculadas como representações humanas e/ou corpóreas sexualmente identificadas – e não como o mito da criação em si, em sua forma metafórica –, promoverão uma compreensão mutilada da estrutura complexa que representam e que só pode ser absorvida em sua complexidade se a manifestação discursiva (ou imagem arquetípica) que a reveste for transgredida durante a fruição.

Perspectiva semelhante é destacada por Carrasco (1989b). Estabelecendo um paralelo, poder-se-ia propor que, em *Poema de Chile*: a mulher-guia simbolizaria o Espírito Santo (esplendor), por assumir a função de orientar a viagem, de modo circular, para um retorno à espiritualidade; o cervo, símbolo da delicadeza, da ternura e da espiritualidade, seria o Pai (abundância), a criação que unifica; e o menino, o Filho (arrebatamento), que, aprendendo a amar seu país e sua gente, derrama-se em amor. Em função desses desdobramentos, se a mulher-guia, desde o início da narrativa assume uma identidade épica heroica, também o menino ganha identidade heroica, já que, tal qual sua guia, possui, no poema, uma constituição mítico-histórica.

Ainda no âmbito da configuração mítico-simbólica da narrativa épica mistraliana, Carrasco explica:

CR: O mito de Orfeu, o mito da terra-mãe, ... de quantos mitos o *Poema de Chile* está composto?

IC: Tal como os grandes pesquisadores e críticos de sua poesia acreditam (especialmente Von dem Bussche, Montes e Goic), Mistral não só assumiu os mitos fundamentais da cultura européia e americana, como também inventou seus mitos pessoais. O *Poema de Chile*, efetivamente, é um poema tecido não só com o mito de Orfeu (inverso), o mito da terra-mãe (“la Gea”, como ela escreve), como também das âmulas (alma de alguns mortos que caminham pela terra em busca de um repouso definitivo sem poder passar ao âmbito do sagrado ou que devem pagar alguma dívida), o Pai Cobre, o Pai Deserto, o Pai Aconcagua, a mãe sal... O mundo ao que remete este poema é o da religiosidade popular do Chile e da América, um mundo cheio de presença do sobrenatural, em que se manifesta o sagrado através de uma enorme variedade de modalidades e de seres. Por isso, quando o menino lhe pergunta quem fala quando acredita que ele durma, a mãe Gabriela o responde que todos estão vivos (animais, elementos naturais como a erva e o vento) (RAMALHO, 2002, p. 87-88).

No que se refere ao plano literário da obra (de que também fazem parte as demais categorias), a estrutura dialógica que permeia a narração amplia o espaço para o duplo reconhecimento entre a mulher-guia, chamada pelo menino de “Mama”, e o menino-cervo. Esse diálogo estabelece uma construção de identidade que aponta para um sujeito cultural híbrido, pois, em que pese a aceitação das diferenças – mulher e menino têm ali função e personalidades distintas – há

marcado tom conciliatório no poema, ou seja, o “eu” e o “outro” unificam-se cada vez mais. Mais uma vez solicitei a Carrasco que considerasse criticamente uma suposição:

CR: Uma vez que se funde “narrador e personagem em um mesmo ser”, é possível ler *Poema de Chile* como uma dupla caminhada pela construção de identidade: uma subjetiva, pessoal, e a outra, coletiva, nacional. No primeiro caso, teriam as perguntas do menino a função de um alter ego? E no segundo, teriam as respostas da professora, a função de apresentar e ordenar o pensamento racional e justo? A ser assim, “Hallazgo” poderia se referir a um processo duplo de auto e hétero descobrimento?

IC: Parece-me muito bonita e muito profunda tua expressão “uma dupla caminhada pela construção da identidade”. Acredito que tens razão. No primeiro caso, efetivamente o menino é o interlocutor da mãe, a manifestação de outro “eu”, que pode ser ela mesma, porém do outro, do menino que quer saber e ser educado, do aluno, do filho. Por isso pergunta tanto, porque busca o saber e o carinho, o afeto da mãe. E as respostas da mãe, na sua condição de professora (educadora) são o condicionamento da mulher, da cultura feminina de seu país, a sabedoria da vida transmitida por uma longa e oculta tradição feminina. (RAMALHO, 2002, p. 85).

Embora a presente análise, por razões já expostas, esteja muito aquém do potencial multissignificativo de *Poema de Chile*, cremos ser bastante óbvia, principalmente pelo respaldo obtido através dos depoimentos críticos de Iván Carrasco, a propriedade épica alcançada pela obra de “escrever a nação

chilena”⁹, que abandona o tom bélico em nome de uma fraternidade consolidada pelo conhecimento lúdico da intimidade da terra socializada. Essa intencionalidade traduz-se muito bem no poema “*Cantar*”, que integra a quarta parte da epopeia:

– Cuando me pongo a cantar
y no canto recordando,
sino que canto así, vuelta
tan solo a lo venidero,
yo veo los montes míos
y respiro su ancho viento.
Cuando es que el camincho va
lleno de niños parleros
que pasan tarareando
lo más viejo y lo más nuevo,
con semblantes y com vocês
que los dicen placenteros,
yo veo una tierra donde
tienen huerto los huerteros
(MISTRAL, 1997, p. 112).

CONCLUSÃO

Jaime Quezada, prefaciador da edição de 1977 da obra épica mistraliana, viu no poema a realização de um desejo da escritora de se fazer porta-voz de um incentivo coletivo pela busca da identidade pátria. Tal preocupação não causa qualquer estranheza a quem tenha tido contato com outros textos da autora

⁹ “Escrever a nação” como conceito de Homi K. Bhabha.

e, mais ainda, com sua história de vida. O compromisso literário com a nação, como foi visto, é, de fato, uma motivação que integra a concepção e a elaboração discursiva épica. Quando se fala de uma nação colonizada, esta “opção épica” ganha um valor cultural ainda mais significativo. Por isso, Quezada (1997 apud MISTRAL, 1997, p. 28) pode afirmar que:

En cada uno de estos poemas, hablando de las palmas de Ocoa o del tordo, de la manzanilla o de la noche andina, Gabriela Mistral vuelve, una y otra vez, a su infancia (toda me doblo y me fundo), a sus pueblos y aldeas, a sus vivos y a sus muertos. Todo en un revivir y en un repasar dichoso el cordón de los recuerdos. Nunca olvidará sus montañas elquinas, que tanto carácter le van a dar siempre. Y aunque le digan el mote de ausente y renegada, como ella dice, me las tuve y me las tengo/ todavía, todavía, y me sigue su mirada.

Ainda que tenhamos sublinhado, nesta breve abordagem, a inequívoca presença de aspectos épicos que permitem e legitimam a inserção de *Poema de Chile* na tradição épica chilena e comprovam sua afinidade com o que Silva (1984) definiu como “modelo épico moderno”, convém concluir com o próprio poema, especialmente a parte VIII, Araucanía, em que, no poema “*Reparto de tierra*”, o ELN menciona a figura de Ercilla, configurando um momento em que a perspectiva épica é nitidamente referenciada, assim como o perfil heroico do povo chileno e a necessidade da retomada de suas próprias origens, matéria épica adotada por Mistral para desenvolver sua obra:

Aún vivimos en el trance
del torpe olvido y el gran silencio,

entraña nuestra, rostros de bronce,
rescoldo del antiguo fuego,
olvidados como niños
y absurdos como los ciegos.

Aguardad y perdonadnos.
Viene otro hombre, otro tiempo.
Despierta Cautín, espera Valdivia,
del despojo regresaremos
y de los promete-mundos
y de los don Mañana-lo-haremos.

El chileno tiene brazo
rudo y labio silencioso.
Espera a rumiar tu Ercilla,
indio que mascas recuerdos
allí en tu selva madrina.
Dios no ha cerrado sus ojos,
Cristo te mira y no ha muerto.

Yo te escribo estas estrofas
llevada por su alegría.
Mientras te hablo mira, mira,
reparten tierras y huertas.
¡Oye los gritos, los “vivas”
el alboroto, la fiesta!

¿Te das cuenta? ¡Entiende, mira!
Es que reparten la tierra
a los Juanes, a los Pedros.
¡Ve correr a las mujeres!
(MISTRAL, 1997, p. 199-200).

Retomando a citação inicial de Campbell, encerramos esta abordagem encontrando, em Gabriela Mistral e seu *Poema de Chile*, um exemplo expressivo de ungimento épico da terra chilena.

REFERÊNCIAS

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

CAMPBELL, Joseph; MOYERS, Bill. **O poder do mito**. São Paulo: Palas Athena, 2001.

CAMPBELL, Joseph. **Isto és tu: redimensionando a metáfora religiosa**. São Paulo: Landy, 2002.

CARRASCO, Hugo Muñoz. Geografía mítica em el Poema de Chile. **Cuadernos de lengua y Literatura**, Temuco, n. 2, p. 31-45, 1989.

CARRASCO, Iván. El mito de Orfeo y el “Poema de Chile” de Gabriela Mistral. **Revista chilena de Literatura**, Santiago, n. 9-10, p. 21-40, 1977.

_____. Intima de Gabriela Mistral: la escritura correcta. **Estudios filológicos**, Santiago, n. 18, p. 35-48, 1983.

_____. Gabriela Mistral y los poemas de la lectura. **Taller de Letras**, Santiago, n. 17, p. 17-26, 1989a.

_____. Un poema de la lectura, de Gabriela Mistral. **Alpha**, n. 5, p. 91-102, 1989b.

_____. Poema de Chile: un texto pedagógico. **Revista chilena de Literatura**, Santiago, n. 56, p. 117-125, abr. 2000.

CUNEO, Ana María. Arte poética inscrita en el libro “Poema de Chile”. **Taller de Letras**, Santiago, número especial, p. 117-132, [2008?].

FIGUEROA, L.; SILVA, K.; VARGAS, P. **Tierra, índio, mujer:** pensamiento social de Gabriela Mistral. Santiago: Universidad ARCIS, 2000.

FOUCAULT, M. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

JUNG, Carl. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Petrópolis: Vozes, 2002.

_____. **O homem e seus símbolos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

MISTRAL, Gabriela. **Poema de Chile**. Santiago: Editorial Universitária, 1997.

OSAKABE, Haquira. Ensino de gramática e ensino de literatura. In: GERALDI, João Wanderley (Org.). **O texto na sala de aula**. São Paulo: Ática, 2005. p. 26-31.

QUEZADA, RAMALHO, Christina. Entrevista de Christina Ramalho a Ivan Carrasco. **Documentos lingüísticos y literarios**, n. 24-25, p. 83-88, 2002.

_____. **Vozes épicas: História e Mito segundo as mulheres**. 2004. 825f. Tese (Doutorado em Ciência da Literatura) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.

_____. **Elas escrevem o épico.** Florianópolis: EDUNISC; Editora Mulheres, 2005.

_____. **Poemas épicos: estratégias de leitura.** Rio de Janeiro: UAPÊ, 2013.

RIBEIRO, Darcy. **As Américas e a civilização: estudos de Antropologia da civilização.** Petrópolis, RJ: Vozes, 1977.

SILVA, Anazildo Vasconcelos da; RAMALHO, Christina. **História da epopeia brasileira.** Rio de Janeiro: Garamond, 2007.

SILVA, Anazildo Vasconcelos da. **Semiotização literária do discurso.** Rio de Janeiro: Elo, 1984.

RESISTÊNCIA E EROTISMO EM “CAMBIO DE ARMAS” DE LUISA VALENZUELA

Maria Mirtis Caser

A situação enfrentada pelo povo argentino com o golpe de Estado, orquestrado sob o comando primeiro de Jorge Rafael Videla (1976-1981) e em seguida de Leopoldo Gualtieri (1981-1982), é um dos principais temas da escritura de Luisa Valenzuela. Usando como justificativa a defesa da pátria contra o que chamavam a “subversão comunista”, os militares tomaram à força o poder e sequestraram, torturaram e assassinaram cerca de 30.000 *personas*, das quais quase 9.000 nunca foram encontradas, vivas ou mortas. O cenário resultante dessa realidade aparece em muitas das narrativas de Valenzuela, como se pode ver nos livros de contos *Aquí pasan cosas raras*, *Cambio de armas*, *Cuentos de Hades* ou nos romances *Novela negra con argentinos*, *Realidad nacional desde la cama* e *Cola de lagartija*.

Luisa Valenzuela (Buenos Aires, 1938) viveu desde cedo no mundo da literatura: entre os amigos de sua mãe, a escritora Luisa Mercedes Levinson, estavam Adolfo Bioy Casares, Jorge Luis Borges e Ernesto Sábato, que, junto a outros escritores, a exilados espanhóis e a intelectuais de diversas áreas, frequentavam a casa da família. Nessas tertúlias falava-se em diferentes línguas, discutia-se arte, política e literatura, o que contribuiu para fazer de Valenzuela uma mulher cosmopolita. O entorno favorável incentivava a natural propensão para a escritura daquela jovem, que começou sua carreira como

colunista, primeiro em *La Nación* e depois em outros jornais. Em 1958, aos vinte anos, casou-se com um empresário francês, indo então viver com o marido em Paris, onde Valenzuela trabalhou na Rádio e Televisão Francesa. Na França, escreveu, aos vinte e um anos, seu primeiro romance, *Hay que sonreír*. A essa obra seguiram outros romances além de contos e ensaios, cuja ênfase está especialmente, segundo Sharon Magnarelli (2003, p. 145), “en los paralelismos entre la opresión política y las relaciones interpersonales”, destacando-se, em sua produção, a chamada

guerra sucia, el terrorismo, tortura, muerte y desaparecimiento de miles de personas, toda una serie de horrores perpetrados por los militares y por los paramilitares de la Argentina de los años setenta y principio de los ochenta.

Apaixonada por máscaras que, segundo a própria autora, servem para deixar que se vejam as verdades, Valenzuela trabalha a linguagem como forma de mostrar o que parece estar encobrendo. Em entrevista concedida a Javier Quintá (2012, p. 10), a escritora explica a relação das máscaras com a linguagem: “El lenguaje es en sí mismo una forma de la máscara: cubre y devela a la vez. Las palabras son antifaces que ocultan sentidos ulteriores sin que se pueda acceder nunca al último de todos”. As viagens são outro dos grandes prazeres que a seduzem e em seus constantes recorridos, a escritora viaja “como si no estuviera contenta en ningún sitio, siempre buscando cosas” (SAINZ, 2007, p. 14), fazendo parecer que busca o impossível, o improvável, o invisível, o que o ser humano não tem, não consegue ter em suas mãos, parece querer buscar, enfim, um “[...] agujero de la negatividad voraz, lo que no existe, lo que nadie sabe [...]” (SAINZ, 2007, p. 14), o que explica a produção contínua

e volumosa em variados gêneros textuais. Tal busca se traduz em linguagem, na obsessão pelo tom exato, na luta contínua para chegar além do que pode ser dito. Na mesma entrevista, a escritora fala do papel da literatura frente à realidade injusta, violenta e angustiante, como a criada pelas ditaduras, pelo terror, e fala das lutas por câmbios nessas realidades, luta pela justiça, temas principais de seus escritos:

Hay mucho contra lo que se puede escribir, las guerras, por ejemplo. Pero para hacerlo existe el periodismo, o el ensayo. La literatura más que hablar a favor o en contra, lo que busca es indagar, cuestionar. Yo a la realidad la tengo que escribir, porque tengo que entender donde está la metáfora, qué se simboliza, qué se está diciendo más allá de lo que aparenta ser dicho. Todo eso es para mí la literatura, y eso es también la lectura de la literatura (QUINTÁ, 2012, p. 10).

Para Valenzuela, escrever – ou ler – literatura é a única maneira de se entender a realidade, que “no tiene forma”. É preciso valer-se da ficção para dar sentido ao mundo: “Yo para entender lo que pasa tengo que escribir una obra de ficción. Después no es que entienda más, pero por lo menos veo qué puedo cuestionar” (QUINTÁ, 2012, p. 10). Para a autora questionar é o melhor que o texto ficcional pode fazer, porque para escrever sobre os problemas da humanidade existe o jornalismo com suas várias possibilidades e sua rapidez em chegar ao leitor. A literatura tem outra função, já que, estando entre a realidade e a fantasia, pode exagerar sem mentir e sensibilizar de maneira mais aguda seu leitor, em sua necessidade de apreender um mundo como o do violento tempo da história da ditadura argentina, em que milhares de pessoas, os condenados

sem julgamento, sem sentença, sem atribuição de culpa, desapareceram nos “vuelos de la muerte”; a necessidade, enfim, de entender os atos desumanos, postos em prática por seres humanos, sem qualquer explicação.

Esses relatos de testemunho do período da guerra suja tem a função de reavivar os fatos, instigar as lembranças e remetem ao que Jeanne Marie Gagnebin (2009, p. 101) registra como ações de oposição a certas “formas de esquecimento, duvidosas: não saber, saber mas não querer saber, fazer de conta que não se sabe, denegar, recalcar”.

Com sua ficção, Valenzuela registra também a luta das “Madres de la Plaza de Mayo”, que, diante da imobilidade geral da sociedade catatónica frente à barbárie incrível do sistema ditatorial, empenharam-se na denúncia – às vezes silenciosa, no entanto, sempre reverberante pela simples presença das mulheres e seus “pañales blancos” – do desaparecimento de seus filhos, acusados pela polícia política, de pôr em perigo a “segurança nacional” e o poder da Argentina, razão pela qual haviam sido, segundo os ditadores, retirados de circulação. O movimento dessas “Madres”, mais tarde “Abuelas de la Plaza de Mayo”, alcançou grande repercussão e chamou a atenção da comunidade internacional, que passou a exigir que na Argentina se respeitassem os direitos humanos.

A obra de Luisa Valenzuela pode ser lida como escritura de resistência, tanto de resistência como tema, quanto de resistência da própria escritura. O universo feminino frente à sociedade patriarcal e a luta que tal enfrentamento significa em diferentes circunstâncias é a principal matéria de que se compõe a narrativa de Valenzuela. Cerca de uma dezena de romances, mais de uma centena de contos e relatos, vários ensaios e artigos nos quais se distingue a preocupação da autora com a realidade que a mulher precisa enfrentar a cada dia,

sem vitimizar, no entanto, essa mulher. Utilizamos aqui a compilação *Cuentos completos y uno más* (2007), em que se reúnem os relatos publicados originalmente em *Simetrías* (1993), em que aparecem as seções “Cortes”, “Cuentos de Hades”, “Tormentas”; *Cambios de armas* (1982), *Donde viven las águilas* (1983), *Libro que muerde* (1980), *Aquí pasan cosas raras* (1976), *Los heréticos* (1967).

Cambio de armas (1982) compõe os *Cuentos completos y uno más* (2007), o que faz pensar que se trata de uma reunião de contos. Tal classificação não é, no entanto, unânime ou coincidente: muitos críticos consideram os textos que compõem a obra como uma única narrativa em função da estrutura progressiva que se pode detectar entre esses textos (SESANA, 2004) e muitas são as leituras que reorganizam os elementos para encontrar a conexão entre os relatos contidos na reunião. Diferentes temas e diferentes personagens conformam cada um dos textos e ainda que se possa pensar em uma ruptura dos limites de gênero fixo, como conto ou romance, levamos em conta a compilação dos textos nos *Cuentos completos y unos más* para classificá-los e analisá-los como contos, observando a escolha da autora a respeito do texto que produziu e chamou conto.

As narrativas reunidas em *Cambio de armas* giram ao redor de dois temas caros para Valenzuela: a resistência e o erotismo. É necessário registrar ainda que na edição utilizada para este trabalho os textos aparecem em uma ordem diferente daquela das Ediciones del Norte, de 1982, o que pode, talvez, provocar alteração na recepção dos contos.

No relato “Cambio de armas”, epônimo do título da compilação, encontra-se uma mulher “desnuda de recuerdos”. Ela não se lembra sequer de seu próprio nome – disseram-lhe que se chama Laura “pero eso también forma parte de la nebulosa en la que transcurre su vida” (VALENZUELA, 2007, p. 137).

Uma mulher, que diz chamar-se Martina, serve-lhe tudo o que ela pede e um homem, que responde a qualquer nome pelo qual o chame, “Hugo, Sebastián, Ignacio, Alfredo o lo que sea” (VALENZUELA, 2007, p. 137), a visita “con la frecuencia necesaria para aquietarla a ella, un poco...” (VALENZUELA, 2007, p. 137) e diz ser seu marido.

Responsabiliza-se pelo relato um narrador heterodiegético, que conta os acontecimentos em que está envolvida Laura, cujos pensamentos dilacerados ele conhece e estrutura em 16 flashes (mini subcapítulos), que refletem a fragmentação da personagem. Em *Las palabras*, a mulher sem memória sente inquietação pelo fato de ser capaz de “aplicarle el nombre exacto a cada cosa” (VALENZUELA, 2007, p. 137) e dessa forma receber tudo o que necessita imediatamente após fazer o pedido. Além de saber o nome de Martina, Laura parece saber também os nomes dos objetos que fazem parte do cotidiano como “... esos llamados platos, baño, libro, cama, taza...” (VALENZUELA, 2007, p. 137), mas se angustia porque, como os habitantes de Macondo, desmemoriados por causa da insônia, não sabe o que fazer diante de um objeto cujo nome aprendeu à força de repeti-lo, mas não sabe como utilizá-lo: “Resulta desesperante, por ejemplo, enfrentarse con la llamada puerta y preguntarse qué hacer” (VALENZUELA, 2007, p. 137). Como propõe Medeiros-Lichem (2001, p. 25), ler “Cambio de armas” como exemplo do inexorável ato de nomear permite ver “cómo su escritura se traduce en una búsqueda de lo oculto, del suceso que se resiste a ser narrado, de lo inefable e impronunciable en las voces del miedo”. A impossibilidade de traduzir o seu entorno, de dar-lhe significado leva a mulher a pensar que poderia estar louca, mas indo das palavras ao *concepto*, Laura afirma que sabe que não

está louca, mas não sabe como sabe isso e se pergunta de onde retirou esse conceito de loucura.

Entre os muitos flashes que rodeiam a protagonista, destaca-se *La fotografía* na qual ela e o sem nome aparecem com ar nupcial. Laura não consegue, no entanto, interpretar por trás do véu que usa na foto, os seus próprios sentimentos, não alcança divisar qualquer coisa que esclareça o que acontece naquela que parece ser a sua casa. E ela se pergunta o que é afinal a vida que ela vive, já que a única coisa clara é “lo que ella ha perdido en alguna curva del camino”, e isso ela não pode recuperar porque “de lo que menos ganas tiene es de recuperarlo” (VALENZUELA, 2007, p. 139). Não tem vontade de recobrar o caminho que a trouxe até esse lugar ou vontade de fazer qualquer movimento e se deixa embalar pela situação cáli-da, mas sem sabor, em que está metida. A catatonia que toma conta de Laura não a impede, no entanto, de conjeturar acerca das palavras, dos conceitos e de *Los nombres*. As dificuldades são, contudo, esgotadoras, já que não pode falar de quase nada com o sem nome, uma vez que “ella no puede siquiera recordar viejos tiempos y él actúa como si ya conociera los viejos tiempos de ella o como si no le importaran, que es lo mismo” (VALENZUELA, 2007, p. 140). Como não se lembra de nada nem do nome desse homem que a visita, a mulher, como já vimos, o chama por um “manantial de nombres” (VALENZUELA, 2007, p. 139), o que parece agradar a ele, ainda que Laura adivinhe que por trás do sorriso “algo está alerta detrás del dejarse estar, algo agazapado dispuesto a saltar ante el más mínimo temblor de la voz al pronunciar un nombre” (VALENZUELA, 2007, p. 140). Um nome existe, no entanto, e está assentado na foto de casamento, em uma frase de bom augúrio:

Laura, que todos los días sean para nosotros dos iguales a este feliz día de nuestra unión . Y la firma bien legible: Roque. Y es ella en la foto, no queda duda a pesar del velo, ella la llamada Laura. Por lo tanto, él: Roque (VALENZUELA, 2007, p. 141).

Como se pode ver na continuidade da narrativa, é preciso relativizar a verdade por detrás desses votos e desses nomes.

La planta se transforma em mais uma marca da estranheza de Laura e de sua desconcertante situação. Quando Martina comunica ao sem nome o desejo da mulher em ter uma planta, ele autoriza a procura dessa planta, mas ordena que se encontre uma flor que não recorde o campo; pelo contrário, ele exige que seja uma flor citadina, porque não era conveniente que Laura sentisse nostalgia de qualquer coisa, situação ou espaço. O fragmento seguinte exemplifica a diligência daquele homem para evitar recordações por parte da mulher: “– No me gusta que extrañe nada, no le hace bien. ¿Tomó todos los medicamentos? Tampoco tiene por qué estar pensando en el campo...” (VALENZUELA, 2007, p. 142). Com a planta escolhida por Martina se obedece uma vez mais às ordens do senhor. No entanto, ainda que aquela fosse uma planta da cidade, tivesse um aspecto artificial e não lembrasse a origem campestre, ela estava viva e isso bastava para aproximá-la de Laura e, de alguma forma, provocar-lhe certo desconforto arriscado.

Los espejos refletem o corpo inteiro de Laura – pernas, púbis, seios ..., porém o rosto, como a planta trazida por Martina, tem algo vivo, mas como se fosse artificial e não revela nenhum segredo, não lhe conta nada do que aconteceu em nenhum tempo, em nenhum lugar. O grande espelho do roupeiro lhe devolve também uma enorme cicatriz, cuja origem sua memória bloqueada não consegue identificar: “¿Cómo habrá llegado ese costurón

a esa espalda que parece haber sufrido tanto?” (VALENZUELA, 2007, p. 140). Laura conseguiria decifrar essa escrita de seu corpo algum dia? Os espelhos, em que Laura se vê totalmente fragmentada, são mais um instrumento utilizado pelo sem nome na dominação da mulher. O amante exige que Laura mantenha os olhos abertos para ver toda a performance e todo o poder masculino na ascendência sobre o corpo feminino, que ele submete a seu gosto, como se pode ver neste fragmento, repleto ao mesmo tempo de erotismo e violência:

[...] y resulta doloroso el seguir mirando, y la lengua sube y él la va cubriendo, tratando eso sí de no cubrirla demasiado, dejándola verse en el espejo del techo, y ella va descubriendo el despertar de sus propios pezones, ve su boca que se abre como si no le perteneciera pero sí, le pertenece, [...] la lengua vuelve abajar y un pezón vibra y es de ella, de ella, [...] y ella abre bien las piernas, del todo separadas y son de ella, aunque respondan a un impulso que ella no ordenó pero que partió de ella, [...] la lengua de él alcanza el centro del placer, un estremecimiento que ella quisiera hacer durar apretando bien los párpados y entonces él grita
– ¡Abrí los ojos, puta! (VALENZUELA, 2007, p. 143).

Algo estala, então, no mundo silencioso da memória de Laura: “Abrí los ojos, cantá, decime quién te manda, quien dio la orden” (VALENZUELA, 2007, p. 143), e ela grita um *não* agudo que parece fraturar tudo ao redor, e pela primeira vez sussurra Roque – “el verdadero nombre de él” (VALENZUELA, 2007, p. 144) –, que ele, no entanto, parece não ouvir. A mulher não consegue romper o véu que a abafa e volta a seu poço escuro. Como registra María Teresa Medeiros-Lichem (2001, p. 43), em

Cambio de armas, a dialética entre o amo e o escravo “alcanza un nivel degradante en el espacio literario que eufemiza la cámara de tortura y donde el cuerpo femenino se convierte en locus de poder y degradación”.

La ventana existente no apartamento dá a lugar nenhum e, portanto, não cumpre o papel da receptividade, de que falam Chevalier y Gheerbrant (1991). A aldrava que serve para controlar os movimentos de abrir e fechar a janela é monitorada pelo homem, que a leva consigo quando se vai. Laura não pode ver o que existe além da janela censurada, não sabe o que há atrás da parede, mas tampouco necessita de ar fresco, já que o estado em que é mantida pelas drogas que lhe injetam deixam-na em um “cero absoluto” (VALENZUELA, 2007, p. 137) y nada lhe importa. No entanto, pensa que a aldrava apertada no punho funciona como uma arma. Porque tal ideia lhe ocorre? Por que ela relaciona a aldrava que o homem usa à arma, à rua, a punho? A aldrava conteria alguma resposta que a tirasse daquele mundo? No discurso de Valenzuela se entretece a incipiente resistência latente com a abjeção no espírito despojado de Laura, personificando a resignação e degradação características do abjeto (MEDEIROS-LICHEM, 2001).

A visita de *Los colegas* do chamado Roque produz em Laura “una extraña incomodidad que no logra entender” (VALENZUELA, 2007, p. 146). Os homens lhe fazem perguntas acerca de bombas em quartéis, da guerrilha no Norte e a fazem lembrar, em forma de pergunta, que ela é tucumana. A alusão a Tucumán é emblemática, já que na região instalou-se, em 1974, um foco da guerrilha, cujas atividades foram implacavelmente reprimidas pela força policial. Como registra Luis Alberto Romero (2004, p. 204) “desde febrero de 1975, el ejército, convocado por la presidenta (María Estela Martínez Perón,

alias, Isabelita Perón), asumió la tarea de reprimir la guerrilla en Tucumán. El genocidio estaba en marcha”. Diante da intervenção do chamado Roque, que garante que Laura não está a par do que ocorre fora de casa, os *colegas* vão embora, mas ela fica, no entanto, descomposta com o interrogatório.

Laura vive em mundos antagônicos; ao lado do prazer sexual que lhe proporciona o homem que diz ser seu marido, ela vive uma persistente sensação de servilismo, de medo, de insegurança, que a deixa “metida dentro de su propio pozo interno, en una oscuridad de útero casi tibia, casi húmeda” (VALENZUELA, 2007, p. 147). Às vezes as paredes do *pozo* parecem querer dizer-lhe alguma coisa, mas ela suspeita que não aguentaria saber a verdade e retorna, por hábito, à superfície que a mantém naquele jogo. Uma tensão insuportável se insinua na estranha vida de Laura, quando aquele que se diz seu marido oferece a ela como presente *El rebenque*. Estala frente ao objeto uma reação desproporcional às reações mínimas que ela costuma mostrar em todos os acontecimentos: “se pone a gritar desesperada, a aullar como si fueran a destriparla o a violarla con es mismo cabo del talero” (VALENZUELA, 2007, p. 148). Laura estaria começando a ler, a interpretar a escrita de seu corpo? Estaria relacionando o chicote com a “espalda azotada”? O homem tem uma reação também inesperada, pois, imediatamente, guarda o “regalo” e, pela primeira vez, pede desculpas, acariciando-lhe o cabelo e falando-lhe com voz suave que não se preocupasse:

No pienses. No te tortures (déjame a mí torturarte, déjame ser dueño de todo tu dolor, de tus angustias, no te me escapes). Te voy a hacer feliz cada vez más feliz. Olvídate de este maldito rebenque (VALENZUELA, 2007, p. 149).

Mas ela sabe que não é assim, que o rebenque já detonou todas as cargas que estão dentro dela y que, quando irrompam, essas cargas jogarão tudo e todos pelos ares, inclusive ela mesma. O rebenque aparece no relato em toda sua simbologia, que determina que alguém tem o poder e o direito de infligir castigos, como o faziam algumas divindades que utilizavam esse objeto para impor respeito aos monstros infernais ou as Erínias, que em seu ávido desejo de vingar-se, escarmentavam com a chibata os criminosos (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1991). No conto, além do castigo que infringe a dor e a humilhação à vítima da violência, está também o símbolo fálico representado pelo poder masculino de humilhar e quebrantar a determinação das mulheres (e no caso da violência policialesca dobrar também a integridade masculina com o objetivo de feminizá-los e, portanto, torná-los débeis, como seriam as mulheres, de acordo com a percepção patriarcal).

No flash *La mirilla* descreve-se uma relação sexual, com forte apelo erótico, mesclando-se prazer, exposição, dominação, exibicionismo e estímulo ao voyeurismo. O casal se desveste no *living* e ficam mulher e homem expostos ao olhar dos homens que montam a guarda da casa, já que Roque, assim que se inicia o ato, se dirige à porta e deixa aberto o postigo. Monta-se, para o espectador, um jogo cruel, sofisticado y dilatado. O homem não se contenta com as miradas da plateia; ele se exhibe para que os gemidos se transformem em ganidos, garantindo dessa maneira também a audição para seu público. O mal-estar feminino, frente ao fato de saber/sentir que há pessoas assistindo ao que deveria ser um momento de intimidade, se esfuma diante das carícias que acabam por provocar o iniludível orgasmo. O espetáculo enfim termina e a cortina do cenário se fecha quando “Martina entra sigilosamente y los cubre a los dos con una manta” (VALENZUELA, 2007, p. 152). Todos os elementos daquela

peça teatral concorrem para mais uma vez mostrar o poder masculino naquela relação: os atores, o público que assiste e o pessoal da técnica que atento faz a montagem e a desmontagem para que tudo saia segundo a vontade daquele que é, ao mesmo tempo, o autor, o diretor e o ator principal da pantomima.

Como a mulher de Barba Azul, de Perrault (2017), Laura não pode tocar *Las llaves* deixadas “por acaso” ao lado da porta de saída da casa. Laura intui que elas foram deixadas ali como uma armadilha para testá-la. Ao contrário de suas antecessoras históricas vítimas de Barba Azul, ela sabe que as chaves são falsas e não abririam a porta. O único que faria seria pôr a descoberto seu desejo de fugir e ela adivinha que sofreria severo castigo por sua curiosidade em experimentá-las. O cerco a Laura parece inviolável. Ela está afundada em um poço escuro e nada parece conseguir arrancá-la desse lugar/estado. Os intentos do sem nome, que busca com sua voz penetrar a capaça que protege a mulher, se mostram sempre inúteis para movê-la do lamaçal em que está metida. A “magra capacidad de comprensión” de Laura não alcança interpretar as vozes que dão o alarme de um levantamento no quartel do sem nome, que os homens que lhe trazem as notícias chamam de coronel: “– Coronel, perdón, señor. Mi coronel. Hay levantamiento. No teníamos otra manera de avisarle. Se sublevaron. Avanzan con tanques hacia su cuartel” (VALENZUELA, 2007, p. 154). Laura não consegue dar-se conta da gravidade dos fatos, entorpecida que está pelos medicamentos que lhe administra e pela dominação sexual que lhe impõe o sem nome, mas os acontecimentos acabam por atingi-la.

Laura quer ignorar as pistas deixadas por *Los secretos nefastos* que a rodeiam, mas ela é obrigada a ouvir coisas que não quer ouvir e a ver coisas que não quer ver. Enfim, Laura

tem que sair de pântano em que está mergulhada e tem que tomar contato com a realidade, representada, por exemplo, pelo revólver que Roque a obriga a tocar e que, segundo ele, a mulher deve reconhecer porque, na verdade, a arma pertence a ela.

Laura se fixa num ponto na parede branca para fugir da realidade e ficar refratária a *La revelación*, que ela prefere ignorar. Porém o homem lhe diz tudo, contando-lhe que, na verdade, ela era uma guerrilheira que tinha tentado matá-lo com aquele revólver e que ele, de forma magnânima, a tinha salvo, como se vê na fala da personagem: “[...] apenas te rompí la nariz cuando pude haberte roto todos los huesos, uno por uno, tus huesos míos, todos [...]” (VALENZUELA, 2007, p. 156). Ao assenhorar-se física e psicologicamente de uma das mulheres que lutaram contra a ditadura, o sem nome ratifica a existência de uma violência de gênero que adquire contornos específicos ao mesmo tempo que se associa à violência geral. O tratamento dispensado às mulheres no contexto que se considera aqui evidencia a questão de gênero para além das questões de classe ou etnia, embora não se possa descartar essas categorias quando se analisam as relações assimétricas em suas inúmeras manifestações.

Laura não quer ouvir nada; quer continuar no poço que a protege do conhecimento da realidade. Ainda que não tenha consciência do que existe fora de sua jaula dourada, a mulher intui a estranheza que se instala ao outro lado e por comodidade ou torpor, nega-se a entender as explicações do amante, diante das quais chega ao mais fundo da degradação e pede ao amante que não se vá, que não a abandone: “– Pero quédate conmigo. Vení, acostáte” (VALENZUELA, 2007, p. 157). A (falta de) atitude da mulher se pode explicar com Bourdieu (2007, p. 22), para quem, quando aplicam ao dominado os esquemas que, na verdade, são produto da dominação ou quando sua

percepção se baseia nas estruturas da relação de dominação, o dominado somente pode reconhecer-se como submisso ou inferior ao que o domina. Ainda de acordo com Bourdieu, o poder da narrativa masculina está no fato de que se inscreve a relação de dominação em uma natureza biológica que é, ao mesmo tempo, uma construção social naturalizada. Apesar da inércia que se impõe, algo se rompe no círculo e o inesperado tem lugar na cena, pois, quando o homem, decidido, “gira sobre los talones (atendendo ao estilo militar) y se encamina a la puerta de salida”, Laura conhece um momento de epifania e a ela “se le disipa un poco la niebla” (VALENZUELA, 2007, p. 157). A sua história de guerrilheira corajosa e atrevida se instala, fazendo-a recordar-se de que o revólver tem uma função e que ela é capaz de retomar a arma alterando a ordem das coisas: “Entonces lo (el revólver) levanta y apunta” (VALENZUELA, 2007, p. 157). O final aberto deixa a cargo do leitor a interpretação dos fatos: teria Laura recuperado a memória e conseguiria finalmente mostrar resistência à dominação sexual e psicológica de que era vítima?

Em seu artigo “Narrativa e resistência”, o crítico brasileiro Alfredo Bosi (2002, p. 118) adverte que a resistência está relacionada ao campo do ético e não ao do estético e que se pode definir o termo como a possibilidade de alguém enfrentar a força que vem do outro, do exterior, conceito que se aproxima da acepção 3 do Diccionario de la Rae: “Conjunto de las personas que, clandestinamente de ordinario, se oponen con violencia a los invasores de un territorio o a una dictadura” (RESISTENCIA, 2018, documento online sem paginação). Como a arte não se origina da vontade, mas da intuição e da imaginação, não se poderia mesclar, segundo Bosi, os conceitos de arte com os conceitos da ética, mas isso ocorre em situações nas que se utilizam expressões como literatura de resistência ou “narrativa de resistência”, utilizadas

para identificar certas produções literárias. O crítico brasileiro reconhece que, em algum nível, a arte e a ética unem suas especificidades, idiossincrasias e valores para levar a cabo o enfrentamento de situações que põem em perigo a integridade física e psicológica dos seres. A noção de resistência pode ser utilizada na narrativa tanto como tema “como processo inerente à escritura” (BOSI, 2002, p. 121).

Bosi explica a translação de sentido da esfera ética para a esfera estética como a resistência do eu aos valores e antivalores (libertad y despotismo; igualdad e iniquidad; sinceridad e hipocresía; coraje y cobardía; fidelidad y traición etc), mostrando como os matizes e pormenores empregados na linguagem provocam a conversão do ético no estético e vice-versa. A escolha da palavra exata, do tropo mais apropriado, da figura mais adequada é imprescindível para a realização da tarefa: “Escrever bem passa a ser um imperativo moral à medida que o sentido requer uma rede de signos que o tragam à luz da comunicação” (BOSI, 2002, p. 122).

Ao lado das produções em que a resistência se apresenta como tema, existem obras que mostram sua resistência, não somente na clara tomada de partido contra situações que afrontam os direitos de determinados grupos ou povos ou contra homens que tomam de forma truculenta ou ameaçadora o poder em nome de determinadas crenças ou valores, como no caso do nazismo e do fascismo na metade do século XX, ou nas ditaduras que insistem em voltar a cada período a alguma região como costuma acontecer na América do Sul e na América Central, por exemplo. A resistência se expõe na própria escritura, na qual, pela escolha dos elementos componentes da narrativa como as situações, as personagens, o foco narrativo ou o próprio tema, logram perfurar a dura crosta da realidade social, rompendo, como não conseguem fazer as produções literárias de caráter realista, dando, segundo

Bosi (2002, p. 134), “voz aos múltiplos fantasmas do sujeito que estavam recobertos pela forma de gesso da máscara social”.

Em “Cambio de armas”, pode-se detectar a resistências nos dois níveis de que fala Bosi: ela está no tema, com a denúncia da violência de gênero e está também no processo inerente à escritura; pode-se falar com Valenzuela de estética da resistência.

Vimos também que, no cenário onde explodem os eventos carregados de violência e brutalidade, desabrocha o desejo e o erotismo, que se exteriorizam de maneira explícita, ratificando o conceito batailleano de que o erotismo aumentar nas situações em que a vida está diante da iminência da morte (BATAILLE, 1987).

É preciso registrar ainda que, para a autora, a ficção tem o papel de questionar os problemas que vive a humanidade e o poder de instigar a sensibilidade do leitor com o exagero que é permitido à literatura, que pode, por suas características, exceder a verdade sem cair na mentira, já que não cabe colocar a ficção entre o verdadeiro e o falso. A literatura de Luisa Valenzuela cumpre à risca esse papel.

REFERÊNCIAS

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BOSI, Alfredo. *Narrativa e resistência*. In: _____. **Literatura e resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 118-135.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Diccionario de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **O que significa elaborar o passado? Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Ed. 34, 2009.

MAGNARELLI, Sharon. Espejos/espejismos: Cuentos de Hades y el poder de los reflejos en Simetrías. In: VALENZUELA, Luisa. **Escritura y secreto**. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2003. p. 145-164.

MEDEIROS-LICHEN, María Teresa. El inexorable oficio de nombrar: cambio de armas de Luisa Valenzuela. **Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe**, v. 12, n. 2, 2001. Disponível em: <<http://eial.tau.ac.il/index.php/eial/article/view/984>>. Acesso em: 18 ago. 2017.

PERRAULT, Charles. **Barba Azul**. Disponível em: <<http://ciudadseva.com/texto/barba-azul/>>. Acesso em: 18 ago. 2017.

QUINTÁ, Javier. Entrevista con la escritora Luisa Valenzuela.

Revista de la universidad de Córdoba, v. 3, n. 23, p. 10, set. 2012.

RESISTENCIA. In: REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. **Diccionario de la lengua española**. Disponível em: <<http://dle.rae.es/?id=WAPyoeK>>. Acesso em: 28 mar. 2018.

ROMERO, Luis Alberto. **Breve historia contemporánea de la Argentina**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2004.

SAINZ, Gustavo. *La narrativa de Luisa Valenzuela*. In: VALENZUELA, Luisa. **Cuentos completos y uno más**. Prólogo de Gustavo Sainz. Buenos Aires: Alfaguara, 2007. p. 10-26.

SESANA, Laura. Procesos de liberación: cambio de armas Luisa Valenzuela (Buenos Aires, 1938). *Concept*, v. 27, 2004. Disponível em: <<https://concept.journals.villanova.edu/article/view/150>>. Acesso em: 18 ago. 2017.

VALENZUELA, Luisa. **Cuentos completos y uno más**. Prólogo de Gustavo Sainz. Buenos Aires: Alfaguara, 2007.

SOBRE OS AUTORES E ORGANIZADORES

Brenda Carlos de Andrade

Possui graduação em Letras Português/Espanhol pela Universidade Federal de Pernambuco (2005) e graduação em Letras Português/Inglês pela Universidade Católica de Pernambuco (2004). cursou o mestrado em Letras, Teoria da Literatura, pela Universidade Federal de Pernambuco (2007). Nesse mesmo programa, cursou o doutorado em Letras, Teoria da Literatura, defendendo a tese sobre romances históricos hispano-americanos do século XIX. Iniciou a carreira como professora substituta de Teoria da Literatura e Literatura Brasileira. Foi professora de Literaturas de Língua Espanhola na Universidade Estadual da Paraíba (UEPB) e Universidade Federal de Campina Grande (UFCG), onde ensina Literaturas de Língua Espanhola. Atualmente, é Professora Adjunta I da Universidade Federal Rural de Pernambuco. Tem experiência na área de Literatura com ênfase nas produções do continente americano, nos últimos anos especialmente em Literatura hispano-americana.

Christina Ramalho

Possui graduação em Letras Português/Inglês pela Universidade Veiga de Almeida (1995), mestrado em Letras (Ciência da Literatura) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1998) e doutorado em Letras (Ciência da Literatura) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2004). Atuou como Professora Adjunta de Literatura Brasileira e Teoria Literária da Universidade Veiga

de Almeida, no Rio de Janeiro/RJ de março de 1998 a junho de 2006. Em julho de 2006, passou a integrar o quadro efetivo da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), na qualidade de Professora Adjunta II, atuando na graduação e na pós-graduação na área de Teoria Literária. Seu doutorado foi reconhecido pela Universidade Complutense de Madrid. Em 01 de março de 2012, passou a atuar como Professora Adjunta I de Literaturas de Língua Portuguesa e Estágio na Universidade Federal de Sergipe, campus Itabaiana. As bases teóricas de seus estudos são: Semiótica, Crítica Feminista, Mitocrítica e Estudos Culturais. Membro, desde 1996, do GT Mulher e Literatura da ANPOLL, e membro do GELIC da UFS. É vice-coordenadora do Mestrado Profissional em Letras (UFS/Itabaiana). Professora-orientadora do Mestrado do Núcleo de Pós-Graduação em Letras (NPGL/UFS). É autora e organizadora de cerca de 25 livros de crítica literária, com ênfase na poesia épica e na poesia lírica, e de livros de poesia, crônicas e contos.

Cláudia Heloisa Impellizieri Luna Ferreira da Silva

Pós-Doutorado em História da América pela USP. Doutorado em Língua Espanhola e Literaturas Hispânicas pela UFRJ e pela Universidad de Buenos Aires – UBA (Bolsa PDEE CAPES). Mestrado em Letras Neolatinas pela UFRJ (1989). Bacharelado e Licenciatura pela UFRJ (1982). É professora Associada III da UFRJ. Chefia o Diretório de Pesquisa Modernidade/ Alteridade / Representação – MAR e coordena o Projeto de Pesquisa Discurso, Luta e Representação Feminina nas Independências e Pós-Independências Latino-Americanas. Participa do GT Mulher e Literatura (ANPOLL), da Rede de Estudos Andinas e do CEMHAL,

no qual integra a equipe de coordenação do GT sobre Mulher e Interculturalidade e do GT de Traduções e Edições Críticas de obras de Autoria Feminina. Atua na área de Letras, com ênfase em Literatura Latino-americana, priorizando os temas: imaginário e representação, literatura hispano-americana, literatura e história, literatura de autoria feminina e formação dos imaginários nacionais, indigenismo e protagonismo indígena, heterogeneidade e interculturalidade, gêneros híbridos, historiografia literária e revisão do cânone, a partir do século XIX. Bolsa de Produtividade em Pesquisa - PQ 2015 CNPQ.

Cláudia Paulino de Lanis Patrício

Mestre e Doutora em Letras pela Faculdade de Letras da UFRJ. Possui o Master em Enseñanza de Español para Brasileños pela Universidad Menéndez Pelayo/ Instituto Cervantes (2007). É Especialista em Enseñanza del Español como Lengua Extranjera pela Universidad de Valladolid (2000). Graduada em Licenciatura Plena em Língua e Literatura de Língua Espanhola pela Universidade Federal do Espírito Santo (1996). Foi professora de Língua e Literaturas Hispânicas da UESC, na graduação e no Curso de Especialização em Didática de Espanhol como Língua Estrangeira na Educação Básica. Atualmente é professora Adjunto I de Língua Espanhola da Universidade Federal do Espírito Santo. É pesquisadora dos seguintes Grupos de Pesquisa: O Imaginário Poético Hispano-Americano, Laboratório Interdisciplinar Latino-Americano (LILA/UFRJ) do Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas (FL/UFRJ); Estudos em Língua e Literaturas Estrangeiras – ELLE (UESC).

Leila Maria de Araújo Tabosa

Professora Adjunta da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, departamento de Letras Vernáculas. Possui graduação (Licenciatura plena) em Letras - Língua Portuguesa e Literaturas pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (2006) e mestrado pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem (área de concentração Literatura Comparada) pela mesma universidade (2009). Coursou doutorado pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem (área de concentração Literatura Comparada) pela UFRN (2014), com pesquisa de campo no exterior (PDSE), na Universidad Nacional Autónoma de México (2013), Cidade do México-DF. A professora doutora é pesquisadora do Grupo de Pesquisa Ponte Literária Hispano-brasileira e possui experiência na área de tradução em língua espanhola, com ênfase na obra de Sor Juana Inés de la Cruz. Atualmente, atua como editora para submissões na área de Literatura (Revista Colineares); coordena o projeto de pesquisa: Do Barroco ao Neobarroco em terras brasileiras: de Gregório de Matos a Oscar Niemeyer (Projeto PIBIC); e é membro do GPELL/UERN, Linha de Pesquisa Literatura e Sociedade e do GET/UERN, Linha de Pesquisa de Tradução. A professora, atualmente, dedica-se às pesquisas de Barroco e Emblemática na Literatura brasileira; Literatura e Ensino; Tradução.

Maria Nilza Carlos de Oliveira Candido

Graduanda do Curso de Letras em Língua e Literaturas Hispânicas da UFRN e bolsista de Iniciação Científica no projeto “A presença feminina na formação das nacionalidades e a produção literária escrita por mulheres, no século XIX, na América Latina”.

Mirtis Caser

Maria Mirtis Caser é doutora em Letras Neolatinas (Estudos Literários – Literaturas Hispânicas) pela UFRJ e tem pós-doutorado pela Universidade Ca’Foscari de Veneza, Itália. É professora de Língua Espanhola e de Literatura em Língua Espanhola na Ufes e atua no PPGL-Ufes na linha de pesquisa Poéticas da Antiguidade à Pós-modernidade, com ênfases na Literatura Hispânica, especialmente a narrativa produzida por mulheres. Tem interesse em tradução literária do espanhol ao português. Tem trabalhos publicados sobre a representação da mulher, especialmente nos contos de Emilia Pardo Bazán.

Raquel de Araújo Serrão

Licenciada em Letras Vernáculas pela Universidade Federal de Campina Grande. Especialista em Língua e Literatura Espanholas pela Universidade Estadual da Paraíba (UEPB), Mestra em Literatura e Interculturalidade também pela UEPB. Doutoranda do programa de Pós-Graduação – PPGEL da Universidade do Rio Grande do Norte, doutoranda em Literatura Comparada, área de estudo Literatura e Memória Cultural. Atualmente professora do Instituto Federal de Educação Ciências e Tecnologia do Rio Grande do Norte (IFRN) das disciplinas de Literatura Espanhola e Hispano-americana, além de Cultura Espanhola e Hispano-americana.

Regina Simon da Silva (Org.)

Doutora em Letras Neolatinas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ (2008), opção Literatura Hispano-americana. Atualmente, é Professora Adjunta de Língua e Literaturas Hispânicas do Departamento de Língua e Literaturas Estrangeiras Modernas da Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN e do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem – PPGEL, na área de Literatura Comparada, atuando na linha de pesquisa Literatura e Memória Cultural. Desenvolve estudos de obras literárias e suas relações entre literatura, história e cultura, no âmbito das literaturas brasileira e hispânica, principalmente sobre os temas: Literatura Hispano-Americana, Memória, Utopia, Relatos de Viagem, Alteridade e estudos sobre a mulher.

Samuel Anderson de Oliveira Lima (Org.)

Possui graduação em Letras/Língua Portuguesa (2004) pela UFRN. Cursou mestrado e doutorado no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem (Literatura Comparada) pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Atualmente é Professor Adjunto III da UFRN nas cadeiras de língua e literatura espanholas e do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem. Tem experiência na área de Educação, com ênfase no ensino de línguas e literaturas brasileira e espanhola, atuando principalmente nos seguintes temas: Barroco, José de Anchieta, Gregório de Matos, Língua Espanhola, Língua Portuguesa, Literatura espanhola e hispano-americana, Literaturas brasileira e portuguesa, ensino e pesquisa de línguas. É líder do Grupo de Pesquisa Ponte Literária hispano-brasileira, grupo que realiza há mais de dez anos o Colóquio de Estudos Barrocos.



Thayná dos Santos Almeida

Graduanda em Licenciatura Plena em Língua Portuguesa e Literatura de Língua Portuguesa e Língua Espanhola e Literatura de Língua Espanhola pela Universidade Federal do Espírito Santo (conclusão 12/2017). É pesquisadora voluntária do Programa Institucional Voluntário de Iniciação Científica (PIVIC) com o subprojeto O gênero testemunhal *en Conversación al Sur* pela Universidade Federal do Espírito Santo. Bolsista no projeto de ensino *Tertulia: De la lectura Literaria a la Conversación* pela Universidade Federal do Espírito Santo.





Este livro foi produzido pela
equipe editorial da Universidade
Federal do Rio Grande do Norte.

