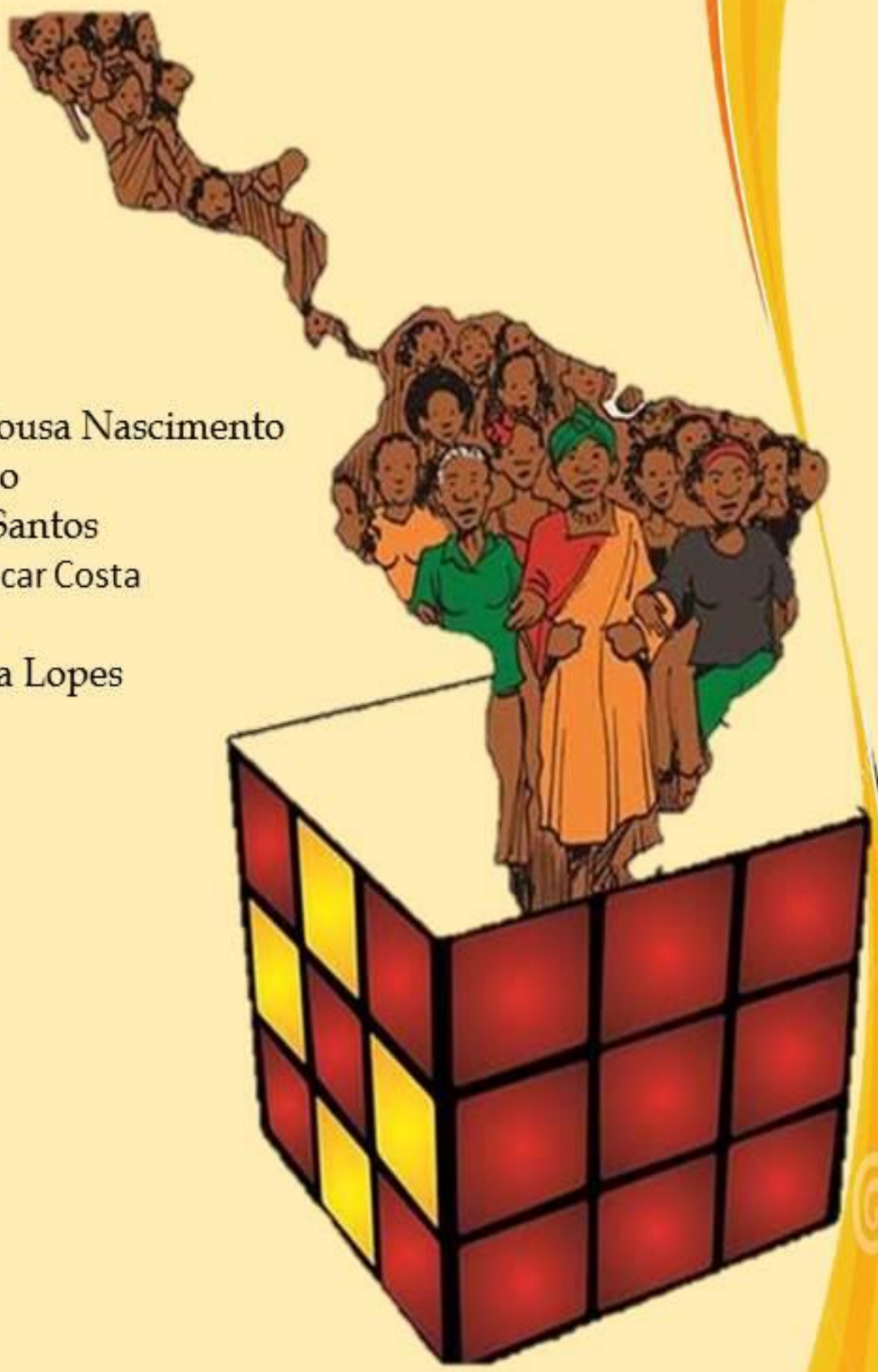
MEMORIAS DEL II CONGRESO INTERNACIONAL DE HISTORIA Y LITERATURA LATINOAMERICANA Y CARIBEÑA:

La Historia en la Literatura y la Literatura en la Historia



Organizadores:
Alcione Correa Alves
Francisco de Assis de Sousa Nascimento
Jorge Enrique Elias-Caro
Josinaldo Oliveira dos Santos
Margareth Torres de Alencar Costa
Ronyere Ferreira
Sebastião Alves Teixeira Lopes

edufpi

MEMORIAS DEL II CONGRESO INTERNACIONAL DE HISTORIA Y LITERATURA LATINOAMERICANA Y CARIBEÑA:

La Historia en la Literatura y la Literatura en la Historia

edufpi

Alcione Correa Alves
Francisco de Assis de Sousa Nascimento
Jorge Enrique Elias-Caro
Josinaldo Oliveira dos Santos
Margareth Torres de Alencar Costa
Ronyere Ferreira
Sebastião Alves Teixeira Lopes
(Organizadores)

MEMORIAS DEL II CONGRESO INTERNACIONAL DE HISTORIA Y LITERATURA LATINOAMERICANA Y CARIBEÑA:

La Historia en la Literatura y la Literatura en la Historia

INSTITUIÇÕES PARCEIRAS

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ
Reitor: Prof. Dr. José de Arimatéia Dantas Lopes
Vice Reitora: Dra. Nadir do Nascimento Nogueira
Superintendente de comunicação social
Dra. Jaqueline Lima Dourado

CONSELHO EDITORIAL
Prof. Dr. Ricardo Alágio Ribeiro (Presidente)
Prof. Dr. Antônio Fonseca dos Santos Neto
Profa. Ms. Francisca Maria Soares Mendes
Prof. Dr. José Machado Moita Neto
Prof. Dr. Solimar Oliveira Lima
Profa. Dra. Teresinha de Jesus Mesquita Queiroz
Prof. Dr. Viriato Campelo

Editora da Universidade Federal do Piauí – EDUFPI
Campus Ministro Petrônio Portela
CEP: 64049-550 – Bairro Ininga – teresina – PI – Brasil

Revisão: Josinaldo Oliveira dos Santos

Diagramação: Ronyere Ferreira da Silva; Jéssica Catharine Barbosa de Carvalho; Luciléa Silva da Cruz; Thiago de Sousa Amorim.

CONGRESO INTERNACIONAL DE HISTORIA Y LITERATURA LATINOAMERICANA Y CARIBEÑA (2: 2015: Teresina - PI)

Memorias [Recurso eletrônico] / II Congreso Internacional de Historia y Literatura Latinoamericana y Caribeña, Teresina (PI), 3 a 5 de dezembro de 2014; org.
Alcione Correa Alves; Francisco de Assis de Sousa Nascimento; Jorge Enrique Elias-Caro; Josinaldo Oliveira dos Santos; Margareth Torres de Alencar Costa; Ronyere Ferreira da Silva; Sebastião Alves Teixeira Lopes _ Teresina: EDUFPI, 2015.

Tema: La Historia en la Literatura y la Literatura en la Historia.
741 f.
Disponível em:< http://www.sigaa.ufpi.br/sigaa/public/programa/portal.jsf?id=347>

ISSN:

1. Historia – Congresso. 2. Literatura – congresso. 3. Latinoamericana y caribeña – Congresso.

Realização:
Grupo de Investigación Teseu, o labirinto e seu nome;
Programa de Pós-graduação em História do Brasil – PPGHB/UFPI
Associação de Historiadores Latinoamericanos y Del Caribe - ADHILAC

Apoio:
UFPI (http://www.ufpi.br/)
UESPI (http://www.uespi.br/site/)
FAPEPI: Fundação de Amparo a Pesquisa do Piauí;
Núcleo de Estudos Hispânicos da UESPI

Comissão organizadora docente:
Alcione Correa Alves
Francisco de Assis de Sousa Nascimento
Josinaldo Oliveira dos Santos
Jorge Enrique Elías-Caro
Margareth Torres de Alencar Costa
Sebastião Alves Teixeira Lopes

Comissão organizadora discente:
Ronyere Ferreira da Silva (UFPI)
Jéssica Catharine B. de Carvalho (UFPI)
Ella Ferreira Bispo (UFPI)
Camila Maria Santos Costa (UFPI)
Demócrito de Oliveira Lins (UESPI)
Geyza Conceição da Costa Pereira (UFÌ)
Gislane Hellen de Sousa (UESPI)
Jônata Alisson Ribeiro de Oliveira (UFPI)
José Cledinaldo dos Santos Guerra (UESPI)
Joselito do Costa Lopes (UESPI)
Júlio Eduardo Soares de Sá Alvarenga (UFPI)
Larissa da Silva Marques (UFPI)
Laura Torres de Alencar Neta (UESPI)
Leiliane de Vasconcelos Silva (UESPI)
Luciana Maria Libório Eulálio (UESPI)
Luciléa Silva da Cruz (UFPI)

Comissão científica
Alcione Correa Alves
Algemira Macêdo Mendes
Anderson C. Ferreira Brettas
Carolina Crisorio
Christian Cwik
Cláudia Cristina da Silva Fontineles
Edwar de Alencar Castelo Branco
Elizete Payne
Francisca Eugênia dos Santos
Francisco de Assis de Sousa Nascimento
Frederico Osanan Amorim Lima
Johanna Von Grafestein
Jorge Enrique Elías-Caro
Josinaldo Oliveira dos Santos
Luís Gonzaga Figueredo Júnior
Margareth Torres de Alencar Costa
Mónica Maríadel Valle Idarraga
Pedro Vilarinho Castelo Branco
Raúl Vallejo Corral
Rosario Márquez Macias
Sebastião Alves Teixeira Lopes
Sérgio Guerra Vilaboy
Vera Lúcia Vieira
Víctor Jacinto Flecha

PRESENTACIÓN

Los trabajos interdisciplinarios en historia y literatura permiten reflexionar, replantear y comprender de una manera más amplia y adecuada los procesos y las problemáticas de ambas disciplinas, así como sus confluencias y debates. La interacción entre Historia y Literatura son conceptos y categorías que cada vez son más relevantes para las Ciencias Sociales y Humanas, lo que de forma permanente coadyuva a estrechar a promover y desarrollar relaciones de inter y transdisciplinariedad entre estas áreas del saber, aportando a una mayor comprensión y análisis a las distintas culturas, la historia y la creatividad literaria.

Así las cosas, la Asociación de Historiadores Latinoamericanos y del Caribe ADHILAC, La Universidad Federal Piauí, La Universidad del Estado de Piauí, Maestría en Historia de Brasil y de Letras de la UFPI, Grupo de Investigación *Teseo, el labirinto y su nombre* y Núcleo de Estudios Hispánicos de la UESPI, preocupados por el acontecer histórico de la literatura y del avance de la historiografía literaria y las distintas narrativas latinoamericanas y caribeñas, organizaron el II Congreso Internacional de Historia y Literatura, cuyo tema central fue la *historia en la literatura y la literatura en la historia latinoamericana y caribeña*, el cual se realizó en la ciudad de Teresina (Piauí-Brasil) entre los días 03 y 05 de diciembre de 2015, donde se llevó a cabo un evento académico.

Aún cuando se busca que la discusión central se presente dentro de estos dos grandes ejes o ámbitos de trabajo, se incluyeron además una serie de temas y subtemas que abordan o profundizan desde diferentes dimensiones las distintas problemáticas de estas. Ello no excluye que se ventilaran temas de importancia vinculados a las relaciones de la historia con la literatura y las nuevas preocupaciones que vienen ocupando lugares destacados dentro de los textos de literatura histórica, y por supuesto, la historiografía de la literatura.

En este evento académico de tipo internacional participaron personas que desde distintas disciplinas examinaron con perspectiva histórica las diferentes dimensiones de la producción histórica y literaria, las metodologías de abordaje y los objetos de estudio a estudiar, así como las relaciones entre estas dos disciplinas y sus aportes a la sociedad. Entre los temas que se abordaron en el Congreso están: la literatura y la historia. Identidad, diferencias e interrelaciones. Debate contemporáneo en torno a sus relaciones; la historia y la literatura como objeto de estudio de las ciencias sociales y humanísticas; el contexto histórico y los referentes histórico-culturales en la literatura; los géneros literarios, su desarrollo y su vinculación con la historia; tensiones, relaciones y fronteras entre la historia y la literatura: crónicas, historias de vida, memorias, novelas históricas, testimonios y diarios; distintas miradas del contexto histórico y las tradiciones literarias. La vista desde: a) lo ancestral, b) lo indígena, c) lo afro, d) lo colonial, e) lo republicano, f) lo moderno, g) lo contemporáneo, h) lo pasado y lo nuevo, e i) lo regional; memoria histórica. Estrategia de rescate y preservación del patrimonio literario perdido; historias de vida, críticas de obras de literatos olvidados y las fronteras de la autobiografía; historiografía de la literatura; la enseñanza de la literatura y la historia desde una postura interdisciplinar; fuentes, fondos y archivos para la reconstrucción de la historia literaria latinoamericana y caribeña; la novela histórica contemporánea latinoamericana; literatura, Historia y Propaganda: de la prensa escrita a la internet.

En conjunto son temas que ayudan a entender mejor los problemas y las posibles soluciones al futuro. Para comprender mejor el contenido de estas memorias se ha dividido en varias partes por aspectos temáticos. No queremos dejar esta oportunidad para agradecer a todos y cada una de las personas que participaron en este proceso e hicieron posible que este proyecto fuera una realidad.

Los Editores

SUMÁRIO

1 MESA TEMÁTICA: LA LITERATURA Y LA HISTORIA. IDENTIDAD, DIFERENCIAS E INTERRELACIONES. DEBATE CONTEMPORÁNEO EN TORNO A SUS RELACIONES……....…… 6

2 MESA TEMÁTICA: LA HISTORIA Y LA LITERATURA COMO OBJETO DE ESTUDIO DE LAS CIENCIAS SOCIALES Y HUMANÍSTICAS…… 101

3 MESA TEMÁTICA: EL CONTEXTO HISTÓRICO Y LOS REFERENTES HISTÓRICO-CULTURALES EN LA LITERATURA……...……..... 172

4 MESA TEMÁTICA: LOS GÉNEROS LITERARIOS, SU DESARROLLO Y SU VINCULACIÓN CON LA HISTORIA…… 267

5 MESA TEMÁTICA: TENSIONES, RELACIONES Y FRONTERAS ENTRE LA HISTORIA Y LA LITERATURA: CRÓNICAS, HISTORIAS DE VIDA, MEMORIAS, NOVELAS HISTÓRICAS, TESTIMONIOS Y DIARIOS……..… 278

6 MESA TEMÁTICA: DISTINTAS MIRADAS DEL CONTEXTO HISTÓRICO Y LAS TRADICIONES LITERARIAS. LA VISTA DESDE: A) LO ANCESTRAL, B) LO INDÍGENA, C) LO AFRO, D) LO COLONIAL, E) LO REPUBLICANO, F) LO MODERNO, G) LO CONTEMPORÁNEO, H) LO PASADO Y LO NUEVO, E I) LO REGIONAL……...… 404

7 MESA TEMÁTICA: MEMORIA HISTÓRICA. ESTRATEGIA DE RESCATE Y PRESERVACIÓN DEL PATRIMONIO LITERARIO PERDIDO..... 492

8 MESA TEMÁTICA: HISTORIAS DE VIDA, CRÍTICAS DE OBRAS DE LITERATOS OLVIDADOS Y LAS FRONTERAS DE LA AUTOBIOGRAFÍA……... 554

9 MESA TEMÁTICA: LA ENSEÑANZA DE LA LITERATURA Y LA HISTORIA DESDE UNA POSTURA INTERDISCIPLINAR…….. 624

10 MESA TEMÁTICA: LA NOVELA HISTÓRICA CONTEMPORÁNEA LATINOAMERICANA……... 676

11 - MESA TEMÁTICA: EL DISCURSO LITERARIO Y EL DISCURSO HISTÓRICO EN LA NOVELA HISTÓRICA…….....696

1 – LA LITERATURA Y LA HISTORIA. IDENTIDAD, DIFERENCIAS E INTERRELACIONES. DEBATE CONTEMPORÁNEO EN TORNO A SUS RELACIONES

NICOLÁS GUILLÉN E A POESIA COMO PREFÁCIO ÀS AMÉRICAS: HISTÓRIA, IDENTIDADE E ANCESTRALIDADE

Karine Macêdo Freitas*[1]
Universidade Federal do Piauí
karinesatierf@gmail.com
Alcione Corrêa Alves (UFPI)**[2]
Universidade Federal do Piauí

1. INTRODUÇÃO

Proporcionar interpretações distintas sobre um mesmo objeto é uma tarefa que pode ser realizada através da música, da literatura, das artes de um modo geral, pelo mundo todo, com a ressalva de que seja qual for o meio utilizado, deve-se tender sempre para um mesmo objetivo: informar, contribuir para a construção de conhecimento. Entretanto, este estudo possuí interesse particular no conhecimento que Nicolás Guillén tem a oferecer no âmago de seus poemas. Há em Nicolás Guillén muito de história, de política, de conflitos sociais.

O poeta afro-caribenho que nasceu em 1902, início do século XX, tem em suas poesias todas as ferramentas necessárias para convidar o leitor a mergulhar nas discussões sobre identidade, preconceito, direitos e deveres, enfim, sobre a história de suas vidas. Dessa forma, o presente estudo almeja investigar as relações possíveis entre história e literatura afro-caribenha, examinando as possibilidades críticas decorrentes

[1]Acadêmica do 8º período do curso de Letras Português (UFPI). Bolsista PIBIC – CNPQ/Af, no projeto de pesquisa Teseu, o labirinto e seu nome que integra o Núcleo de estudos sobre africanidades e afrodescendencia – Ifaradá.
**Professor Adjunto, nível I, da Universidade Federal do Piauí. Integrante do Núcleo de Pesquisa Sobre Africanidade e Afrodescendência - Ifaradá; Coordenador do Mestrado em Letras da referida instituição, assim como do Projeto Cadastrado de Pesquisa: Teseu, o labirinto e seu nome, e ainda a Atividade de Extensão Clube do Vinil. (Orientador).

da premissa do Caribe como prefácio às Américas, de Édouard Glissant, e assim buscar compreender os processos de construções identitárias nas literaturas afro-caribenhas. Sendo que o cumprimento das metas preestabelecidas foi resultante de um levantamento bibliográfico que compreendeu a produção pela comunidade científica, brasileira e estrangeira, em torno do tema das literaturas afro-caribenhas e, mais especificamente, sobre a obra poética de Nicolás Guillén.

Lembrando que, este poeta possuí uma vasta produção poética, esta pesquisa elegeu dois poemas como objetos de estudo prioritários, os poemas "El apellido" e "Sensemayá: Canto para matar una culebra". Mas antes de analisar os poemas será realizada uma apropriação do texto de Glissant, o livro "Introdução a Uma Poética da Diversidade", edição traduzida do ano de 2005, oferece ao todo 04 capítulos, somados a um prefácio e entrevistas realizadas com o autor, que explica dentre outras coisas, sua concepção a cerca do Caribe e de seu caráter de prefácio.

Embora se possa afirmar que a pesquisa partirá dos pressupostos encontrados em Édouard Glisant, sua noção de prefacio e sua concepção sobre identidades atávicas e compósitas, outros teóricos serão consultados para que se exponha cLaramente qual é o modelo de identidade a ser discutido neste estudo e o que se tem falado sobre ele. Por isso, priorizaram-se publicações em livros, programas de pósgraduação (teses e dissertações) e periódicos indexados dos últimos 10 (dez) sobre a temática das construções identitárias de modo a contribuir para a discussão do tema de uma forma efetiva e atual.

2. O CARIBE COMO PREFÁCIO ÀS AMÉRICAS EM ÉDOUARD GLISSANT.

No livro Introdução a uma poética da Diversidade Édouard Glissant afirma que o Caribe é um lugar de encontro e, ao mesmo tempo, um lugar de passagem no continente americano. Para esse autor a paisagem caribenha, ou mesmo as paisagens da Martinica, são paisagens "irrué" (neologismo criado pelo autor). É como se esse termo comporta um tipo de unidadediversidade que preenche a paisagem caribenha e que irrompe no conjunto dos países do continente americano. Essa seria então sua forma de explicar que o Caribe seria um prefácio as Américas e à própria crioulização do mundo.

Mas o que seria a crioulização, como se desencadeiaria esse processo? O autor apresenta sim uma explicação sobre o processo de crioulização, mas antes se junta a outros pesquisadores para propor um modelo de divisão tripartite da América, e somente a partir desse modelo é que será explicado o que viria a ser a crioulização. Na

divisão tripartiti, a América é disposta da seguinte forma: A Mesoamérica, que seria a América dos povos nativos; a EuroAmérica, parte da América marcada pela presença e conservação dos hábitos, culturas e tradições dos europeus; a Neo américa, a América que viveu/vive a crioulização por meio da diáspora e da escravização dos negros africanos.

Considerando pode-se percebe que há de acordo com o autor ocorreram distintos processos de povoamento das Américas: aquele feito pelos "imigrantes armados", ou "fundadores", os "imigrantes familiares" e os "imigrantes nus", que são aqueles que foram trazidos à força para o continente, como os negros africanos escravizados (GLISSANT, 2005, p. 14). A partir disso, Glissant afirma ser a crioulização "um processo em que as culturas, em contato umas com as outras, transformamse, permutando entre si" (GLISSANT, 2005, p. 18).

> A crioulização é um conceito extremamente centrífugo, uma vez que oferece lugar à diversidade, à troca e a identidades novas nas quais todas as matrizes culturais fazem parte, mas que, ao mesmo tempo, já não interessa discriminar a natureza de cada traço. (ALVES, 2011, p.03)

Essa crioulização difere do conceito trabalhado no campo dos estudos linguísticos, por referirse a formação de culturas a partir do conceito de identidade rizoma, desenvolvido por Giulles Deleuze e Felix Gattari (ALVES, 2013). E para que o processo de crioulização ocorra, Glissant (2005) afirma ser necessário que elementos culturais diferentes, em contato uns com os outros, sejam "obrigatoriamente 'equivalentes em valor'", ou seja, que não haja nenhuma forma de predominância de um sobre o outro (GLISSANT, 2005, p.21). Não se pode esquecer ainda que a crioulização é comparada a mestiçagem, "acrescida de uma mais valia que é a imprevisibilidade" (Glissant, 2005, p.22).

Na fala de Gomes (2008) é possível percebe que predominantemente no oitocentismo, a mestiçagem se apresenta como grande temática na construção do romance e da poesia latinoamericanos. Relembrando inclusive que desde os tempos coloniais, os autores literários e estudiosos da sociedade nas Américas, foram levados a confrontarse com a "mistura entre as raças". As populações locais estabeleceram um motivo literário recorrente, embora ambíguo e cheio de contradições internas, porque os poetas e escritores de ficção idealizaram, sem nenhum compromisso com a veracidade dos fatos, "ao bel prazer das ideologias sociais e raciais hegemônicas", o

papel basilar de certos componentes populacionais em detrimento de outros (GOMES, 2008).

> Assim, a suposição secular da superioridade universal dos brancos "um princípio intangível do sistema colonial", conforme escreve Bernard Droz (DROZ, 2006, p. 701), aliouse à glorificação romântica do indígena e contrapôsse ao "apagamento simbólico do negro" (CHANADY, 1995, p. 38). Este, trazido para as Américas já estigmatizado pela escravidão, mostravase pouco apto a louvações nativistas e patrióticas: em suma, pouco qualificado para protagonista da metanarrativa histórica e mítica da aventura colonizadora no Novo Mundo. (GOMES, 2008, p.03).

Por tanto, não se trata de um algo que possa ser previsto, calculado ou programado. "A crioulização precisa necessariamente de, no mínimo, dois elementos, o caráter processual e, em segundo lugar, o caráter provisório ou desviante. Sendo peca, simultaneamente, por insuficiência de processo e por insuficiência de provisoriedade" (ALVES, 2011, p. 03). E esse caráter processual permite ainda que o autor discuta a elaboração de uma "poética da relação", que será abordado em etapas futuras da presente pesquisa.

3. A EQUIVALÊNCIA DAS RELAÇÕES

Os dois poemas de Guillén representam momentos diferentes ao passo que são utilizados pelo poeta como instrumentos para questionar, discutir e criticar temas referentes ao posicionamento da sociedade e do governo cubano frente a cultura afrocubana. Como bem aponta Shawn Alfonso Well, em seu artigo intitulado "Black Identity in Cuba and the United States: Nicolás Guillén and Langston Hughes", sobre o poeta Guillén:

> He joined the Communist Party in the mid1930's and, in1953,was forced into exile because of his satirical attacks on the Batista dictatorship. He returned to Cuba in 1959 after the triumph of Castro's rebel army and was chosen by the new government to help design the cultural policy for revolutionary Cuba. He came to be regarded as Cuba's national poet because the message in his poetry so represented Cuba's revolutionary ideology.
> (WELL: 14)

Como afirma Well o poeta Guillén se filiou-o ao partido comunista na década de 30 especificamente em 1937, seu exilio que durou 6 anos foi consequência das criticas que o poeta direcionava ao governo ditatorial. Os poemas "El apellido" e

"Sensemaya" são exemplos de algumas das insatisfações do poeta. Com "El apellido" a construção da identidade negra cubana passa a ser discutida pelo autor através da busca de um nome (sobrenome). Esse nome/sobrenome alude a uma prática comum durante o período colonial, o ato de usar o nome como forma de dominação e de apropriação do ser.

Além disso, o poeta discorre sobre aspectos históricos como o comércio e escravização dos afrodescendentes que se manifestam na figura do avô negro e escravizado. O poeta trabalha em seu texto poético aspectos reais e pessoais o que já evidencia seu caráter subjetivo. Ao lidar com a história da escravização evoca-se para o texto o papel da memória e o quanto ela foi imprescindível para que aqueles que foram sequestrados de suas terras e tiveram suas vidas roubadas, pudessem se reerguer em outros espaços. Nesse ponto o poeta questiona em seu texto sobre sua ancestralidade e atribui isso a instrumentos musicais africanos, como no fragmento a seguir:

> [...] Y bien ahora os pregunto
> ¿No veis estos tambores tensos y golpeados
> ¿Com dos lagrimas secas?
> ¿No tengo acaso Um abuelo nocturno
> Com uma gran marca negra?
> (Mas negra todavia que la piel) [...]
> (GUILLÉN *apund* MADRIGAL, 2014, p. 184).

Esse poema oferece a perspectiva de um afrodescendente que desconhece sua real história e questiona-se sobre o seu direito de saber. Além disso, o processo de construção identitária nesse poema pode ser caracterizado a partir da apropriação do conceito de crioulização (Glissant, 2005), e também de culturas atávicas e culturas compósitas. As culturas atávicas são culturas de raiz única, onde se tratando de modelo de identidade, seriam as identidades fixas, estáticas que não se modificam no tempo. Já as culturas compósitas são as que possuem o *status* de rizoma, um rizoma significa raízes que vão ao encontro de outras raízes, e isso é percebido no poema.

Há em "El apelido" exatamente um processo de formação de identidade que se assemelha ao modelo descrito por Glissant. A identidade atávica é o que o colonizador, aquele que atribui o nome ao poeta sem dar-lhe um sobrenome, entrega ao poeta como se fosse um presente, mas, um presente que tenta inclinar o poeta a rejeitar sua ancestralidade e sua relação com o avô negro escravizado.

Desde la escuela

Y aún antes… Desde el alba, cuando apenas
Era una brizna yo de sueño y llanto,
Desde entonces,
Me dijeron mi nombre
[...]
Y luego me entregaron
Esto que veis escrito en mi tarjeta
[...]
Que llevo a cuestas por la calle,
Que siempre van conmigo a todas partes.
¿Es mi nombre, estáis ciertos?
(GUILLÉN *apud* MADRIGAL, 2014, p. 179)

Mas, o que o poeta reivindica é justamente a identidade compósita, uma identidade que não excluiria nenhum dos traços que o constituem. A identidade compósita aceita a atávica e a utiliza para se completar e formar uma identidade mais abrangente. O que o poeta faz pode ser entendido como uma crioulização porque antes de se tornar identidade compósita é preciso que a identidade atávica se crioulize, que ela passe a incorporar outros elementos sem subjulga-los necessariamente, que é exatamente o que o colonizador tenta fazer com o personagem de "El apellido", ele tenta mostrar que o nome "branco" é suficiente para ele e que não há por que pensar sobre um sobrenome. Mas esquecer o sobrenome seria o mesmo que esquecer-se de seu avô, de sua história e de sua cultura.

Falando sobre cultura tem-se ainda o poema "Sensemayá", ressaltando as considerações de Anderson (2011), o poema se tratar de uma forma de defesa da cultura afrocubano, e, simultaneamente, uma critica a atitude do governo em relação a estas raízes contemporânea, tentando denunciálos e removêlos do centro das atenções. Em essência, é o mesmo que acontece no primeiro poema. Anderson (2011) destaca que muitos estudiosos e pesquisadores ignoram certos elementos presentes nesse poema, muitos pesquisadores o interpretam como apenas uma "peça lúdica de folclore" sem significado mais profundo. No entanto, de acordo como autor ao fazer isso ignorase o contexto e subtexto.

Percebe-se em Sensemayá diferentes campos semânticos, assim como Nancy Morejón observou em "El apellido". Em uma primeira leitura do poema passa-se a crer em uma forma de representação de uma tradição realizada no 'Dia de Reis'em Cuba. Esse dia é descrito por Ortiz como o dia em que "blancos y negros, como todos lós pueblos, tienen su carnaval, esa fiesta ruidosa y orgiástica que se mantiene firmemente arraigada em las conciencias populares (…)" (Ortiz, 1921, p. 54). E é interessante observar que o subtítulo do poema "canto para matar uma culebra" já denuncia o fato

de que o poeta dita as instruções que devem ser seguidas para matar a cobra, chamada de Sensemayá, para Anderson (2011):

> While the act of killing the snake in "Sensemaya" can certainly be seen as arecreation of traditional chants for killing snakes, contend that it is also a metaphor for the government's efforts to eliminate carnival processions and other AfroCuban cultural manifestations in Cuba, such as the rites and religious practices associated with Palo Monte (Mayombe) and the Abakua secret society. This latter claim might seem implausible to some modern readers, but when we consider the meaning of the chant that is repeated throughout the poem ("Mayombe—bombemayombe!") and uncover the latent connection that links the image of the snake wrapped around a tree—one of the central images in "Sensemaya"—to a wellknown symbol of the birth of CIatiiguismo, this Reading is quite seductive (ANDERSON, 2011, p. 80).

Ele conclui seu pensamento dizendo que o ato de os afrocubanos" 'killing' the snake in their carnival celebrations" (ANDERSON,2011,p.80) não significava uma eliminação do mal, e sim um ato que para eles simbolizava o renascimento da criatura garantindo sua sobrevivência. Anderson (2011) debate ainda os possíveis significado dos nomes "Sensemayá" e "Mayombe". O primeiro nome é interpretado pelo autor como uma possível referência a Yemanyá, ao considerar a semelhança da grafia do nome, bem como a sua pronúncia.

Enquanto isso, o nome "Mayombé" seria uma alusão a Palo Monte e a religião Palo Mayombé: *"¡Mayombe-bombe-mayombé!/¡Mayombe-bombe-mayombé! ¡Mayombe-bombe-mayombé!"*. Para compreender melhor essa questão da religião de Palo Monte devese ter em mente que assim como outras religiões afro-americanas os sistema de crenças afro-cubanas são resultados da mescla de quatro elementos: as religiões africanas trazidas pelos escravos; o catolicismo trazido pelos espanhóis e portugueses; o espiritismo criado por Allan Kardec em meados do século XIX era rapidamente introduzido na América, e as crenças dos indígenas, índios americanos. (RIBEIRO, 2007).

Esse é um dos pontos importantes que precisa ser aprofundando em etapas futuras da pesquisa, para uma melhor compreensão das relações existentes entre o dia de reis, a religião de Palo Monte e a luta contra a desvalorização das religiões e costumes de origens africanas, em Cuba. Uma vez que cada geração, de alguma forma, apropria-se da herança cultural de seus ancestrais, como forma de estabelecer, ou mesmo formar suas próprias concepções sobre o mundo e sobre si mesmo, direta ou indiretamente (FREITAS, 2015, p. 207).

¡La culebra muerta no puede comer;
la culebra muerta no puede silbar;,
no puede caminar,
no puede correr!
¡La culebra muerta no puede mirar;
la culebra muerta no puede beber;
no puede respirar,
no puede morder!
(GUILLÉN *apund* MADRIGAL, 2014. p. 150).

E é nesse ponto que ao reivindicar práticas culturais, como o dia dos reis em Cuba, ou mesmo reivindicar o reconhecimento da existência de uma história individual capaz de expressar uma história coletiva, como a retratada no poema "El apellido". Observado a seguinte situação, onde ao dizer "Eu sou a Maria", durante uma consulta médica, é preciso provar que essa informação é verdadeira. Mas, por um outro lado se o médico disser que aquela em seu consultório não é Maria que consta no documento de identidade, mesmo que ela seja, o conhecimento de Maria sobre si mesmo será invalidado.

Não bastaria então que se aceitasse a existência de uma história, hábitos e valores ancestrais, pois, seria impreterível que um 'outro' também reconheça isso. Esse outro de quem se fala assumiria então papel de validar a existência de um individuo. E o que Guillén faz é exatamente refletir sobre isso nos dois poemas. A história de elementos da cultura africana aparece nos dois poemas como forma de relacionar história e literatura, uma literatura que visa aprofundar e desmistificar o conhecimento que os negros cubanos tinham sobre si graças as visões deturpadas de outros. O poeta em "El apellido" e em "Sensemayá" nos oferece uma forma diferente de rever os estereótipos impostos aos negros e em como isso fortalece o processo de embanquecimento.

A história do preconceito contra negros é expressada no poema de Guillén enfatizando a importância que as próprias pessoas negras tinham em suas vidas a partir daquela nova fase, tem-se a perspectiva de uma afrodescendente como um tipo de alerta, como forma de dizer que o "outro" ainda pode tentar enganar você e induzir sua própria visão como única e correta, mas, é preciso pensar e mostrar para esse "outro" que a pessoa negra tem poder sobre a sua vida também.

Por isso, pode-se pensar em "Sensemayá", a cobra, como uma alegoria para a condição do negro, sempre encurralado, ameaçado e exposto a situações onde sua vida está nas mãos de outras pessoas, realocado para as margens. E essa temática tão

bem trabalhada por Guillén não exclusividade do Caribe, mas de todas as localidade em que se vivenciou o infeliz período da escravização de seres humanos. Por isso a literatura caribenha de Guillén se apresenta como um prefácio as literaturas nas Américas, funcionando como a premissa formulada por Glissant, mas voltada para a literatura.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A premissa de Édouard Glissant, ao ser aplicada no estudo literário, permitiu vislumbrar a representatividade dos poemas de Nicolás Guillén para uma compressão da poesia afro-americana. Isso porque além de explorar uma temática comum nas Américas, como o processo de escravização, comercialização de negros, o preconceito que dada sociedade nutri em relação as práticas culturais diferentes das que são consideradas "predominantes", o poeta recria imagens que estabelecem entre si relações intertextuais.

"El apellido e "Sensemayá" foge do padrão onde se tem um personagem destinado a um único papel. Há o mesmo foco, que é a construção da identidade, mas no primeiro seria uma identidade individual que evolui para a coletiva e no segundo trata-se da necessidade de haver uma representatividade negra, de se preservar um povo e tudo o que o constitui como um povo. As práticas religiosas são uma marca identitária de uma comunidade, isso porque se reafirmam a partir daquilo que acreditam, todo ritual tem uma finalidade, tem um sentido para dada comunidade. Ao reprimi-lo se está negligenciando a liberdade e o direito de toda uma comunidade.

Assim como no primeiro poema, onde colonizador acredita que o negro não tenha direito de ter liberdade e o escraviza, no segundo percebe-se a narração de uma prática conciliadora. Todos se unem, cantam juntos o que seria uma música para matar uma cobra, mas não se trata apenas de assassinar um animal. Esse poema retrata dentre tantas coisas o negro que é encurralado pelo branco e forçado a se esconder, sabendo que a qualquer momento será morto. Na verdade, essa interpretação difere da primeira hipótese elaborada, a de que o poema de Guillén retratasse um ritual que se passava no dia de reis, em Cuba. Uma prática que evoca um teor místico, por crer que a morte da cobra teria uma simbologia referente a morte do mal.

REFRÊNCIAS BIBLIOGRAFICAS

ANDERSON, Thomas F. "Carnival and National Identity in the Poetry of Afrocubanismo" In: **Carnival and National Identity in the Poetry of Afrocubanismo**. Florida: University Press of Florida. 2011. p. 78107

ALVES, Alcione Corrêa. **A ideia de processo no conceito de crioulização: primeiras hipóteses**. In: XII Congresso Internacional da ABRALIC Centro, Centro, Ética, Estética. Curitiba:2011. Disponível: http://www.abralic.org.br/download/anaiseventos/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC09561.pdf acessado em: 02 de março de 2015.

ALVES, Alcione Corrêa. **Teseu, o Labirinto e seu nome: Conhecimento é resistência**. Belo Horizonte: Caligrama,v.18,n1.2013.p.163183. Disponível em: http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/caligrama/article/view/3788 acessado em: 04 de março de 2015.

FREITAS, Gildete M. C; FREITAS, Karine Macêdo. **Surdo no campo visual: libras como construção de um projeto educacional bilíngue.** In: SOARES, Maria Vilani; MELO, Verônica Mendes. (Org.). 1º MEL: Memórias, Ensino e Linguagem. 1ºed.Teresina: Universidade federal do Piauí, 2015, v. , p. 7-232.

GUILLÉN, Nicolás. **Obra Poética 19221958**. Tomo I. Habana: EditorialLetras Cubanas 4 ed. 2002, p. 249 253.

GUILLÉN, Nicolás. "West Indies, LTD" In: **Summa Poética**. Madri: Cátedra, 2014. p.95-96

GLISSANT, É. "Crioulizações no Caribe enasAméricas" In: **Introdução a uma poética da diversidade** . Trad. Enilce Albergaria Rocha. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

GOMES, Heloisa Toller. **Identidade Cultural, Mestiçagem, Colonialidade: Uma Leitura Comparatista**. Góiais: Revista Brasileira do Caribe, vol. IX,núm. 17, julio-diciembre, 2008, pp. 117148.

RIBEIRO, José da Silva. **Palo Monte, um rito Congo em Cuba**. Portugal: UAP. 2007 Disponível em: https://ipena44.files.wordpress.com/2013/02/12590739881silva.pdf acessado em: 04 de Março de 2015.

WELLS, Shawn Alfonso. **Black Identity in Cuba and the United States: Nicolás Guillén and Langston Hughes.** Essays. Disponível em: http://www.angelfire.com/planet/islas/English/v1n3pdf/1319.pdf acessado em: 04 de março de 2015.

MULHERES INSURRETAS: UMA POÉTICA DESDE *LAS ANCESTRAS*

Ella Ferreira Bispo[2]
Universidade Federal do Piauí - UFPI
Alcione Corrêa Alves[3]
Universidade Federal do Piauí - UFPI

Siempre presentes
Quisieron borrar nuestras huellas,
quisieron silenciar nuestras voces,
pero el cuerpo, cansado, desnudo
y maltratado por el látigo… ¡volvió a levantarse!

Quisieron borrar nuestra historia,
quisieron borrar nuestra imagen,
pero el alma, dolida, insistente
y curtida…
¡Volvió a reescribirse!

[...]. (HERRERA, 2010, p. 427)

A matriz do poder colonial

Em seu artigo "Interculturalidad, plurinacionalidad y decolonialidad: las insurgencias político-epistémicas de refundar el Estado" (2008) Catherine Walsh discute possibilidades de novas articulações e construções sócio-políticas e epistêmicas capazes de incentivar mudanças radicais e descolonizadoras. Walsh argumenta que a pretensão de unidade e homogeneidade, cultivada pelos Estados Nacionais da América do Sul desde sua formação, permite manter a dominação econômica, política, social e cultural conforme os interesses capitalistas. Neste sentido, a teórica engaja-se nas insurgências políticas e epistêmicas que apontam novos caminhos às transformações na

[2] Mestranda no PRPG-Letras da Universidade Federal do Piauí, bolsista CAPES, integrante do Projeto de Pesquisa *Teseu, o labirinto e seu nome* e do Grupo de Pesquisa *Americanidades: lugar, diferença e violência.* ellafbispo@gmail.com

[3] Professor Adjunto da Universidade Federal do Piauí. Tem coordenado o Projeto de Pesquisa *Teseu, o labirinto e seu nome*; está professor permanente do Mestrado em Letras da mesma instituição e lidera o Grupo de Pesquisa *Americanidades: lugar, diferença e violência*, registrado no DGP/CNPq. alcione@ufpi.edu.br

estrutura institucional, de modo a refletir e representar a diversidade de povos e culturas, bem como seus processos históricos. Tomando como exemplo os movimentos políticos ancestrais[4], Catherine Walsh identifica uma insurgência enquanto epistêmica não somente quando esta se propõe a

> cuestionar, desafiar y enfrentar las estructuras dominantes del Estado – las que sostienen el capitalismo y los intereses de la oligarquía y del mercado – sino también por poner en escena lógicas, racionalidades y conocimientos distintos que hacen pensar el Estado y la sociedad de manera radicalmente distinta (2008, p. 134).

Com efeito, uma insurgência epistêmica firma atos de descolonização por seu esforço em (re)pensar as perspectivas e paradigmas teóricos e políticos, solapando as lógicas e significantes relacionadas à nossa compreensão de Estado. Walsh ressalta que os termos decolonial e descolonização[5] não estão vinculados às categorias teórico-abstratas. Conforme a pesquisadora, a genealogia dos mencionados termos surge a partir da colonização e da escravidão e estão relacionados aos "ejes de lucha de los pueblos sujetos a esta violencia estructural, asumidos como actitud, proyecto y posicionamiento – político, social y epistémico – ante (y a pesar de) las estructuras, instituciones y relaciones de su subyugación" (2008, p. 135).

O colonialismo é uma estrutura de poder complexa que pode ser sistematizada por meio de eixos que marcam funcionamentos e controles específicos, mas que operam de modo interligado. Neste sentido, Walsh destaca 4 eixos considerados pertinentes à compreensão da matriz de poder na qual temos que nos empenhar em transgredir. Para tanto, a pesquisadora recorre à noção de *colonialidad del poder*, preconizada pelo sociólogo peruano Aníbal Quijano, uma vez que tal noção nos aponta à "permanencia conflictiva de la relación y dominio colonial – que iniciaron en 1492 – y evidencia una estructura o matriz de poder colonial que parte de los intereses de capitalismo en el marco de la modernidad y que cruce prácticamente todos los ámbitos de la vida" (2008, p. 136).

---

[4] Catherine Walsh traz como uma das epígrafes do seu artigo os dizeres "El mundo que queremos es uno donde quepan muchos mundos. La patria que construimos es una donde quepan todos los pueblos y sus lenguas, que todos los pasos la caminen, que todos la rían, que la amanezca a todos", assinado pelo Comitê Clandestino Revolucionário Indígena e datado de 2 de janeiro de 1996.

[5] Ao apresentar uma noção de *descolonização* inexoravelmente relacionada aos processos históricos de povos colonizados, Catherine Walsh corrobora com o apresentado por Frantz Fanon em *Os condenados da terra*: "A descolonização, sabemo-la, é um processo histórico, isto é, não pode ser compreendida, não encontra a sua inteligibilidade, não se torna transparente para si mesma senão na exata medida em que se faz discernível o movimento historicizante que lhe dá forma e conteúdo. A descolonização é o encontro de duas forças congenitamente antagônicas que extraem sua originalidade precisamente dessa espécie de substantificação que segrega e alimenta a situação colonial. Sua primeira confrontação se desenrolou sob o signo da violência, e sua coabitação – ou melhor, a exploração do colonizado pelo colono – foi levada a cabo com grande reforço de baionetas e canhões" (FANON, 1968, p. 26).

Assim, o primeiro eixo destacado pela pesquisadora – "la colonialidad del poder" – diz respeito ao projeto de dominação empreendido com base na hierarquização racial e de gênero. Tal projeto de dominação, abalizado por Aníbal Quijano, foi fundamentado pelo colonialismo europeu e impera como ferramenta de manutenção do poder hegemônico em âmbito mundial[6], estabelecendo os padrões de classificação social.

> El primer eje – la colonialidad del poder – se refiere al establecimiento de un sistema de clasificación social basada en una jerárquica racial y sexual, y en la formación y distribución de identidades sociales de superior a inferior: blancos, mestizos, indios, negros. Este es el uso de «raza» como patrón de poder conflictivo y permanente que desde la colonia hasta hoy ha mantenido una escala de identidades sociales con el blanco masculino en la cima y los indios y negros en los peldaños finales, éstas últimas como identidades homogéneas y negativas (WALSH, 2008).

O segundo eixo destacado – "la colonialidad del saber" – discute o eurocentrismo[7] enquanto estrutura que sustenta o poder disciplinarizante do colonialismo ao estipular a cultura europeia como centro de referência, sobremodo, concentra sob a hegemonia europeia o controle do saber:

> Un segundo eje es la colonialidad del saber: el posicionamiento del eurocentrismo como la perspectiva única del conocimiento, la que descarta la existencia y viabilidad de otras racionalidades epistémicas y otros conocimientos que no sean los de los hombres blancos europeos o europeizados. Esta colonialidad del saber es particularmente evidente en el sistema educativo (desde la escuela hasta la universidad) donde se eleva el conocimiento y la ciencia europeos como EL marco científico-académico-intelectual. [...]. Claro es que, al atravesar el campo del saber, usándolo

[6] Nas palavras de Aníbal Quijano: "En América, la idea de raza fue un modo de otorgar legitimidad a las relaciones de dominación impuestas por la conquista. La posterior constitución de Europa como nueva id-entidad después de América y la expansión del colonialismo europeo sobre el resto del mundo llevaron a la elaboración de la perspectiva eurocêntrica de conocimiento y con ella a la elaboración teórica de la idea de raza como naturalización de esas relaciones coloniales de dominación entre europeos y no-europeos. Históricamente, eso significó una nueva manera de legitimar las ya antiguas ideas y prácticas de relaciones de superioridad / inferioridad entre dominados y dominantes. Desde entonces há demostrado ser el más eficaz y perdurable instrumento de dominación social universal, pues de él pasó a depender inclusive otro igualmente universal, pero más antiguo, el intersexual o de género: los pueblos conquistados y dominados fueron situados en una posición natural de inferioridad y, en consecuencia, también sus rasgos fenotípicos, así como sus descubrimientos mentales y culturales. De ese modo, raza se convirtió en el primer criterio fundamental para la distribución de la población mundial em los rangos, lugares y roles en la estructura de poder de la nueva sociedad. En otros términos, en el modo básico de clasificación social universal de la población mundial" (QUIJANO, 2014, p. 779-780).

[7] "O espaço enquanto dispositivo epistemológico em função do eurocentrismo, tem em sua substância ético-política o universalismo – corolário do ideal de uma "consciência humana". O discurso da "consciência humana" funciona como síntese, extraordinária, dos pressupostos e dos valores que devemos cultivar. Enquanto modelo civilizatório absoluto, universal, global tal discurso torna supostamente desnecessária qualquer ação política que discuta as contradições e desigualdades do mundo moderno; ora, sob pressuposto da "consciência humana" com seus ideais unilaterais, a ideia de uma democracia que age em função de interesses específicos torna-se aceitável. Sobremaneira, a notabilidade deste ideal repreende as práticas culturais baseadas-no-lugar: as produções de conhecimento local, as práticas simbólicas e seus padrões de produção de sentido, a (re)elaboração de referenciais próprios à expressão e objetivação da subjetividade, enfim, as reivindicações sobre a possibilidade de dizer a partir do próprio lugar" (BISPO, 2014, p. 03-04).

> como dispositivo de dominación, la colonialidad penetra en y organice los marcos epistemológicos, academicistas y disciplinares (WALSH, 2008, p. 137).

No terceiro eixo, Walsh explica "la colonialidad del ser" que, conforme a pesquisadora, é aquela que se realiza através da inferiorização, subalternização e desumanização do colonizado. Pois, uma vez que a Europa se institui como centro de referência o colonizado é, por conseguinte, constituído como o Outro[8] da diferença. Quanto a internalização de um padrão exógeno e, por conseguinte, a consequente inferiorização dos povos autóctones e seus descendentes, Daniel Mundurucu em seu ensaio "Em busca de uma ancestralidade brasileira", declara que:

> Nasci índio. Foi aos poucos, no entanto, que me aceitei índio. Relutei muitas vezes em aceitar esta condição. Tinha vergonha, pois ser estava aliado em uma série de chavões que cuspiam sobre mim: índio é atrasado, é sujo, preguiçoso, malandro, vadio... Eu não me identificava com isso, mas nunca fiz nada para defender minha origem. Carreguei com muita tristeza os apelidos que recaíam sobre mim: índio, juruna, aritana, peri... E tive que conviver com os males que a civilização tem de pior, que é ignorar quem traz em si o diferente (MUNDURUCU, 2002).

Na declaração do escritor, psicólogo, historiador, filósofo e educador Daniel Mundurucu, podemos perceber a violência epistêmica (SPIVAK, 2010) operada quando a diferença é estabelecida sobre as bases da metafísica da presença: "na definição da diferença mediante um par, o segundo termo, onde reside a diferença, se define como *ausência* (ou falta ou insuficiência) *de Ser*" (ALVES, 2014, p.10). Outrossim, conforme Frantz Fanon (1968, p. 175), "ao colonialismo não basta encerrar o povo em suas malhas, esvaziar o cérebro colonizado de toda forma e conteúdo, por uma espécie de perversão da lógica, ele se orienta para o passado do povo oprimido, deforma-o, desfigura-o, aniquila-o". Pois, buscando as palavras de Catherine Walsh:

> La colonialidad del ser, un tercer eje, es la que se ejerce por medio de la inferiorización, subalternizacion y la deshumanización: a lo que Frantz Fanon (1999) se refiere como el trato de la «no existencia». Apunta la relación entre razón-racionalidad y humanidad: los más humanos son los que forman parte de la racionalidad formal – la racionalidad medio-fin de Weber que es la racionalidad de la modernidad concebida a partir del individuo «civilizado» –. Es a partir de esta racionalidad que se piensa el Estado nacional, históricamente haciendo que los pueblos y comunidades indígenas aparezcan como los bárbaros, no-modernos y no-civilizados, y los pueblos y comunidades negras – más que todo en la región andina – como no existentes o, en el mejor de los casos, extensión de los indígenas (WALSH, 2008, p. 138).

[8] Gayatri Spivak, em seu ensaio *Pode o subalterno falar?*, menciona como exemplo da prática de violência epistêmica "o projeto remotamente orquestrado, vasto e heterogêneo de se constituir o sujeito colonial como Outro [da Europa]", (2010, p. 47).

Por fim, indo além das questões relativas ao meio ambiente e tomando como ponto de partida os movimentos específicos de luta e as filosofias de vida dos povos indígenas e afros na América do Sul, Walsh apresenta "la colonialidad de la madre naturaleza y de la vida misma", o eixo que, conforme a pesquisadora, se articula na divisão binária natureza/sociedade, "descartando lo mágico-espiritual-social, la relación milenaria entre mundos biofísicos, humanos y espirituales, incluyendo el de los ancestros, la que da sustento a los sistemas integrales de vida y a la humanidad misma" (2008, p. 138). Sobremaneira, este é o eixo que se realiza na supressão do desenvolvimento das genealogias de culturas dos povos ancestrais:

> Al negar esta relación milenaria, espiritual e integral, explotar y controlar la naturaleza y resaltar el poder del individuo moderno civilizado (que aún se piensa con relación al blanco europeo o norteamericano) sobre el resto, como también los modelos de sociedad «moderna» y «racional» con sus raíces europeo-americanas y cristianas, este eje de la colonialidad ha pretendido acabar con todo la base de vida de los pueblos ancestrales, tanto indígenas como afrodescendentes (WALSH, 2008, p. 139).

Isto posto, lançamos o olhar ao ensaio elaborado por Yolanda Arroyo Pizarro, intitulado "Hablar de las Ancestras: hacia una nueva literatura insurgente de la afrodescendencia" (2015), publicado na página eletrônica da revista de crítica sócio-cultural contemporânea – *Cruce* – vinculada à Universidad Metropolitana, situada em Caracas, capital federal da Venezuela.

"Hablar de las Ancestras": insurgência epistêmica

Hasta que los leones tengan sus propios
historiadores, las historias de cacería seguirán
glorificando al cazador
(proverbio nigeriano).

Yolanda Arroyo Pizarro (Guaynabo, Porto Rico, 1970) é poeta, ficcionista e ensaísta. Sua produção literária é consideravelmente extensa e enumera várias premiações. Pizarro destaca-se por exercer uma escrita combativa, porquanto a autora aborda, com maestria, temas ainda controversos em nossa sociedade, como a diversidade sexual e a identidade afrodescendente. Suas obras têm sido publicadas em países como Gana, México, Argentina, Panamá, Equador, Guatemala, Colômbia, Venezuela, Chile, Bolívia, Espanha, Dinamarca, Hungria, França e Reino Unido.

No ensaio "Hablar de las Ancestras: hacia una nueva literatura insurgente de la afrodescendencia" (2015) Pizarro dedica-se ao fundamento de um projeto estético que reivindica visibilidade histórica às mulheres da diáspora negra. Logo no início da

primeira parte do seu ensaio, intitulada "Por qué hablar de las Ancestras", Pizarro destaca que não utiliza o termo masculino *Ancestro*, visto que este se refere a antepassado ou antecessor. Sobremaneira, "no es lo mismo que decir 'Ancestra', un neologismo feminino al que me amarro para narrar mis carencias y obsesiones" (PIZARRO, 2015). A autora *afropuertorriqueña* argumenta que a utilização do significante *Ancestra* é mais adequada, outrossim, "llena el vacío de la historicidad y de la responsabilidad poética que me obliga a contar la vida de mis antepasadas y antecesoras, [...]", (PIZARRO, 2015).

No tópico de título "Cómo hablar de las Ancestras", Pizarro se preocupa em prescrever uma *poiesis* que relate a resistência e coragem de suas antepassadas, demonstrando o cuidado em esquivar-se de vitimizá-las: "Todo el tiempo intuí que a pesar de la opresión y los abusos, estas fueron mujeres hábiles, astutas, muy dispuestas para la batalla, muy orientadas a devolver el golpe en la lucha" (PIZARRO, 2015). Consoante, em *las Negras* (2012), publicação igualmente assinada por Pizarro, as violências do período escravocrata são narradas a partir da perspectiva de mulheres que, sequestradas de seu lugar de origem, lutam para recuperar a liberdade que fora-lhes roubada, mesmo ao custo da própria vida. A obra *las Negras* reúne três contos, a saber: "Wanwe", "Matronas" e "Saeta". No segundo entre os três contos elencados é narrada a história de Ndizi, uma chimarrona que, enquanto parteira, dedica-se ao cuidado para que os bebês não sobrevivam como modo de romper a reposição da mão de obra escrava. No seguinte excerto do conto mencionado podemos entrever o propósito da autora em urdir personagens determinadas e corajosas, ainda que sofram desmedidamente em consequência de violências hediondas como, por exemplo, o estrupo:

> Siempre presto atención al rostro de vitalidad o cansancio de aquellos que entran al cuerpo de una mujer sin su permiso, Fray Petro. Así me topé ante el rostro invadido de éxtasis del sereno de la otra cárcel, una tarde en que acababa de forzarme. No respetó siquiera que la sangre de ochún se me estaba resbalando por los muslos de mis días lunares. Cerró los ojos por un segundo, vaciado. Segundo que bastó para darme cuenta que estaba solo... que me tomaría poco esfuerzo. Echó la cabeza hacia atrás en un gesto de arrobamiento por su eyaculación y se distrajo. Lo mordí. Llevé mis dientes hasta su glande y apreté virulenta, como los cerdos rabiosos. En principio intentó dar un golpe. Acto seguido cayó desorientado y herido, con gran dolor. Mientras se agarraba desequilibrado y gimiente en el suelo, retire las llaves de la reja de su pantalón, abrí el cerrojo, volví a cerrarlo y fui una por una por el resto de las celdas. Liberé a landinos, cimarrones y nativos. Y a las comadronas que vienen luchando conmigo (PIZARRO, 2012).

Entre as epígrafes apresentadas em *las Negras* encontra-se uma citação da obra *Esclavos rebeldes. Conspiraciones y sublevaciones de esclavos en Puerto Rico (1795-1873)*, de Guillermo A. Baralt. Tal citação destaca a importância das insurreições dos negros escravizados ocorridas durante o século XIX em Porto Rico, bem como a escassez de informações por parte da história oficial acerca dessas rebeliões. Considerando, então, a clandestinidade dos movimentos de insurreições, Pizarro aponta que a informação histórica está ineludivelmente incompleta, sobretudo "porque los historiadores (as) han centrado sus investigaciones en las rebeliones realizadas por los esclavos y hombres negros, pero se han invisibilizado todas las gestiones realizadas por las mujeres negras" (PIZARRO, 2015). Como impugnação quanto a invisibilidade histórica das mulheres provenientes da diáspora africana, Pizarro firma, na obra *las Negras*, uma dedicatória aos historiadores:

> A los historiadores,
> por habernos dejado fuera.
>
> Aquí estamos de nuevo...
> cuerpo presente, color vigente,
> declinándonos a ser invisibles... rehusándonos a ser
> borradas (PIZARRO, 2012).

Considerando a dedicatória-denúncia assinada pela autora, atestamos que nos anais da História e, de modo análogo, no cânone literário, as mulheres negras foram invisibilizadas em decorrência das epistemologias erguidas sob paradigmas eurocêntricos em função da *colonialidad del saber*. Confrontando a imobilidade imputada ao colonizado, sobretudo à mulher negra, Yolanda Pizarro reexamina o *modus operandis* da história oficial e propõe uma poética que se dispõe a por termos à história da colonização, pois, em consonância com o proposto por Frantz Fanon na obra *Os condenados da terra*:

> O colono faz a história e sabe que a faz. E porque se refere constantemente à história de sua metrópole. A história que escreve não é portanto a história da região por ele saqueada, mas a história de sua nação no território explorado, violado e esfaimado. A imobilidade a que está condenado o colonizado só pode ter fim se o colonizado se dispuser a por termo à história da colonização, à história da pilhagem, para criar a história da nação, a história da colonização (FANON, 1968, p. 38).

No decurso dos contos "Wanwe", "Matronas" e "Saeta" Pizarro nos apresenta novas paisagens e, respectivamente, novas formas de socialização e cultura. Estabelecendo uma relação matrilinear com as personagens narradas, a autora pontilha uma genealogia própria aos afrodescendentes das Américas, no reverso de *la colonialidad de la madre naturaleza y de la vida misma*. Destarte, através dos contos

reunidos na obra *las Negras*, Pizarro (re)compõe[9] culturas de etnias africanas invadidas pelo colonizador, conforme podemos observar no sequente trecho do conto "Wanwe", onde a personagem expressa os momentos que antecedem o seu sequestro:

> Nadie sabía que les atraparían. Así pues salen varias madres de cacería, sin sospechar nada, llevando a sus críos a la espalda. Lo único que se necesita es una pieza de tela resistente y mucha hambre. Con un simple movimiento del trapo, la madre se inclina hacia adelante, coloca al bebé sobre la columna de sus vértebras y lo sujeta contra su cuerpo pasando el paño alrededor de ambos y anudándolo. Las hermanitas y hermanitos mayores, aquellos que ya caminan, llevan consigo las hachas y navajas, colocadas de un modo seguro en sus bolsos. Esperan a que las madres silben, como clave inequívoca de que se acerca una presa. Si el silbido es corto, breve, el animal atisbado es pequeño. Entonces los demás hijos se emocionan porque saben que pueden tomar partido de la caza. Si el silbido es alargado, extenso, los chicos corren a esconderse no sin antes entregar las armas a la progenitora. [...]. Esa tarde, a pesar de las lluvias y los ríos salidos de cauce, las madres de la aldea se pintan los rostros de amarillo y logran acumular comida cazada para varios días. Algunas logran con las pértigas atrapar peces que la crecida de las confluentes les pone a disposición (PIZARRO, 2012).

Ao assumir a responsabilidade de produzir uma literatura afrocentrada e sob uma perspectiva resguardada na interioridade da experiência concreta da mulher, o projeto estético assinado por Yolanda Pizarro articula-se aos propósitos lançados pelos movimentos feministas protagonizados por mulheres negras. A propósito, aludimos aos argumentos da feminista e militante afrobrasileira Sueli Carneiro, posto que tais argumentos empenham-se na expansão das genealogias do feminismo – pois, por um movimento feminista que compreenda a interdependência entre gênero, classe e raça:

> Ao politizar as desigualdades de gênero, o feminismo transforma as mulheres em novos sujeitos políticos. Essa condição faz com esses sujeitos assumam, a partir do lugar em que estão inseridos, diversos olhares que desencadeiam processos particulares subjacentes na luta de cada grupo particular. Ou seja, grupos de mulheres indígenas e grupos de mulheres negras, por exemplo, possuem demandas específicas que, essencialmente, não podem ser tratadas, exclusivamente, sob a rubrica da questão de gênero se esta não levar em conta as especificidades que definem o ser mulher neste e naquele caso. Essas óticas particulares vêm exigindo, paulatinamente, práticas igualmente diversas que ampliem a concepção e o protagonismo feminista na sociedade brasileira, salvaguardando as especificidades. Isso é o que determina o fato de o combate ao racismo ser uma prioridade política para as mulheres negras, assertiva já enfatizada por

[9] Tal possibilidade assenta-se na noção de *trace*, a partir do qual Édouard Glissant, em seu ensaio *Introduction à une poétique du Divers* (1996), fundamenta um modo de pensamento organizado através de fragmentos de memória transmitidos oralmente desde os *migrantes nus* e que possibilitam a (re)composição da paisagem mental de culturas postas em relação, sobretudo por efeito da colonização.

Lélia Gonzalez, "a tomada de consciência da opressão ocorre, antes de tudo, pelo racial" (CARNEIRO, 2003, p. 119).

Por sua vez, na discussão sobre o porvindouro das lutas feministas, a militante e teórica afroamericana bell hooks[10] ressalta o quanto é necessário "que las mujeres negras reconozcamos el punto especial de ventaja que nuestra marginalidad nos otorga y hagamos uso de esa perspectiva para criticar la hegemonía racista, clasista y sexista así como para imaginar y crear una contra-hegemonía" (hooks, 2004, p. 50). Desse modo, assumindo uma ótica particular, a poética sustentada no projeto estético delineado no ensaio "Hablar de las ancestras..." colabora com as lutas que buscam o agenciamento político das mulheres negras: "para escribir me mueve el motor del coraje, de la indignación, de querer, yo también, devolver el golpe" (PIZARRO, 2015). Consoante, na obra *las Negras* Yolanda Pizarro problematiza as exclusões promovidas em função da *colonialidad del poder* desde suas capas:

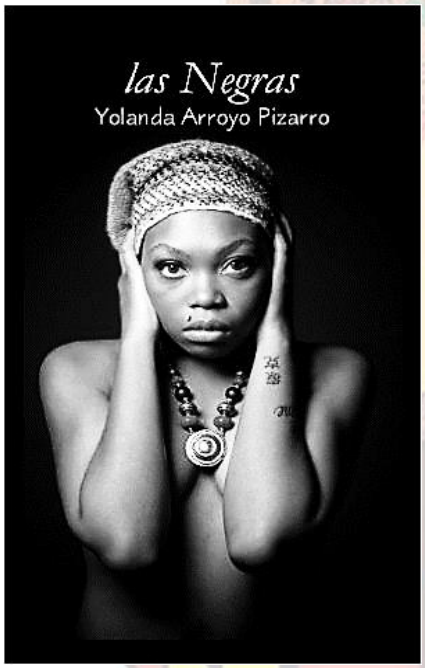


Figura 01: Capa da *Las Negras* editada em 2012.
Fonte: Portal de vendas Amazon.com.

[10] bell hooks – nome grafado propositalmente com as letras iniciais minúsculas – é o pseudônimo adotado pela feminista, ensaísta e ativista social afroamericana Gloria Jean Watkins.

Figura 02: Capa de *Las Negras* editada em 2013.
Fonte: Portal de vendas Amazon.com.

Conforme nossa leitura, as fotografias que ilustram as capas expostas, desde a postura e o semblante apresentados pelas personagens, tematizam a negação da racionalidade das mulheres negras. Com efeito, percebemos o empenho do poder colonial na inferiozação, desumanização e subalternização dessas mulheres. Numa comparação entre as duas capas, podemos perceber que, no contexto da exclusão, a criança está ainda mais vulnerável em relação à mulher adulta. Note-se que a boca da menina, na figura 02, está tampada com fita adesiva e que seu semblante demonstra muita aflição. Em seu artigo "Infancia, diferencia y desigualdade: aportes em la clave de los feminismos poscoloniales" a antropóloga Laura Martínez advoga a favor da necessidade quanto a análise da idade como categoria de subalternização e, por conseguinte, a contemplação do caráter geracional na avaliação das reproduções do poder e dos processos de exclusão social. Sobretudo, perante uma concepção ocidentalizada de infância que erigeu-se na Europa, concedendo à criança europeia a possibilidade de desvincular-se dos processos de produção, ao passo que, simultaneamente, as crianças oriundas dos povos colonizados eram absorvidas vorazmente pelo regime escravocrata:

> Sabemos que, desde comienzos de la colonia, los niños quedaron insertos la división racial del trabajo y los circuitos de servidumbre y esclavitud. En esta geopolítica es que Europa adquiere tanto su lugar de privilegio, como sus condiciones de posibilidad para que un sector de su población (los niños) fuera desvinculado de los procesos productivos (Pedraza Gómez, 2007: 83). Desde esta mirada, se impone considerar la simultaneidad y

> contemporaneidad entre la persistente indiferenciación de los niños en las colonias (y ex colonias) como fuerza de trabajo y la progresiva separación de la infancia europea (MARTÍNEZ, 2015, p. 37).

Também nos chama a atenção o fato de que nas duas fotografias as personagens repousam as mãos próximas aos ouvidos. Podemos, então, inferir que as fotos procuram expressar a exclusão da mulher e, por conseguinte, da menina negra, dos contextos de produção discursiva, de modo que realizam, portanto, uma denúncia quanto ao esforço para o epistemicídio das afrodescendentes. Conforme Sueli Carneiro, para além da nulidade e desqualificação do conhecimento dos povos subjugados, o epistemicídio refere-se a

> um processo persistente de produção da indigência cultural: pela negação ao acesso a educação, sobretudo de qualidade; pela produção da inferiorização intelectual; pelos diferentes mecanismos de deslegitimação do negro como portador e produtor de conhecimento e de rebaixamento da capacidade cognitiva pela carência material e/ou pelo comprometimento da auto-estima pelos processos de discriminação correntes no processo educativo (CARNEIRO, 2005, p. 97).

Por fim, ressaltamos que malgrado a representação da inferiorização, desumanização e subalternização imputada às mulheres negras, atentem que em ambas fotos as personagens nos olham diretamente. O olhar que nós é dirigido por cada personagem contradiz a resignação quanto a própria condição que é atribuida às filhas da diáspora africana desde o período escravocrata. No ensejo, retomamos o ensaio ora discutido, especificamente o tópico *"desde dónde hablar de las Ancestras"*, *no qual Pizarro enuncia que*: "Hay que hablar de mis antepasadas desde el único lugar ideológico y correcto: desde la Resistencia" (PIZARRO, 2015). Na sua insistência de promover uma estética ancorada na protagonização e resistência de suas antepassadas, visto a escassez de material que fale sobre as insurreições praticadas pelas mesmas, Pizarro vai ao encontro do *essencialismo estratégico* preconizado por Gayatri Spivak, afinal, em seu ensaio podemos observar "un uso estratégico del esencialismo positivista en aras de un interés político escrupulosamente visible" (SPIVAK, 2008, p. 45). Por seu turno, a filósofa estadunidense Judith Butler, que, embora prefira invocar uma noção de identidade amparada na provisoriedade, ressalta a importância do essencialismo estratégico spivakiano:

> Spivak underscores the necessity of insisting on culturally specific differences over and against the theoretical and political efforts to erase or subordinate them. But this is not a question of offering an adequate representation in language of a preconstituted group; in a sense, it is the performative invocation of an identity for the purposes of political

> resistance to a hegemonic threat of erasure or marginalization (BUTLER, 1992, p. 108-109)[11].

Cumpre destacar, ainda nas capas, que o artigo *las*, embora venha no início do título, está grafado com a letra inicial minúscula. Percebemos tal atitude como uma transgressão da lógica dos significantes que sustentam o conhecimento; uma vez que, no masculino plural, tal artigo adquire a função de generalizar os gêneros. Por sua vez, a palavra *Negra* ganha destaque ao ser grafada com letra inicial maiúscula. Como efeito do processo de *colonialidad del ser*, os adjetivos atinentes ao termo negra/o estão comumentemente relacionados a bestialidade, trevas, clandestinidade, melancolia, etc., conforme podemos observar na transcrição da definição apresentada no *Minidicionário Soares Amora da língua portuguesa*: "**ne.gro** (ê) *sm* 1. Indivíduo de etnia negra; 2. a cor negra; *adj* 3. de cor bem escura; 4. sombrio; 5. triste, funesto; 6. calamitoso, perverso" (2008, p. 483, grifo do autor).

Neste sentido, Félix Rodríguez González, em seu ensaio "Lenguaje y discriminación racial. En torno a la negritud", discute como a linguagem que utilizamos no nosso dia-a-dia reflete os valores culturais e morais cultivados em nossa sociedade. Pois, partindo da relação entre linguagem e cultura, o autor argumenta que, através do poder da palavra, a linguagem transmite e reforça sentidos que trazem prejuízos aos grupos sociais desfavorecidos em detrimento da manutenção dos privilégios do grupo hegemônico:

> En inglés, Ossie Davis (1969: 74) ha comparado los sinónimos de *white* 'blanco' y *black* 'negro' (y los substantivos abstractos *whiteness* 'blancura' y *blackness* 'negrura', 'obscuridad') que aparecen en el conocido diccionario de sinónimos de Roget (*Thesaurus of the English Language*), llegando a los siguientes resultados: *whiteness* tiene 134 sinónimos, de los cuales 44 tienen una connotación favorable y sólo 10 tienen un matiz ligeramente negativo; y *blackness* tiene 120 sinónimos, de los cuales 60 son claramente desfavorables, y ninguno de ellos es ni siquiera ligeramente positivo. En la lengua española existen montones de expresiones idiomáticas que reproducen también esta visión maniquea. Hay una "suerte negra" ("tener la negra", "un día negro", etc.) que con actitud supersticiosa algunos tratan de inculpar a los gatos de ese color; hay una "mano negra" que corroe muchas instituciones, una mano invisible pero bien fuerte, extendida por personas y grupos con "negras intenciones"; un "mercado negro" y un "dinero negro", así llamados por su ilegalidad; y un "garbanzo negro", una "oveja negra", un "pozo negro" ... Todo en negativo. En ninguna de estas expresiones el blanco está presente, y cuando lo está, el contraste es bien significativo: existe una "magia negra" pero, al

[11] Spivak ressalta a necessidade de insistirmos nas diferenças culturalmente específicas, sobre e contra os esforços teóricos-políticos para apagá-las ou subordiná-las. Mas esta não é simplesmente uma questão de oferecer uma representação pré-construída conforme a linguagem de um grupo; em certo sentido, trata-se da invocação performativa de uma identidade para efeitos de resistência política ante a ameaça hegemônica de apagamento ou marginalização (BUTLER, 1992, p. 108-109, tradução nossa).

> contrario que la blanca, implica a poderes maléficos e infernales. No es casual tampoco que en el juego del ajedrez las piezas blancas sean las primeras en moverse (GONZÁLEZ, 2003).

Sobremodo, uma vez que Yolanda Pizarro destaca o significante *Negra*, grafando-o com inicial maiúscula, a autora transforma a língua para além das fronteiras da dominação, possibilitando a emergência de novos efeitos de sentido que transgridem a estrutura de poder colonial. Enfim, de acordo com bell hooks, "mudar a maneira como nós pensamos sobre linguagem e como nós a usamos, necessariamente altera a maneira como nós sabemos o que sabemos" (2008, p. 862).

Algumas considerações

O proposto pela escritora e ensaísta Yolanda Arroyo Pizarro em seu ensaio "Hablar de las Ancestras: hacia una nueva literatura insurgente de la afrodescendencia" confronta a matriz de poder colonial ao passo que desafia a legitimação de uma epistemologia fundamentada a partir de um sujeito hegemônico que se impõe como peso e medida de valores. Consoante, Rita Terezinha Schmidt assinala, em seu artigo "Em busca da história não contada ou: o que acontece quando o objeto começa a falar?", que "no circuito em que saber narrar significa, antes de tudo, saber repetir o que foi ouvido para fortalecer o dom da palavra como ritualização de valores legitimados pela sociedade, as narrativas se institucionalizaram segundo a tradição de um saber masculino" (1998, p. 186). "Hablar de las ancestras..." promove a transgressão do poder normativo da narrativização, porquanto a caligrafia de Pizarro possibilita a expansão do nosso olhar através de temas e experiências extintas dos discursos promovidos pelo cânone literário e pela história oficial.

Destarte, assumir uma proposta de produção de conhecimento a partir de uma perspectiva parcial e especializada – uma perspectiva desde *las ancestras* – em contraposição à pretensão de universalidade do conhecimento hegemônico, é exceder o conhecimento produzido conforme estruturas binárias e engendrado em pares dicotômicos como centro/periferia, feminino/masculino, regional/universal. Sobremodo, uma vez que, conforme Catherine Walsh (2003, p. 17), as universidades têm internalizado e naturalizado processos disciplinares que privilegiam, em termos de cientificidade, o conhecimento Ocidental e, por conseguinte, posicionam como local e conjuntural o conhecimento latino-americano. Como resultado, considerando, ainda, a leitura da obra *las Negras*, também assinada por Pizarro, podemos perceber uma *poiesis* provocadora e cuja recepção possibilita uma leitura crítica não só do que está

caligrafado, mas do contexto socio-cultural no qual estamos inseridos. Em suma, ao promover uma cartografia literária insubordinada ante o poder colonial, Yolanda Arroyo Pizarro possibilita uma experiência estética significativa e transformadora.

Referências

ALVES, A. C. Teseu, o labirinto e seu nome: sobre o lugar de enunciação às literaturas africanas contemporâneas. In: **Boitatá**. Londrina, n.17, p. 101-116, jan./jul. 2014.

AMORA, Antônio Soares. **Minidicionário Soares Amora da língua portuguesa**. Organização de Afonso Telles Alves. 18. ed. São Paulo: Saraiva, 2008.

BISPO, Ella Ferreira. Linhas abertas sobre a noção de lugar americano. In: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA – ENECULT, 10., 20014, Salvador. **Anais**... Salvador: UFBA, 2014. vol. 1, Culturas e América Latina. Disponível em: < http:// www.cult.ufba.br/enecult/anais/edicao-atual-x-enecult/>. Acesso em: 20 jun. 2015.

BUTLER, Judith; ARONOWITZ, Stanley; LACLAU, Ernesto; SCOTT, Joan; MOUFFE, Chantal; WEST, Cornel. Discussion. **October**, v. 61, The Identity in Question, p. 108-120, summer, 1992.

CARNEIRO, Sueli. Mulheres em movimento. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 17, n. 49, p. 117-133, set./dez. 2003.

CARNEIRO, Sueli. **A construção do Outro como Não-Ser como fundamento do Ser**. 2005. 339 f. Tese (Doutorado) – Feusp, São Paulo, 2005.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

GLISSANT, Édouard. **Introduction à une Poétique du Divers**. Paris: Gallimard, 1996.

GONZÁLEZ, Félix Rodríguez. Lenguaje y discriminación racial. En torno a la negritud. **Espéculo. Revista de estudios literários**, Universidad Complutense de Madrid, n. 24, ano VIII, jul./out. 2003. Disponível em: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero24/ racismo.html>. Acesso em: 14 out. 2015.

HERRERA, Lorena Torres. Siempre presentes. In: **Antología de Mujeres Poetas afrocolombianas**. Organização de Guiomar Escobar e Alfredo Zamorano. Bogotá: Biblioteca de Literatura Afrocolombiana, Ministério de Cultura, Tomo XVI, 2010. p. 427-429. Disponível em: <http://www.banrepcultural.org/sites/default/files/87970/16-antologia-de-mujeres_afrocolombianas_.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2015.

HOOKS, bell. Mujeres negras. Dar forma a la teoría feminista. In: **Otras inapropriables**. Feminismos desde las fronteras. bell hooks, Avtar Brah, Chela Sandoval, Gloria Anzaldúa, Aurora Levins Morales, Kum-Kum Bhavnani, Margaret Coulson, M. Jacqui Alexander, Chandra Talpade Mohanty (autoras). Tradução de

Maria Serrano Gimenez, Rocio Macho Ronco, Hugo Romero Fernández Sancho y Álvaro Salcedo Rufo. Madrid: Traficantes de sueños, 2004, p. 33-50 (Mapas, 6).

HOOKS, bell. Linguagem: ensinar novas paisagens / novas linguagens. **Estudos Feministas**, Florianópolis, p. 857-864, set./dez., 2005.

MARTÍNEZ, Laura Victoria. Infancia, diferencia y desigualdade: aportes em la clave de los feminismos poscoloniales. **Clivajes. Revista de Ciencias Sociales**, Ano II, n. 4, p. 28-48, jul./dez. 2015.

MUNDURUCU, Daniel. Em busca de uma ancestralidade brasileira. **Fazendo Escola**. Alvorada, v. 2, p. 40-42, 2002. Disponível em: <http://www.pead.faced.ufrgs.br/sites/publico /eixo6/etnico_raciais/texto_daniel_munducuru.pdf>. Acesso em: 15 jul. 20015.

PIZARRO, Yolanda Arroyo. **las Negras**. Carolina: Boreales, 2012.

PIZARRO, Yolanda Arroyo. **las Negras**. Cabo Rojo: Educación Emergente, 2013.

PIZARRO, Yolanda Arroyo. Hablar de las Ancestras: hacia una nueva literatura insurgente de la afrodescendencia. **Cruce**, Caracas, 2015. Disponível em: <http://revistacruce.com/letras/ item/1559-hablar-de-las-ancestras-hacia-una-nueva-literatura-insurgente-de-la afrodescendencia>. Acesso em: 25 jul. 2015.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del Poder, Eurocentrismo y América Latina. In: **Cuestiones y Horizontes**: de la dependencia histórica-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder. Seleção de textos e prólogo de Danilo Assis Clímaco. Bueno Aires: CLACSO, 2014. p. 777-832.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Em busca da história não contada ou: o que acontece quando o objeto começa a falar?. *Revista Letras*, Santa Maria, n. 16, p. 183-96, 1998.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. Estudios de la Subalternidad: Desconstruyendo la Historiografía. **Estudios postcoloniales**: Ensayos fundamentales. Tradução de Marta Malo. Madri: Traficantes de Sueños, 2008. p. 33-67.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Tradução de Sandra Regina G. Almeida, Marcos P. Feitosa, André P. Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

WALSH, Catherine. Interculturalidade, plurinacionalidade e descolonização: as insurgências político-epistêmicas de re-fundar o Estado. **Tabula Rasa**, Bogotá - Colombia, n. 9. p. 131-152, jul./dez. 2008.

WALSH, Catherine. ¿Qué saber, qué hacer y cómo ver? Los desafíos y predicamentos disciplinares, políticos y éticos de los estudios (inter)culturales desde América Andina. In: _____ (ed.). **Estudios culturales latinoamericanos**. Retos desde y sobre la región andina, Quito: Abya Yala/Universidad Andina Simón Bolívar, p. 11-28, 2003.

O REGIONALISMO EM EL LLANO EN LLAMAS E VIDAS SECAS: INTERFACES LATINO AMERICANAS

Adna Maria de Souza Calheiros de Oliveira
Universidade Federal de Alogoas - Brasil

INTRODUÇÃO

Este trabalho realiza uma análise comparativa do regionalismo nas obras de literatura "El llano en llamas", de Juan Rulfo, que pertence ao Realismo Fantástico, e "Vidas Secas" de Graciliano Ramos, que pertence ao Modernismo.

O modernismo brasileiro foi desenvolvido na primeira metade do século XX, caracterizando-se pela liberdade de expressão de novas ideias e atitudes que levaram os antigos pensamentos e trouxeram os novos. Pensamentos que foram expressos pela arte, principalmente na literatura. A prosa teve um grande destaque no modernismo brasileiro e sua grande característica é o regionalismo, herdada da era romântica, mas ganhou uma inovação no modernismo.

Um grande número de autores pertencentes a esta escola literária se dedicou ao regionalismo no nordeste do Brasil, falando dos problemas vividos pelos habitantes desta região: a seca, a pobreza, a fome, o esquecimento e todas as demais dificuldades existentes.

O Realismo Fantástico também é uma escola literária que surgiu no início do século XX, que deu origem a vários romances e contos. As principais características que o estilo empregou foram: a criação do irreal, os fatos mágicos vistos pelos personagens como algo normal, os elementos ilusórios e mágicos que fazem parte do contexto das histórias realistas e o tempo percorrido nas histórias são muitas vezes a visão do sobrenatural.

É, pois, com essas duas obras de diferentes escolas literárias, sendo "Vidas secas" de Graciliano Ramos pertencente a segunda geração do modernismo brasileiro e "El llano en llamas", de Juan Rulfo pertencente ao realismo mágico, porém com temas semelhantes que analisaremos comparativamente, mostrando os pontos em comum, assim como as divergências.

A literatura é a arte de compor obras de arte ou por escrito em prosa ou verso, o conjunto de obras literárias de um país ou de uma época, o corpo de conhecimentos relativos às obras literárias ou autores. A comparação é o foco das semelhanças ou diferenças entre dois ou mais elementos. Investigar uma obra literária faz da busca um regresso ao passado e pode trazer a essência da sociedade em que transcorre a obra.

A Literatura Comparada é o estudo comparativo das relações e influências entre duas ou mais literaturas. Segundo Tânia CARVALHAL "designa uma forma de investigação literária que confronta duas ou mais literaturas" (CARVALHAL, 2006 p. 6). Esse conceito encaminha-se para a necessidade de haver diálogos entre as manifestações culturais, permitindo encontrar algo em comum em obras de movimentos literários totalmente diversos, construindo significados a partir da observação de formas distintas de escrever. Dessa forma os recortes culturais podem ser percebidos sob diferentes aspectos.

A obra "Vidas secas", de Graciliano Ramos se divide em 13 capítulos que narram à viagem de uma família pobre e sem educação em condição de seca, não tendo o que comer, com os personagens obrigados a abandonar seu lar em busca de uma terra que oferecia melhores condições. A família é guiada por seu pai para o caminho da peregrinação em busca da sobrevivência.

A obra "El llano en llamas", de Juan Rulfo é dividida em 17 contos independentes, ou seja, são histórias diferentes e independentes uma da outra, porém há semelhanças entre os temas abordados, tais como: a miséria da terra, a crítica social, a violência, a morte e a seca entre outros. Dentro dessa obra, o conto "Es que somos muy pobres" trata da história de uma família humilde que passa por várias desgraças, e vê suas esperanças irem-se com as águas da chuva que mata a vaca, único bem familiar. Com essa morte, os pais temem que a filha mais nova, Tacha, se prostitua, como as outras irmãs. Dessa forma, os temas principais abordados no conto são a prostituição, as chuvas e inundações, e a miséria que marca a família de Tacha.

Para este trabalho método utilizado é dedutivo. Sendo feita uma busca de informações sobre escolas literárias, os autores e as obras por materiais escritos. É uma pesquisa de natureza qualitativa do tipo bibliográfica com o fim de proporcionar uma

maior reflexão sobre a problemática; está estruturado da seguinte forma: no primeiro capítulo, apresenta-se uma breve revisão sobre o regionalismo na segunda geração do modernismo no Brasil e na América Latina. No segundo capítulo faz-se uma análise do romance "Vidas secas" e o conto "Es que somos muy pobres" dentro da obra "El llano en llamas". No terceiro capítulo, faz-se um estudo comparativo entre as obras, "El llano en llamas" e "Vidas Secas", destacando assim as convergências como as divergências, tentando contextualizar as características existentes entre as duas.

1 O REGIONALISMO NA AMÉRICA LATINA E NO BRASIL

1.1 REGIONALISMO NA AMÉRICA LATINA

O objetivo deste capítulo é definir o que seja o Regionalismo no Brasil e na América Latina. Na busca para a definição do regionalismo no dicionário Mini Aurério encontramos a seguinte explicação: "**1** Locução peculiar a uma região, ou a regiões. **2** Defesa de interesses regionais, ou valorização, nas artes, dos elementos e costumes próprios duma região geográfica." (FERREIRA, 2010, P.651). Compreende-se por regionalismo as especificidades de uma determinada região. A literatura regionalista é caracterizada por descrever um espaço determinado.

Na segunda metade do século XX, de acordo com ZINANI (2006, p. 253), na América Latina houve mudanças significativas, principalmente nas questões sociais, econômicas e políticas, que sofreram rupturas em seus contextos, especialmente no que concerne à dominação até então existente. Essas mudanças foram evidentes em toda a civilização ocidental, no entanto, na América Latina, elas ocorreram de forma mais explícita e acentuada, visto que os últimos tempos estas sociedades foram marcadas por experiências políticas governamentais, de movimentos oligárquicos tais como ditaduras, tentativas liberais, movimentos populares, ensaios modernizantes, que iriam diretamente refletir na pluralidade étnica, cultural, social, econômica e política das sociedades latino-americanas, outra ponto importante e expressivo é apresentar como o "regionalismo" foi marcante na produção literária em todo o continente Latino.

Com as transformações dos movimentos oligárquicos, ocorridas na América Latina, a produção literária voltada para a representação de dimensões sociais, políticas, econômicas e culturais, conforme ZINANI (2006, p.254) "A problemática regional emerge em um fazer literário que discute uma visão de mundo social nos mais variados aspectos (...)". Ou seja, se discutirá a problemática regional, antes esquecida,

dentro de uma variedade de circunstâncias vivenciadas naquele período. Assim sendo, a regionalidade, despertou uma série de estudos, que contribuíram muito para aumentar a compreensão da relação entre história e literatura.

> Considerando a unidade entre a diversidade que compõe o continente latino-americano, ressalta-se o valor das línguas, restritas ao espanhol e português, da etnia e da cultura, apontando, como fator mais evidente 'a presença de problemas e busca de soluções comuns para a questão essencial da autonomia e emancipação, da conscientização das massas e dignificação do homem. (ZINANI, 2006, p. 265)

Pode-se observar que a produção literária regional teve seu foco nas peculiaridades do povo, sua língua, a raça e a cultura, em relação a problemas existentes, principalmente no campo da hegemonia, da dominação das grandes massas populares, buscando-se encontrar soluções para a libertação e emancipação dessas atitudes tão peculiares a um povo tão sofrido.

Entrando, na discussão acerca do regionalismo, KALIMAN apud ZIZANI (2006, p. 265), "o lugar onde se escreve e o lugar sobre o qual se escreve, destacando com uma terceira posição que diz respeito ao lugar onde circulam literatura, para quem, quais pessoas o texto se destina." Neste trabalho, aponta-se claramente para uma escrita sobre um tema sofrido, a saber, as mazelas das famílias sobre os intempéries da natureza, recorrente na temática das duas correntes literárias. De acordo com ZIZANI (2006, p. 265) "o espaço como produção cultural o espaço enquanto temática literária tornou-se valoradas no Realismo como do Romantismo".

A primeira postura, "o lugar onde se escreve", baseou-se na tendência romântica da valoração do que é nacional fundamentada por algumas tendências europeias, no entanto, com as especificidades e singularidades presentes na cultura latino-americana.

> O primeiro posicionamento fundamentou-se na tendência romântica de valorização do nacionalismo e da cor local, o que, possibilitou que o Romantismo na América Latina fosse uma síntese das tendências européias com os processos históricos e particularidades próprias da cultura latino-americana. (ZIZANI, 2006, p. 265)

A segunda postura, de acordo com ZIZANI (2006, p. 266) "o lugar sobre o qual se escreve", ou ainda, "a tematização do espaço", refere-se às temáticas que sejam aceitas dentro da literatura, "levando em consideração alguns critérios aos quais o espaço não está imune" ZANINI (2006, p. 266). Ela será baseada em doutrinas realistas, e originar inicialmente algumas narrativas regionalistas, então, as transculturais, que segundo RAMA apud RODRÍGUEZ,

> "…el concepto de aculturación que es limitado, por el de "transculturación" (1982), utilizándolo en el sentido que propone el cubano Fernando Ortiz (1940). Este describe la transculturación como un proceso que se divide en tres momentos: una parcial desculturación; la incorporación de elementos de la cultura externa, y la recomposición de la cultura originaria, a partir de los elementos "supervivientes" de su cultura y de la adaptación de los componentes importados". (RAMA apud RODRÍGUEZ, 2005)

Destacando-se que um dos aspectos que se referem à articulação do espaço, relacionam-se as escolhas que o autor faz de acordo com o gosto predominante, até então, é possível incluir outros espaços que nunca tinham sido valorados.

> Se literatura regional é aquela produzida por autores que escrevem em certa região e falam sobre essa mesma região, então "O espaço de produção [deve ser] entendido como uma determinante de certas propriedades do texto e o espaço referido entendido como uma opção pré-estabelecida". (KALIMAN, 1994, apud ZIZANI, 2006, p. 266).

O terceiro posicionamento discutido por KALIMAN (1994) apud ZINANI (2006, p.266), está relacionado à concepção de texto literário. Considerando que para a autora "o texto é um objeto inerte e sem significado", onde apenas se concretizam na relação entre falantes produtores e receptores de textos, ou seja, vai existir uma relação direta entre quem escreve e quem lê, aumentando o papel do leitor, que precisa entender o texto, o processo, com o objetivo de concretizar uma situação de comunicação entre texto e leitor.

Verificando o regionalismo na América Latina, pode-se perceber que a identidade cultural e a nacionalidade foram fatores importantes na construção de uma literatura regionalista. HALL apud ZIZANI (2006, p. 266) explica que

> esta reflexão sobre a cultura e a nacionalidade é muito pertinente à situação latino-americana, muito embora a América Latina não constitua uma nação, mas um conjunto de países com problemas comuns em busca de um caminho e de perspectivas para o futuro.

O que se buscou na época, foi criar uma identidade, a partir de crises políticas e sociais que foram instaladas nas sociedades latino-americanas, aonde a literatura foi um valioso apoio na divulgação de novos ideais e para a reafirmação da identidade cultural.

Embora a América Latina, tenha sido cometida de diversidades regionais e étnicas, há algo em comum que aproxima estas diferentes nações, é exatamente a

situação em que se encontra que possibilita o surgimento de novas identidades culturais.

> Muito embora apresente diferenças regionais e étnicas, pode-se afirmar que na América Latina há uma espécie de 'teto comum' que possibilita o estabelecimento de significados para as identidades culturais modernas. As culturas produzem sentidos com os quais as pessoas podem se identificar, construindo, assim, a sua identidade (ZIZANI, 2006, p. 267).

A cultura, através da literatura regional, passa a ser uma forma de dar sentido e significados a um povo, um veículo para o reforço da identidade nacional, até então negligenciada.

Analisando esses aspectos, percebe-se que a construção de uma identidade regional, o que irá criar uma ideia de pertencimento, de entrada passa para o modo como a nação é narrada, seguindo seus mitos populares e tradicionais, de que forma são representadas as histórias, e como são interligadas ao passado, presente e futuro da comunidade. No segundo aspecto, as origens são o começo para a continuação das tradições existentes, parte-se do principio que a identidade estará enraizada embora não de forma não aparente na natureza das coisas; no terceiro aspecto a tradição é inventada e por ser uma invenção, uma construção do povo que a exercita ao longo da história, por meio de seus rituais e símbolos, aonde pode-se adicionar valores as normas e comportamentos; no quarto aspecto, se afirma a valorização de um povo puro e natural.

A valorização do regional também é citada no trabalho de POZENATO (2002, p. 590), fazendo considerações sobre região e regionalidade diz: "como identificação e descrição das relações do fato literário com uma correta região." Assim, a literatura regional identifica, caracteriza e descreve uma dada região.

O regionalismo irá definir os traços culturais, sociais, políticos, econômicos, religiosos e finalmente, tudo que identifica e leva uma sociedade e todas as atividades humanas. Tudo isto serve para imprimir um caráter regionalista na América Latina, caráter este presente nas ficções literárias, o que abrirá espaço para refletir sobre o presente e o desejo de construção de um futuro positivo.

1.2 REGIONALISMO NO BRASIL

No Brasil, o Regionalismo apareceu pela primeira vez no Romantismo, em meio à exaltação da natureza, do nacionalismo, por fim, na busca de linhas particulares da

realidade brasileira. No entanto, para se chegar aos grandes representantes do regionalismo brasileiro no Modernismo, como Graciliano Ramos, Guimarães Rosa, José Lins do Rego e Érico Veríssimo, houve um longo caminho que começou ainda no Romantismo.

A literatura brasileira sempre sofreu grandes processos de transformações, com o Modernismo não foi diferente. Esse estilo teve grandes influências das principais manifestações artísticas do início do século XX, essas manifestações foram fundamentais no desenvolvimento do Modernismo: Futurismo, Expressionismo, Cubismo, Dadaísmo e Surrealismo. Estas manifestações foram chamadas Vanguardas europeias. CANDIDO afirma que alguns artistas modernistas encontraram inspiração nas correntes da Vanguarda Europeia:

> Os nossos modernistas se informaram, pois rapidamente da arte européia de vanguarda, prenderam a psicanálise e plasmaram um tipo ao mesmo tempo local e universal de expressão, reencontrando a influência européia por um mergulho no detalhe brasileiro. (Antônio CÂNDIDO 2000, p.121)

O Modernismo no Brasil começou com a Semana de Arte Moderna, em 1922. Como movimento artístico que marca o novo: novas características de estéticas e formas e novos representantes, quebrando os velhos conceitos. Mário de Andrade em uma conferência, "O Movimento Modernista", promovida pela Casa do Estudante no Brasil, no Rio de Janeiro, em 30 de abril de 1942, esclarece a magnitude do movimento artístico, político e social, exalta:

> Manifestado especialmente pela arte, mas marchando também com violência os costumes sociais e políticos, o movimento modernista foi o prenunciador, o preparador e por muitas partes o criador de um estado de espírito nacional. A transformação do mundo, com o enfraquecimento gradativo dos grandes impérios, com a prática européia de novos ideais políticos, a rapidez dos transportes e mil e uma outras causas internacionais, bem como o desenvolvimento da consciência americana e brasileira, os progressos internos da técnica e da educação, impunham a criação de um espírito novo e exigiam a reverificação e mesmo a remodelação da Inteligência nacional. Isto foi o movimento modernista, de que a Semana de Arte Moderna ficou sendo o brado coletivo principal. (ANDRADE 1974, p. 47)

O modernismo foi dividido em três fases: 1ª fase: modernismo heroico; 2ª fase: geração de 30; 3ª fase: geração de 45. Mas o que nos interessa neste trabalho é a 2ª fase do modernismo, aonde se desenvolve a fase do Regionalismo de 30.

Cabe esclarecer que, por regionalismo, se entende a literatura que coloca o seu foco em determinada região do Brasil, a fim de apresentá-la, de maneira superficial ou mais profunda. O Romance Sertanejo ou Regionalista aborda questões sociais em determinadas regiões do Brasil, destacando suas características.

A primeira manifestação do Regionalismo foi o Sertanismo, que passou a valorar a paisagem pitoresca em detrimento dos aspectos humanos e sociais. Uma colheita de bons escritores continuou a retratar homens no meio rural, com seus problemas geográficos e sociais.

Conhecendo um pouco melhor sobre o Regionalismo na América Latina e no Brasil, o próximo capítulo se concentrará na análise das duas obras trabalhadas, *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos e *El llano en llamas*, de Juan Rulfo.

2 ANÁLISE DAS OBRAS: *VIDAS SECAS* E *EL LLANO EN LLAMAS*

2.1 ANÁLISE DE *VIDAS SECAS*

Vidas secas é uma obra que está contida no ciclo do romance regionalista nordestino, concebido ao longo dos anos trinta (romance de 30), constituindo-se em um dos marcos do Neorrealismo[12] na literatura brasileira.

A obra foi publicada em março de 1939. O romance tem como autor Graciliano Ramos, importante intelectual, político e escritor. Tinha uma personalidade sóbria e cética e sempre contrária à vaidade, de acordo com depoimentos de amigos e parentes, o autor se diferenciou por sua independência de espírito. Graciliano Ramos nasceu em Quebrangulo, pequena cidade do estado de Alagoas, em 27 de outubro de 1892, e faleceu no dia 20 de março de 1953, de câncer, na cidade de Rio de Janeiro. Era o mais velho dos dezesseis filhos do casal Sebastião Ramos de Oliveira e Maria Amélia Ferro Ramos. Infelizmente, só depois de sua morte, seus livros começaram a ter sucesso e êxito com o público. De acordo com CASTRO (1997, p. 30), *Vidas Secas* foi publicado em mais de vinte países e traduzido em mais de quinze idiomas. Desde que foi lançado, foi considerado o ápice das transformações iniciadas pelo Modernismo, representando a realização estética mais desenvolvida do Neorrealismo na literatura brasileira.

[12] ANTÓNIO JOSÉ SARAIVA apud MASSAUD MOISÉS, um dos principais críticos do movimento neo-realista, resume em três os seus aspectos fundamentais: "uma visão mais completa e integrada dos homens, a consciência do dinamismo da realidade e a identificação do escritor com as forças transformadoras do mundo." MASSAUD Moisés, a Literatura Portuguesa, 2015, Cutrix, Edição: 37ª edição 2010 - 2ª reimpressão 2015 p. 321.

No romance vidas secas Graciliano Ramos retrata a seca e a miséria de uma família nordestina castigada pela miséria do descaso do governo e obrigada a fugir de seu torrão natal, que segundo SARAIVA:

> Graciliano preocupado com a seca que assola a região nordeste, tanto nos aspectos climáticos, como os políticos e sociais, e a partir de um panorama realista retrata a situação difícil dos nordestinos que se vê graças a adaptar-se e enfrentar tais situações (SARAIVA (2009, p.130).

Graciliano Ramos não coloca o Nordeste como um simples pano de fundo suscetível à substituição. A região em si é carregada de significações, marcas e preconceitos. Dessa forma, o enredo da vida de Fabiano e sua família se desenvolve intrinsecamente na região Nordeste. O seguinte testemunho conceitua bem o projeto literário que Graciliano Ramos desenvolveria em *Vidas Secas.*

> O que me interessa é o homem, e homem daquela região aspérrima. Julgo que a primeira vez que esse sertanejo aparece em literatura. Os romancistas do Nordeste têm pintado geralmente o homem do brejo (...). Procurei auscultar a alma do ser rude e quase primitivo que mora na zona mais recuada do sertão, observar a reação desse espírito bronco ante o mundo exterior, isto é, a hostilidade do meio físico e da injustiça humana. Por pouco que o selvagem pense- e os meus personagens são quase selvagens- o que ele pensa merece anotação. Foi essa pesquisa psicológica que procurei fazer; pesquisa que os escritores regionais não fazem nem mesmo querem fazer, porque comumente não conhecem o sertão, não são familiares do ambiente que descrevem. (GARBUGLIO, 1987, p.64, apud CASTRO, 1997, p.31)

Percebe-se o forte desejo do autor em divulgar o modo como tais pessoas, como define bem *sertanejas*, vivem em uma região quase inóspita, sujeitas as imposições do meio físico e da injustiça social, denunciando o absurdo grau de pobreza e miséria do sertanejo Nordestino. Buscando caracterizar o perfil psicológico e moral que identificam essas pessoas.

De acordo com CASTRO (1997, p. 30) o próprio título *Vidas Secas* permite atribuir diversos significados que se unem para denunciar a vida miserável do sertanejo. Partindo do título, pode-se observar um paradoxo, o adjetivo nega o substantivo, sugerindo uma junção entre o orgânico (vida) e o inorgânico (secura, aridez etc.). De acordo com Castro "Tangida pela seca, a família de retirantes se comporta como as plantas xerófitas, que se adaptam a desertos o lugares muito secos, resistindo a inclemência e a quase impossibilidade de sobrevivência no sertão semiárido". (CASTRO, 1997, p.30). A família de Fabiano, mediante toda a

miserabilidade, a seca da região, reage com todas as forças, buscando na adaptação a um meio tão hostil sua própria sobrevivência.

Ainda ressaltando o homem nordestino frente à seca, sua luta em uma batalha diária por sobrevivência em uma terra devastada pelo clima árido, CONEJO POLAR faz as seguintes considerações:

> Graciliano Ramos nos dá em *Vidas Secas* um retrato pungente do homem nordestino, o homem que nasce condenado às imposições duras da terra, vivendo sob a contínua ameaça do brasileiro do sol que, em ciclos eternos, estende sobre ele a devastação e a morte, fazendo-o arrastar-se como "condenado do inferno" à procura de regiões menos hostis e deixando-o depois voltar para reiniciar a sua valente luta sem quartel. (CONEJO POLAR, 1978, p.67, apud SARAIVA, 2009, p.130-131)

O romance *Vidas Secas* é composto por treze capítulos, que acompanham a passagem dos retirantes em um caminho incerto, onde seu destino é totalmente condicionado ao ambiente da seca, a um sol que brilha sem trégua, como se existisse somente para castigá-los. A sequência da narrativa é descontínua, pois as cenas se apresentam de uma forma aleatória. A estrutura da obra é regida por três movimentos: retirada, permanência na fazenda e retirada.

Vidas secas é narrado em terceira pessoa, apresentando um aspecto inovador dentro desse tipo de relato, diferentemente do narrador onisciente convencional, que se impõe, ditando, muitas vezes, seu posicionamento na obra. O relato é levado de uma forma que permita que o leitor entre em contato direto com a realidade observada, analisando-a sob o ponto de vista da personagem.

2.2 - ANÁLISES DEL LLANO EN LLAMAS

Juan Rulfo nasceu em 16 de maio de 1917 no Vilarejo Sayula, no estado mexicano de Jalisco. Era um escritor e fotógrafo. Cresceu em meio à violência das guerras: a Revolução Mexicana e a Guerra dos Cristeros. Seu pai foi assassinado em 1923, e sua mãe morreu em 1927. Após a morte de seus pais, Rulfo foi enviado para um orfanato em Guadalajara, onde viveu entre 1928-1932.

Rulfo é um dos pioneiros do realismo mágico. Publicou apenas duas obras na vida, a primeira foi "El llano em llamas" em 1953 e a mais importante e conhecido, Pedro Páramo, publicada em 1955, sendo consideradas clássicos da literatura hispanoamericana. Juan Nepomuceno Carlos Perez Rulfo Vizcaíno morreu na Cidade

do México em 07 de janeiro de 1986. É um dos escritores mexicanos mais importantes da história. Em 1970 ele recebeu o Prêmio Nacional de Literatura. no México e, em 1983, o Prémio Príncipe das Astúrias, na Espanha. Em 1991, foi criado o Prêmio Juan Rulfo, que homenageia os maiores nomes da literatura latino-americana.

"El llano en llamas" é um livro de histórias, contendo 15 histórias originais, mas na edição de 1970 chegou trazendo 17 histórias. A obra trata de temas regionalistas, com uma narrativa bastante simples que se concentra na pobreza, na morte, na violência, no sofrimento, na fome, na miséria, na distância e na omissão do governo, na falta de esperança e perspectivas. Para Sergio Lopez Mena (1993, p. 86), "los personajes de El llano en llamas son trágicos, se hallan situados sin salida posible en la negatividad y en la destrucción". Os contos de "El llano en llamas" giram em torno da vida de agricultores mexicanos e sua relação com a terra, assim como Vidas Secas e por isso foi escolhido para desenvolvimento deste trabalho.

Sergio Lopez Mena (1993, p.86) ainda descreve a obra como cheio de "golpes de desespero, a auto-desvalorização, o medo, a crueldade, a culpa pesado, desejando para o perdão e da solidão." Que o livro "El llano en llamas" sofre "las consecuencias de un estado corrompido de las relaciones familiares, sociales y políticas". Entre estes aspectos merecem destaque:

> El crimen es un acto motivado por la venganza en "El hombre" y en "Diles que no me maten". El odio, el rencor, el rompimiento del vínculo de parentesco, el filicidio e el parricidio, están en "No oyes ladrar los perros" y en "La herencia de Matilde Arcángel". La lujuria, el incesto, en "La madrugada", en "Talpa" y en "Anacleto Morones". El homicidio, el robo y la crueldad en "La Cuesta de las Comadres" y en "El llano en llamas". La prostitución en "Es que somos muy pobres". La miseria espiritual en "Diles que no me maten". La depresión vital se muestra asimismo en realidades padecidas por el ser humano: la orfandad ("Macario"), la miseria económica ("Nos han dado la tierra" y "Paso del Norte"), la demencia ("Acuérdate"), la represión religiosa ("Macario"), la injusticia ("Nos han dado la tierra"), la persecución militar ("La noche que lo dejaron solo"), la ignorancia ("Anacleto Morones"), el abandono familiar ("Paso del Norte"), la catástrofe de la naturaleza y la demagogia del gobierno ("El día del derrumbe"). La muerte está en estos relatos de manera inevitable. (MENA, 1993, p. 87)

Para este trabajo, decidimos escolher uma história única de "El Llano en llamas" para aprofundarmos: "Es que somos muy pobres", Por se tratar da história de uma família pobre, passando todas as desgraças das chuvas incessantes e os medos peculiares a pais em extrema pobreza com má sorte os perseguindo.

Tacha é a irmã mais nova do narrador, tinha 12 anos. Fica muito triste ao saber que sua vaca morreu. Era a única esperança para os pais, para isso era a vaca, um dote para que tivesse um marido e não fosse tão pobre nem prostituta como as duas irmãs mais velhas, que por fome se prostituiram. Os principais temas da história são a prostituição, o fenômeno da natureza, que é representado pelas chuvas e enchentes, e a miséria que marca a família de Tacha.

"Es que somos muy pobres" é um conto curto que se passa em uma aldeia, o ambiente social é localizado no estado de Jalisco, mesmo estado onde o autor nasceu, as memórias de sua infância foram utilizados para caracterizar o ambiente de toda a obra . É um ambiente muito pobre e miserável onde os camponeses mexicanos vivem sem esperança.

A história é narrada em primeira pessoa, que é o irmão de Tacha, desde o início torna clara a situação "va de mal en peor" (RULFO, 2002, p.24). Ele conta todas as desgraças que se abatem sobre a sua família desde o início. O "aguaceiro llegó de repente" (RULFO, 2002, p.24) arrasando a aldeia onde viviam Tacha e sua família.

La Serpentina é a vaca de Tacha "que tenía una oreja blanca y otra colorada y muy bonitos ojos" (RULFO, 2002, p. 25), que foi presente de seu pai e o aguaceiro tomou. O pai de Tacha com muito trabalho "había conseguido a la Serpentina, desde que era una vaquilla" (RULFO, 2002, p. 26), para ser dada a ela, "con el fin de que ella tuviera un capitalito y no se fuera a ir de piruja" (RULFO, 2002, p. 26) como as outras duas irmãs mais velhas, mas a chuva levou a vaca retirando toda a esperança da família.

A esperança ainda existia quando o irmão de Tacha pergunta a um homem que viu a Serpentina sendo arrastada pelo rio "si no había visto también al becerrito que andaba con ella". O Senhor respondeu que não sabia que tinha visto, não sei se o bezerro está vivo, ou se foi atrás de sua mãe rio abaixo. "Si así fue, que Dios los ampare a los dos" (RULFO, 2002, p. 26). O bezerro vivo seria a única esperança.

As duas irmãs mais velhas de Tacha cairam na prostituição, de acordo com seu pai "se habían echado a perder" (RULFO, 2002, p. 26), Porque eles eram muito pobres, situação daqueles que não podiam nem plantar nem colher porque as chuvas incessantes não deixava outra alternativa, sendo obrigados a peregrinar e mendigar. "Y tan luego que crecieron les dio por andar con hombres de lo peor, que les enseñaron cosas malas" (RULFO, 2002, p. 26). A mãe deles "no sabe por qué Dios la ha castigado tanto al darle unas hijas de ese modo" (RULFO, 2002, p. 27), religiosa, sua mãe

questionava os motivos que Deus tinha para castigar famílias, incluso a dela, com tantas chuvas, obrigando as filhas, para não morrerem de fome a prostituir-se.

"Es que somos muy pobres" narra o destino irreversível de Tacha, que, como suas duas irmãs mais velhas, deverá recorrer à prostituição para sobreviver. Desde o início da história, o fatalismo é anunciado pela frase "aquí va todo de mal en peor" (RULFO, 2002, p. 24) e reforçado pela enumeração de detalhes que a precede: chuva, perda da colheita, perda da vaca. Assim, Juan Rulfo prepara o leitor para um desfecho trágico.

A natureza, nesta obra, é o meio de vida do homem campesino, e é absolutamente hostil, a miséria aparece por toda parte, sendo às chuvas constantes sua causadora, nada parece positivo aos personagens, os próprios personagens chegam a conclusão que sua vida não vale nada, se movem impulsionados por escassos ideais, vivem apegados a uma realidade imediata e seus desejos são muito primitivos. A terrível chuva os leva inevitavelmente a morte.

No próximo capítulo exemplificaremos e compararemos o Regionalismo nas obras, Vidas Secas de Graciliano Ramos e El llano em llamas de Juan Rulfo. Salientando aspectos regionalistas na construção das obras, sendo estes relevantes para uma compreensão do assunto aqui desenvolvida.

3 EL REGIONALISMO EN LAS OBRAS VIDAS SECAS Y EL LLANO EN LLAMAS

Explorando a temática regionalista, procurando retratar o homem no meio rural, com seus problemas geográficos e sociais. Mas é importante ressaltar que a literatura regionalista pode falar muito tanto sobre o regionalismo rural quanto sobre o regionalismo urbano.

A literatura regionalista não pode ser considerada somente uma expressão estética, mas também política e social. De acordo com CHIAPPINI (1995), o regionalismo surgiu a partir do conflito com a modernização, a industrialização e a urbanização, cujos efeitos são sentidos no cenário literário. No entanto, existe um tipo específico de literatura brasileira. De acordo com CHIAPPINI:

> *Em qualquer dos casos, o grande escritor regionalista é aquele que sabe nomear; que sabe o nome exato das árvores, flores, pássaros, rios e montanhas. Mas a região descrita ou aludida não é apenas um lugar fisicamente localizável no mapa do país. O mundo narrado não se localiza necessariamente em uma determinada*

> *região geograficamente reconhecível, supondo muito mais um compromisso entre referência geográfica e geografia ficcional* (CHIAPPINI, 1995, p.9,).

Se no regionalismo brasileiro a natureza foi valorizada, idealizada e sua função era construir uma ideologia nacionalista, no modernismo brasileiro a natureza passa a ser descrita com realismo, passa a ser hostil, o nordestino sofre com a seca e a paisagem assolado por ela e pelos problemas apresentados não somente de fundo, mas sim, focos principais que determinam o desenvolvimento da narrativa de uma história. O Regionalismo nasce no século XIX e se consolida com o romance dos anos 30, traduz as angustias, os costumes, os comportamentos e valores de uma sociedade oprimida.

O Regionalismo foi de longe a vertente que melhor mostrou as influências da natureza sobre o homem do campo no passado e nos dias de hoje, pois ainda é um tema presente.

O nordestino que vive a seca é retratado com sua fome e à necessidade de migrar pelo sertão. Encontra período de estabilidade passageira em uma fazenda e parte novamente em retirada quando as chuvas param de cair, prenunciando um novo período de seca. Os personagens pouco se comunicam e, por incrível que pareça, a cachorra Baleia parece mais humana do que os próprios homens.

Dentro da temática Regionalista do ambiente dos sertões, evidente na obra Vidas Secas, SCOVILLE (2011) aborda este conceito, para o autor o sertão está em toda parte, mas nem tudo é sertão. "Desde antes do descobrimento do Brasil, a palavra vem sendo usada, como sinônimo de interior, longe do litoral, e aparece muitas vezes vinculada às ideias de desconhecido e despovoado" (SCOVILLE, 2011, p. 55). Neste sentido, se observa a forte tendência em se relacionar o sertão com o isolado, distante e inóspito, uma região inexplorada e desconhecida.

No entanto, a origem de seu nome é incerta. Sendo essa incerteza, defendida por muitos estudos e fator explicativo para os outros. "A mais reintegrada das explicações é que 'sertão' seria proveniente de 'deserto/desertão'. Vários autores defendem essa possibilidade, por exemplo, o viajante Inglês Richard Burton e Câmara Cascudo." (MARTINS, 1998, p.120. apud SCOVILLE, 2011, p. 55).

A ligação entre o Nordeste e seca, sempre foi fortemente estabelecida. Sendo a imagem da região diretamente relacionada com o fenómeno da seca discorre algumas explicações explícitas sobre este vínculo.

> A palavra "Nordeste" é hoje uma palavra desfigurada pela expressão "obras do Nordeste" que quer dizer: "obras contra as secas". E quase não sugere senão as secas. Os sertões de areia seca rangendo debaixo dos pés. Os

> sertões de paisagens duras doendo nos olhos. Os mandacarus. Os bois e os cavalos angulosos. As sombras leves como umas almas do outro mundo com medo do sol. Mas esse Nordeste de figuras de homens e de bichos se alongando quase em figuras de El Greco é apenas um lado do Nordeste. O outro Nordeste. Mais velho que ele é o Nordeste de árvores gordas, de sombras profundas, de bois pachorrentos, de gente vagarosa e às vezes arredondada quase em sanchos-panças pelo mel de engenho, pelo peixe cozido com pirão, pelo trabalho parado e sempre o mesmo, pela opilação, pela aguardente, pela garapa de cana, pelo feijão de coco, pelos vermes, pela erisipela, pelo ócio, pelas doenças que fazem a pessoa inchar, pelo próprio mal de comer terra (FREIRE, Gilberto (1967, p. 5) apud SCOVILLE, (2011, p. 49)).

Com isso, se percebe que a preocupação do autor com a identidade Nordestina está diretamente relacionada com a seca. O Nordeste apresentado por Freyre é outro que merece mais destaque, como um Nordeste farto, mais precisamente o Nordeste açucareiro como a principal referência para a região, no Manifesto Regionalista de 1926, FREIRE defende:

> Sem se julgar estultamente o sal do Brasil, mas apenas o seu maior e melhor produtor de açúcar nos tempos coloniais - açúcar que está à base de uma doçaria rica como nenhuma, do Império, e à base, também, de uma doce aristocracia de maneiras de gostos, de modos de viver e de sentir, tornada possível pela produção e exportação de um mascavo tão internacionalmente famoso como, depois, o café de São Paulo - o Nordeste tem o direito de considerar-se uma região que já grandemente contribuiu para dar a cultura ou à civilização brasileira autenticidade e originalidade e não apenas doçura ou tempero. (FREIRE, 1926, p.49)

Segundo SCOVILLE (2011, p. 60), o sertão tem a especificidade, a noção de região inexplorada e desabitada. A palavra ainda é usada para conceituar regiões físicas e climáticas com características muito diferentes. Dentro das especificidades da região Nordeste, o termo "sertão" está diretamente ligado às condições físico climáticas do semiárido nordestino.

Ainda de acordo com SCOVILLE (2011, p. 61) "A distância em relação ao litoral deixa de ser critério exclusivo para a delimitação do sertão nordestino". Diante desta consideração, podemos ver que o sertão do nordestino não será caracterizado apenas por estar em relativa distância do litoral, e sim por um espaço com características físicas e climáticas descontínuas. Ainda assim, contextualizando a palavra sertão, de onde advém "sertanejo" no universo cultural nordestino, relacionado com as regiões semiáridas, referindo-se a áreas rurais e, em especial, para a atividade pecuária. O sertanejo é, então, o símbolo do autêntico brasileiro.

Através desses conceitos do espaço semiárido da seca, conhecemos o principal palco das tragédias do sertão nordestino. De acordo com Castro (1997, p. 58) "A paisagem natural da seca é hostil, e apresenta como característica principal o clima tropical semiárido, com chuvas escassas e irregulares. A pouca água existente, decorre de rios intermitentes, onde as águas permanecem apenas um curto período em seus leitos". O fenômeno da seca, como o autor explica, é desolador, a perspectiva de sobrevivência em um ambiente hostil e degradado é terrível.

Na obra Vidas Secas, Graciliano Ramos buscou romper com algumas ideologias anteriormente postas em prática não só no campo da literatura, mas também no campo político. O autor criticou fortemente o fascismo, e procurou na liberdade e ousadia questionando alguns princípios marxistas. Isso se deu, principalmente pela amarga experiência como prisioneiro político, que deu origem ao início da obra, onde procurou de forma saudosista e emocionado a partir do primeiro capítulo escrito "Baleia", sendo esta a semelhança de um filhote de seu avô, resgatando suas raízes regionais.

O romance de uma forma geral problematiza um realismo radical, as duras condições de sobrevivência no sertão. Retratando esta peregrinação sem rumo em uma família de flagelados. Segundo CASTRO (1997, p. 87) Graciliano reproduz através da história de existência sem destino dos personagens, o drama do país.

Como pano de fundo, cada um dos episódios narrados, Graciliano constantemente evoca o tema da injustiça social, vendo no âmbito da justiça de um sonho a ser realizado. De acordo com CASTRO "isto é próprio de um autor que procurava ter sempre uma imagem mais a frente para iluminar o caminho de quem foi alienado pela vida" (CASTRO, 1997, p. 87). O autor sempre procurou defender os oprimidos, alienados por um contexto político e social massacrante, escancarando em sua obra as mazelas que norteiam a vida de muitos sertanejos.

Vidas secas, não somente remete a seca em seu sentido físico, de espaço e das privações físicas a que foram expostos, tais como sede e fome. De acordo com RAMOS (2004, p. 18) "Tinha andado a procurar raízes a toa: o resto da farinha acabara, não se ouvia um berro de rês perdida carne na caatinga (...) Era. Apossara-se da casa porque não tinha onde cair morto, passara uns dias mastigando raiz de imbu e sementes de mucunã (...)". Seca, no sentido de secar a alma dos personagens, se trata de um problema moral manifestado, sobretudo, na dificuldade de estabelecer relações interpessoais. A exploração econômica a que são submetidos, bem como a

impetuosidade da natureza, condena-os a viver em um mundo primitivo. O destino da morte torna-se a única certeza para eles.

A obra *"Vidas Secas"* de Gracilianos Ramos e o conto *"Es que somos muy pobres"* de Juan Rulfo tem as mesmas características do regionalismo presentes nas obras literárias, nesse regionalismo se comprova a marca da miséria e pobreza peculiar a dois países latino americanos, Brasil e México, tendo como conexão famílias em extrema pobreza peregrinando para manter-se vivos e sobreviver ao descaso das autoridades e as agruras da natureza.

No conto "Es que somos muy pobres" se vê uma família e a esperança de um ascensão social totalmente inalcançável e limitado por razões de força maior, a natureza. Tacha ao perder sua vaca depois do dilúvio, vê abolida qualquer possibilidade de se casar e, assim, evitar que sua família saia da pobreza e recupere sua honra. Desta forma, seus membros são sujeitos a um destino irreversível. Tacha igual suas irmãs mais velhas deverá recorrer a prostituição para sobreviver.

Juan Rulfo descreve em "Es que somos muy pobres" o sofrimento socioeconômico de seus personagens, as más condições de vida e a perda de oportunidades de melhoria. A perda de alimentos pela catástrofe como também a vaca como dote de Tacha, para a possibilidade de que alguém queira casar-se com ela, são manifestações da pobreza.

O ambiente do conto é um vila mexicana, onde há pessoas muito pobres tentando sobreviver, a atividade agrícola é o enredo, neste enredo há um elemento ideológico, o fatalismo ou determinismo. Os sucessos serão determinado pelo destino, sendo que a macroestrutura ideológica do conto é que as personagens se encontram enfrentando as forças naturais com as quais estão convencidos que não podem lutar. Então começa a aparecer os infortúnios, e ante eles a ação humana é impossível: "Aquí todo va de mal en peor.", "La semana pasada se murió mi tía Jacinta." "… comenzó a llover como nunca." "… el agua fría que caía del cielo quemaba aquella cebada." "… la vaca … se la había llevado el río." (RULFO, 2002, p. 21), todas as frases introdutórias do conto. Finalmente constatado que a natureza por força das águas mata a vaca de Tacha, desaparece a possibilidade de ascensão social.

Neste conto com vários personagens, a natureza é o personagem mais importante. Aparece como a chuva e especialmente o rio, "aquel amontonadero de agua que cada vez se hace más espesa y oscura y que pasa ya muy por encima de donde debe estar el puente." (RULFO, 2002, p. 23). Não se sabe muito das características pessoais

de Tacha, seus pais, ou seus irmãos, porém há muita descrição da chuva e de tudo que ela causou. O rio impõe uma personalidade aos personagens menores.

A importância das pessoas neste conto se dá pelo entorno com a natureza. A sujeição do homem às intempéries é inevitável, ou seja, a impossibilidade de interferir nos fenômenos naturais comprova ainda mais que o fatalismo não tem escapatória.

O conto evidencia a relação do homem com a natureza, ao reproduzir consequências que não se tem controle, tais como o rio que transborda por causa da grande chuva, causando a inundação da vila, ocasionando a queda das casas, como aconteceu em Tambora, "El río ya había perdido sus orillas. Iba subiendo poco a poco por la calle real, y estaba metiéndose a toda prisa en la casa de esa mujer" (RULFO, 2002, p. 2).

A seca é um dos problemas endêmicos do interior do México, tal como em "Vidas Secas" de Graciliano Ramos, porém, a presença da chuva já causava grandes destruições e mortes. A atual agrura da aldeia era sabedoria ancestral, por isso tanta fatalidade.

Há, portanto no conto de Juan Rulfo *"Es que somos muy pobres"* a intenção de aproximar-se da alma mexicana até o ponto que seja possível, desvelando algo de sua personalidade, algo hermético, ainda que com esse conto apresente o mistério que vai além do silêncio que fala.

CONCLUSÃO

Mediante toda investigação aqui realizada se constatou que a corrente regionalista está fortemente presente nas duas obras analisadas. Observou-se que em "*Vidas Secas*", Graciliano Ramos procurou revelar como a realidade é influenciada pela pressão advindas do ambiente, pelas instâncias políticas, económicas e sociais.

A obra "Vidas Secas" funciona como instrumento de crítica social, denunciando a problemática que envolve a sociedade rural brasileira, o sertanejo que vive miseravelmente em condições subumanas, sendo igualados a animais.

Graciliano Ramos descreve a realidade social numa área notoriamente nordestina em seus aspectos tradicionais e típicos, o que é evidente nas particularidades do vocabulário, da sintaxe e da fonética. O uso de termos regionais põe leitor a frente com a realidade, auxiliando a compreensão das peculiaridades da região.

A partir disto, foi comprovado que Vidas Secas traz em seus personagens, verdadeiros símbolos do sertanejo típico do árido nordestino, que não conseguem

modificar a visão estabelecida de analfabeto, explorado pelas instituições sociais que representam o poder e pela tradição social, sujos, punidos pelo sol, ignorantes e resignados ante seu contexto. E que assim, como uma sina, tem sua vida direcionada pelos caprichos da natureza, sendo impotentes ante sua força esmagadora, são conduzidos pelas chuvas temporais e pela seca causticante, e estes fatores vão ditar seus destinos.

No conto "*Es que somos muy pobres*" de Juan Rulfo do libro "*El llano en llamas"* se pode constatar as mesmas características regionalistas presentes na obra de Graciliano Ramos, a Seca e as chuvas, com as mesmas perspectivas de fatalidade.

Aproximadas em seus contextos, ainda que estejam tão distantes em tempo e espaço, comprova-se assim que a temática do homem rural, y seus constantes obstáculos é algo universal, evidenciado em todas as partes do mundo.

Se observou em "*Es que somos muy pobres*", que Juan Rulfo descreve a realidade dos campesinos mexicanos, toda a miséria, toda a trajetória trágica de um destino que não pode ser mudado.

Descreve ainda a realidade social, política e econômica que sofrem os Mexicanos. Ademais os obstáculos que os personagens sofrem como a chuva e a inundação, a perda da herança, que aumenta mais ainda as necessidades. O conto mostra ainda a miséria, a pobreza, a luta ainda uqe o destino seja irreversível.

Neste conto a falta de oportunidades é visível e a natureza castiga a todos, Assim como em "*Vidas Secas"* , "*Es que somos muy pobres*" também funciona como uma denuncia social.

Diante do que já foi exposto das duas obras analisadas, percebe-se como o regionalismo está engendrado nas duas tramas. Verificaram-se aspectos semelhantes, assim como distintos da construção de seus enredos. Aproximando-as em seus contextos, ainda que estejam distantes em períodos literários, corroborando assim que o regionalismo e seus constantes obstáculos é algo universal.

Investigar o regionalismo nas duas obras foi relevante para a construção de um saber crítico e analítico. Ambas as obras trazem em suas temáticas as mazelas que passam o homem do campo, como a natureza implacável assolando a vida de tantos campesinos, que tem suas vidas desenhadas pelos fenômenos naturais de suas regiões, a marginalidade que são postas a estas pessoas desafortunadas, a maneira que são submetidas a um sistema político mesquinho, que não lhes dão oportunidades de estar insertados como cidadãos, não os amparam nas catástrofes naturais que rondam suas vidas, colocando-se a margem da sociedade; a um sistema económico, que explora e

toma o mínimo que possuem, e por último a um sistema social, que excluem, estabelece rotulações, retirando-os de uma cadeia social retrógrada e arrogante.

Conhecer o regionalismo, em algumas de suas formas, foi enriquecedor para o conhecimento de mundo. O regionalismo em si representa uma corrente inovadora, que traz as peculiaridades e especificidades de determinada região, fazendo muitas vezes uso da literatura como meio de denuncia social, política e econômica. Analisar como o regionalismo esteve insertado em una obra brasileira, "*Vidas secas*" contribuiu para valorizar o que nos é natural, elucidando ainda más o contexto histórico social na qual estamos insertados.

No tocante a obra mexicana "*El llano en llamas*", foi relevante para compreender que o contexto aqui vivenciado, não envolve só a esfera nacional, e assim todas as partes do mundo. As dificuldades estão insertadas num mesmo plano, na mesma dimensão, o que faz urgente uma reflexão acerca do contexto sócio-político-económico em que atravessa o mundo.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

ANDRADE, Mário. *Aspectos da literatura brasileira.* 5. Ed. São Paulo: Martins, 1974.

CALVINO, I. *Seis propostas para o próximo milênio.* Trad. Ivo Barroso, 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e cultura de 1900 a 1945. In: Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária.* 8. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

CARVALHAL, Tânia Franco. 1943 - *Literatura comparada* / Tânia Franco Carvalhal. - 4. ed. rev. e ampliada. - São Paulo: Ática, 2006.

CHIAPPINI, L. *Estudos Históricos. Do beco ao belo – dez teses sobre o regionalismo na literatura.* Rio de Janeiro, 1995, vol.8, n.15, p.156.

CHIAPPINI, L.; AGUIAR, F. W. de (Org.). Literatura e história na América Latina. São Paulo: Edusp, 1993.

CLAUDIA RODRÍGUEZ. 2005 . «Las "otras literaturas" de Latinoamérica. Criterios de inclusión y exclusión en el canon literario». *Documentos Lingüísticos y Literarios*28: 77-81
www.humanidades.uach.cl/documentos_linguisticos/document.php?id=104

FERREIRA, Aurélio B. de Holanda. Míni Aurélio: O dicionário da Língua Portuguesa. 6. ed. Curitiba: Positivo, 2010, p. 651.

FREYRE, Gilberto. Manifesto regionalista. 7.ed. Recife: FUNDAJ, Ed. Massangana, 1996. p.47-75.

HALL, S. A identidade cultural na pósmodernidade. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

KALIMAN, R. J. La palabra que produce regiones, el concepto de región desde la teoria literária.Universidad Nacional de Tucumán, Facultad de Filosofia y Letras, Instituto de Historia y Pensamiento Argentinos, Jul., 1994.

MASSAUD Moisés, a Literatura Portuguesa, 2015 **Edição:** 37ª edição 2010 - 2ª reimpressão 2015 p. 321).

MENA, Sergio López. *Los caminos de la creación en Juan Rulfo*, México, UNAM, 1993, p. 137.

POZENATO, J. C. Algumas considerações sobre região e regionalidade. In: FELTES, H. P. de M.; ZILLES, U. de M. (Org.). Filosofia: diálogo de horizontes. Caxias do Sul: Educs; Porto Alegre: Edipucrs, 2002.
_____. O regional e o universal na literatura gaúcha. Porto Alegre: Movimento/Instituto Estadual do Livro, 1974.

RAMA, Ángel. La novela latinoamericana 1920-1980. Bogotá: Procultura, 1982

RAMOS, Graciliano. Vida Secas, Editora Redord Ed. 128º, 2015.

RODRÍGUEZ, Juan (2005), El exilio literario en la periferia de la literatura española, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, http://goo.gl/dicVP (12/04/2012).

RODRÍGUEZ , Pedro Correa. Raíces Prehispánicas en el llano en llamas de Juan Rulfo CAUCE 14-15 (1992) 331-381
http://cvc.cervantes.es/literatura/cauce/pdf/cauce14-15/cauce14-15_22.pdf

Rulfo, Juan, *El Llano en llamas*, México: La Jornada, 2003.

SCOVILLE, André Luiz Martins Lopez de. LITERATURA DAS SECAS: FICÇÃO E HISTÓRIA, 2011,
http://dspace.c3sl.ufpr.br/dspace/bitstream/handle/1884/26633/Andre%20Scoville%20-%20Tese%20Literatura%20das%20secas%20-%20versao%20final.pdf?sequence=1

ZINANI, Cecil Jeanine Albert. *Literatura e história na América Latina: representações de gênero*. Caxias do Sul, Educs, 2006.
file:///C:/Users/Andr%C3%A9/Downloads/792-2681-1-PB%20(2).pdf

A PRESENÇA DE ENTIDADES ANCESTRAIS NO ROMANCE *UM DEFEITO DE COR*

Érica Patrícia Rodrigues de Sousa[13]
Universidade Federal do Piauí - UFPI
Alcione Corrêa Alves[14]
Universidade Federal do Piauí - UFPI

O drama do Mar,
O desassossego domar,
Sempre
Sempre
Dentro de nós!
(Jorge Barbosa, Cabo Verde).

INTRODUÇÃO

"Escrever um romance significa descrever a existência humana", este pensamento de Walter Benjamin pode ser lido em um ensaio sobre a crise do romance (1994, p.54). Neste texto Benjamin engendra algumas considerações sobre o livro *Berlin Alexandersplatz*, de Döblin. Embora esta seja uma obra escrita em 1929, na Alemanha, e tenha óbvia distância temática e contextual com o romance afro-brasileiro *Um defeito de cor (2012)*, de Ana Maria Gonçalves, corpus de estudo deste artigo, ainda é possível estabelecer algumas reflexões iniciais a partir da postura crítica de Benjamin sobre a escrita de romances. Walter Benjamin utiliza a imagem do mar como metáfora,

---

13 [12]Mestranda junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Piauí (UFPI), na área de Estudos Literários. E-mail:literalmenteerica@gmail.com

14 [13]Professor Adjunto da Universidade Federal do Piauí (UFPI). Doutor em Letras, na área de concentração de Literaturas Estrangeiras Modernas, especialidade de Literatura Francesa e Francófonas (2012), pela Universidade do Rio Grande do Sul (UFRGS). E-mail: alcione@ufpi.edu.br.

pois ele considera o mar um elemento épico por natureza. Por essa razão, é uma metáfora para elaborar sua argumentação sobre a escrita de romances. Para o mar a "única pureza está no sal" e a função do sal é conservar, assim também para o romance épico que precisa da durabilidade para se constituir como tal, precisa ser conservado, não no tempo, mas no leitor (BENJAMIN, 1994, p. 59).

O mar é um elemento importante para o romance *Um defeito de cor*, pois o Atlântico é a travessia para a narradora protagonista Kehinde, assim como foi para os negros escravizados que vieram como ela para o novo mundo[15], a obra é dividida em dez capítulos, mas poderia ter também outra divisão, as três viagens que a protagonista faz entre a África e o Brasil. Mas qual é o sal desse livro? *Um defeito de cor (2012)* é uma literatura épica nova, contemporânea, uma história\estória que expressa à diversidade da cultura brasileira, isso pelo prisma de uma mulher negra, escravizada no século XIX.

Ana Maria Gonçalves rompe com os estereótipos vinculados à representação das mulheres negras na literatura, na mídia e nos mais diversos espaços sociais. As imagens mais comuns são de mulheres passivas diante da opressão, vinculadas a uma gama de classificações promíscuas. Estas representações contribuem para que grandes mulheres negras sejam quase apagadas da memória dos brasileiros. Graças a uma pesquisa minuciosa[16] e o talento de Ana Maria Gonçalves, Kehinde passou a existir e sua vida traz a tona fragmentos de outras mulheres marcantes para a história brasileira, como a inspiração trazida pela história de Luíza Mahin que tem uma vida com muitas versões e uma delas indica que nasceu na África e pertencia a mesma etnia de Kehendi.

Luíza veio para o Brasil como escrava, uma mulher inteligente que se envolveu com as principais revoltas que ocorreram em Salvador no século XIX; assim como Kehinde que participou da organização de revoltas para contribuir com a libertação dos escravos. Outro exemplo que tem muito em comum com a história de Kehinde é a vida de Rosa Maria Egipciana da Vera Cruz, símbolo de martírio e transcendência. Quando Rosa Maria foi interrogada sob acusação de feitiçaria, ela declara "ser natural da Costa da Mina (África) e que foi para o Rio de Janeiro aos seis anos de idade (1725), sendo comprada pelo Sr. Azevedo, que a mandou batizar e, aos 14 anos, a deflorou, vendendo-

[15] A expressão Novo Mundo teve seu uso difundido no período do descobrimento da América, até então era desconhecida pelos europeus, vindo a ser algo novo em relação aos continentes já conhecidos. Disponível em: http://guiadosestudos.spaceblog.com.br/12/

[16] No final de *Um defeito de cor* há uma bibliografia com todas as referências pesquisadas para fundamentá-lo.

a para as Minas Gerais" (CARNEIRO, 2004, p.297).

A passividade diante da escravidão é uma imagem mantida pela história oficial, mas essa característica não é um atributo das centenas de negros e negras que são personagens de *Um defeito de cor*, ora eles reagem de maneira organizada e manifesta, como na Revolta dos Malês, ou silenciosamente dentro das casas grandes e senzalas, como a manutenção do culto das divindades ancestrais. Como se sabe, as crenças religiosas africanas eram proibidas, mas permaneceram de forma marcante na construção do imaginário religioso, graças a uma série de artimanhas dos escravos e escravas, essa atitude já demonstra o quão lutaram para manter traços da identidade que trouxeram da África. É a partir da ótica de quem foi escravizado que é possível resgatar outras perspectivas das histórias e estórias das etnias diversas que compõe o brasileiro. Resgatar a perspectiva do africano é uma tarefa da história, assim como da literatura.

Um defeito de cor (2012) trata-se de uma saga surpreendente que recupera vozes negras e resgata a história brasileira, mas a partir do olhar de quem sofreu a tragédia e os horrores da escravidão no Brasil. É um período de holocausto que ainda não foi suficientemente estudado e discutido pela sociedade, como prova o preconceito que ainda prevalece no país. É importante ressaltar que esta narrativa foi elaborada com o mínimo de maniqueísmos, o negro sempre passivo e o branco sempre cruel, há inclusive brancos que lutam pela liberdade dos negros e negros que escravizam outros negros. O romance foi publicado em 2006 e em janeiro de 2007 recebeu o prêmio Casa de las Américas[17] escolhido entre 212 concorrentes, em decisão unânime dos jurados. O livro tem novecentos cinquenta e uma páginas, Kehinde conta toda a sua vida narrando a própria história – ela fala por si; nasceu em Savalu na África em 1810, depois se muda para cidade portuária de Uidá, ambas na mesma região de Daomé (atual Benim), são 218 quilômetros de distância entre Savalu e Uidá, também é uma região onde capturaram muitos escravos para o novo mundo.

A mudança de cidade ocorreu quando o irmão mais velho e a mãe de Kehinde foram assassinados por guerreiros nativos, essa é a razão que a levou para Uidá com sua avó e sua irmã gêmea. Nesta cidade ela e sua irmã foram visitar o porto, onde são presas e trancafiadas em um barracão. A avó consegue entrar para acompanhar as netas, mas morre nos porões do navio, assim como Taiwo, a irmã de Kehinde. No final da viagem desembarca no Brasil, sem família e com seis anos de idade. Porém a trajetória da sua vida é alterada muitas vezes no enredo e geralmente consegue

[17] Disponível em: <http://www.casa.co.cu/premios/literario/2007/2007.php?pagina=2007>.

encontrar caminhos para se reerguer diante das tragédias que viveu. O conhecimento da escrita e a crença nos orixás são responsáveis pela evolução da personagem na trama, a escrita/leitura e a religiosidade herdada de seus ancestrais foram elementos de transformação e superação.

O primeiro filho de Kehinde foi gerado pelos abusos de seu dono, este filho morreu antes de se tornar rapaz, ela tem ainda outros três filhos, um no Brasil que é vendido pelo próprio pai e gêmeos que nasceram quando já havia retornado à África. O romance se transfigura em uma carta na qual Kehinde conta sua história para o filho que nunca mais viu, a intenção é dividir com ele suas vivências, já que não tiveram a oportunidade de conviver. Mas ela mantém a esperança de reencontrá-lo ou, pelo menos, fazer chegar à carta que entrega a ele sua herança ancestral. Ana Maria Gonçalves faz sutis indicações que este filho seria Luís Gama, o poeta, advogado e combativo abolicionista brasileiro.

As crenças religiosas da protagonista de *Um defeito de cor* (2012) é o recorte escolhido como base central desse estudo. O intuito é analisar a formação da religiosidade brasileira e resgatar a memória de povos africanos, para assim compreender a importância do mundo espiritual na vida de Kehinde. O objetivo maior - diluído nos objetivos específicos - é valorizar uma herança imaterial e ancestral que ainda hoje é recebida com a desconfiança e o preconceito deixados pelo colonizador, mesmo este legado sendo decisivo para composição da cultura brasileira. A hipótese que pauta a pesquisa é a percepção de que o estudo do romance, pela perspectiva da religiosidade, pode jogar luz sobre preconceitos mantidos contra a matriz cultural negra.

A PRESENÇA MÁGICA DAS ENTIDADES ANCESTRAIS

> Até que os leões tenham suas histórias, os contos de caça glorificarão sempre o caçador.[18]

O professor Eduardo Oliveira (2012) critica os estudos culturais e pós-modernos tão em voga atualmente nas universidades brasileiras, ele alega que estes estudos indicam que há uma superação das velhas estruturas binárias da modernidade, mas é notório que estão praticamente intocáveis as estruturas de dominação racista e sexista. O intuito deste trabalho é refletir sobre a manutenção dessas estruturas, tendo como

[18] Provérbio africano

ponto principal de análise a contribuição africana para constituição do imaginário religioso brasileiro, pois esta é uma das principais resistências ao domínio cultural imposto aos africanos quando chegaram ao Brasil e que contribui efetivamente para o sincretismo religioso dos afrodescendentes.

Luis Nicolau Parés, doutor em Antropologia da Religião pela Universidade de Londres e professor da Universidade Federal da Bahia, é um estudioso que coloca a religiosidade, a crença e a prática de rituais como as principais formas de subversão dos africanos no Brasil. Os estudos de Parés são significativos para este trabalho, porque ele fez uma longa pesquisa que durou mais de sete anos sobre a formação do Candomblé, partindo da história e dos rituais da nação jeje na Bahia (PARÉS, 2007), etnia da qual faz parte a protagonista Kehinde, corpus de análise deste trabalho, recortada de maneira específica na manifestação das suas crenças ao longo da obra *Um defeito de Cor (2012)*. Parés, em *A formação do Candomblé (*2007), faz referência à República do Benim, em Uidá, espaço que Kehinde se encontrava quando foi raptada pelos contrabandistas de escravos. É possível supor que este estudo de Parés foi um dos objetos de pesquisa de Ana Maria Gonçalves para elaboração de *Um defeito de cor*. Esta colocação se sustenta pelo fato do livro de Parés (2007) detalhar lugares, etnias, cultos e crenças que Kehinde narra durante o enredo do romance.

A religiosidade de Kehinde é decisiva em toda a trama porque define posturas e destinos; é a herança da sua avó, dos antepassados. As religiões africanas se pautam na valorização do conhecimento ancestral, por consequência há o respeito à fala dos idosos que dividem o legado dos antepassados e de suas próprias vivências. Um provérbio iorubá diz que cada indivíduo que morre é uma enciclopédia que morre com ele, por isso era necessário difundir o conhecimento das tradições que eram transmitidas oralmente entre gerações, é o que mantém até hoje no imaginário coletivo elementos da cultura africana que são importantes para formação das identidades individuais e coletivas, na África e em boa parte dos países que receberam escravos africanos. É a crença nas divindades ancestrais, nos orixás e voduns que é possível sentir a presença da ancestralidade na vida da Kehinde.

> Então, mesmo que não fosse através dos voduns, ela me disse para eu nunca esquecer da nossa África, da nossa mãe, de Nanã, de Xangô, dos Ibêjis, de Oxum, do poder dos pássaros e das plantas, da obediência e respeito aos mais velhos, do culto e agradecimentos. A minha avó morreu poucas horas depois de terminar de dizer o que podia ser dito, virando comida de peixe junto com a Taiwo (GONÇALVES, 2012, p.61).

Kehinde perde sua família, mas não se mantém distante deles porque sempre voltavam ao longo da trama, não apenas como lembrança era uma presença espiritual. "É preciso que o morto não tenha sido esquecido pelos seus familiares para poder nascer de novo, pois seu lugar é sempre na família", é o que mantém seus espíritos vivos no presente e no futuro (PRANDI, 2001, p.50). Em um dos momentos, Taiwo volta para lembrar à Kehinde sobre suas obrigações com a alma dela "[...] não tive um sono tranquilo e vi a Taiwo zangada comigo, como quando brigávamos quando criança [...]" a imagem dela não estava muito nítida, como se estivesse se afastando de mim ou sendo apagada da minha memória" (GONÇALVES, 2012, p. 267).

Outro conceito espiritual importante para cultura iorubá é de que o nome da criança é fundamental para entender sua reencarnação, personalidade e perspectivas para o futuro, é por isso que no nascimento dos filhos Kehinde escolhia o nome sem consultar um babalaô[19], para assim identificar de onde a criança vem e que fatos podem marcar sua passagem na terra. Era necessário realizar uma cerimônia de nome, como um batizado em que a criança e o nome escolhido fossem consagrados. A forma como seu primeiro filho se comporta na cerimônia já indica algumas possibilidades sobre seu destino, "O Banjokô sorria e continuou sorrindo quando deveria ter chorado ao se molhar com as gotas de água que o Baba Ogumfiditimi jogou para o alto, sobre os dois. Ele deveria ter chorado, pois o choro seria uma indicação de que tinha vindo para ficar" (GONÇALVES, 2012, p. 204). Este filho de fato não permaneceu muito sobre a terra, morreu quando ainda era criança.

Muitos aspectos das religiões afro-brasileiras podem ser compreendidos quando se consideram as origens africanas que os fundamentam. Parés (2007, p.18) coloca que se os grupos africanos que vieram para o Brasil fossem outros, o candomblé também teria outra constituição. As crenças advindas da África ocidental são fundamentais para formação da religiosidade de matriz africana no Brasil; por exemplo, as tradições religiosas da Costa da Mina (reino de Daomé, atual Benim), como o culto de voduns e orixás, foram os primeiros referentes africanos para a constituição do imaginário religioso brasileiro, espaço matizado por uma diversidade de experiências. Mesmo que de forma velada, havia a consagração das divindades e processos de iniciação. Kehinde sustentava de maneira firme seus preceitos religiosos, tanto que quando foi obrigada a fugir por causa das prisões que enfrentou por participar da Revolta dos Malês em 1835,

[19] S.m. Bras. Sacerdote do culto iorubano; pai de santo. Disponível em: <http://www.dicio.com.br/babalao/>.

ela foi se esconder em terreiros onde teve contato com ialorixás[20] que a iniciaram no culto aos voduns, teve que ficar um período isolada, estudando para aprender sobre as manifestações e preferências desses espíritos ancestrais (GONÇALVES, 2012, p. 612).

A iniciação de Kehinde ocorre na Casa das Minas em São Luís, no Maranhão, possivelmente porque a religiosidade nesta Casa é constituída a partir das crenças e cultos do povo Jeje, uma das etnias da qual kehinde faz parte, ela nasceu em mil oitocentos e dez, em Savalu reino de Daomé (Costa da Mina, atual Benim). A avó a levou com a irmã para morar em Uidá, depois da tragédia que levou à morte da mãe e do irmão. Savalu e Uidá eram cidades em relação constante, pois as pessoas transitavam de um lado para outro (GONÇALVES, 2012, p.26). Em Savalu moravam os povos que falavam Fon e foram designados de jejes, um nome pejorativo que significava estrangeiro, designação dada pelos iorubás. Em Uidá moravam parte dos povos que falavam iorubá, autodenominada de Nagô (PARÉS, 2007, p.25); ambos os povos - jejes e nagôs- ocupavam a república do Benim. Parés também chama atenção para uma singularidade, o termo "jeje" está restrito ao Brasil, não aparece em outros países que também receberam escravos da costa da Mina, na verdade jeje é um etnônimo que aparece apenas na capitania da Bahia e em menor medida na capitania do Maranhão (PARÉS, 2007, p.47).

Quanto a religiosidade desses povos, sabe-se que em Savalu eram cultuados os voduns e em Uidá os orixás. Isso explica por que Kehinde cultua voduns e orixás. Jeje-Nagô é o termo que compõe a fusão dessas duas culturas, nas religiões esse hibridismo gera um sincretismo que cultua tanto os voduns quanto orixás. Seria possível estudar a religiosidade jeje e nagô nas particularidades de cada uma, mas nem sempre é possível distingui-las em separado, pois é comum aparecerem fundidas, este é o caso das crenças que Kehinde trouxe da África, sua religiosidade ficou ainda mais compósita[21] no Brasil, porque as etnias misturavam-se. "O que interessa reter é que os processos de interpenetração cultural que se deram no Brasil entre os jejes e os nagôs já tinham uma longa tradição na própria África" (PARÉS, 2007, p. 37).

A protagonista narra sua chegada à Casa das Minas, no Maranhão, que ainda estava em construção, mas que lhe deu a oportunidade para desenvolver seu processo de iniciação no culto aos voduns; ela detalha alguns rituais praticados na Casa. "Acho que ainda posso falar um pouco de como era a iniciação, na qual tive que aprender tudo

[20] sf (ioruba iyálorìsha) Reg (Bahia) Mãe-de-santo. Disponível em: <http://www.dicio.com.br/pesquisa.php?q=ialorixa>.
[21] Cultura compósita, termo utilizado por Édouard Glissant em Poética da diversidade, 2005.

sobre voduns, como eles se manifestam, do que gostam ou não gostam, suas preferências em comida, bebidas, devoções, cânticos, cultos, e sua descendência e ascendência"(Gonçalves, 2012, p. 612). Hoje, dois séculos depois, nos cultos na Casa das Minas (Maranhão) o sincretismo entre várias identidades étnicas faz com que suas distinções não sejam mais percebidas, tornam-se um composto orgânico que hibridiza voduns, orixás, caboclos indígenas, várias etnias africanas e o catolicismo. "De modo geral, o termo vodum é usado para designar as entidades da encantaria africana (jeje, como Dossu, nagô, como Xangô, cambinda, como Vandereji) e, às vezes, de forma genérica, para designar as entidades mais antigas e prestigiadas recebidas no Tambor de Mina" (FERRETI, 1996, p. 6)

Pierre Verger viveu dezessete anos fazendo sucessivas viagens pelo ocidente da África, pesquisando a religiosidade em terras iorubás, a ele se deve um minucioso trabalho de pesquisa e recolhimento de arquétipos de orixás e deuses iorubás em seus lugares de origem, na África (Nigéria, Benin, Togo), arquétipos que fazem parte da composição da religiosidade brasileira e se referem às crenças da protagonista de Um defeito de cor (2012). Além dos voduns, ela cultuava os orixás e os mais constantes na obra são Nanã, Xangô e Oxum, inclusive em muitos momentos do romance é a fé nos orixás que salva Kehinde diante das situações difíceis e que parecem intransponíveis. Um exemplo é quando Oxum guia de sua cabeça dá condições para que ela alcance um objetivo importante, comprar com urgência a própria alforria e a do filho (GONÇALVES, 2012, p.342).

Kehinde e a irmã são Ibêjis, assim são chamados os gêmeos entre os povos iorubás. Segundo esta cultura, os Ibêjis trazem sorte e riqueza para as famílias em que nascem. Apesar das tragédias, todos os empreendimentos de Kehinde deram certo, ela teve uma vida financeira confortável em muitos momentos da trama e na velhice era uma mulher rica. Havia também as entidades que conduziam suas vivências, como as guias[22] de sua orí (cabeça) Oxum e Ogum. Muitas posturas de Kehinde estão em sintonia com as entidades guias, isso é bem emblemático quando ela quer saber quem é seu orixá principal e lhe é revelado que é filha de Oxum, seu comportamento confirmava isso (GONÇALVES, 2012 p.119).

> E, como parte fundamental, talvez a mais importante, há o orixá particular da pessoa, considerado o seu antepassado remoto. O orixá particular da pessoa é uma ínfima porção do orixá geral cultuado por todos. É o vínculo

[22] Nesse contexto, o termo "guia" significa o próprio Orixá, ou uma entidade espiritual, espírito superior.

> do ser humano com o divino, o eterno, o passado mítico. Com a morte do corpo, o orixá pessoal retorna ao orixá geral, àquele que existe desde o princípio dos tempos. O ori representa o presente do ser humano; o egum, a sua capacidade de retornar sempre a esse presente, ou se eternizar no Orum como antepassado egungum; o orixá pessoal, a ligação do presente com o mito (PRANDI, 2001, p.51).

Em *Lendas africanas* uma das características atribuídas a Oxum é a reputação de ser boa mãe (VERGER, 1997, p.40). Kehinde teve quatro filhos, o primeiro foi Banjokô que morreu precocemente, mas livre da escravidão graças ao esforço dela para comprar a alforria do filho, nunca abriu mão dele mesmo sabendo do interesse de sua sinhá em adotá-lo. "Dizem que todas as mães são generosas, mas o Banjokô era a criança mais linda que eu já tinha visto".(GONÇALVES, 2012, p.190). Kehinde também teve Ibejis (gêmeos) que nasceram quando retornou à África, foram os últimos filhos. Seu segundo filho foi vendido pelo próprio pai para pagar dívidas. Ela fez uma busca angustiante para encontrá-lo, percorrendo todas as pistas que podia, depois decide que é melhor voltar para África, mas nunca desistiu de procurar o filho, na verdade o relato que faz ao longo da trama é a narrativa da sua vida posta em uma carta destinada ao filho.

Ainda estabelecendo uma relação com os arquétipos descritos por Verger (1997), é possível perceber a consonância de algumas posturas da protagonista com o arquétipo de Ogum, que é a segunda guia de Kehinde. Ogum é arquétipo dos guerreiros, dos que perseguem energicamente seus objetivos e "nos momentos difíceis triunfam onde qualquer outro teria abandonado o combate e perdido toda a esperança" (VERGER, 1997, p.51) e é isto que acontece muitas vezes com Kehinde ao longo da trama, ela sempre supera suas dores. São muitas as manifestações da força dos orixás na obra *Um defeito de cor*, um outro exemplo acontece quando a sinhá Ana Felipa acusa Kehinde de bruxaria por vê-la costurar uma boneca e a manda para senzala. A menina passa a trabalhar nas caldeiras, mexendo gordura de baleia até virar óleo. Este era o trabalho das crianças, todas tinham queimaduras, a gordura espirrava quando se acrescentava gordura na caldeira que já fervia óleo quente. Kehinde não teve nenhuma queimadura grave, ela pedia a Xangô, o deus do fogo e dos trovões, para que fosse livrada de tudo que queima (GONÇALVES, 2012, p. 118).

Observa-se que quando aparece na obra uma entidade considerada um deus é utilizado um "d" minúsculo[23] contraposição ao Deus acima das entidades, "A minha avó benzeu muitas águas e rezou para Xelegbatá, o vodum das pestes e das doenças, que

[23] ("xangô, o deus do fogo", GONÇALVES, 2012, p. 118).

poderia curar todos eles, se Deus quisesse, mas nunca se sabe dos quereres de Deus. O Deus dela, que eu já sabia ser o mesmo de todos, só que com outros nomes" (GONÇALVES, 2012, p. 55). O convívio com o sobrenatural das religiões afro-brasileiras desarmaria estereótipos que mantém posturas preconceituosas, pois quando se fala das entidades do candomblé[24] a intolerância religiosa sufoca a valorização da diversidade cultural. Episódios lamentáveis de agressão aos praticantes de Candomblé são bem comuns no Brasil, fundamentalistas são defensores de uma crença única, como se houvesse uma maneira exclusiva de ver o mundo. É necessário despertar o interesse em pensar sobre as razões que levam a hostilidade contra as religiões brasileiras de matriz africana, seria uma possibilidade para tentar desvanecer o preconceito em torno dessas práticas religiosas.

Encruzilhadas culturais

"A chuva lava a pele do leopardo, mas não remove as pintas".[25]

Uma das perspectivas principais dos estudos sobre religião afro-americana é a questão relacionada ao que é mantido das heranças étnicas, e por outro lado sobre como o sincretismo modificou as manifestações religiosas, ou seja, pode haver um dilema entre o que é mantido e o que se modificou. Os antigos praticantes do candomblé reforçam a ideia de sobrevivência invariável de algumas crenças e cultos africanos, como se eles pudessem ser mantidos ainda puros. Por outro lado, hoje muitos praticantes e estudiosos entendem que a religião afro-brasileira faz parte de um processo histórico, composto pela combinação de muitos elementos de culturas e etnias diversas; o que torna a religiosidade brasileira de matriz africana híbrida, "crioulizada" (GLISSANT, 2005). Pesquisadores colocam que buscar identidades religiosas desentrelaçadas das influências ocorridas em solo brasileiro é "uma forma de exotizar a religião" (PARÉS, 2007, p.17).

O pesquisador Eduardo Oliveira emprega a ideia de ancestralidade como categoria analítica que estuda a filosofia cultural africana como algo mantido e ao mesmo tempo recriado no Brasil, isso muda a perspectiva da filosofia, que passa a não elaborar conceitos, mas "encantamento nas ressignificações culturais". Oliveira afirma

[24] Religião original da região das atuais Nigéria e Benin, trazida para o Brasil por africanos escravizados. Os seguidores do candomblé cultuam orixás, que são deuses ou divindades africanas que representam as forças da Natureza.
[25] Provérbio africano.

que o Brasil é africano a seu modo, e bem diferente da África contemporânea, isto torna a africanidade brasileira singular. "A ancestralidade tornou-se uma categoria capaz de dialogar com a experiência africana em solo brasileiro". (OLIVEIRA, 2012, p. 30 e p. 40). Glissant defende a tese de que "o mundo se criouliza", as culturas em relação direta se transformam a partir das trocas entre si, mas não é algo que acontece pacificamente, pois é o choque, o confronto e as negociações que faz surgir algo culturalmente imprevisível (GLISSANT, 2005, p. 18).

É importante ressaltar que a crioulização que ocorreu no Brasil foi desequilibrada, porque tanto os índios que já se encontravam em terras brasileiras, quanto os negros trazidos à revelia, tiveram suas culturas inferiorizadas e negadas pelo colonizador. Mas houve resistência, tanto que os encontros e embates religiosos contribuíram para constituição de uma identidade cultural múltipla, compostas por diversas etnias africanas e fundidas ao catolicismo imposto, assim como também hibridizada pela cultura religiosa indígena, dessa forma surge a umbanda, uma religião brasileira. A mescla destas manifestações torna o imaginário religioso brasileiro composto por orientações heterogêneas.

> Cada cultura produz o seu mundo juntamente ao mundo das outras culturas. Até ontem podíamos pensar cada mundo em seu lugar, o que era uma perspectiva curiosa, ainda que ingênua. Hoje em dia, ao contrário, é nos dado a tarefa de pensar não apenas as fronteiras dos mundos, mas suas encruzilhadas, isto é, não no limite deles, mas onde eles se encontram e se misturam (OLIVEIRA, 2012, p.42).

A formação do candomblé brasileiro recebeu a contribuição de muitas etnias; em um dos primeiros momentos da obra *Um defeito de cor* é citada a diversidade étnica religiosa, quando Kehinde estava com a família nos porões do navio a avó saúda seus antepassados e os orixás pedindo proteção, depois disso muitas pessoas manifestaram suas saudações e pedidos de proteção em várias línguas: "A minha avó comentou que, pelas saudações ali deviam estar jejes, fons, hauçás, igbos, fulanis, maís, popos, tapas, achantis e egbás, além de outros povos que não conhecia" (GONÇALVES, 2012, p. 47 e 48). Na América latina há um movimento de oposição à cultura imposta pelos "conquistadores", é a negação de uma identidade cultural única, isso se materializa nas questões linguísticas e religiosas que terminam por transformar a língua e a religião oficial em uma composição com as identidades africanas e indígenas. "Esses códigos perdem seu estatuto de pureza e pouco a pouco se deixam enriquecer por novas

aquisições, por miúdas metamorfoses, por estranhas corrupções, que transformam a integridade do Livro Santo e do Dicionário e da Gramática europeus" (SANTIAGO, 2000, P. 16).

Kehinde quando veio para o Brasil, despojada de todas as referências que tinha, reagiu à imposição dos portugueses em estabelecer sua ótica cultural como absoluta. O principal e constante movimento de reação foi o resgate da crença religiosa nos orixás e voduns, herança de seus ancestrais e que não foi apagada da sua memória. No entanto, só a imprevisibilidade da crioulização pode fornecer elementos para entender a postura de Kehinde ao voltar para Uidá, no Benim, quando ela retorna para reconstruir sua vida no espaço do qual fora arrancada não era mais africana, era brasileira e sua religiosidade também confirmava isso, pois o catolicismo se tornou algo inerente às crenças africanas cultuadas por Kehinde. Hoje em Benim a religiosidade do país é dividida em crenças tradicionais 41%, cristianismo 38% (católicos 27,1%, protestantes e outros 10,9%), islamismo 20,4%, outras 0,6% (2005).[26]

Quando kehinde retorna à África ela recupera o nome português que tivera que adotar quando chegou ao Brasil, mas que não era reconhecido por ela porque estava relacionado ao batismo católico, isso contradiz sua cultura primeira porque o nome dado pela mãe se vinculava às crenças iorubás que acreditavam em um significado espiritual. Kehinde batiza os filhos na religião católica- apesar de também pedir a benção às entidades africanas- isso é um contrassenso com suas atitudes anteriores. Mas qualquer julgamento sobre o comportamento dela (após regressar à Uidá) pode ser ingênuo; a velha contradição humana marca ainda mais um sujeito que surge de uma cultura em pleno processo de crioulização.

Religiões como o candomblé se mantém fortemente no Brasil, embora sofram perseguições, provavelmente por ser religião de negros; a leitura do colonizador se mantém atualizada na sociedade contemporânea brasileira. Ana Maria Gonçalves resgata reminiscências da memória africana através de Kehinde, a presença constante da espiritualidade em sua vida é um recurso que valoriza a resistência diante um dos momentos mais cruéis da história brasileira: a escravidão e suas consequências. Mas, invertidamente, as marcas do passado escravocrata se manifestam no preconceito ainda mantido contra os negros.

[26] Disponível em: http://www.portalbrasil.net/africa_benin.htm).

REFERÊNCIAS

BENJAMIM, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: Ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERND, Zilá. Em busca dos rastros perdidos da memória ancestral: um estudo de *Um defeito de cor*, de Ana Maria Gonçalves. ***Estudos de literatura brasileira* contemporânea**, n.40, jul. /dez. 2012, p. 29-42. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/elbc/n40/a03n40.pdf. >. Acesso em: 06 jul. 2015.

CARNEIRO, Sueli. **A mulher negra na sociedade brasileira: O papel do movimento feminista na luta anti-racista.** In: MUNANGA, Kanbele. (Org.). História do negro no Brasil. Brasília: Publicação da Fundação Cultural Palmares, 2004, v.1, p.1-421.

GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma poética da diversidade**. Tradução de Enilce Albergaria Rocha. Editora UFJF, 2005.

GONÇALVES, Ana Maria. Um defeito de cor. Rio de Janeiro: Record, 2012.

OLIVEIRA, Eduardo David de. Filosofia da ancestralidade como filosofia africana: educação e cultura afro-brasileira. **Revista Sul-Americana de Filosofia e Educação**. n.18: maio-out/2012, p. 28-47. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/**resafe**/article/download/7029/555>. *Acesso em:* 13 jul. 2015.

PARÉS, Luis Nicolau. **A formação do candomblé:** história e ritual da nação Jeje na Bahia. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

PRANDI, Reginaldo. Camdomblé e o tempo Concepções de tempo, saber e autoridade da África para as religiões afro-brasileiras. **RBCS** Vol. 16 nº 47 outubro/2001. Disponível em <www.scielo.br/pdf/**rbcs**oc/v**16n47**/*7719.pdf*>. Acesso em: 05 de out. 2015.

SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural.** Rio de janeiro, Rocco, 2000.

VERGER, Pierre Fatumbi. **Lendas africanas dos Orixás**. Tradução Maria Aparecida da Nóbrega. 4ª ed. Salvador: Corrupio, 1997. Disponível em: <http://lelivros.red/book/download-lendas-africanas-dos-orixas-pierre-fatumbi-verger-em-epub-mobi-e-pdf/>. Acesso em: 06 jul. 2015.

JÔNATAS BATISTA: DRAMATURGIA E POLÍTICA

Ronyere Ferreira
Universidade Federal do Piauí - Brasil

Em 15 de julho de 1909 começou a circular em Teresina a revista de letras *Alvorada*. O periódico, publicado quinzenalmente e em tamanho variado, era fruto do consórcio entre os literatos Jônatas Batista, Antônio Chaves, Pedro Borges, Celso Pinheiro e Zito Batista. Os cinco escritores faziam parte de uma fecunda geração que se notabilizou na capital piauiense pelas iniciativas culturais. Com o fito de angariar variado público, *Alvorada* trazia crônicas sociais, críticas literárias, poemas e artigos sobre sociabilidades e moda, além de escritos de intelectuais renomados no Piauí, entre eles Higino Cunha, Clodoaldo Freitas, João Pinheiro e Simplício Mendes.

Jônatas Batista era o responsável por escrever as crônicas da revista, trazendo sempre um conteúdo atrativo, meio polêmico, abstruso, capaz de atrair o público tanto pela curiosidade quanto pela relevância, público leitor sempre disposto a ler os comentários irônicos, pessimistas e cortantes dos cronistas. Segundo Teresinha Queiroz, na cidade, a crônica era o gênero "mais instigante do período, não só do ponto de vista literário como informativo [...] Talvez fosse, na época, a série mais lida dos jornais, depois das polêmicas políticas". (QUEIROZ, 1998, p. 108)

No primeiro número de *Alvorada*, Jônatas Batista evitou descrever um programa para a coluna que começava a assinar, como era de costume, adentrando em um assunto que, como revelou, não fazia parte de sua preferência: política. A atitude obrigou-lhe a desculpar-se com os leitores que, assim como ele, preferiam temas menos apaixonantes:

> O leitor, se não é muito inclinado às discussões políticas, como acontece com o escrevinhador destas linhas, desculpar-me-á, por certo, se me deixei

> levar por esse caminho, onde se debatem constantemente milhares de opiniões diversas. (BATISTA, 1909a, p. 3)

A crônica voltava-se, preocupadamente, à possível candidatura do militar Hermes da Fonseca à presidência do Brasil, um homem que não era considerado do povo, que supostamente não teria confiabilidade suficiente para assumir o cargo máximo da nação e que angariou hostilidades de políticos de diversos estados, entre eles São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais e Bahia. Jônatas Batista opondo-se à candidatura mostrava ressalvas em cada linha, sobretudo devido a sabida indiferença política que nutria.

Essa insensibilidade com as questões políticas era uma conduta valorizada entre os literatos de sua geração. Édson Cunha, em texto memorialístico publicado na *Revista da Academia Piauiense de Letras*, em 1943, destaca que o descaso com temas políticos era uma característica chave de Jônatas e seu círculo de amizade, o que proporcionou aos jovens literatos a denominação pejorativa em meio à sociedade de "os poetas". Lê-se:

> Mas, voltando ao passado, formávamos um grupo tido como indisciplinado, por que não nos acomodávamos às normas e exigências dos partidos políticos, em torno dos quais gravitava a vida social teresinense. Vivíamos à eles indiferentes, ciosos de nossa liberdade de pensamento, do direito de dizer, escrever e gritar o que nos viesse à telha. Embora não vissem com bons olhos essa rebeldia, os dirigentes das agremiações partidárias não lhe opunham obstáculos e limitavam-se a chamar-nos, pejorativamente, **os poetas**. Éramos para eles os poetas, como tal, sem responsabilidade nos conceitos de sonhadores. [Grifo do autor] (CUNHA, 1943, p. 39)

O grupo era formado por Jônatas Batista, Édson Cunha, Antônio Chaves, Celso Pinheiro, Zito Batista e outros, que se distanciavam das trajetórias dos renomados literatos piauienses, que com frequência estavam envolvidos em contendas partidárias. Os poetas nutriam orgulhosamente sua particular indisciplina, ostentavam por meio dos periódicos o livre pensamento, sem amarras partidárias, beneficiando-se de amplo acesso em publicações situacionistas, oposicionistas e independentes. No entanto, uma análise mais detida das trajetórias desses escritores revela fraturas significativas nas auto-representações que construíam. Tendo isso em mente, o presente trabalho busca analisar por meio da literatura e da trajetória social de Jônatas Batista, suas relações com a política republicana, considera-se que o literato era representativo do grupo que integrava.

Jônatas Batista nasceu no povoado Natal, atual cidade de Monsenhor Gil, em 18 de abril de 1885, sendo o primogênito do matrimônio firmado entre João José Batista e Rosa de Jericó Caldas. Seu pai foi tenente-coronel e professor de primeiras letras, descendente de família sem tradições políticas ou econômicas, enquanto sua mãe descendia da família Caldas, intelectualmente tradicional no Piauí desde o Império. David Caldas, seu avô materno, foi jornalista ativo e militante na província do Piauí durante o segundo reinado, atuação que em muito influenciou a trajetória intelectual do neto. (Cf. FERREIRA, 2015, p. 143)

Ainda jovem, sua família mudou-se para Teresina, onde estudou em escolas particulares e posteriormente no Liceu Piauiense, instituição que foi fundamental para sua inserção futura no mundo das letras. No Liceu, Jônatas Batista entrou em contato com docentes consagrados e influentes no meio literário da cidade, além de inserir-se em um circulo de amizades que, futuramente, seriam influentes em meio aos intelectuais piauienses.

Em Teresina, Jônatas Batista redigiu diversos periódicos e colaborou em quase todas as publicações das primeiras décadas do século XX. O literato, embora fosse poeta assíduo, ficou lembrado especialmente como cronista e dramaturgo, integrou algumas companhias dramáticas e escreveu diversas peças, entre elas *Jovita ou a heroína de 1865* e *Astúcia de Mulher*, as revistas de costume *Teresina de Improviso*, *O Bicho*, *Frutos e Frutas*, *Cidade Feliz* e *Coronel Pagante*, *O caixeiro viajante em Teresina* e as operetas *Mariazinha* e *Alegria de Viver*.

Jônatas Batista notabilizou-se como cronista social, discorrendo amplamente sobre os costumes, sobre o teatro, sobre as diversões, entre outros aspectos sociais. Embora a política fosse uma temática secundária, pode-se identificar em seus escritos análises sistemáticas sobre o regime político que vivenciou. Essas ponderações geralmente eram expressas por meio da oposição entre os regimes republicano e monarquista, além das críticas cunhadas sobre os dois modelos.

Por meio das crônicas de Jônatas Batista percebe-se o seu caminhar pelas ruas da cidade, pelos bairros periféricos, abandonados pelo poder público. Em seus escritos descreveu bairros, buscou as origens de seus nomes e de algumas de suas práticas, ouvindo mitos e histórias em conversas com populares. Embora em tom saudosista, na coleta de memórias sobre essas regiões periféricas que estavam sendo perdidas, encontra-se o desejo de denunciar as tiranias sociais, os descasos e abandonos dos poderes públicos com esses pontos afastados da região central, fora do alcance dos olhares relanceados dos visitantes.

Em crônica de 24 de novembro de 1913, que encontra-se na coletânea *Poesia e prosa*, ao retratar a Rua Barrocão, em Teresina, Jônatas Batista destaca:

> De onde lhe vem o nome sabem-no todos os habitantes de Teresina: uma grande barroca, logo no começo da rua, pelo lado do poente, tornando a passagem por ali, nas noites de inverno forte, bastante difícil e perigosa, fez com que o povo designasse assim aquelas duas filas de casas rústicas e mal acabadas [...] Além disso, ao que parece, a rua do Barrocão ficará, por muitos anos ainda, na quietude indolente de sua paralisação, sem receber um favor, um auxílio, um afago dos poderes municipais. (BATISTA, 2015, p. 222)

No fragmento destacado, enfatiza-se o abandono nessa região da cidade, a indiferença dos governantes que se voltavam somente para as regiões centrais. Jônatas Batista conclui sua crônica sobre o Barrocão pedindo fé, pois diante da insensibilidade dos administradores públicos, seria ela "a única virtude que faz abalar montes e... transformar as ruas". (BATISTA, 2015, p. 223) Sobre o bairro São Benedito, em crônica de 29 de setembro de 1913, o literato utilizou seu lugar de cronista para censurar a falta de cuidados com o templo erigido em homenagem a São Benedito, que embora sendo um orgulho para todos na cidade, "não se procura reparar os estragos que o tempo e os garotos têm feito no majestoso edifício, que é bem o orgulho de todos nós – ímpios e crentes, católicos e profanos." (BATISTA, 2015, p. 119)

A crítica do literato ao descaso dos poderes públicos com as regiões periféricas está intimamente ligada à sua concepção política, geralmente apartidária. O pensamento de Jônatas Batista em relação a esta temática somente pode ser apreendido a partir dos detalhes, pois raramente discorreu sobre política de forma explícita e detida.

O intelectual não era adepto de uma política partidária e se anunciava como indiferente ou pouco inclinado aos debates políticos. No entanto, nutria concepções sólidas e sistemáticas, condizentes inclusive com os interesses dos intelectuais do período, que em sua maioria encontravam-se destituídos do poder político e desejavam a inserção de uma elite letrada na direção do aparelho republicano.

Para Jônatas Batista, os líderes políticos deveriam ter características que os qualificassem para o exercício do governo, seja em âmbito nacional ou estadual, em suas trajetórias careceriam de angariar por conta própria respeito, dignidade e confiança. Contudo, além das características pessoais de caráter, que considerava imprescindíveis, um candidato deveria igualmente ter boas ações, uma "[...] inteligência superior e um patriotismo a toda prova". (BATISTA, 1909b, p. 4) Esses

atributos eram supostamente possuídos pelo Dr. José Pires, o que teria influenciado o literato a aderir à sua candidatura situacionista em 1909, para a intendência municipal de Teresina.

O intelectual argumentava que os governantes deveriam estar a serviço da população, especialmente dos mais pobres. Os que dessa forma procedessem seriam merecedores de aplausos e elogios de todo e qualquer cronista. Jônatas Batista, em crônica de 30 de novembro de 1909, louvou a atitude do então presidente Nilo Peçanha, que em 1909, durante as comemorações do vigésimo aniversário da proclamação da República pagou de seu bolso vinte contos de réis, destinados para que teatros e cinematógrafos do Rio de Janeiro funcionassem gratuitamente para operários e suas famílias. (BATISTA, 2015, p. 141) Esse gesto seria um verdadeiro ato de democracia, pois considerava que em geral quando se chegava ao posto mais alto do país, esqueciam-se dos pobres e afastavam-lhes dos momentos importantes da nação. Em seus termos:

> E esses elogios, esses aplausos sobem de ponto ao lembrarmo-nos de que os vinte contos de réis despendidos, com o fim de que os obscuros brasileiros também pudessem bendizer, naquele dia, a grande data que festejava, foram retirados de sua bolsa, num impulso raro, de muito patriotismo, num exemplo edificante da mais perfeita democracia. Da mais perfeita democracia, sim; porque, em geral, os que chegam a certa altura, a certas posições políticas ou sociais, esquecem sempre os pequenos, os medíocres, tratando mesmo de afastá-los do grande concerto da civilização, no mais exagerado requinte de egoísmo e... Imbecilidade. (BATISTA, 2015, p. 141)

Por meio de sua crítica aos líderes republicanos, o literato propunha, de certa forma, que a República fosse reformada, pois estaria ainda com aspectos característicos de uma monarquia, regime caracterizado por Jônatas como egoísta, individualista e excludente, mantenedor das bases da escravidão. Ao querer aperfeiçoar o então regime político, o literato aproximava-se de Clodoaldo Freitas, republicano histórico e seu contemporâneo que, anteriormente já tecia críticas de conteúdo semelhante, contudo, de forma mais ampla e explícita.

Clodoaldo Freitas destacava que os governos republicanos constantemente negavam a essência do regime, isso a partir do momento que recusavam ao povo a cidadania por meio da restrição do voto às mulheres e analfabetos, fraudes eleitorais, artifícios para amedrontar eleitores da oposição, dentre outras atitudes. (QUEIROZ, 1998, p. 24) Nos termos de Jônatas Batista, os governos republicanos negavam a

cidadania ao passo que excluíam a maioria da população do que considerava o "concerto da civilização".

Os reformadores da República, aqueles que resgatariam a essência do regime, deveriam ser guiados pela sabedoria e governarem para o povo. Segundo o literato, naqueles anos de 1909 e 1910, devido às eleições presidenciais que alvoroçavam os ânimos, o maior exemplo de homem seria o baiano Rui Barbosa, que era cogitado para uma candidatura. Os líderes políticos indiferentes ao povo e às letras se encontrariam na "classe de homens vulgares, dos homens que se não preocupam com os problemas máximos e superiores da existência, vivendo vida subalterna, vivendo fora das letras, das artes e da ciência" (BATISTA, 2015, p. 167). A proposta seria a instalação de uma "República das letras", gerenciada por homens cultos e com ampla participação popular em seus momentos.

Com as críticas ao regime republicano, o literato reforçava a oposição ao modelo monárquico, que para ele seria o exemplo máximo de repúdio à população, de egoísmo e de exploração. As representações sobre a monarquia na obra de Jônatas Batista aparecem de forma mais explicita em sua peça de cunho histórico, *Jovita ou a heroína de 1865*, que foi representada em Teresina pela primeira vez em 1914, sendo amplamente elogiada pela crítica teatral local e comentada em São Luís. (Cf. FOI LEVADO [...], 1914, p. 1; PALCOS E TELAS, 1914, p. 3)

Jovita ou a heroína de 1865, cujo primeiro ato foi publicado em 1918, no primeiro número da *Revista da Academia Piauiense de Letras*, é um drama histórico que se passa na cidade de Jaicós (PI), durante o ano 1865. Seu fundo histórico é a participação piauiense na Guerra do Paraguai, especialmente a participação popular forçada no conflito. O enredo da história conta com quatro personagens: Jovita Alves Feitosa, 17 anos; Pedro Martins Feitosa, pai de Jovita, 58; Anacleto Ferreira, 25; Padre João da Natividade, 46.

A peça trata-se de uma releitura da história de Jovita Alves Feitosa, uma emblemática personagem que figurou heroicamente durante a participação piauiense na Guerra do Paraguai. Nascida no Ceará, Jovita mudou-se para o Piauí, residindo em Jaicós. Com 17 anos se alistou como voluntária da pátria e recebeu por sua bravura a patente de segundo sargento. Ao partir compondo o 2° Corpo de Voluntários da Pátria, por onde passava era o motivo de curiosidade generalizada e recebia homenagens por sua coragem. Sobre essas manifestações de apreço pela jovem, Monsenhor Chaves destacou:

> Estava criado o mito. Daí por diante sua consagração não teve mais limite. O batalhão foi relegado para segundo plano. Só havia Jovita Alves Feitosa, a heroína.
> No Recife as manifestações foram ainda mais estrondosas. Jovita foi cantada em prosa e verso na imprensa pernambucana.
> Na Bahia, a mesma coisa. Ela foi hospedada no próprio Palácio da Presidência. (CHAVES, 2013, p. 241)

Contudo, ao chegar à capital do Império e tornar-se figura notável, foi impedida de seguir com o intuito de lutar nos campos de batalha, sendo permitida somente sua atuação como "vivandeira". Diante da recusa de ser aceita como soldado a jovem desertou, retornando à Teresina e posteriormente à Jaicós. Em sua cidade "sua família a recebeu muito mal. Desgostosa, ela regressou ao Rio e ali desapareceu num anonimato infeliz e de pouca duração". Após se estabelecer na cidade, Jovita se suicidou aos 19 anos após o término de um relacionamento com um engenheiro inglês. (CHAVES, 2013, p. 242-3)

O drama escrito por Jônatas Batista não segue o mesmo enredo, tornando-se então uma releitura com a finalidade de elaborar uma crítica histórica da Guerra do Paraguai, assim como uma crítica contemporânea ao regime republicano. No drama histórico a jovem é apresentada como filha de um tímido proprietário de terras, que via no casamento de Jovita com Henrique, jovem da região, o amparo social para a moça. No decorrer da trama, enquanto Jovita espera o retorno do noivo, que fazia viagem à Teresina, era frequentemente assediada por Anacleto, jovem do povoado que não aceitava ser rejeitado.

Após dias sem notícia do noivo, reclamações do pai e assédios de Anacleto, Jovita recebe a visita do pároco da região, que lhe trazia uma carta escrita pelo futuro esposo. Após ler a correspondência a moça perde totalmente o prumo, pois descobre que Henrique – sua chance de estabilidade futura mais viável – foi capturado para servir como voluntário da pátria na Guerra do Paraguai.

A partir desse momento inicia-se longo diálogo entre a jovem e o padre. Jovita esbraveja contra a pátria e o mundo, enquanto o pároco defendia a necessidade de sacrifícios pela nação e denominava-a louca. O drama encerra com Jovita declarando que partiria rumo à Guerra do Paraguai. Lê-se:

> – Nada disso, meus senhores. Não estou louca, não deliro e, nem tão pouco, estou maníaca. Serei uma heroína em defesa da minha pátria. Todo o mundo assim me julgará. Todos pensaram que fui levada pelo patriotismo. Que importa? De uma só vez eu cumprirei os dois mais santos deveres (com ênfase): Pelo amor e pela pátria. (BATISTA, 1918, p. 32)

O final é emblemático. O literato nos alerta para lermos os significados possíveis a partir dos detalhes. A leitura das significações históricas deste drama percorre espaços escorregadios, já que a narrativa perpassa por pelo menos dois contextos distintos. Sendo assim, parece pertinente analisá-lo a partir de inquérito em que se considerem sempre dois ângulos, duas historicidades, a da obra e a do autor. (CHALHOUB, 2003, p. 19) Na peça escrita por Jônatas Batista, a historicidade da narrativa encontra-se em idos de 1865 e a conjuntura social em meio à Guerra do Paraguai; a historicidade do autor ambienta-se no momento da criação literária, ainda na primeira metade da década de 1910, entre 1912 e 1914.

A historicidade da narrativa apresenta-se como uma interpretação do dramaturgo sobre momentos durante o conflito bélico, onde aborda especialmente a mentalidade popular em relação ao sentimento de pertencimento a uma nação em plena periferia do Império brasileiro, igualmente seus impactos em meio a uma sociedade rural, de organização familiar e bases econômicas frágeis. Voltemos ao drama.

Jovita mostra-se apreensiva por não saber notícias do noivo que fazia viagem à Teresina quando recebe padre João, amigo da família e incumbido de informá-la cuidadosamente sobre a impossibilidade de retorno breve de Henrique, pois agora seria ele um voluntário forçado da pátria, que atuaria nos campos de batalha da guerra que se desenrolava. Por meio do diálogo de Jovita e padre João, Jônatas Batista apresenta dois ângulos de análises conjunturais opostos em relação à noção de pátria.

Enquanto a jovem revolta-se contra o estado mediante a obrigação dos serviços militares de seu amado, o pároco esboça o discurso oficial ao pregar que defender a pátria seria o dever dos homens, sempre que solicitados, a recusa significaria insubordinação e egoísmo. Mas o apego defendido por padre João não se fazia real em Jovita, que seguia esbravejando contra o sequestro do noivo.

A jovem, no alto de seus dezessete anos, retruca ao ser acusada de egoísta. Em vez de se recolher a seu lugar social de submissão de gênero, faz o inverso, expande a voz denunciando o abandono do governo central em relação às regiões periféricas, sempre pedindo e jamais dando. Segue-se então a análise do impacto na estrutura social e familiar que aquele conflito provocava, ocasionando o desamparo total de famílias, já que seus provedores partiam rumo aos campos de batalha.

Segundo Jovita, diante do pedido da pátria, não existia esperança de retorno dos combatentes, significando o sacrifício de milhares de vidas, que deixariam mães, irmãs, noivas e filhos desamparados material e afetivamente. Em seus termos:

> Exige o sacrifício de milhares de vida, pouco lhe importando a falta que, no recesso dos lares enlutados, façam essas mesmas vidas. Que gemam as crianças sem pão, que desfaleçam as mães desamparadas, que morram noivas de dor e de saudade... Que importa! A Pátria assim o exige, a Pátria assim o quer. (BATISTA, 1918, p. 28)

Eis a historicidade da narrativa: o embate entre discursos e percepções sobre a obrigação do povo em relação à pátria, esta representada pelo Estado Imperial. De um lado, Jovita, com uma mentalidade em que a noção abstrata de pertencimento nacional não estava encravada, de outro, o pároco e a fala oficial, contendo exigências e argumentos sobre os deveres patrióticos pertinentes ao povo.

A negação da pátria por parte de Jovita pode ser compreendida como a análise de Jônatas sobre o conflito que era gerado pela intromissão direta do Estado, buscando intervir no cotidiano social das regiões periféricas para satisfazer seus interesses ou ordenar práticas, causando assim receios, ressentimentos e algumas vezes a rejeição do poder instituído.

Voltando-se para a historicidade do autor, é possível destacar a peça *Jovita ou a heroína de 1865* como uma crítica à monarquia. Para Jônatas Batista, a monarquia era mantenedora do regime escravista e de todos os seus horrores (Cf. BATISTA, 1920, p. 3), buscava somente saciar desejos pessoais, provocando sofrimento e desamparo ao povo, comportando-se como uma intrusa e sempre pedindo muito mais do que oferecendo. Em seus termos:

> Padre João – Mas isso é muito egoísmo de sua parte, minha filha. Os homens têm desses deveres imperiosos.
> Jovita (sempre exaltada) – Egoísmo?... Egoísmo sim; mas egoísmo pelo amor; enquanto que o egoísmo da pátria nada mais é do que o interesse de meia dúzia de ambiciosos. Para que eles subam, para que eles se elevem, felizes e satisfeitos, arrancam os filhos das mães, os irmãos às irmãs, os noivos às noivas. E a recompensa? A morte estúpida e cruel e, logo depois, o esquecimento e a ingratidão. (BATISTA, 1918, p. 28)

Sob esta ótica, Jovita é percebida como se falasse por Jônatas Batista, criticando a monarquia por não servir ao povo, mas aos interesses de uma minoria, uma monarquia/pátria egoísta. Não por coincidência, em idos de 1909 o literato criticava aspectos semelhantes no regime republicano, destacando-o como monárquico, egoísta (Cf. BATISTA, 2015, p. 141), imerso em decepções causadas "pelos interesses pessoais, pelas camaradagens compadrescas [...] vagando sem rumo, no revolto oceano do egoísmo e dos interesses pessoais". (BATISTA, 1909a, p. 3)

Seguindo essa chave de leitura, de que *Jovita* seria a representação teatral da crítica à monarquia de Jônatas Batista – assim como à república real –, possibilita-nos maior apreensão do ângulo da historicidade do autor. A crítica aos tempos do Império juntava-se a sua constatação de continuidade das características em período republicano, abandono do povo e inacessibilidade das esferas de poder por parte dos intelectuais. A República, assim como em tempos de monarquia, não amparava os desprovidos, pelo contrário, dificultava seu destino:

> Ficarei só. Só e ao desamparo, por que a pátria - que terrível ironia! A Pátria, que tinha o dever de amparar-me, por que fico sem nenhuma proteção, arranca-me o noivo e, com ele, as minhas únicas esperanças. (chorando) É bem triste, padre João; é bem triste o futuro que me aguarda. (BATISTA, 1918, p. 29)

A crítica do intelectual à República fazia-se por meio de sua equiparação ao regime monárquico, cujos defensores pareciam não mais existir nas primeiras décadas do século XX. Dessa forma, deslegitimava os sem rumos dos governos republicanos e as formas de exclusão da participação popular no dito "concerto da civilização", pregando a reforma do regime, por meio da civilização das letras.

Jônatas Batista mostrou-se desiludido com a República, com o descaso do poder público com a população, com suas ruas mal alinhadas e templos depredados, concluindo que o regime republicano no Brasil, que na teoria seria o mais belo, na prática não passaria do mais excludente e cruel. (BATISTA, 2015, p. 224-6) O literato defendia uma "República das letras", governada por intelectuais.

Jônatas Batista – e seu círculo de amigos indisciplinados – ao negar suas preferências políticas, ao declarar-se indiferente, buscava, por um lado, defender-se das suscetibilidades partidárias, já que os cargos públicos em sua grande maioria eram indicações de amigos, assim como legitimar seus posicionamentos políticos – geralmente apartidários – perante os leitores, estes um tanto atentos e acostumados às polêmicas políticas tradicionais, com suas manobras retóricas e táticas para descompor os adversários. Jônatas Batista e sua geração exerciam uma nova forma de fazer política, sem embates diretos, faziam política pelas margens.

REFERÊNCIA

BATISTA, Jônatas. Crônica. *Alvorada*, Teresina, ano 1, n. 1, 15 jul. 1909a, p. 3.

BATISTA, Jônatas. Crônica. *Alvorada*, Teresina, ano 1, n. 6, 30 set. 1909b, p. 4.

BATISTA, Jônatas. Jovita ou a heroína de 1865. *Revista da Academia Piauiense de Letras*, Teresina, ano 1, n. 1, jun. 1918, p. 24-32.

BATISTA, Jônatas. *Poesia e prosa*. 2. ed. Teresina: Academia Piauiense de Letras, 2015.

BATISTA, Jônatas. Terra da luz. *A Reforma*, Vila Seabra (AC), ano 3, n. 84, 4 jan. 1920, p. 3.

CHALHOUB, Sidney. *Machado de Assis, historiador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CHAVES, Joaquim (Mons.). O Piauí na guerra do Paraguai. In: _____. *Obra completa*. Teresina: Fundação Municipal de Cultura Monsenhor Chaves, 2013. p. 203-243.

CUNHA, Edson. Si rite recordor. *Revista da Academia Piauiense de Letras*, Teresina, ano 26, n. 20, dez. 1943, p. 36-43.

FERREIRA, Ronyere. Jônatas Batista: 'a volubilidade e a inquietude'. *Revista da Academia Piauiense de Letras*, Teresina, ano 97, n. 72, p. 143-151.

FOI LEVADO à cena [...]. *Pacotilha*, São Luís, ano 34, n. 94, 23 abr. 1914, p. 1.

PALCOS e telas. *Diário do Piauí*, Teresina, ano 4, n. 89, 21 abr. 1914, p. 3.

QUEIROZ, Teresinha. Clodoaldo Freitas e a republicanização da República. In:_____. *História, literatura, sociabilidades*. Teresina: Fundação Cultural Monsenhor Chaves, 1998. p. 21-28.

QUEIROZ, Teresinha. Literatura e história social. In:_____. *História, literatura, sociabilidades*. Teresina: Fundação Cultural Monsenhor Chaves, 1998. p. 103-111.

"HAGÁMONOS UN EJÉRCITO": HISTÓRIA E INSURGÊNCIA NO CONTO "MATRONAS", DE YOLANDA A. PIZARRO

Jônata Alisson Ribeiro de Oliveira[27]
Universidade Federal do Piauí - UFPI
Alcione Corrêa Alves[28]
Universidade Federal do Piauí - UFPI

As mulheres afrodescendentes das Américas foram protagonistas de experiências racistas, classistas e sexistas desde quando o negro escravizado foi qualificado pelo discurso colonial[29] como um tipo degenerado. Essas e outras reminiscências traumáticas que acompanharam a história das mulheres negras, desde o dispersamento do migrante nu[30] no Novo Mundo, não ficaram reclusas apenas no passado, mas no presente apresentam-se em forma de estereótipos discriminatórios reforçados pela mística da feminilidade burguesa[31] e que vêm sendo cristalizados na

[27] Estudante de pós-graduação do Mestrado em Letras, pela Universidade Federal do Piauí. *E-mail*: jonata-oliveira@hotmail.com.br
[28] Orientador. Professor adjunto da universidade Federal do Piauí. *E-mail*: alcione@ufpi.edu.br
[29] O discurso colonial, nas palavras de Homi K. Bhabha (2013), constitui um aparato de poder que "busca legitimação para suas estratégias através da produção de conhecimentos do colonizador e do colonizado que são estereotipados mas avaliados antiteticamente" (p. 123,124).
[30] Baseado nas terminologias e conceitos do pensador antilhano Édouard Glissant (2005), em *Introdução a uma poética da diversidade*, o migrante nu figura em uma das modalidades de povoamento das Américas, correspondendo, portando, aquele que foi transportado à força para o continente, no caso os negros africanos na condição de sujeitos escravizados.
[31] A partir de *The feminine mystique*, de Betty Friedam (1963), que abriu caminho para o movimento feminista contemporâneo, bell hooks (2004) chama atenção para algumas premissas tendenciosas inferidas dentro da referida obra. Conforme hooks, a obra de Friedman reivindica os interesses de feministas burguesas que ambicionavam libertarem-se de seus afazeres domésticos para atuarem em profissões até então ocupadas por homens brancos. No entanto, quem seriam as responsáveis por substituí-las nos trabalhos domésticos? A resposta da intelectual refere-se ao grupo de mulheres que não fazem parte do perfil das mulheres que compunham o movimento, se não as negras, as brancas pobres. Contudo, não se desacredita dos problemas específicos que as mulheres brancas de classe média e universitárias vivenciaram, uma vez que eram problemas reais que mereciam atenção e transformação. Porém, não eram questões políticas de uma boa parte daquelas que realmente sentiam na pele todas as mazelas sociais que uma mulher de cor vivenciou desde o período colonial, embora os problemas políticos desse período sejam outros.

memória social das Américas. Para Sueli Carneiro (2011), em um contexto de dominação onde ainda prevalece um sistema baseado no patriarcado, as mulheres negras fazem parte de um contingente de mulheres que

> trabalharam durante séculos como escravas nas lavouras ou nas ruas, como vendedoras, quituteiras, prostitutas... Mulheres que não entenderam nada quando as feministas disseram que as mulheres deveriam ganhar as ruas e trabalhar! [...] parte de um contingente de mulheres com identidade de objeto. Ontem, a serviço de frágeis sinhazinhas e de senhores de engenho tarados. Hoje, empregadas domésticas de mulheres liberadas e dondocas, ou de mulatas tipo exportação.

Como forma de desfazer estereótipos e revolver estruturas canônicas, a literatura de afrodescendência de autoria feminina propõe um novo modo de pensar a representação da mulher negra. No âmbito da produção literária afroamericana diversas escritoras negras têm se servido da ficção como espaço de reedificação de uma história baseada na contestação e transgressão de ideologias dominantes e falocêntricas[32]. Zilá Bernd (2013) salienta que o resgate desse passado apresenta-se como uma tendência de escritoras das Américas objetivando reescrever acontecimentos da escravidão a partir do ponto de vista daquelas que foram mais vulneráveis que os homens e vítimas de progressivas violências.

Sob a hipótese de que o passado da mulher negra é algo ainda muito desconhecido, infere-se que a obra *las Negras* (2012), composta de três textos narrativos – "Waine", "Matronas" e "Saeta" –, escrita por Yolanda A. Pizarro, problematiza a reabilitação desse passado através da atenção e da recuperação de rastros, de detalhes esquecidos, fazendo re-emergir "certos temas tabu e determinadas figuras que permaneceram à sombra, minimizadas pelo discurso histórico" (BERND, 2013, p. 48). Pizarro, ao denunciar a invisibilização da participação das mulheres negras na historiografia oficial, propõe mostrar, mediante o que ela denominou de literatura de insurgência de afrodescendência (PIZARRO, 2013), a protagonização de negras insurretas que, fartas de suas condições de escravas, das contínuas violações praticadas pelos colonizadores e carrascos e das inúmeras tentativas de fuga sem êxito, intentaram transgredir a ordem.

Dentre os textos que integram a obra optou-se para objeto deste estudo o conto "Matronas". A narrativa aborda a história da negra africana Ndizi que, após ser

---

[32] O conceito de falocentrismo em Gayatri Spivak (1994), apropriando-se das críticas de Jacques Derrida ao falocentrismo, diz respeito aqueles discursos que se utilizam da metáfora da mulher para promover a construção do discurso do homem.

sequestrada pelo império dos negros da costa africana e depois vendida aos brancos europeus, foi transplantada de seu lugar de origem e levada para ser escravizada nas Américas. Encarregada para trabalhar em vários postos, desde o âmbito doméstico até as atividades agrícolas, tem exercido diversas funções como cozinheira, obreira das plantações de cana-de-açúcar, curandeira e parteira. Seu deslocamento por diversas castas e o consequente diálogo com as diferentes culturas e linguagens que permeavam o espaço colonial caribenho lhe permitiu aprender um amplo domínio linguístico que agrega o Castelhano, Ioruba, Wolof, Congolês, Francês, Inglês, Igbo, além de também conhecer um pouco a língua dos nativos da ilha em que a mantiveram escravizada, "aquellos que los blancos llaman taínos y que escasean" (PIZARRO, 2012).

A opressão da mulher negra através do estupro configura-se uma experiência traumática e recorrente nos relatos de Ndizi. Ela denuncia que as negras africanas, além de sujeitas às violações dos próprios homens de sua tribo, agora, no Novo Mundo, são obrigadas a sujeitarem-se as constantes violações perpetradas pelos colonizadores e seus carrascos. Habituada aos costumes de sua aldeia, a personagem revela que as mulheres eram orientadas a defenderem-se de seus transgressores e a estes eram executadas severas punições que implicava a destituição de suas posses ou a extração de algum membro do seu corpo. Porém, tais regras já não mais tinham valor algum a partir do momento em que os negros africanos resolveram manter alianças com os colonizadores, organizando sequestros dos próprios membros da tribo para depois vendê-los aos brancos europeus.

> En mi aldea, si algo así llegaba a suceder, los transgressores eran castigados y se les cobraba una infracción según los bienes que poseían. Si un hombre ultrajaba a una mujer joven o madura, casada o sin marido, debía pagar con sus posesiones, y si no tenía ninguna, responder con la extirpación a sangue fría de algun órgano expuesto de su cuerpo; un brazo, una mano, un pie, alguna oreja, hasta la nariz. Las mujeres éramos animadas a defendernos, a golpear, morder, arrancar. Las cosas han cambiado desde que los negros iniciaron secuestros hacia otros negros y entregaron a los portugueses u otros blancos, para transportarnos en nao. Ahora somos ins-tigadas a no defendernos porque le perte-necemos a un amo. El opressor tiene esse permiso, pero nos subestima (PIZARRO, 2012).

Nesse recontar de histórias Ndizi recorda o caso da negra Undraá, uma mulher pescadora que conhecia o mar e suas espécies, que foi forçada a manter relações sexuais com os homens brancos da embarcação que velejava do continente até a ilha. Recusando submeter-se a esse tipo de exploração resolveu planejar sua própria morte e ao lançar-se ao mar cometeu suicídio entregando seu corpo aos tubarões. É importante

assinalar que o ato de pôr fim à própria vida em um contexto em que a sexualidade da mulher negra é exposta de forma banalizada, posto que a violação, por fazer parte de um sexismo institucionalizado, "era um método comum de torturar escravas usado para submeter mulheres negras rebeldes" (hooks, 2014, p.15), apresenta-se como um último recurso de resistência contra toda a máquina colonial dirigida por uma ordem social patriarcal.

Como exemplo dessa mesma opressão torna-se oportuno citar neste estudo a situação da africana Abena, personagem da obra *Eu, Tituba, feiticeira... negra de Salem* (1986)[33], da escritora guadalupeana Maryse Condé. Não bastasse sua aldeia natal, Akwapim, na África ocidental, ter sido incendiada e seus pais estripados, provavelmente em função das guerras entre seu grupo tribal, os ashantis, contra os fantis, agora a negra tornava-se vítima do processo de desterritorialização forçada, uma vez que, depois de sua captura, a levaram para ser escravizada na ilha de Barbados, nas Antilhas. Durante a travessia no navio negreiro *Christ the King* foi possuída sexualmente por um branco inglês diante da tripulação de marinheiros, e a partir "dessa agressão, desse ato de ódio e desprezo" (CONDÉ, 1997, p. 11), nasceu a negra Tituba, protagonista do romance. Posteriormente, em Barbados, a mesma situação desagradável e traumática voltaria a se repetir. Desta vez, Abena, após uma tentativa de defesa contra o assalto sexual empreendido por seu dono, Darnell Davis, um rico fazendeiro que a comprou por muito dinheiro, foi condenada por desobediência e criminalizada por tentar impedir o próprio estupro, culminando em seu enforcamento como punição.

Deve-se assinalar que, não bastasse os abusos físicos, as mulheres negras transportadas em navios negreiros não estavam imunes aos abusos sexuais praticados pelos colonizadores brancos. Sabe-se que a violação era uma prática recorrente dentro das embarcações, pois, conforme bell hooks (2014), "as mulheres negras escravizadas que se moviam livre no convés eram um alvo acabado para qualquer homem branco que podiam escolher o abuso físico e tortura-las" (p.15). Tal como a negra Abena, diversas mulheres africanas levadas para serem escravizadas nas Américas e no caribe, de acordo com o observador de negócios Robert Shufeld (Apud hooks, 2014), eram desembarcadas na costa grávidas de algum marinheiro da tripulação. Esse tipo de

[33] O romance faz visível a história de Tituba, uma heroína das Antilhas inglesas que vivenciou experiências traumáticas na condição de negra escravizada desde Barbados a Salem. O esforço da negra em preservar no continente americano os conhecimentos botânicos e saberes esotéricos, herdados por uma sua mentora africana de nome Man Yaya, foi o rastilho de sua acusação por práticas de feitiçarias, culminando em sua prisão e condenação à forca na aldeia de Salem, nos Estados Unidos do período colonial, fins do século XVII.

brutalização física e psicológica, responsável por vitimizar a mulher negra através de sua sexualidade, não ficaram restritas apenas nos navios negreiros, mas continuaram em outros lugares depois da travessia, seja nas plantações, nos engenhos, na casa grande, nas prisões ou nas masmorras.

Os episódios das violações são rememorados por Ndizi dentro do aposento frio e pouco iluminado do calabouço, lugar onde cumpre pena por ser considerada nas judicaturas públicas negra insurreta e sediciosa. Alguns são testemunhados por ela a Petro, um frade católico que afirma pretender documentar esta violência "que ha desatado en la humanidad, explica, esta historica bestialidad" (PIZARRO, 2012). O religioso notifica à protagonista existirem na ilha outros frades que, assim como ele, fingem ser colaboradores da coroa para escrever crônicas relacionadas a escravidão. Afirmando que seu único interesse seria documentar aquela situação experienciada pela negra, jurou que não haveria de trair sua confiança. "¿Lo juras por tu dios?, le increpo, y cuando disse que sí, lo amoesto: Pero tu dios no tiene poder ni fuerza alguna, es indolente, débil, sin propósito. ¿ Cómo permite esto? Petro asiente" (PIZARRO, 2012). Em outro trecho a protagonista segue seus relatos:

> Siempre presto atención al rostro de vitalidad o cansancio de aquellos que entran al cuerpo de una mujer sin su permiso, Fray Petro. Así me topé ante el rostro invadido de éxtasis del sereno de la otra cárcel, una tarde en que acabava de forzarme. No respetó siquiera que la sangre de ochún se me estaba resbalando por los muslos de mis días lunares. Cerró los ojos por un segundo, vaciado. Segundo que bastó para darme cuenta que estaba solo... que me tomaría poco esfuerzo. Echó la cabeza hacia atrás en un gesto de arrombamiento por su ejaculación y se distrajo. Lo mordí. Llevé mis dientes hasta su glande y apreté virulenta, como los cerdos rabiosos. En principio intento dar un golpe. Acto seguido cayó desorientado y herido, con gran dolor. Mientras se agarraba desequilibrado y gimiente en el suelo, retiré las llaves de la reja de su pantalón, abrí el cerrojo, volví a cerrarlo y fui una por una por el resto de las celdas. Liberé a ladinos, cimarrones y nativos. Y a las comadronas que vienen luchando conmigo (PIZARRO, 2012).

Em todo o conto torna-se perceptível o destaque dado à opressão sexista através da exploração sexual da mulher negra. Nesse sentido, cabe esclarecer que o critério racial constituiu um fator determinante no destino dos homens negros, todavia, o discurso colonial não organizou métodos de representações hierárquicas baseadas apenas nesse critério. Mais do que se imagina, a sujeição dos povos colonizados também foi marcada por políticas sexistas que proporcionaram, aliadas ao racismo, um duplo exercício de poder dos colonizadores. Em relação a essas duas forças opressoras,

apesar de operarem simultaneamente, ressalta-se ser o sexismo um fator adicional de subjugação das mulheres negras, expondo-as a uma dupla relegação dentro do contexto da escravização. Para bell hooks (2014), o sexismo colonial institucionalizado pelo patriarcado, assim como o imperialismo racial, tornou-se uma parte essencial de uma ordem social e política trazida pelos colonizadores europeus, o que tem refletido gravemente no status social das mulheres negras africanas escravizadas.

É a partir dessas considerações que hooks (2014) refuta a tese de que a história da mulher negra na condição de escrava tem sido menos sofrida e dolorosa em relação a história do homem negro na mesma condição. Vários pontos das suas investigações apontam para uma historiografia pouco preocupada com os impactos da opressão sexista e racista da mulher negra, e de que forma o efeito dessas opressões tem refletido em seu status social. Essa falta de interesse tem levado a consequente invisibilização das suas experiências. A intelectual também sublinha que os estudos históricos estão ligados a perpetuação de um pensamento patriarcal que trata a história da mulher negra por meio de um viés sexista, e que a sua subjugação "foi essencial ao desenvolvimento de um autoconceito positivo dos homens negros, uma ideia que apenas serviu para apoiar a ordem social sexista" (p. 17).

A discussão sobre o lugar da mulher negra dentro de uma historiografia narrada desde uma visão androcêntrica também tem sido alvo das reflexões da escritora Yolanda A. Pizarro (2013). Suas críticas não ficaram restritas apenas a pouca visibilidade dada as diferentes formas de opressão que desumanizaram a mulher negra. Na ótica de Pizarro, também há pouca ou nenhuma informação nos estudos históricos sobre a resistência negra feminina dentro do contexto de subordinação. Cabe ressaltar que tais denúncias são apresentadas pela escritora portorriquenha desde o prefácio de *las Negras* quando inscreve sua primeira dedicatória aos historiadores, julgando-os responsáveis por todas essas invisibilidades: "A los historiadores, por habernos dejado fuera. Aquí estamos de nuevo... cuerpo presente, color vigente, declinándonos a ser invisibles... rehusándonos a ser borradas" (PIZARRO, 2012).

Em virtude de uma história pouco preocupada com a diferenciação sexual, Marie R. Rosado (2012), afirma que existe uma tendência por parte dos acadêmicos em enfatizar que as conspirações e sublevações contra o sistema escravocrata eram liderados por homens negros, deixando de "fuera todas las gestiones realizadas por las mujeres negras" (p.188). No entanto, Gabryela Sonya (Apud PIZARRO, 2013) argumenta que as inúmeras mulheres negras escravizadas tomaram a iniciativa, individual ou coletivamente, de também transgredirem e quebrantarem a ordem

vigente opressora, cujos papéis eram ativos e protagônicos "en la mayoría de las sediciones y revueltas celebradas". Como sintoma dessa ausência, e movida pela necessidade de repensar e revisitar a historiografia patenteando em seus "fossos" uma história feminina negra feita de violências e rupturas, Yolanda A. Pizarro (2013) destaca a importância de evidenciar histórias de insurgências de mulheres negras a partir das *ancestras*. Segundo a escritora, falar das ancestras significa complementar os vazios deixados pela historicidade desde uma ficção narrativa uma vez que às mulheres negras e escravizadas até em suas sublevações não foram lembradas.

> Siento que Ancestra es más adecuado, llena el vacío de la historicidad y de la responsabilidad poética que me obliga a contar la vida de mis antepasadas y antecesoras, seres humanas que son las que deseo resaltar porque entiendo que ellas mismas me lo piden en un trance literario. Lo correcto, dado el machismo y racismo rampante que se vive en mi país hoy, es hablar de mis Ancestras negras provenientes de África. Al menos así me siento yo, con la necesidad de escudriñar y plasmar en literatura ese arrebato mental que me alborota los sentidos hasta que pongo manos a la obra (PIZARRO, 2013).

O que se verifica é que parte dos rastros e vestígios de uma história feminina negra são resgatados pelas ancestras, que narram não apenas os choques das brutalizações que foram submetidas, mas também relatam, revolucionárias e subversivas, as insurgências protagonizadas. Elas, apesar das opressões e dos abusos, "fueron mujeres hábiles, astutas, muy dispuestas para la batalha, muy orientadas a devolver el golpe en la lucha" (PIZARRO, 2013). E é nesse ponto que em "Matronas" a noção de ancestra, enquanto apelo estratégico à uma história e identidade feminina afrodescendente, constitui um artifício narrativo que pretende dar legitimidade às histórias de insurgências vivenciadas e relatadas pela africana Ndizi. A negra tem sido presa e sentenciada a morrer na forca por apresentar conduta desafiante, encabeçando revoltas, motins e várias fugas. Dentre esses "crimes" cometidos e registrados no livro das plantações, o mais grave foi o de interferir, junto com outras parteiras negras, sobre a maternidade de suas companheiras assassinando os bebês recém-nascidos.

> Los ahogo en el balde de recoletar placentas, padrecito. Presiono sus negras gargantitas con mis dedos y los sofoco. O les asfixio con sus cordones umbilicales, incluso maniobrando antes que salgan del vientre. La madre no se da cuenta, o lo prefiere, o lo ha pedido... suplicando en lengua desconocida para el blanco. El acto, que puede ser sutil, pasa desapercibido por el velador de recién nacidos, que vigila procurando la sobrevivencia del futuro esclavo. Lo burlo. Lo burlamos. Si no puedo hacerlo durante el parto, más tarde les doy de comer frutos contaminados con sangre de

> mujeres con el tétano de las cadenas. O recojo diarreas expulsadas con pujos de disentería y las mezclo en las comidas y purés. A veces coloco el mejunje sobre el pezón de mis tetas y los lacto. O deposito casabe sin humedecer cerca de sus amígadalas y obstruyo las narices (PIZARRO, 2012).

Nesse contexto de subordinação tais exercícios subversivos constituíram maneiras de combater a institucionalização do racismo e, principalmente, do sexismo, que para bell hooks (2014) são os principais sistemas controladores dos corpos e das vidas das mulheres negras subjugadas. Conforme Linda Brent (Apud hooks, 2014), "a escravatura foi terrível para os homens negros, mas foi mais terrível para as mulheres negras. Superando a opressão comum a todos, elas tinham danos, sofrimentos e mortificações peculiares" (p.19). Esses danos, sofrimentos e mortificações peculiares de que fala Brent é atributo especificamente da sexualidade das mulheres negras e, como se pode constatar, é desde eles que, em "Matronas", o golpe na luta é devolvido. As insatisfações das mulheres em permanecerem passivas aos papeis humilhantes e degradantes que lhes eram atribuídos, como a de reprodutora e de objeto sexual, fez nascer o desejo pulsante de unirem-se e protagonizarem rebeliões dissimuladas, comandadas por Ndizi, contra um sistema opressivo que as desumanizavam e as desmoralizavam.

> Os juro que quise morir, fray Petro, a ser usada como animal.Os juro que luego quise matar a todos, padrecito. *Nous allons reproduire une armée, kite a kwaze yon lame.* Eso me propuse. Eso nos propusimos las mujeres y corrimos la voz en los toques de tambores. *Hebu Kuzaliana Jeshi.* Repetimos lo mismo en los festines de música wolof, tuareg, bakongos, malimbo y los egba. Las noticias siguieron corriendo en cantatas a los balimbe, ovimbundu y el resto. Todas las que somos del congo, y las que somos de Ibidio y las que somos de Seke o de Cabindala respondimos. Let us breed an army. Hagámonos um ejército (PIZARRO, 2013).

Elizabeth Fox-Genovese (Apud BHABHA, 2013) acentua que o infanticídio, aliado ao assassinato e a automutilação, constitui uma dinâmica psicológica profunda de toda resistência contra a dominação colonial. Aqui, acrescenta-se, junto aos atos sublevadores supramencionados, o aborto, que também era frequentemente levado a cabo por mães negras escravizadas[34]. Ainda com base em Fox-Genovese, tais práticas,

[34] É interessante destacar que o infanticídio e o aborto também são temáticas recorrentes dentro de outros textos afroamericanos. No romance *Um defeito de cor*, da escritora brasileira Ana Maria Gonçalves, a protagonista Kehinde, já grávida, com o auxílio da amiga Esméria decide recorrer à prática abortiva, uma vez que ambas tinham dúvidas quanto a paternidade da criança. No romance *Amada*, da escritora estadunidense Toni Morrison, as violências perpetradas contra Sethe pelos homens da plantação dos Garner, e o desejo de criar seus filhos longe do sofrimento e da humilhação, foram as principais causas incitadoras de sua fuga. Ao ver-se encurralada pelos seus caçadores, toma a imprevista

íntimas e de violências, induziriam a uma autodefinição da mulher negra escravizada no sentido de restaurar o direito de posse sobre si mesma, sobre seu corpo, sobre suas ações, sobre a criança que amava. Pode-se depreender a partir dessas considerações que em "Matronas" as mulheres negras escravizadas que tomaram partido na administração, de maneira dissimulada, dos seus próprios corpos, dos corpos daquelas que compartilham a mesma origem, e mesmo da vida de seus filhos, instituíram um método de resgate e ressignificação de sua feminilidade, ainda que sob a forma de renúncias voluntárias ou compelidas. "La madre no se da cuenta, o lo prefiere, o lo ha pedido... suplicando en lengua desconocida para el blanco" (PIZARRO, 2012).

Questiona-se, portanto, a forma generalizada e discriminada que se tem reproduzido sobre a história das mulheres negras que, segundo Angela Davis (2004), apresenta-se nos estudos históricos de forma superficial, escassa e incompleta. Indaga-se, também, os fundamentos universalizadores advogados por uma epistemologia androcêntrica responsável por ofuscar a experiência vivida por elas, transformando-as em sujeitos ahistóricos[35]. Contudo, a percepção dessa ahistoricidade por parte de escritoras e intelectuais afroamericanas, como Yolanda A. Pizarro, tem levado à investigação das práticas excludentes e reducionistas de uma história hegemônica, tradicionalmente reputada como a única forma de contar o passado.

Assim, no conto "Matronas" dá-se ênfase na versão da história narrada pela ancestra Ndizi, enquanto mulher, africana e escravizada, em detrimento de uma versão androcêntrica, representada pelo frade Petro, encarregado por registrar a história da protagonista em crônicas, provavelmente sob a possibilidade de outro ponto de vista, nesse caso, masculino, branco e religioso. Tal interpretação leva a pressupor que tão

---

atitude de tentar assassinar todas as crianças que carregava consigo. Outro exemplo de relutância materna diz respeito a situação da personagem-protagonista Tituba, do romance *Eu, Tituba, feiticeira... negra de Salem*, da escritora Guadalupeana Maryse Condé. A situação em que Tituba estava inserida, pois, assim como Kehinde e Sethe, era mulher negra escravizada, a influenciou na escolha de não levar adiante sua gestação. Ao chegar em Boston junto com seu esposo John Índie e a família de Samuel Parris, a personagem decide abortar o filho que carregava dentro de sua barriga através da ingestão de ervas silvestres colhidas nas florestas de Boston. Pode-se constatar através dos atos destas personagens que a opção de administrar suas próprias maternidades constitui um ato político contra um sistema hegemônico e falocêntrico que exerce, de maneira opressiva, o controle de todas as suas condições sociais, principalmente no controle exercido sobre seus corpos. Este estudo se constroi como parte da dissertação de mestrado em andamento, intitulada "A resistência ao olho do poder: insurgência e construção identitária da mulher negra no romance *Eu, Tituba, Feiticeira... Negra de Salem*, de Maryse Condé", vigente na Universidade Federal do Piauí.

[35] Assim, pressupõe-se que a história da mulher negra padece de grave carência epistemológica, tanto em virtude da recusa da academia em abordar a história da mulher negra, priorizando e, portanto, perpetuando a preferência dada à história do homem (branco ou negro), quanto da problemática de escassez de fontes capazes de erigir uma história legítima sobre a mulher negra.

importante quanto os grandes personagens públicos[36] era a história daquelas que em termos de arquivos particulares e públicos[37] deixaram quase nada, a não ser a memória. Reporta-se àquelas que, tal qual Ndizi, foram transplantadas à força da África para as Américas em geral, e das mulheres negras afrodescendentes das Américas em particular, que não deixaram registros familiares, porque separadas brutalmente de suas famílias desde sua terra de origem, até o navio negreiro; nem cartas e diários, porque a maioria não possuía o mínimo de educação formal; nem roupas e joias, porque desprovidas de bens materiais de valor. Em "Matronas" também foi possível perceber que, diante das tensas relações entre os sujeitos do sistema colonial, outras dimensões foram dadas à maternidade e, como parte desta dimensão, conclui-se que o infanticídio constituiu práticas ressignificadas e de resistência, uma vez que, dada a condição da mulher negra escravizada no seio do colonialismo, não haviam condições propícias à maternidade.

REFERÊNCIAS

BERND, Zilá. **Por uma estética dos vestígios memoriais**: releitura da literatura contemporânea das Américas a partir dos rastros. Belo Horizonte: Fino Traço, 2013.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 2013.

CARNEIRO, Sueli. **Enegrecendo o feminismo**: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. Disponível em: <http://arquivo.geledes.org.br/em-debate/sueli-carneiro/17473-sueli-carneiro-enegrecer-o-feminismo-a-situacao-da-mulher-negra-na-america-latina-a-partir-de-uma-perspectiva-de-genero> Acesso em: 26 fev. 2015.

[36] A escrita de uma história exigente de objetividade e veracidade absoluta (HANCIAU, 2004) tem dado primazia aos notáveis feitos praticados por homens de Estado, pelo poder monárquico e fortuitamente pelos membros da Igreja. É dentro dos moldes de uma história política, que usufruiu de grande predileção durante todo o século XIX, que dava-se prioridade à narrativa dos acidentes, ao nacional, ao particular e ao episódio (FERREIRA, 1992). Fora desses parâmetros, através dos quais os homens mantinham o privilégio exclusivo de produzir a história (HANCIAU, 2004), evitava-se refletir sobre outras possibilidades de explorar o passado. De acordo com Núbia Hanciau (2004), a veracidade absoluta de uma história que tinha como base os discursos unanimistas daqueles que detinham nas mãos o poder, relegou às margens figuras tradicionalmente esquecidas.

[37] Sabe-se que os padres, bem como administradores, policiais, juízes e contadores da ordem pública, não por acaso em geral escriturários do sexo masculino, eram encarregados por registrar em arquivos públicos a história dos "homens", e por isso os procedimentos de registros conferia privilégio àquilo que era público (PERROT, 1989). Conforme Núbia Hanciau (2004), o que pouco se tem registrado sobre a história feminina procede em apenas sobrevivências anacrônicas ou simples ruídos uma vez que, de acordo com Michelle Perrot (1989), às mulheres, designadas ao silêncio, foram rigorosamente limitadas ao âmbito privado. Partindo desses pressupostos, acrescenta-se que parte dessas sobrevivências anacrônicas ou ruídos, quando relacionadas a um estudo sobre a condição da mulher negra enquanto sujeito escravizado que, diferente do espaço privado das mulheres brancas, eram limitadas ao espaço privado das senzalas, da casa grande, das masmorras, das prisões, etc., aparecem nas investigações historiográficas de forma generalizada e estereotipada.

CONDÉ, Maryse. **Eu, Tituba, feiticeira... negra de Salem**. Tradução de Angela Melim. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

CONDÉ, Maryse. **Moi, Tituba, sorcière...** Paris: Gallimard, 1986.

DAVIS, Angela. **Mujeres, raza y clase**. Tradução de Ana Varela Mateos. Madrid: Alcal, 2004.

FERREIRA, Marieta de Morais. A nova "velha história": o retorno da história política. **Revista de Estudos Históricos**, São Paulo, 1992, p. 265-271.

GLISSANT, Édouard. **El discurso antillano**. Tradução de Aura Marina Boadas, Amélia Hernández e Lourdes Arencibia Rodríguez. Havana: Fondo Editorial Casa de las Américas, 2010.

GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma poética da diversidade**. Tradução de Enilce do Carmo Albergaria Rocha. Juiz de fora: UFJF, 2005.

GONÇALVES, Ana Maria. **Um defeito de cor**. Rio de Janeiro: Record, 2013.

HOOKS, Bell. Mujeres Negras: Dar forma a la teoria feminista. In: _____; BRAH, Avtar; SANDOVAL, Chela et al. **Otras inapropiables**: feminismos desde las fronteras. Madrid: Traficantes de Sueños, 2004. p. 33-50.

HOOKS, Bell. **Não sou eu uma mulher**: Mulheres negras e feminismo. Lisboa: Plataforma Gueto, 2014.

MORRISON, Toni. **Amada**. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

PERROT, Michelle et al. A história das mulheres; cultura e poder das mulheres: ensaio de historiografia. Tradução Rachel Soihet, Suely Gomes Costa e Rosana Soares. **Revista Gênero**, Niterói, Núcleo Transdisciplinar de Estudos de Gênero (NUTEG), v. 2, n. 1, p. 7-30, 2. sem. 2001.

PERROT, Michelle. Práticas de memória feminina. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 9, n. 18, p. 09-18, ago./set. 1989.

PIZARRO, Yolanda A. Hablar de las ancestras: hacia una nueva literatura insurgente de la afrodescendencia. **Cruce**. Disponível em: <http://www.revistacruce.com/letras/item/1559-hablar-de-las-ancestras-hacia-una-nueva-literatura-insurgente-de-la-afrodescendencia>. Acesso em: 02 jun. 2015.

PIZARRO, Yolanda A. **Las Negras**. Carolina: Boreales, 2012.
ROSADO, Ramos Marie. Mayra Santos Febres, Yonne Denis Rosario y Yolanda Arroyo Pizarro: narradoras afrodescendientes que desafian jerarquías de poder. **Tinkuy**, Montreal, n. 18, p. 185-191, 2012.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **El desplazamiento y el discurso de la mujer**. In: Debate feminista. Tradução de Nattie Golubov, Julia Constantino. Março, 1994. p. 150-182.

DA CANASTRA À FAZENDA DO FUNDÃO: MEMÓRIAS DE BIELA EM *UMA VIDA EM SEGREDO* DE AUTRAN DOURADO

Joselene Vaz da Silva[38]
Universidade Federal do Piauí – Brasil
Sebastião Alves Teixeira Lopes[39]
Universidade Federal do Piauí – Brasil

Introdução

A memória guarda informações da história de um sujeito, conservando lembranças ligadas a pessoas, lugares, situações, objetos, gestos, rituais, sabores etc. A forma como essas reminiscências são evocadas ocorre pela seleção que se faz daquilo que é importante para a rememoração, ou seja, só interessa trazer de novo à tona o que for significativo para quem recorda.

O estudo da memória é importante para se reconstruir o passado de um sujeito, pois resgata muitas partes esquecidas, podendo recuperar lembranças a partir de dados comuns compartilhados com o sujeito como também com o grupo. Dessa forma, os conceitos de memória individual e coletiva de Maurice Halbwachs (2013) servem para mostrar que essa dualidade da memória não significa polaridade ou exclusão uma da outra. Mesmo quando um sujeito recorre a suas próprias memórias, ainda assim carrega lembranças do grupo, segundo mostra Halbwachs:

---

[38] Mestre em Letras (2015) pela Universidade Federal do Piauí (UFPI). E-mail: joselenevaz@hotmail.com.

[39] Professor Associado da Universidade Federal do Piauí (UFPI). Mestre em Língua Inglesa e Literaturas Correspondentes pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) (1996). Doutor em Língua Inglesa e Literatura Inglesa e Norte-Americana pela Universidade de São Paulo (USP) (2002). Pós-Doutorado pela Universidade de Winnipeg (Canadá) (2007) e pela Universidade de Londres/South Oriental and African Studies (SOAS) (2014). E-mail: slopes10@uol.com.

> Para que a nossa memória se aproveite da memória dos outros, não basta que estes nos apresentem seus testemunhos: também é preciso que ela não tenha deixado de concordar com as memorias deles e que existam muitos pontos de contato entre uma e outras para que a lembrança que nos fazem recordar venha a ser reconstruída sobre uma base comum. Não basta reconstruir pedaço a pedaço a imagem de um acontecimento passado para obter uma lembrança. É preciso que esta reconstrução funcione a partir de dados ou noções comuns que estejam em nosso espírito e também nos dos outros, porque elas estão sempre passando destes para aqueles e vice-versa, o que será somente possível somente se tiverem feito parte e continuarem fazendo parte de uma mesma sociedade, de um mesmo grupo. (HALBWACS, 2013, p. 39).

Halbwachs (2013) propõe que não se pode pensar a memória individual destituída da memória coletiva e vice-versa. As lembranças que os sujeitos carregam são construídas pela interação social e coletiva. São relações do meio em que os indivíduos vivem ou vivenciou e que mesmo se distanciando do grupo do qual fez parte essas memórias permanecem, pois mesmo que o sujeito não se lembre, outros assim podem trazer novamente essas recordações.

O que ficou selecionado na memória pode vir à tona por diversas maneiras, como pela presença de objetos. Eles estão por toda parte e acompanham os sujeitos desde o seu nascimento como também são úteis nas variadas necessidades do cotidiano. O que os diferenciam de serem meros objetos é a percepção que cada sujeito carrega sobre eles, ou seja, a maneira como são percebidos ao seu redor e o significado que lhes são dados. Então, os objetos servem para que algumas lembranças retornem. Assim, a recuperação de algumas reminiscências pode vir em um ato qualquer, como a visão de um objeto que traz sensações já experimentadas antigamente. Desse modo, há uma grande possibilidade de algumas lembranças serem resgatadas pelas sensações deixadas por alguns objetos e com eles se possam construir um quadro do passado de um sujeito.

A memória é, portanto, um constituinte da identidade, visto que as reminiscências têm a capacidade de ativar imagens, expressões, ideias e conhecimentos adquiridos anteriormente. Neste sentido:

> [...] a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si. (POLLACK, 1992, p. 204).

Assim, a memória dá coerência à identidade. As informações acumuladas na memória ajudam a construir um sentido de si para um sujeito, pois quando é acionada

contribui na significação da trajetória de vida desse sujeito. As memórias são importantes para que a personagem resgate um sentido de si mesma, face ao deslocamento geográfico e identitário em que se encontra na casa dos primos, onde passa a viver.

Esse estudo da memória na novela **Uma vida em segredo** tomará um objeto especifico, a canastra, que traz à tona memórias para a personagem, Biela. Esse objeto além de guardar lembranças do passado ajuda a recuperar momentos significativos para a rememoração. Trata-se de um objeto com muito valor sentimental, pois envolve as memórias afetivas da personagem. Já ligadas à Fazenda do Fundão, encontram-se as memórias de infância de Biela. Nesse lugar estão presas suas raízes como também é lá onde suas mais doces memórias se refugiam e se cristalizam.

A canastra e a fazenda do fundão: memórias e identidades

Em **Uma vida em segredo** (1964) de Autran Dourado, o tema da memória é abordado como constituinte identitário da personagem principal - Biela. Uma vez que a memória tem como característica guardar o que é importante para quem rememora, assim como também selecionar dados que podem aparecer involuntariamente, sem muito esforço do sujeito. Neste entorno é que se vai procurando por identificações que a personagem tenha selecionado em sua memória e se possa construir a identidade dela que talvez esteja relacionado com um objeto específico, a canastra e com as recordações que carrega da Fazenda do Fundão.

Na personagem Biela, há aspecto de introspecção em que as ações se voltam mais para seu mundo interior, principalmente aquelas selecionadas e armazenadas em sua memória. Em Biela se percebe uma aparente simplicidade em seus gestos e ações, mas que vai se tornando complexa ao longo da narrativa. Ressaltando que os aspectos psicológicos ligados às suas lembranças são os que prevalecem e conduzem as ações da personagem. Por meio do psicológico é que se vai descobrindo seus segredos mais íntimos. Ademais, é preciso atentar que a novela não se trata de romance convencional (em que os acontecimentos ocorrem com a ordem do tempo cronológico), mas de um romance de fluxo de consciência, em que os acontecimentos se passam na psique da personagem.

Segundo Ecléa Bosi (2003, p. 31) "a memória opera com grande liberdade escolhendo acontecimentos no espaço e no tempo, não arbitrariamente". Os dados que são selecionados se relacionam com as intenções do sujeito que recorda. Por isso, se

acredita que a memória seja um constituinte da identidade. Assim sendo, faz-se necessário uma análise do objeto canastra dentre outros, como forma de colher dados para a rememoração da protagonista. Esse objeto pode ser chamado de objetos biográficos, pois se acredita que possa contar as vivências da protagonista pelas lembranças que eles trazem a memória dela, e quando aparecem na novela ligam o presente e o passado.

A canastra é um objeto que resgata as reminiscências de Biela. Ele se liga ao passado dela como também à trajetória de vida da sua família. A canastra é objeto material com uma trajetória, uma biografia, como conceitua Meneses (1998), capaz de deixar vestígios para a memória, para a reconstrução da história de vida dos sujeitos.

Conforme Letícia Mazzucchi Ferreira (2008, p. 25), "No caso dos objetos como elemento de evocação, é importante também percebê-los como elementos de distinção, objetos biográficos fortemente carregados de um sentido, narradores, eles próprios da trajetória de um sujeito." Por fazerem parte da vida dos sujeitos, os objetos tidos como "biográficos" carregam sentidos consigo, uma vez que dentre tantos objetos no mundo se distinguem dos demais servindo para narrar à trajetória de um sujeito.

Sobre objetos e as possíveis relações deles com os sujeitos, com a memória, Bosi destaca:

> Mais do que uma sensação estética de utilidade eles nos dão um assentimento à nossa posição no mundo, à nossa identidade; e os que sempre conosco falam à nossa alma em sua língua natal. [...] São estes objetos que Violette Morin chama de objetos biográficos, pois envelhecem com o possuidor e se incorporam à sua vida: o relógio da família, o álbum de fotografia, a medalha do esportista [...] (BOSI, 2003, p. 26).

Nesse trecho, observa-se que alguns objetos são mais úteis aos sujeitos pelos valores que carregam do que pela beleza exterior ou utilidade. Esses objetos possuem um *status* diferenciado dos demais que estão à volta dos sujeitos, por recuperarem lembranças adormecidas e por ajudar na construção da identidade do sujeito, auxiliando-o a encontrar seu lugar no mundo. Nesse caso, trata-se de objetos biográficos, que são aqueles que por muito tempo estão juntos aos sujeitos que os possuem e chegam a envelhecer com eles. Em **Uma vida em segredo**, a canastra ocupa lugar de objeto biográfico, apresentando-se tão ligada à trajetória de Biela, que a auxilia a recuperar e a manter suas memórias.

Como objeto biográfico de Biela, já que é um pertence que a acompanha desde muito tempo, a canastra faz parte da própria trajetória de vida da personagem, como se pode observar no trecho abaixo:

> Primo, disse acanhada, olhando para o chão, quando é que os meus trens vêm lá do Fundão? [...] Deve estar pra chegar, disse Conrado. Já mandei o Gomercindo buscar.
> Os trens de Biela chegaram logo, no lombo de um burro, Gomercindo veio tangendo. Duas canastras de couro pregueada, na tampa as iniciais de Juvêncio Fernandes. (DOURADO, 2003, p. 41).

Nessa passagem, observa-se que o narrador faz a descrição das canastras por meio do material com o qual foram artesanalmente confeccionadas. Trata-se de um objeto antigo e a resistência dela com o passar dos anos só é possível graças à durabilidade do material que foi utilizado na sua confecção, o couro, material resistente. Impresso nas canastras encontram-se as iniciais do nome do pai de Biela, Juvêncio Fernandes, tornando-a elemento único.

Conforme Meneses (1998), os objetos materiais são importantes nos processos da rememoração, pois através deles se podem recuperam lembranças que estão ligadas as memórias afetivas dos sujeitos. Nesse entorno, pode-se dizer que os objetos servem como depósitos da memória, onde estão guardados momentos que não se deseja esquecer, que quando necessários podem ser evocados novamente. "Por se tratar de processos cognitivos encarnados" (MENESES, 1998, p. 90), já veem marcados por sua utilidade física no mundo material. Quando se pensa na natureza física dos objetos, se recorre à exterioridade, à concretude, à opacidade, por trazerem marcas especificas à memória.

De acordo com Pierre Nora (1993, p. 9), "a memória se enraíza no concreto, no espaço, no gesto, na imagem, no objeto". Várias são as maneiras para que algumas lembranças adormecidas voltem novamente. No caso de Biela, a canastra, recupera lembranças significativas. Nesse objeto estão guardados momentos que se ligam as recordações da vida simples que levava nas tarefas de casa:

> A vida de todo dia de prima Biela era de uma monotonia, de uma lerdeza sem fim. Passava horas no quarto, sentada na canastra que tinha sido do pai. Eram suas horas de meditação, se é que se pode chamar de meditação aquilo que ela praticava. Pensava na sua vida lá longe, adormecida na fazenda do Fundão. Se via outra vez dando sal ao gado, correndo atrás das galinhas ligeiras, apalpava-as para ver se tinham ovo. E sentia os cheiros todo do mato, do curral, da bosta e do mijo quente das vacas [...] (DOURADO, 2003, p. 51).

Esse objeto leva Biela a rememorar sua vida de antigamente. As lembranças aparecem sobre forma de imagens visuais que a leva ao cotidiano do tempo em que

morava na fazenda do Fundão. Portanto a canastra ajuda Biela a reconstruir o cenário das suas memórias, devolvendo sensações já experimentadas outrora.

De acordo com Halbwacs (2013, p. 37), "Esquecer um período da vida é perder o contato com os que nos rodeavam". A canastra é o suporte no qual Biela se apoia para sempre lembrar-se lá de seu passado, de suas lembranças mais intimas que carrega nas camadas mais profundas do inconsciente. O contato constante com a canastra a faz paralisar no tempo:

> Biela entrava no quarto, como sempre sentada na canastra que lhe lembrava a vida de antigamente. Cansada de ruminar sem fim as mesmas lembranças, agora ela não pensava precisamente em coisa nenhuma, muito vaga, os olhos afundados no vazio, na doce penumbra que se fechava no quarto. Muitas vezes se perdia assim naquelas ausências, naquelas lerdezas. (DOURADO, 2003, p. 56).

Nesse ponto da narrativa, percebe-se que a personagem Biela tem sempre lembranças fixas, porque são as que mais marcaram a sua vida. Mesmo estando em pensamento distante da realidade, as lembranças não são perdidas, pois a presença física da canastra devolve recordações do grupo familiar. Segundo Halbwacs (2013, p. 30), isso ocorre "porque sempre levamos conosco e em nós certa quantidade de pessoas que não se confundem." As recordações que esse objeto desencadeia estão ligadas a história familiar da personagem.

Sendo assim, a canastra serve de apoio a Biela, quando a personagem se encontra nos momentos de insatisfação pessoal, conforme segue o trecho:

> [...] Sentada na canastra, encurvada, de olhos opacos, parecia não ver, tão longe esticava a vista. Não entendia, não conseguia saber quando tudo começou, por que ela deixou que tudo começasse. E ruminava a sua dor, se repetia, o grande ressentimento que afundava dentro dela. (DOURADO, 2003, p. 89).

Em algumas passagens da novela observa-se que a personagem Biela se encontra na mesma posição: sentada na canastra. Quando entra no quarto, é de costume logo sentar-se em cima da canastra e assim fica a lembrar da sua vida de antigamente e a refletir sobre o que está acontecendo com sua vida. Nesses momentos seu olhar se distancia, fugindo da realidade e de todos os problemas que havia de enfrentar, voltando-se para o lugar de suas lembranças – a fazenda do Fundão. A canastra serve nessas horas como "porto seguro", para enfrentar momentos difíceis na casa do primo Conrado. A canastra se mostra o único pertence concreto que a mantém próxima das lembranças da fazenda do Fundão, da vivência ao lado de sua família. A canastra ajuda Biela a manter vivas suas memórias.

Após um período de reflexão sentada na canastra, percebe-se que algumas atitudes tanto quanto inesperadas, surgem e causam efeitos em relação ao comportamento "passivo" que aparentemente a imagem da personagem Biela passa na novela **Uma vida em segredo**, como descreve o fragmento:

> Levantou-se da canastra, foi até o espelho. Viu-se no espelho metida num vestido emprestado, num vestido que não era dela. Com que então era aquilo que queriam que ela fosse? Não, eles vão ver. Não seria aquilo de jeito nenhum. (DOURADO, 2003, p. 91).

A canastra, assim como os vestidos são as lembranças materiais que restou do passado da protagonista. Esses objetos ajudam Biela a buscar sua identidade como todas as outras lembranças que ela carrega da Fazenda do Fundão. É no passado que a personagem busca forças para enfrentar o mundo do qual agora faz parte. Com as coisas antigas se sentia bem amparada e confortável.

No momento em que Biela decide resgatar suas origens, a canastra também se faz presente, já que resolve voltar a usar vestidos que trouxe da Fazenda do Fundão e que se encontravam guardados no seu interior, conforme o trecho abaixo:

> Foi ate à canastra, abri-a. Tirou lá do fundo o vestido que usava quando chegou montada no pampa seguindo primo Conrado. Devagar, ela se vestia. Pronta, se mirou de novo no espelho. Um branco sorriso lhe brincou no rosto. Desfez o coque, ajeitou-o, novamente mais baixo, como sempre gostava de usar. (DOURADO, 2003, p. 93).

Com os vestidos novos, a personagem sente-se cabisbaixa e se fecha ainda mais para o mundo. Há uma revolta que toma conta do seu íntimo. Como se algo dentro dela tivesse se rompido, não via graça no que a transformaram. Biela não se reconhecia mais como antigamente. Conservados na canastra estavam os vestidos antigos e todas as reminiscências que a personagem preservava, quando passa a usá-los novamente sente-se reintegrada ao seu passado, às suas origens, às lembranças antigas. Os vestidos feitos com chitas e a canastra remetem às memórias que Biela preserva, pois com ajuda deles pode voltar e rememorar a vida de outrora e daí manter-se segura.

Em determinado ponto da narrativa, Biela já não é mais a mesma para Constança, principalmente por causa dos vestidos. Por força da vontade da tutora, Biela muda à forma de se vestir, ou seja, passa a usar vestidos feitos com tecidos de alto valor, em detrimento dos vestidos feitos com tecidos de chita, "[...] você vai ver cada esguião, cada surá, cada velbutine, cada veludo, cada tafetá [...]" (DOURADO, 2003, p. 43). Ainda que não seja do agrado de Biela, por insistência de Constança, a personagem acaba usando as vestimentas: "Os vestidos pareciam que não eram dela. Via a sua cara,

as suas mãos rudes que brigavam com aqueles panos" (DOURADO, 2003, p. 50). A tentativa de mudar de comportamento para agradar a prima fez com que Biela não mais associasse Constança com a lembrança da mãe, a bondade que via na mulher do primo desaparece: "A ternura que começou a sentir por ela, secara, sumira com os alinhavos dos vestidos" (DOURADO, 2003, p. 55). A atenção que a personagem tanto necessita não encontra em Constança.

A canastra está presente nas grandes decisões que Biela toma, como a de não mais usar os vestidos de tecidos finos que a mulher do seu primo Conrado, Constança, a fez vestir quando chegou da Fazenda do Fundão.

Identificado como objeto biográfico, a canastra percorre a trajetória de Biela e mantém-se importante nos momentos difíceis de solidão e também nos poucos momentos de empoderamento da personagem, quando busca por sua própria identidade. Isso mostra a importância da memória para a construção identitária da personagem e como a canastra mantém presente as memórias afetivas de Biela, seja de momentos, pessoas, do lugar de sua origem, da imagem da mãe, do contato com a natureza.

Por conseguinte, na novela **Uma vida em segredo** percebe-se que a personagem Biela recorre frequentemente ao lugar onde nasceu e viveu até certo tempo – a Fazenda do Fundão. Esse lugar aparece nas memórias da personagem mostrando momentos importantes das vivências que fazem parte da estória de sua vida. A Fazenda do Fundão é o lugar que desperta as reminiscências da personagem, dessa forma pode-se dizer que se trata de um lugar de memória, relacionado à identidade de Biela. De acordo com Nora (1993), os lugares de memória são aqueles que vão do objeto material e concreto até o mais abstrato, simbólico e funcional. Os lugares de memórias são lugares em todos os sentidos, que vão desde a mais humilde testemunha até o modesto vestígio, que se fazem memoráveis. Eles também são como um imperativo de memória que a todo instante faz o sujeito se lembrar de algo.

A Fazenda do Fundão é evocada nas reminiscências de Biela. Nesse lugar estão presas suas raízes como também é onde sua memória se refugia e se cristaliza. Ainda que a memória individual e coletiva sofram flutuações, transformações e mudanças constantes, "na maioria das memórias existem marcos ou pontos relativamente invariantes, imutáveis" (POLLACK, 1992, p. 201). No caso de Biela, as lembranças que guardou da Fazenda do Fundão, apesar das mudanças que ocorreram em sua vida, são sempre as mesmas no decorrer da narrativa, pois o trabalho de solidificação das memórias desse lugar é tão significativo que impossibilita que sofram

mudanças radicais como também caiam no esquecimento. A todo o momento a personagem se volta para a Fazenda do Fundão, conforme o fragmento do trecho:

> [...] só se lembrava mesmo com nitidez das coisas lá do Fundão. As coisas do Fundão – o riachinho passando manso, o monjolo plangendo na noite, a cantiga no canapé – ficavam cada vez mais vivas e precisas na memória, quando sentada na canastra, pensava nas coisas antigas da vida. (DOURADO, 2003, p. 105).

Essa Fazenda representa para Biela sua zona de conforto, um lugar seguro e conhecido, onde vivia de forma simples e em harmonia com a natureza, imitando passarinho, ouvindo a cantiga do riacho fazendo 'chuá', observando a mãe a cantar. Há nesse lugar uma intenção memorialista que garante sua identidade. "[...] para lá se voltava nos momentos de desespero, quando se sentia muito sozinha e em torno de si via o mundo de uma agressividade sem limites [...]" (DOURADO, 2003, p. 25). Biela se identifica muito com esse lugar, porque nele se sente pertencente e não uma estranha. Todas essas lembranças são pontos de identificação para reunificar a identidade e o pertencimento da personagem.

A memória é um constituinte identitário de Biela, porque todas as ações da personagem no presente são conduzidas pelas reminiscências que carrega do passado, ligadas à Fazenda do Fundão. Através dessas lembranças, a personagem constrói sua identidade. A instabilidade da identidade que se encontra na narrativa, decorre das mudanças profundas que marcam a vida de Biela após a morte do pai, fazendo com que a personagem tivesse que deixar o lugar que lhe dava certa estabilidade.

A problemática da 'crise de identidade' da personagem está diretamente ligada à mudança de um lugar simples e pacato para outro, complexo demais para Biela, que só conhecia os arredores da Fazenda do Fundão e só contava com a companhia do pai. "[...] Vivendo durante tantos anos sozinha com o pai no casarão da Fazenda, um convívio humano mais amplo tocou-a de certo bem fundo, perturbadora" (DOURADO, 2003, p. 29). A personagem não se mostra capaz de assimilar os costumes do lugar onde agora tem que morar.

A instabilidade da identidade de Biela se encontra no romance muitas vezes fragmentada, descentrada. Para Zygmunt Bauman (2005), a identidade não tem a solidez de uma rocha, como também não é uma garantia para a vida toda, é bastante revogável e negociável, visto que flutua e se encontra em constante processo de negociação e ressignificação.

A memória é um constituinte da identidade, visto que as reminiscências tem a capacidade de ativar imagens, expressões, ideias e conhecimentos adquiridos anteriormente. Neste sentido:

> [...] a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si. (POLLACK, 1992, p. 204).

Assim, a memória dá coerência à identidade. As informações acumuladas na memória ajudam a construir um sentido de si para um sujeito, pois quando é acionada contribui na significação da trajetória de vida desse sujeito.

As memórias que Biela traz da Fazenda do Fundão podem ser compreendidas como escapismo, uma forma de fugir da nova realidade a sua volta, tanto que dedica grande parte do seu tempo a evocá-las. "[...] E os olhos cerrados, o corpo solto no espaço, começou a viver uma lembrança, a antiga lembrança" (DOURADO, 2003, p. 33). Reviver as lembranças da Fazenda do Fundão ajudava Biela a sobreviver em um mundo que lhe parecia estranho e diferente em tudo que vivenciou outrora na Fazenda do Fundão. Pode-se dizer que "a memória pendura-se em lugares" (NORA, 1996, p. 25), como acontecem com as reminiscências de Biela, fixadas à Fazenda do Fundão.

Dessa forma, o "lugar de origem imprime identidade ao indivíduo e ao grupo" (FANT, RUFI, 2006, p. 31), o lugar onde o sujeito nasce é um fator de identidade para si. Quando deixa de fazer parte de um determinado lugar, redefine essa identidade em outro espaço. Biela até procurar fazer isso, mas se mostra por demais presa ao antigo 'eu' e às vivências da Fazenda do Fundão.

As lembranças da Fazenda do Fundão preenche o vazio que se criou em Biela, quando teve que se ir morar na casa do seu primo Conrado. A vida da personagem torna-se monótona, passa muito tempo sozinha no quarto a rememorar um tempo que não volta mais, sentada no único objeto que a ligava ao seu passado, a canastra, que representa a memória da estória de sua vida. Ao manter contato com seu passado através das reminiscências do que vivenciou na Fazenda, Biela procurar reestabelecer ligação com seu interior, mantendo contato consigo mesma, resistindo assim às mudanças identitárias que lhe impõem o novo meio. A mudança que ocorre na personagem, contudo, é interna, por isso ela está sempre se refugiando em suas memórias, as que dizem respeito à Fazenda do Fundão.

Para o primo Conrado, a Fazenda do Fundão representa apenas um negócio que rendia muito lucros para Biela, visto que "[...] era de muitos alqueires de terra.

Tudo terra boa, terra roxa de café. Os cafezais eram velhos, é verdade, mas havia muita terra livre, pastos sem fim, o gado, muito gado [...]" (DOURADO, 2003, p. 24). A Fazenda descrita por Autran Dourado lembra muito as da época dos grandes fazendeiros em Minas Gerais, com grandes plantações de café e criação de gado. Portanto, há um resgate da memória coletiva de um período de grande prosperidade econômica alcançada pela atividade agropecuária.

Na novela **Uma vida em segredo** há resquícios dessa época representada pela Fazenda do Fundão, que, além de lugar de memória para Biela, resgata um passado de prosperidade do interior de Minas Gerais. Serve para mostrar um retrato da sociedade patriarcal mineira, cuja base econômica da época tinha como produtos expoentes o café e a criação do gado.

De acordo com Ferra e Pinheiro (2009), por meio da literatura o escritor questiona o espaço, indagando-o de diversas maneiras. Veja o que eles dizem sobre isso:

> A literatura é um exercício, em que o escritor escreve e reflete acerca de sua espacialidade – dos elementos que a constituem. Dai indagando-se acerca das formas ideológicas, culturais, politicas, econômicas etc., que encontra na sua vida cotidiana. Com suas indagações, insinua sugestões e elabora critica que vem ao encontro de outras leituras e interpretações e de outros olhares e valores necessários para a compreensão ou estabelecimentos de formas alternativas aos padrões hegemônicos, ou seja, aponta formas de relações territorializadas, seus limites e possibilidades colocadas dentro da sociedade. (PINHEIRO, FERRAZ, 2009, p. 92).

Através da literatura, o escritor deixa suas impressões sobre a realidade social que o cerca. Também pela sua percepção acerca do espaço e do seu cotidiano procura formas de expressar a situação social, política e ideológica da sociedade na qual o sujeito está inserido. Autran Dourado repensa o mundo e procura fazer isso na sua linguagem ficcional. Serve-se do cotidiano mineiro para compor seu mundo ficcional A ideia não é mostrar Minas Gerais por inteiro com toda a sua importância, mas mostrar a decadência de uma época de forma individualizada, nos problemas que atinge os sujeitos nos seus lares. Biela é apreendida pelo seu interior, pela recorrência que faz a suas memórias.

Para Nora (1993), os lugares de memória são como respostas a essa necessidade de identificação do sujeito na contemporaneidade. É nesses lugares de memória que os grupos se reconhecem e se identificam, pois é o lugar que a memória se fixou e preservou o que resta de outro tempo. No caso de Biela, a personagem acessa a memória viva das lembranças da Fazenda do Fundão no presente, pela necessidade de

se adaptar ao paradigma da sociedade da qual agora faz parte. O mais importante para ela é resgatar as vivências que vêm com a memória do grupo familiar de sua infância. São as memórias desse período que a faz se reportar à Fazenda do Fundão, pois quando resgata essas recordações se sente segura, tranquila e se reconhece como ela mesma. "Era outra vez Biela, e como era outra vez Biela, disse num leve sorriso a descoberta – Biela. E ficou dizendo muito tempo Biela, Biela, Biela" (DOURADO, 2003, p. 32).

Portanto, a Fazenda do Fundão é um lugar particularmente evocado nas memórias de Biela, visto que de lá guarda muitas lembranças como as da infância ao lado da mãe, da presença dos sons da natureza entoados pelo riachinho, o ranger do monjolo, o batido do pilão, os cantos dos pássaros que são resgatados constantemente, como espécie de luta contra o esquecimento.

Considerações finais

Em **Uma vida em segredo** Autran Dourado apresenta uma personagem que, através da memória, revela seus dramas, agonias, incertezas e solidão. Biela, para não se perder de si mesma, está sempre reiterando as lembranças do passado. É também através da memória que a personagem consegue reconstruir um sentido de si, percebendo que não conseguirá ser quem desejam que seja, recobrando, mesmo que deslocada, o sentido de si, ainda ligado às suas origens simples na Fazenda do Fundão.

A canastra se mostra importante para esse processo, pois através desse objeto biográfico que as memórias são evocadas, revelando uma personagem ainda ligada ao seu passado. Assim, a canastra é a ponte que liga o passado e o presente. Possibilita que as memórias não sejam esquecidas, uma vez que não se pode voltar ao tempo, mas se pode criar mecanismo para que essas reminiscências não se percam, pois as lembranças auxiliam na constituição das identidades no presente, ainda mais quando as incertezas do "eu" são reveladas, como no caso de Biela, que se mostra incapaz de assimilar a cultura do outro, passando a viver em crise identitária por não se adaptar aos novos padrões que lhe são impostos diferentes dos que estava habituada na Fazendo do Fundão.

Por sua vez, a Fazenda do Fundão é identificada como um lugar de memória relacionado com a identidade de Biela. Sempre recorre às lembranças desse lugar para recobrar a vida de antigamente, como forma de proteger-se do presente. Nessa fazenda é onde se encontram suas raízes, formaram-se suas memórias e para lá se voltava em momento de instabilidade. Esse lugar representa para a personagem um lugar de

conforto e harmonia com a natureza, porque ali não se via como uma estranha. Mesmo no presente, as ações da personagem são conduzidas pelas reminiscências ligadas à Fazenda do Fundão. Através dessas lembranças, a personagem busca construir sua identidade. Na tentativa de escapar da nova realidade, Biela dedica grande parte do seu tempo a evocar as lembranças da fazenda.

As recordações desse lugar preenchem o vazio que foi criado na personagem quando teve que abandoná-lo. Portanto, é por meio das reminiscências que mantém de sua vida ainda na Fazenda do Fundão, que Biela reconstrói sua identidade, reencontrando-se mesmo que deslocada do ambiente antigo.

Em **Uma vida em segredo** memória e a identidade encontram-se imbricadas, uma vez que por meio de reminiscências a personagem consegue certa estabilidade, ainda que não esteja mais em seu lugar de origem nem rodeada das pessoas com as quais se identificava.

REFERÊNCIAS

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**. Entrevista a Benedetto Vecchi. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

BOSI, Ecléa. **O tempo vivo da memória**: ensaio de psicologia social. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

DOURADO, Autran. **Uma vida em segredo**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

FANT, Joan Nagué. RUFI, Joan Vicente. **Geopolítica, identidade e globalização**. São Paulo: Annablume, 2006.

FERRAZ, Cláudio Benito Oliveira; PINHEIRO, Robinson Santos. **Linguagem geográfica e literária**: apontamentos acerca da construção da identidade territorial sul-mato-grossense. **Raido**: revista do programa de Pós-graduação em Letras da UFGD. Dourado, v. 3, n. 5, p. 92, jan. 2009.

FERREIRA, M. L. M. **Objetos, lugares de memória**. In: MICHELON, F. F., et. al. 2008. Fotografia e memória: ensaios. Pelotas: Ed. da UFPel,.

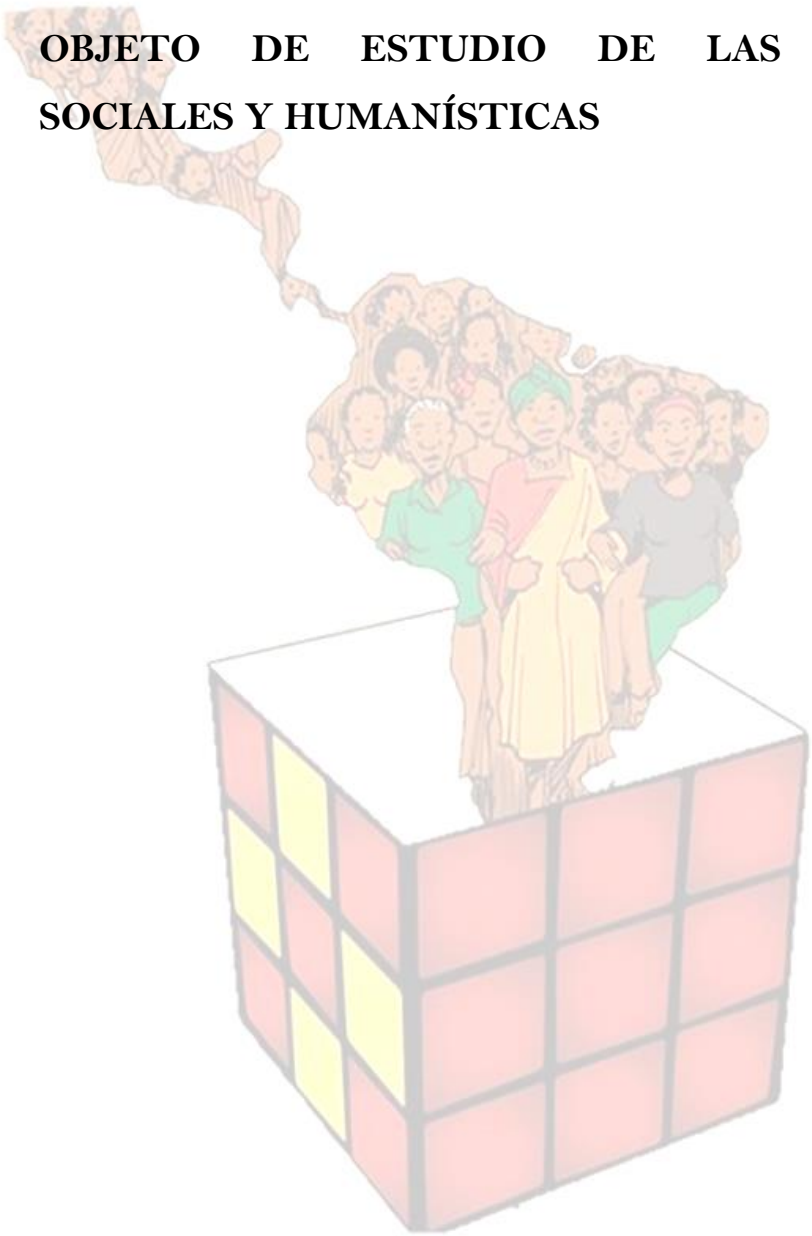
HALBWACS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução de Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Centauro, 2013.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Memória e cultural material: documentos pessoais no espaço público. 1998. In: **Estudos Históricos**. v. 11, n. 21, p. 90. 1998.

NORA, Pierre. Entre mémoire et histoire: la problématique des lieux. **Revista História & Cultura**, São Paulo: PUC-SP, n. 10, dez. 1993. p. 13.

POLLACK, Michel. Memória e identidade social. **Estudos Históricos**, v. 5, n. 10, p. 204, mar. 1992.

2 - LA HISTORIA Y LA LITERATURA COMO OBJETO DE ESTUDIO DE LAS CIENCIAS SOCIALES Y HUMANÍSTICAS



A RECEPÇÃO DA *CARTA ATENAGÓRICA* ENTRE OS CONTEMPORÂNEOS DE SOR JUANA INÊS DE LA CRUZ

Margareth Torres de Alencar Costa
Universidade Estadual do Piauí
margazinha2004@yahoo.com

Introdução

A permanência de uma obra literária e sua recepção pelo público leitor não são determinadas, segundo Jauss (1994, p.49): "Nem pela estatística nem pela vontade subjetiva do historiador, mas pela história do efeito: por aquilo que resultou do acontecimento". Esta pesquisa se justifica pela necessidade de estudos sobre a recepção da carta *Respuesta a sor Filotea de La Cruz* nos séculos XVII. No passado, pesquisas sobre a autora e as cartas escritas por ela e que são nosso objeto de estudo neste trabalho, eram realizados pelos autores que estão nos servindo de fonte de pesquisa, os mesmos desconheciam que estavam atualizando a obra de sóror Juana porque a teoria de Hans Robert Jauss e Wolfang Iser é recente, o que explica a recente publicação de obras críticas sobre o tema.

Considerando que nenhuma obra é escrita no vazio, concordamos com Naumann (apud COSTA LIMA, 1979, p.15) quando ele afirma que: "Como a palavra, como uma frase, como uma carta, assim também a obra literária não é escrita no vazio, nem dirigida à posteridade: é escrita sim para um destinatário concreto." Com relação ao destinatário do texto literário ou seja, o leitor, durante muito tempo ele foi ignorado e os estudos realizados por muitos críticos só levavam em consideração o texto escrito e o autor da do mesmo. No que diz respeito à questão do autor do texto literário, Zappone (2005, p.153) afirma que:

> Assistiu-se à sua morte nas últimas décadas: ele morreu enquanto entidade "detentora do sentido" do texto que escreve. Embora seja o produtor do texto, ou seja, aquele que articula lingüisticamente idéias, sentimentos, posições, entende-se, hoje, que ele não controla o (s) sentido(s) que sua

> produção pode suscitar. O autor não é mais considerado o dono do sentido do texto nem pelos leitores, nem pelos responsáveis por editar ou transformar um original em objeto que vai ser lido.

Seja individual, seja coletivamente, o leitor é a instância responsável por atribuir sentido àquilo que lê. Zappone (2005, p.154) explica que, "a materialidade do texto, o preto no branco do papel só se transformam em sentido quando alguém resolve ler." E assim, os textos são lidos sempre de acordo com uma dada experiência de vida, de leituras anteriores e num certo momento histórico," transformando o leitor em instância fundamental na construção do processo de significação desencadeado pela leitura de textos (sejam eles literários ou não)". E é esse leitor, com novo status, o principal elemento da estética da recepção. Zappone (2005, p.154) exalta que:

> Embora com nuanças diferenciadas, pode-se dizer que o princípio geral das várias estéticas da recepção é recuperar a experiência de leitura e apresentá-la como base para se pensar tanto o fenômeno literário quanto a própria estória literária. [...] em suma, trata-se de uma estética fundada na experiência do leitor.

Jauss (1994) e Iser (1996), dois críticos alemães, foram os responsáveis pelo estudo que revolucionou a dinâmica e o modo de ver a interação texto-leitor. A teoria "estética da recepção" surgiu em 1967, na Universidade de Constança com a publicação da Aula inaugural ministrada por Jauss intitulada: *A história da Literatura como provocação à ciência da Literatura.* Ao mesmo tempo, Iser, que foi outro promotor do evento, também lançava sua palestra: *"A estrutura apelativa do textos"* conforme afirma Costa Lima (1979, p.12):

> imediatamente após o fim da Segunda Grande Guerra, tornou-se difundida, na Alemanha Ocidental, a chamada crítica imanentista. À semelhança do new criticism anglo – saxônico, ela considerava a obra apenas em sua face textual, com desprezo dos elementos histórico-sociais.

Esse foi um período conturbado e a crítica repercutiu no recente movimento alemão, conforme afirma Costa Lima (1979, p.14) no prefácio de seu livro *Literatura e Leitor:* "Antes de Jauss e Iser o interesse clássico detinha-se apenas na compreensão do texto e todas as atenções voltavam-se para uma análise da objetividade estética dos textos". Essas atitudes de total desinteresse pelo leitor eram negativas porque, de acordo com Iser (1996, p.11), "O texto literário se origina da reação de um autor ao mundo e ganha caráter de acontecimento à medida que traz uma perspectiva para o mundo presente que não está nele contida". Esta teoria contrapõe-se às correntes

teóricas marxistas e formalistas, como a *crítica sociológica* e o *new criticism*, *formalismo russo e o estruturalismo*, uma vez que essas correntes não levavam em conta a importância do leitor. A teoria literária marxista entendia a literatura apenas como reflexo dos fenômenos sociais, o que impossibilitava que a obra literária fosse vista além da estrutura social, negligenciando a categoria estética. A crítica da época insistia na ênfase porque os estudos literários ainda insistiam na questão do autor e do texto, quando muito os estudos referiam-se à figura do leitor como um ser sobre o que se dizia como deveria se conduzir, conforme explica Schlegel (Apud COSTA LIMA, 1979, p.16):

> Em outras palavras, obra e leitor faziam parte de um círculo fechado, sujeito às normas de que o autor das retóricas era o representante, se não o legislador. Por isso a luta pela autonomia do discurso literário passava pelo desdém com os cuidados com o leitor. "Esse é o contexto histórico que motivava o fragmento nº 85 dos "Kritische Fragmente":" Todo autor legitimo (rechtlich) escreve para ninguém ou escreve para todos. Quem escreve para que possa ser lido por estes e aqueles, merece não ser lido.

Assim, a redescoberta do leitor por Jauss (1994), tratava da questão da autonomia, como explica Costa Lima (1983, p.307): "doravante o texto deve ser considerado como o ponto de partida de seu efeito estético". A partir daí, a estética da recepção tomou grande impulso nos últimos anos do século XX e o estágio a que chegou é resultado da luta de teóricos engajados no tema, desempenhando importante papel na conscientização das restrições impostas à questão em todos os aspectos sociais e, consequentemente, na literatura. Até então, a estética da recepção se apresentava como alternativa a um imanentismo burocratizante, ainda predominavam as idéias marxistas e mecanicistas no estudo do texto literário. Qual era a posição da crítica aos estruturalistas? De acordo com Costa Lima (1979, p.14):

> [...] Para os adeptos da estética da recepção, estava a priori fora de cogitação (a) aliar-se aos sorbonnards, pois a visão da história literária por estes era uma antiqualha. (b) favorecer a divulgação estruturalista, pois Barthes e companhia tomavam a história como acidente;(c) muito menos estabelecer algum pacto com os reflexólogos. [...] Em suma, as três direções referidas, o tradicionalismo sorbonnard, o estruturalismo barthesiano e a interpretação histórico-reflexiológica indicavam o impasse que assediava a abordagem da literatura (por extensão, da arte). O momento estava propicio para uma "mudança de paradigma".

Esta afirmação nos leva a inferir quão importante foram os estudos realizados por Jauss (1994) e Iser (1996), para a estética da recepção porque estes teóricos mostraram que os sujeitos não somente passaram a experimentar sentimentos

particulares sobre si, sobre as circunstâncias em que vivem e atuam, suas experiências mas também como passam a ser sujeitos e deixam de ser ignorados pelos teóricos da Teoria da Literatura e Linguísticos da época e permanecem como críticos de referência para estudo da estética da recepção e do efeito até nossos dias.

Para a estética da recepção – teoria de base para realização da proposta analítica deste trabalho – o foco deste estudo encontra-se nas relações externas e internas entre o texto e o leitor. Segundo Jauss (1994) é importante "considerar as condições históricas e as evidências (que podem ser comprovadas) que moldam e influenciam a atitude do receptor do texto em relação ao contexto social". Nesse sentido, Jauss tende para uma linha de estudo que privilegia a reconstrução histórica como cenário para recepção do leitor. Por outro lado, Iser (1996) procura aprofundar as relações interacionais entre texto e leitor, teorizando a recepção (resposta) do leitor a partir dos pontos de indeterminação presentes nos textos e acionados pelo ato da leitura. Cabe ressaltar que a teoria recepcional não anula a importância da criação literária, ou seja, o papel do autor, pois este está subentendido; centra-se, apenas, no resultado final, o texto. As escolhas, estratégias de construção textual e o uso que o autor faz da linguagem revelam-se no próprio texto, bem como os aspectos culturais, políticos, ideológicos, discursos e intertextos, peças fundamentais para dinamicidade e estímulo ao leitor para o trabalho interpretativo.

Jauss (1994) propõe uma abordagem baseada na dupla tarefa da hermenêutica literária, que distingue dois modos de recepção em incidência direta na formação de um juízo estético: o do efeito e o da recepção. A recepção, mais do que acolher – ou não acolher a obra, faz parte dela. O ato da comunicação propõe uma experiência estética que ultrapasse a compreensão da obra voltada somente para a interpretação do seu significado ou da intenção do seu autor. Essa dicotomia é explicada por Jauss (1979, p.73) da seguinte maneira:

> Das críticas à minha "Literatura como provocação" resulta, para a ampliação das posições ali desenvolvidas, o seguinte programa: para análise da experiência do leitor ou da "sociedade de leitores" de um tempo histórico determinado, necessita-se diferençar, colocar e estabelecer a comunicação entre os dois lados da relação texto e leitor. Ou seja, entre o *efeito*, como o momento condicionado pelo texto, e a *recepção*, como o momento condicionado pelo destinatário, para concretização do sentido como duplo horizonte __ o interno ao literário, implicado pela obra, e o mundivivencial (lebensweltlich), trazido pelo leitor de uma determinada sociedade.

Uma das principais contribuições de Jauss (1994) foi ter sublinhado que as obras de arte existem e têm sentido dentro do marco configurado por sua recepção e

das interpretações que são feitas delas ao longo dos séculos. Innerarity (2002, p.09), em seu prefácio à teoria de Jauss, afirma: "su estética acentúa de manera particular la historicidad y el carácter público del arte al situar en su centro al sujeto que percibe y el contexto en el que las obras son recibidas". Jauss (1994, p.8) argumenta que a história da literatura, ao seguir um cânone, deixa de contemplar a historicidade das obras porque:

> A qualidade e a categoria de uma obra literária não resultam nem das condições históricas ou biográficas de seu nascimento, nem tão somente de seu posicionamento no contexto sucessório no desenvolvimento de um gênero, mas sim dos critérios da recepção, do efeito produzido pela obra e de sua forma junto à posteridade.

Dessa forma, Jauss (1994) concebe a relação entre leitor e literatura baseando-se no caráter estético e histórico da mesma e, de acordo com ele, o valor estético pode ser comprovado por meio da comparação com outras leituras, enquanto o valor histórico pode ser aferido através da compreensão da recepção de uma obra, a partir de sua publicação, bem como pela recepção do público ao longo do tempo. Jauss (1994) propõe uma abordagem baseada na dupla tarefa da hermenêutica literária, que distingue dois modos de recepção em incidência direta na formação de um juízo estético: o do efeito e o da recepção. A recepção, mais do que acolher (ou não acolher a obra), faz parte dela. A reflexão teórica de Jauss, segundo Costa Lima (1979, p.22) parte "das especificações com que desenvolve a afirmação kantiana sobre o prazer desinteressado próprio da arte". Costa Lima (1979, p.22) afirma que Jauss parte da contribuição de Giesz quando este exalta: "é na reação de prazer ante o objeto estético, que se realiza [...] uma reciprocidade entre sujeito e objeto, em que ganhamos interesse em nossa ausência de interesse". O ato da comunicação propõe uma experiência estética que ultrapasse a compreensão da obra voltada somente para a interpretação do seu significado ou da intenção do seu autor. A esse respeito, Jauss (2002, p.41) ilustramos o pensamento do teórico:

> [...] La liberación por medio de la experiencia estética puede efectuarse en tres planos: para la conciencia productiva, al engendrar el mundo como su propia obra; para la conciencia receptiva, al aprovechar la posibilidad de percibir el mundo de otra manera, y finalmente- y de este modo la subjetividad se abre a la experiencia intersubjetiva- el aprobar un juicio exigido por la obra o en la identificación trazadas y que ulteriormente habrá que determinar.

Dessa forma Jauss (1994) propõe o objeto estético como uma forma e uma resposta que providenciarão atos hermenêuticos específicos. O ato da comunicação

propõe uma experiência estética que ultrapasse a compreensão da obra voltada somente para a interpretação do seu significado ou da intenção do seu autor. O primeiro trata do inventário dos elementos dos textos que condicionam as diversas leituras; o segundo diz respeito ao entrosamento das mudanças de horizontes no processo histórico das leituras feitas.

Para Jauss (1979), o conceito de horizonte é abrangente; inicialmente é o limite do que é visível sujeito às alterações devidas às mudanças de perspectiva do observador. O diálogo entre a obra e um leitor virtual depende de fatores determinados pelo horizonte de expectativa responsável pela primeira reação do leitor à obra. Todo leitor dispõe de um horizonte de expectativa resultado de inúmeras motivações. Jauss (1976, p.69) considera este horizonte de expectativa como um dos postulados mais importantes da sua teoria. O autor questiona o conceito de experiência estética desenvolvido no Ocidente em seu artigo "O prazer estético e as experiências fundamentais da *Poiesis*, *Aisthesis e Katharsis*", assinalando a dominação da filosofia, da religião e da metafísica platônica do belo, deixando em aberto a ambivalência que tais critérios propunham. Pede o resgate hermenêutico da necessidade da experiência estética do leitor; junta-se ao idealismo e denuncia a arte moderna como mercadoria; relembra Freud ao afirmar que o prazer estético é desencadeado a partir de fontes psíquicas profundas. Jauss caracteriza outra possibilidade de definir a experiência estética agrupando as três categorias fundamentais do fenômeno estético - *poiesis*, *aisthesis e katharsis* - criar para dar prazer àquele que se sente arrebatado pelos sentidos para ganhar a vitória na purgação do poder do desconhecido assim, ele explica:

> *Poiesis*, entendida como capacidad poietica, designa la experiencia estética fundamental de que el hombre, mediante la producción de arte, puede satisfacer su necesidad universal de encontrarse en el mundo como en casa, privando al mundo exterior de su esquiva extrañeza, haciéndolo obra propia, y obteniendo en esta actividad un saber que se distingue tanto del conocimiento conceptual de la ciencia como de la práxis instrumental del oficio mecánico.

É possível entender do exposto que é através da *poiesis* que "o indivíduo, pela criação artística, pode satisfazer a sua necessidade geral de "sentir-se em casa, no mundo", ao tirar do mundo exterior a sua dura estranheza". É na *poiesis* (momento de produção) que o leitor faz o preenchimento dos vazios do texto e é onde ocorre a interação texto e leitor- receptor. O autor explica que é a partir do entendimento da experiência estética que se conquista o entendimento da arte de modo pleno. Entendida

a noção de *Poiesis*, ele passa à explicação de seus outros dois conceitos: o de *Aisthesis* entendida por Jauss (2002, p.42) como sendo:

> La experiencia estética fundamental de que una obra de arte puede renovar la percepción de las cosas, embotada por la costumbre, de donde se sigue que el conocimiento intuitivo, en virtud de la *aisthesis*, se opone de nuevo con pleno derecho a la tradicional primacía del conocimiento conceptual.

É na *aisthesis* que ocorre a fase da recepção do texto e quando a obra causa o efeito sobre o leitor, permitindo que ele, a partir daí desenvolva uma nova concepção de mundo. A explicação minuciosa deste conceito nos é dada por Jauss (1979, p.101): "A aisthesis designa o prazer estético da percepção reconhecedora e do reconhecimento perceptivo [...] pela dupla razão do prazer ante o imitado." Quanto à *katharsis*, Jauss (1979, p.101) exalta que ela é " aquele prazer dos afetos provocados pelo discurso ou pela poesia capaz de conduzir o ouvinte e o espectador tanto à transformação de suas convicções quanto à liberação de sua psique." Nesta fase é que se dá a comunicação como experiência subjetiva, um sentimento inexplicável do leitor diante da obra, possibilitando que ele se transforme em espectador responsável pela mudança de comportamento social diante do mundo. Jauss (1979, p.73), pontua a necessidade de se estudar a relação efeito X recepção: "como o momento condicionado pelo texto, e a recepção, como o momento condicionado pelo destinatário, para concretização do sentido como duplo horizonte __ o interno ao literário, implicado pela obra, e o mundivivencial (lebensweltlich), trazido pelo leitor de uma determinada sociedade." O autor apresenta sua teoria através de sete (07) teses: A primeira diz respeito à historicidade da literatura. A segunda trata da questão dos conhecimentos prévios que o público tem ou o que anseia de uma obra como determinante da recepção da mesma. A terceira tese postula que o texto pode ou não satisfazer o horizonte de expectativas do leitor e provocar nele o estranhamento, levando-o a uma nova realidade. A quarta tese propõe a análise das condições atuais do texto com a época de sua publicação, investigando o horizonte de expectativas recepcionais do leitor da referida época e a que necessidades desse público em questão a obra atendeu. As três últimas teses ocupam-se de propor uma metodologia para o estudo do texto literário do ponto de vista sincrônico, diacrônico, relacionados com a literatura e a vida.

Enquanto Jauss centraliza seus estudos na recepção da resposta pública ao texto, Iser busca respostas a suas indagações no ato individual da leitura. Ele formula sua teoria expondo que o texto é um dispositivo a partir do qual o leitor constrói suas representações. Nesse sentido ele comenta: "O papel do leitor, representa, sobretudo

uma intenção que apenas se realiza através dos atos estimulados no receptor. Assim entendidos, a estrutura do texto e o papel do leitor estão intimamente ligados." (ISER, 1996, p. 75). Iser formula sua teoria expondo que o texto é um dispositivo a partir do qual o leitor constrói suas representações. É Jauss (1979, p.76) que afirma ser: "Wolfang Iser, com *Der Akt del Lesens* (O ato de ler) (1976), que coloca ao lado da teoria da recepção uma teoria do efeito estético, que conduz, a partir dos processos de transformação, a constituição do sentido pelo leitor e que descreve a ficção como uma estrutura de comunicação." Desse modo, Iser (1996) apoia-se em Jauss (1994) quando afirma que os textos comunicam-se não somente com os leitores contemporâneos, mas dialogam com outros públicos. Para Iser (1996, p.49) um dos fatores mais importantes no que diz respeito à recepção de um texto literário é "sem dúvida o leitor, ou seja, o verdadeiro receptor dos textos. [...] Para os procedimentos da interpretação, a leitura dos textos é uma pressuposição indispensável, ou seja, um ato que sempre antecede os atos interpretativos e seus resultados". Este teórico explica suas premissas através da figura do leitor implícito uma vez que este é entendido como uma estrutura textual que oferece pistas sobre a condução do processo de leitura. De acordo com Iser, o leitor implícito só existe na medida em que o texto determina sua existência e as experiências processadas no ato da leitura. Jauss (1994) concebe a recepção como o momento condicionado pelo destinatário, enquanto o efeito é o momento condicionado pelo leitor. Nesse sentido, Santos (2009, p.35) explica:

> Embora estes dois processos ocorram na relação texto-leitor, há um diferencial importante: a recepção é favorecida (ou não) <u>pelo</u> sujeito, ao passo que o efeito é produzido (ou não) <u>no</u> sujeito, porém determinado, de forma especial pela <u>relação</u> leitor-texto e não por um único polo da interação. [...].

A teoria do efeito estético proposta por Wolfang Iser (1996) é uma proposta de estudo da recepção atrelada à teoria proposta por Jauss (1994) e nela, Iser explica que todo leitor deve ser flexível e ter a mente aberta, preparada para críticas e estar disposto a seguir as normas do texto. Assim Iser procura aprofundar as relações interacionais entre texto e leitor, teorizando a recepção (resposta) do leitor a partir de indeterminações presentes nos textos. Para ele:

> Só quando o leitor produz na leitura o sentido do texto sob condições que não lhe são familiares (*analogizing*), mas sim estranhas, algo se formula nele que traz à luz uma camada de sua personalidade que sua consciência desconhecera. Tal tomada de consciência, no entanto, se realiza através da

> interação entre texto e leitor; é por isso que sua análise ganha a primazia. (ISER, 1996, p. 98).

A teoria do efeito estético de Iser parte de dois pontos centrais: a interação texto-leitor, uma vez que é ele (o leitor) que deverá recorrer à sua experiência e esforço para organizar o enunciado e daí entender o texto e a concepção de leitor implícito. De acordo com as teorias de Jauss e Iser, qualquer que seja a época, o leitor não é passivo, é atuante, então se infere que os leitores de sóror Juana, preencheram os vazios de seu texto e conforme a realidade e cultura da época, eles dariam resposta a ela. Isso ocorre porque a obra literária exige ser atualizada constantemente mesmo que a situação tenha ocorrido em determinada época, o leitor se vê comparando a situação da época com a atual e isso é um exercício reflexivo, que o obriga a atualizar a obra no tempo e no espaço e exige que ele compare. A estética da Recepção supõe ler e conhecer o contexto histórico, e saber inferir alguma coisa do que foi lido. Para Iser (1996, p.66), "O leitor ideal é, à diferença de outros tipos de leitor, uma ficção. Como estes, ele carece de um fundamento real; mas exatamente aí se funda sua utilidade. Pois enquanto ficção ele preenche as lacunas da argumentação, que surgem muitas vezes na análise do efeito e da recepção da literatura." Isso ocorre porque o leitor implícito não tem existência real, uma vez que é ele quem materializa o conjunto das pré-orientações que um texto ficcional oferece como condições de recepção do texto a seus leitores possíveis. Por isso ele (o leitor implícito) fundamenta-se na estrutura do texto, conforme explica Iser (1996, p.73):

> Se daí inferimos que os textos só adquirem sua realidade ao serem lidos, isso significa que as condições de atualização do texto se inscrevem na própria construção do texto, que permitem constituir o sentido do texto na consciência receptiva do texto. [...] a concepção de leitor implícito designa então uma estrutura do texto que antecipa a presença do receptor [...] desse modo, a concepção do leitor implícito enfatiza as estruturas de efeito do texto, cujos atos de apreensão relacionam o receptor a ele.

Ao contrário de Jauss, Iser (1983) concentra-se nos efeitos que os vazios do texto podem abrir na consciência de um leitor ideal. O texto, produto de uma combinação da linguagem e do sentido, apresenta um espaço implosivo de vazios e carências que possibilitam a inauguração de um processo de comunicação. Estes vazios são os responsáveis pelas diferentes perspectivas de representação, levam o leitor a fazer uma coordenação durante o processo de leitura. As carências, ausência de elementos determináveis e apenas insinuados no texto, condicionam o posicionamento do leitor na obra. Os vazios provocam estímulos que impulsionam a imaginação do

leitor a preencher os espaços existentes no texto. Isto justifica a possibilidade de variadas leituras de um mesmo texto como explica Iser (1996, p.7) "O efeito e a recepção formam os princípios centrais da estética da recepção, que, em face de suas diversas metas orientadoras, operam com métodos histórico-sociológicos (recepção) ou teórico-textuais (efeito)". Dessa forma, o interesse pela intenção do texto impulsionou o interesse por sua recepção o que, conforme Iser (1996, p.8), "A orientação predominantemente semântica que visava à significação converteu-se em uma análise da objetividade estética do texto." A estrutura de comunicação não é idêntica nem à realidade a que se refere, nem ao repertório de disposições de seu possível receptor, pois virtualiza tanto a forma de interpretação dominante da realidade, com que cria seu repertório, quanto o repertório das normas e valores de seu possível receptor. Se os vazios dos textos ficcionais orientam (os atos de representação do autor) contra o pano de fundo da linguagem pragmática, contribuindo para a desautomatização das expectativas habituais do leitor, então este precisa reformular para si o texto formulado, a fim de ser capaz de recebê-1o. Quanto maior a quantidade de vazios, tanto maior será o número de imagens construídas pelo leitor. (COSTA LIMA, 1979, p.106-10) explica que Mukarovski, já havia chegado a esta conclusão e diz que "[...] o autor tcheco parte de sua absoluta interação: enquanto estético, o valor da arte, ainda que sustentado na materialidade da obra, se atualiza tão só na consciência do observador". Trata-se, portanto de observar a relação estabelecida entre a obra literária e seus efeitos. O caminho mais direto de indagá-la consiste em se perguntar por que a obra literária necessita de interpretação. Ora se os textos não recebem sua realidade de antemão, mas a alcançam por uma espécie de reação química processada ente ele e seu leitor, tal reação já aponta para o papel do leitor enquanto for habitado por orientações e valores que ele próprio não domina conscientemente. Em outras palavras, o efeito (produto de orientações e valores) atualizado no leitor que lhe serve de filtro para emprestar sentido a indeterminação contida na estrutura do texto. Daí resulta a primeira propriedade do texto literário conforme explica Iser (apud COSTA LIMA, 1979, p.232) "[...] ele se diferencia [...] das experiências reais do leitor à medida que oferece sintonias e abre perspectivas nas quais se mostra outro o mundo conhecido pela experiência." Assim, afirma Iser (1996); a teoria do efeito tem como uma de suas tarefas, fornecer a fundamentação para viabilizar a discussão intersubjetiva de processos individuais de sentidos da leitura e interpretação.

Neste sentido cabe a nós perguntar: Qual era o nível de experiência dos leitores de sóror Juana? Se todos eram letrados, doutores em Teologia, hierarquicamente

superiores, autores de livros como o "Malleus Maleficarum", misóginos, contra todo tipo de manifestação feminina e contra a entrada de mulheres nas questões eclesiásticas, estavam escrutinhando com lente de aumento e observando as entrelinhas a ponto de tomar certas medidas exemplares. Esse tipo de leitor é superpoderoso porque tinha poder de fazer a escritora parasse de escrever, ler, emitir juízo ou qualquer outro tipo de exercício literário a partir de então, e assim foi feito. Essa afirmativa fica bem clara se nos reportamos a Iser (1996, p.79): "a concepção do leitor implícito descreve, portanto, um processo de transferência pelo qual as estruturas do texto se traduzem nas experiências do leitor através dos atos de imaginação". Esta afirmação nos leva a concordar com Santos (2009, p.32) quando ao estudar' a Teoria do Efeito de Iser, ela pontua: "a anuência ou não do leitor real em assumir as indicações do leitor implícito – preencher os vazios do texto em busca da construção do sentido, conforme exige sua estrutura apelativa – traz repercussões para a formulação do objeto estético". A teoria proposta por Jauss e Iser nos ajudará a entender como se deu a recepção da Crítica feita por Sóror Juana Inês de La Cruz ao Sermão do Mandato escrito pelo padre Antonio Vieira.

Sóror Juana Inês de La Cruz entre seus contemporâneos

Nasce a menina Juana Inês Asbaje Ramirez de Santillana, no período colonial no México do século XVII, nesta época denominada Nova Espanha e mais tarde a freira sóror Juana Inés de La Cruz, uma intelectual que soube, em uma sociedade estratificada e machista, dominada pela igreja, construir sua identidade de sujeito crítico e complexo, tendo para isso que lançar mão de uma linguagem barroca culta e cheia de espaços, sujeitando-se à crítica da época. Através da família com quem vivia no México, teve acesso á corte Vice Reinal. A entrada de sóror Juana na corte lhe possibilita o acesso a um mundo de tertúlias onde os estudiosos e literatos discutiam sobre o que tinha de mais recente em matéria de livros, as novidades do momento, faziam-se discussões e debates sobre temas relacionados à filosofia, teologia, letras, artes e música e nesse ambiente mágico, sóror Juana se via como em um sonho, tinha possibilidade de estudar, ouvir outros estudiosos, trocar idéias, desenvolver sua veia artística sem repreensões e castigos, e de quebra ser admirada pelo conhecimento precocemente acumulado.

Para ter a oportunidade de adentrar e participar da vida intelectual e do ambiente cortesão era necessário ser apadrinhado e sóror Juana foi protegida por

quatro vice-reis: o Marquês de Mancera, frei Payo de Rivera, o marquês de La Laguna e o conde de Galve. O período na corte foi decisivo na vida intelectual e nas escolhas que fez sóror Juana porque este ambiente, como foi referido anteriormente, favoreceu o acesso a tertúlias com grandes estudiosos, artistas e nobres e possibilitou o conhecimento com aquele que seria também o responsável por sua entrada no claustro: o Padre Antonio Nuñez de Miranda, que viria a ser seu confessor espiritual. Este padre era uma figura de grande prestígio e influência; era professor de Teologia, reitor do Colégio de São Pedro e São Paulo, predicador de fama, homem de grande poder de influência entre os magnatas, conselheiro incansável de monjas e qualificador do Santo Ofício.

Segundo Paz (1992, p.552) "Este cargo consistia em examinar, censurar y, en su caso, condenar los libros y proposiciones sometidos a la autoridad de la Inquisición. Los calificadores eran los guardianes de la ortodoxia." Sóror Juana Inés, viveu um bom tempo na corte e durante este período, através de seu espírito alegre, inteligência, discrição e muito tato, conquistou aos vice-reis que teriam a partir daí muita importância em sua vida política e social. Juana Inês foi protegida por muito tempo pela corte que também foi mecenas de sua obra literária. Esta proteção durou até o ano de 1664, quando sóror Juana contava então dezessete anos, contando já com a admiração de nobres e escritores e, segundo ela nos revela em sua *Respuesta:* "de manera que cuando vine a Méjico, se admiraban, no tanto del ingenio, cuanto de la memoria y noticias que tenía en edad que parecía que apenas había tenido tiempo para aprender a hablar". Quando estava na corte, seu protetor, o Vice Rei, Marquês de Mancera, querendo saber até onde ia a sabedoria de Juana Inês, convoca à Corte, mais de quarenta convidados reconhecidos por seu notório saber para que testassem a Juana Inês. A relação de amizade e proteção que gozou na corte lhe permitiu expandir a veia criativa e era frequentemente solicitada para escrever poesias, e uma das vice-rainha foi muito importante para a divulgação das obras poéticas escritas por sóror Juana, uma vez que no século XVII era muito caro e difícil a publicação em vida das obras dos escritores, fossem eles homens ou mulheres. Depois de permanecer por três anos sob a proteção dos marqueses de Mancera, em meados de 1668, sóror Juana decidiu professar e entrou no Convento das Carmelitas Descalças, porém como a ordem era muito rigorosa, sóror Juana mudou para a ordem das Jerônimas. Professar não era uma coisa fácil e a entrada nos conventos não estava ao alcance de todas as mulheres.

No século XVII, as relações entre homens e mulheres eram rigidamente codificadas, tanto no matrimônio como nas demais instituições sociais principalmente

no que dizia respeito ás mulheres e, à parte essa regulamentação, muitas atividades consideradas masculinas eram interditas ao universo feminino. Confinadas ao espaço doméstico, as mulheres estavam submetidas ao poder masculino, pois a família era o centro da mais severa desigualdade. Esse espaço privado, local de interação entre os sexos, era caracterizado como espaço de privação, isto é, marcado pela ausência de liberdade e de luta pela sobrevivência biológica.

As mulheres no século XVII não viviam, eram destinadas à solidão, melancolia ou subversão. No século XVII, a sociedade vivia uma realidade eivada de valores que hoje conhecemos pelo nome de etnocentrismo e que para os valores da época é tido como falocentrismo em todas as suas formas, e a relação entre homens e mulheres era desigual no sentido mais estrito da palavra como já pontuado. Às mulheres só cabia o papel de esposa subserviente, apática, sem vontade própria que não as do marido. Neste ambiente, se havia literatura sobre mulheres era escrita por homens que tinham voz e livre arbítrio e quando uma mulher aparecia falando aos homens ou sobre mulheres inclusive, dando-lhe voz, como foi o caso de nossa Juana Inés e de Seraphina de Cristo, como vamos tratar mais adiante neste estudo, era vista como transgressora. O leitor deve imaginar o impacto para a época o fato de uma mulher usar a palavra para se defender, como foi o caso de sóror Juana. Nesse jogo de relações de poder, sóror Juana Inés perdeu porque não tinha outra possibilidade, ninguém era insano o suficiente na realidade social do século XVII de se juntar a ela em um momento como este.

Ainda que todas compartilhassem a opressão de gênero, na América Latina colonial foi distinta a posição social e o trabalho de mulheres brancas da elite, comparando com o realizado pelas indígenas, negras, mestiças e mulatas. Nesse ambiente, voltamos a dizer que o estudo das Letras e o direito à palavra falada e escrita era prerrogativa dos homens. Uma forma de resistência das mulheres à ordem hierárquica colonial, na qual o patriarcado familiar e a sujeição das mulheres potenciava o controle social, foi a luta pela participação na educação e no saber. Nessa época, preferia-se que as meninas fossem ignorantes, que não soubessem ler e escrever, para que não pudessem comunicar-se com os homens e, em todo caso, às que conseguiam aprender a leitura e a escrita só era permitido ler livros de devoção. A educação das meninas se limitava à aprendizagem das tarefas domésticas.

O matrimônio da família patriarcal branca e em parte mestiça, não outorgava quase nenhuma compensação à mulher, a qual nem sequer podia escolher seu marido. Os matrimônios acordados pelos pais e garantidos pelos dotes não se relacionavam com o amor, senão com a conveniência. Algumas mulheres, como Sóror Juana Inés de

la Cruz, viam o convento como uma maneira de escapar do jugo matrimonial. Os conventos se dividiam em dois tipos: pequenos e austeros e grandes com comodidades, e neles se desenvolveu a resistência cultural das mulheres em forma de literatura conventual. Monjas escritoras foram além de Sóror Juana: Clarinda e Amarilis (pseudónimos no Perú), Sóror Francisca Josefa de Castillo (Colômbia), Madre María de San Joseph, María de Jesús Tomelín, Sóror María Petra de Trinidad, Sóror Sebastiana Josefa de La Santísima Trinidad (México), Sóror Úrsula Suarez (Chile). Os conventos eram espaços da subcultura feminina.

A liberdade, o desejo de poder expressar, o livre arbítrio foi um dos maiores desejos de sóror Juana, como vimos pontuando, mas esse mundo era masculino, então sóror Juana estudou o campo interdito, usou do véu e da máscara (o claustro) para penetrá-lo, transgrediu, ousou e pagou um preço alto, sua alegria de viver, sua alma, ao morrer por vontade. Sóror Juana, era a maior expressão do Barroco hispano-americano destacou-se dos outros porque como escritora, escreveu para o público de seu tempo, mas como autora foi mais além porque se apropria da palavra e cria uma linguagem que provoca, incita o leitor a desvendar seus segredos. Era a vitória sobre as necessidades da vida na família que possibilitava galgar o espaço público, lugar por excelência da liberdade e dos homens.

Em 1689 se dá a publicação de seu primeiro livro: *Inundación Castálida*, impresso em Madrid pela Vice-rainha Condessa de Paredes (Filis, ou Lisis), que era uma mulher culta, cujo intercâmbio intelectual entre ela e sóror Juana foi intenso. Sóror Juana estava convencida de que ter o domínio do conhecimento era a liberdade, tanto que todas as suas escolhas na vida eram a busca pelo conhecimento. Aliás, toda a sua vida foi realizada em função de sua busca por ele.

Sóror Juana conheceu a fama em vida e uma das provas é a publicação de parte de sua obra pela condessa de Paredes. Nesse sentido, Lledó (2008, p.29) afirma: "Si se tiene en cuenta que autores como Garcilaso, Fray Luis, San Juan de la Cruz o Quevedo, entre otros, no vieron publicadas sus composiciones en vida, se comprenderá que dicha publicación no era cosa nada frecuente." No entanto, não havia facilidade de impressão de livros para os habitantes das colônias espanholas na América nesse período. A recepção da obra de Sóror Juana, através dos séculos, o reconhecimento em vida e após a morte com seus livros sendo atualizados, vêm sendo o sonho de todo literato, além de serem publicadas no México em edições soltas. Segundo Lledó (2008, p.29) "las obras en volumen de Juana Inés de la Cruz vieron la luz y se reeditaron durante su vida, y se siguieron valorando después de su muerte." A esse respeito também Paz (1992, p.69)

agrega que sóror Juana, consciente de que o único meio que tinha de entrar no mundo dos intelectuais seria o claustro, toma a decisão que lhe abriria as portas do mundo que para ela era o sonho tão almejado.

> Ni la Universidad ni los colegios de enseñanza superior estaban abiertos a las mujeres. La única posibilidad que ellas tenían de penetrar en el mundo cerrado de la cultura masculina era deslizarse por la puerta entreabierta de la corte y de la Iglesia. [...] Sor Juana combinó ambos modos, el religioso y el palaciego.

Por ocasião da chegada dos novos vice-reis, da Nova Espanha, os hispanoamericanos contrataram sóror Juana Inés de La Cruz e a Don Carlos de Siguenza y Gongora para elaborarem os poemas que serviriam para homenagear os autoridades, conforme Paz (1992, p.64): "en 1680, para recibir al nuevo virrey de la Nueva España, Don Tomás Antonio de la Cerda, marqués de la Laguna y conde de Paredes, la ciudad de México elevó dos arcos tiunfales, uno ideado por sor Juana y otro por Carlos de Siguenza y Góngora". Nesse sentido, os responsáveis pela escolha dos grandes e já famosos poetas mexicanos obedeceu a certos critérios conforme exalta Paz (1992, p.207):

> [...] A Don Carlos Le toco el arco de Santo Domingo y a sor Juana el de la catedral. La comisión les daba a los dos, aparte de honra y provecho, una posibilidad de acercarse al nuevo virrey y a buscar su favor. Escritores sin estatuto definido, ambos lo necesitaban: ella era una monja letrada sin padre conocido; él un profesor de matemáticas y astrología reputado por su impuntualidad y por su carácter quisquilloso. Aunque hoy son las personalidades más salientes de su siglo, para sus contemporáneos eran figuras dudosas:; Sor Juana a causa de su origen y Sigüenza por haber sido expulsado de la orden de los Jesuitas.(La razón: sus escapadas nocturnas cuando era estudiante en el Colegio del Espíritu Santo en Puebla).

No período compreendido entre 1680 a 1688, sóror Juana foi protegida pelos marqueses de La Laguna e nesse período ela pôde, mesmo no claustro, compartilhar dos prazeres que reuniões literárias, em sua época, chamadas de tertúlias proporcionavam, porque no claustro ela se reunia com os literatos de seu tempo. Isso quer dizer que pôde unir o mundo do claustro - a biblioteca e seus estudos enciclopédicos, com as obrigações religiosas, o mundo da corte e o literário. Contudo, a situação idílica na qual vivia sóror Juana Inés, podendo, como dissemos acima, conciliar os afetos mundanos, a vida no claustro e seus estudos e produção intelectual começaram a tornar-se incompatíveis e o início de sua derrocada se deu com a chegada

dos novos sucessores dos marqueses de La Laguna ao governo da Nova Espanha em 1688 e que perdurou até 1696. Segundo Buxó (2006, p.37) os novos vice-reis:

> eran personas poco interesadas en esa cultura áulica de gran refinamiento intelectual en la que Sor Juana había seguido participando desde el locutorio de San Jerónimo. Pero también los tiempos eran otros y Sor Juana hará patéticos esfuerzos para conquistar el favor de la nueva virreina y, con ello, el amparo de la corte, que nunca recuperó.

O ano de 1692 foi um período terrível para Nova Espanha. Neste período, intensifica-se a autoridade de Aguiar e Seixas, que promove a interdição de obras teatrais, impõe regras mais estreitas aos conventos (em especial o de Santa Paula), proíbe visitas aos locutórios bem como a suspensão das tertúlias literárias que ali se realizavam e toma outras medidas repressivas similares a estas. Em 1691 ocorre um eclipse do Sol, seguido por algumas catástrofes: uma seca sem precedentes assola a colônia, uma praga destrói a colheita do milho e uma grande fome se alastra por Nova Espanha, o que viabiliza neste período, muitas rebeliões atiçadas pelos *criollos* insatisfeitos com sua condição de subalternidade além do surgimento de doenças graves e peste, na qual os índios e os *criollos* foram os mais penalizados. Estas situações, segundo nos explica Buxó (2006, p.37): "Generaron un clima de tensión social que alcanzó uno de sus episodios más dramáticos en el alboroto y motín de los indios – quizá azuzados por los descontentados criollos – y culminó con el incendio del palacio virreinal y represión de la plebe." Nos últimos dias do ano de 1690, havía sido publicada *a Carta Atenagórica*, conhecida como:

> Crisis al sermón de Vieyra, con su secuela de censura por haberse atrevido una monja no sólo a impugnar a un varón tan eminente, sino el atrevimiento de postular que la mejor "fineza' muestra del amor de Cristo a los hombres por quienes se sacrificó es no hacerles ningún beneficio, y quizá también, e en no menor medida, los resonantes éxitos alcanzados en España por las obras de Sor Juana, contribuyeron a que en México las autoridades eclesiásticas – recelosas de la fama alcanzada por la monja y de su tenaz empeño en proseguir el estudio de las letras humanas – se decidieron a poner término a esas irregulares actividades mundanas e a esos modos demasiado libres de pensamiento. (BUXÓ, 2006, p.37-38)

A publicação da *Carta Atenagórica* marcou o início de sua decadência e reconhecimento como poetisa, intelectual, mulher atuante e a seu direito de expressar-se livremente e, dois anos mais tarde de sua publicação, mais precisamente em 1693, sóror Juana teve de submeter-se a seu confessor e às determinações de Aguiar e Seixas, que a fez desfazer-se de sua biblioteca, dinheiro que possuía e teve de passar por um

doloroso processo de confissões, mortificações, suplícios, jejuns, que debilitaram sua saúde e quando a peste chegou ao Convento de São Jerônimo, ao ajudar às suas irmãs enfermas, contraiu a peste. Morreu no dia 17 de abril de 1695. Para Campoamor, (1983, p. 07) o horóscopo póstumo de sóror Juana, poderia ter sido:

> Morirás como nasciste, en celda; tu norte y guía serán los libros; y en libro y celda irán a fundirse, en primaveral armonía, tu mente y corazón, como lo hacen el río de fuego y el río de nieve que desgranan los dos montes, en cuya llanura viste la luz" [...] La celda, el libro y el valle en que se hermanan dos corrientes de oro y plata, marcan las rutas porque discurrió su bien definida personalidad.

Logo após sua publicação pelos contemporâneos de sóror Juana Inês, exemplificando através de trechos retirados dos discursos escritos sobre ela e sua carta. Os textos escolhidos para análise a fim de mostrar como se deu a recepção da *Carta Atenagórica* escrita por ela foram: a *Defesa de Vieira* feita por Muñoz de Castro, escrita em meados de 1691; o *Discurso Apologético*, de autor desconhecido e que se identifica apenas como "El Soldado Castellano"; o sermão do padre Palavicino, a *Carta de Seraphina de Cristo*, o *Testemunho* de fray Pedro do Santíssimo Rosário. Nesses textos é possível rastrear que a ideologia dominante na época, considerava a mulher incapaz de produzir escritos de qualidade, além de considerar um despropósito seu direito ao livre arbítrio. Deve-se levar em consideração às imagens e estereótipos que existia sobre a mulher, rastreando as marcas que constatam essa realidade no discurso dos referidos personagens, permitindo visualizar como era visto nosso objeto de estudo na época em que viveu e produziu.

A recepção desta *Crítica* se deu de forma violenta e gerou outras cartas, sermões e publicação de depoimentos agregados posteriormente à publicação de outro tomo de suas obras, no México e na Espanha, a seu favor. As críticas contra ela e seu texto publicadas no livro de Alatorre, *Sor Juana a través de los siglos*, viabilizaram a elaboração deste trabalho, na medida em que pudemos ler e inferir por nós mesmos o impacto de um texto que atentava contra os costumes e a moral da época. Ao publicar a *Crítica* ao S*ermão* de Vieira, escrita por sóror Juana Inês, o bispo Manuel Fernandez de Santa Cruz, pôs à disposição do público leitor do século XVII dois textos carregados de intenções. Nesse sentido, concordamos com Iser (1996, p.7) quando ele afirma que:

> A recepção, no sentido estrito da palavra, diz respeito à assimilação documentada de textos e é, por conseguinte extremamente dependente de testemunhos, nos quais atitudes e reações se manifestam enquanto fatores que condicionam a apreensão de textos ao mesmo tempo, porém, o próprio

> texto é a "prefiguração da recepção", tendo com isso um potencial de efeito cujas estruturas põem a assimilação em curso e a controlam até certo ponto.

Um dos motivos pelos quais a carta escrita por sóror Juana veio a público foi um acordo realizado entre ela e o bispo de Puebla. Segundo pesquisas realizadas, constatou-se que havia antigas mágoas por questões que envolviam os bastidores da política eclesiástica da época entre o bispo de Puebla, Antônio de Santa Cruz e o Arcebispo do México, Aguiar e Seixas. Assim, todos os textos que dizem respeito à decadência de sóror Juana Inéz de la Cruz, escritos por ela e a respeito dela, sejam de forma negativa ou a seu favor,foram escritos para serem publicados, lidos e é a respeito destes textos que nos ateremos nesta conferência.A recepção destas cartas, principalmente no meio eclesiástico e o efeito que a mesma causou nos leitores foi muito impactante, porque segundo Paz (1992, p.534):

> Es imposible que sor Juana y Fernández de Santa Cruz no hubiesen previsto que la aparición de la *Carta atenagórica* provocaría réplicas y comentarios. Pero el número y la violencia de algunos debe haberlos asombrado y, sor Juana, atemorizado un poco.

O escândalo da *Crítica* ao sermão do padre Antônio Vieira, teve sérias consequências para a vida de sóror Juana principalmente se considerarmos que o século XVII foi marcado por seu caráter extremamente religioso, pela presença da inquisição e do tribunal do Santo Ofício. Nessa época, tudo que era escrito, antes de ser publicado tinha que ser submetido ao crivo dos qualificadores do Santo Ofício, para ser aprovado ou desaprovado, e neste caso enviado para ser lançado às chamas. Analisando a recepção dos textos relativos à *Crítica*, escrita por sóror Juana, demo-nos conta de que o texto dela publicado pelo bispo de Puebla não passou pelo crivo dos qualificadores e tampouco passaram os textos escritos ou favor e contra sua carta.

Os leitores terríveis de sóror Juana, como afirmava Paz (1992), podiam compreender tudo o que ela escrevia principalmente os que haviam estudado latim, o que não se podia dizer de toda a sociedade da época, uma vez que as mulheres leigas e o grosso da população, com certeza, só compreendiam o significado do texto escrito por sóror Juana pelo que ouviam dizer, uma vez este universo era restrito aos frequentadores de escolas e universidades. Quanto às monjas, nem todas tinham domínio do latim e de uma capacidade de compreensão intelectual à altura do que escrevia sóror Juana.

A fim de tornar mais didática a apresentação dos testemunhos escritos no século XVII por ocasião da publicação da Carta atenagórica, trataremos primeiro das cartas e sermões publicados contra sóror Juana e posteriormente, os depoimentos escritos em sua defesa. De acordo com Alatorre (2007, p.53), "logo após a publicação da *Crisis*, eclodiram várias manifestações contra sóror Juana e seu discurso e a primeira delas é a *Defesa de Vieira* feita por Muñoz de Castro, escrita em meados de 1691". Ele nos revela na introdução do seu texto a defesa ao padre Vieira, criticado por sóror Juana Inés na *Carta Atenagórica*, como ilustra o trecho:

> Defensa del Sermón del Mandato del padre Antonio Vieira, de La Compañía de Jesús, en que discurrió la mayor fineza de Cristo en el año de 1650 [...] por Pedro Muñoz de Castro, escribano de su Majestad y público de provincia en esta Corte, que dedica a la mesma Madre Juana de la Cruz. (ALATORRE, 2007, p.53)

Nesse mesmo período, data seguramente o ataque, segundo Alatorre (2007) "feroz y grosero que lanzó el Soldado (o Soldado Castellano)", escrito mencionado por sóror Juana em sua *Respuesta*. Após a publicação do *Discurso Apologético* do Soldado, surgiram em defesa de sóror Juana, o *Sermão* do padre Palavicino, a C*arta* de Seraphina de Cristo e a *Carta* escrita pelo Frei Pedro del Santísimo Sacramento, entre outros.

Faz-se mister situar o primeiro texto, produzido por Muñoz de Castro. Ao ler sua *Defesa ao Sermão do Mandato*, retornamos às palavras ditas por Iser (1996, p.7), quando ele afirma que o próprio texto é a 'prefiguração da recepção', tendo com isso um potencial de efeito. Sendo a intenção do texto em questão a defesa do Sermão de Vieira, contra a impugnação feita por sóror Juana, a análise de seu discurso nos possibilita rastrear como nasceu no autor do referido documento o desejo de efetivar semelhante defesa.

Ao iniciar seu texto, Muñoz (In Alatorre, 2007, p.56) evoca o leitor do mesmo: "Lector mio, bien pudiera desde luego en dos palabras dar mejor satisfacción a la impugnación hecha al reverendísimo padre Antonio Vieira negando ser suyo el sermón impugnado". Continuando a leitura, é possível detectar uma política eclesiástica por trás do discurso de Muñoz, quando este afirma que a ideia de fazer a *Defesa* não foi dele e sim de alguém hierarquicamente superior a ele que solicitou que ele assim procedesse, demonstrando em seu discurso a presença do eu-tu-ele, conforme trecho baixo:

> Señor mío, el martes 9 de enero de este año de 1691, a más de las seis de la tarde, llegué a mi casa y en ella hallé un papel de usted, y con él una Carta

> que me remite de la madre Juana Inés de la Cruz en oposición del padre Antonio de Vieira[...] Y en verdad que sólo tal mujer pudiera oponerse a tal varón, y sólo su entendimiento angelical emprender obra tan difícil a cualquiera otro que el suyo.[…] Díceme usted que, pues soy tan aficionado al dicho padre, le defienda de la fuerte mujer que le contradijo. (ALATORRE, 2007, p.53)

A leitura do fragmento acima comprova que alguém encomendou a *Defesa do Sermão de Vieira*, para fazer frente às críticas ao texto escrito por sóror Juana. Isso nos remete à Teoria do efeito de Iser (1996) quando ele afirma que a interpretação da literatura orientada pela estética do efeito, visa à função que, os textos desempenham em contextos, a comunicação por meio da qual os textos transmitem experiências que apesar de não ser familiares são, contudo, compreensíveis, e à assimilação do texto, através da qual se evidenciam a "prefiguração da recepção" do texto bem como as faculdades e competências do leitor por ela estimulados.

O discurso do escrivão de Sua Majestade, Pedro Muñoz, dedicado a sóror Juana Inés de la Cruz evidencia que ele era uma pessoa de educação esmerada e versado na política da cortesia (característica do estilo barroco), com as quais se tratavam as pessoas de alta posição social. Mesmo fazendo a defesa de Vieira, dirige-se a sóror Juana respeitando-a como figura reconhecida como erudita e culta pela sociedade da época, não esquecendo que está tratando com uma mulher e sobretudo uma monja como ilustram as palavras com as quais se dirige a ela: "*Minerva*, *Nuestra Fénix*, *Valgome*, *Señora*." Em todo o discurso, Pedro Muñoz de Castro, resgata a competência de sóror Juana, como contadora no convento de São Jerônimo ao estabilizar as finanças do mesmo, mulher de Letras e, explica que considerando o muito que deve a quem lhe pede para escrever a *Defesa de Vieira* implícito em seu discurso. Percebemos que a pessoa que lhe ordenara a responder à *Carta* de sóror Juana, queria mais atiçar a curiosidade dos destinatários da *Carta*, procurando uma pessoa que considerava abaixo dela em matéria de entendimento. Isto fica exposto no discurso do escrivão:

> Y tengo asimismo con lo dicho a usted obedecido, y así no es necesario más.[…] Usted me perdone que no son las letras mi pasión. Tuve algunos principios que adquiri desde los 12 hasta los 21 años, y desde entonces […] ni por imaginación me he vuelto al manejo de los libros: harto tengo que entender con mi ministerio. Muñoz (ALATORRE, 2007, p.70).

As palavras falam por si, o padre escrivão não estava preparado para rebater o discurso de sóror Juana, e reconhece sua debilidade. Claro que esta *Defesa do Sermão de Vieira*, não agradou a Aguiar e Seixas que deve em sua fúria ter pensado em como

refutar semelhante despropósito e procurou alguém que ele considerava à altura de Sóror Juana ou que estivesse além dela em matéria de conhecimentos teológicos para rebater a *Crisis*.

Agora passemos ao segundo texto publicado logo após o texto de Muñoz pelo anônimo "El Soldado Castellano". Algumas pistas dadas pelo Soldado Castellano", ao escrever o *Discurso apologético*, em defesa ao padre Vieira, apontam em direção ao confessor de Sóror Juana Inês, o padre Núñez de Miranda, fato que posteriormente foi comentado por Alatorre em seu discurso: *Uma defesa del Padre Vieira*.

O *Discurso apologético* do Soldado sobre a *Carta Atenagórica* escrita por Sóror Juana trata da crítica não só ela, mas também aos outros textos escritos contra ou a favor da escrita da *Carta Atenagórica*. Uma leitura atenta ao referido texto, permite ver que a escolha das palavras e termos utilisados pelo *Soldado* tinha o intuito de defender Vieira e desacreditar as monjas e o papel que as mesmas exerciam perante a sociedade da época, critica também aos mecenas que gastam tempo e dinheiro pagando para publicar textos como os de sóror Juana Inês conforme ilustra o trecho abaixo retirado do referido documento:

> hás de saber lector mío, o cándido o rubicundo, o de la calidad que fueres, pio o cruel (si fueres pío, tendrás sobrenombre de pontífice; y si cruel, sobrenombre de un rey), que a ti te busco por Mecenas para que me patrocines, o por Zoilo para que me murmures. Has de saber, pues, que habrá más de cuarenta años que el reverendísimo padre Antonio de Vieira, honra de la religión jesuita, gloria de la nación portuguesa y Fénix de las capacidades humanas, predicó- entre muchos que al mismo intento ha dado a las prensas- un *sermón del Mandato* que se hallará en el tomo tercero de sus obras [...] Pues aquí ves, lector mío, que con haber corrido, este sermón impreso en varias partes y en diferentes idiomas, ha andado en manos de pontífices, cardenales, reyes, arzobispos, obispos y otros prelados [...] hasta que habrá sus seis meses que vino a dar a manos del ingenio incomparable de la madre Juana Inés de la Cruz, religiosa profesa de velo y coro en el convento de San Jerónimo de esta corte[...] para que vean los hombres lo que pueden las mujeres y lo que saben, y que si se les entregaran los libros, hubiera muchas Minervas para un Apolo, y aun faltaran laureles a tantas Dafnes". Soldado Castellano (ALATORRE, 2007, p.84)

O *Discurso* tem a clara intenção de influenciar os leitores e desacreditar e denunciar a má influência que representava o perigo de se educar e permitir que as mulheres estudassem, bem como a nefasta influência que estas leituras causaram em sóror Juana em relação às outras mulheres de seu tempo com seu procedimento. O discurso do *Soldado* demonstra a raiva pelo fato de (com permissão da palavra) a

mulher ter invadido o mundo masculino, situação que se agrava com a carta em defesa a Sóror Juana feito por Serafina de Cristo/sóror Juana, os homens começam a perceber que as mulheres estavam se dando voz, rebelando-se com a lei de mantê-las em silêncio e também têm a intenção de atingir moralmente a sóror Juana e a sóror Filotea como comprova o trecho:

> Y habiendo discurrido con delgadeza la Madre Juana contra los discursos del *Sermón* del padre Antonio, dijo esta señora su parecer con la novedad y erudición que se puede ver en el papel que sacó a la luz la madre Filotea de la Cruz, monja de la Trinidad en la Puebla de los Ángeles, para que estas dos Cruces, la de la Puebla y la de México, la de Filotea y la de Juana, se diesen la mano, la una para escribirle aquella *Carta* y la otra para merecer el que Le imprimiese aquella obra. ¡Oh, qué dos mujeres! ¡Oh, qué dos monjas entrambas Cruces! La una sacó a la luz el parto del entendimiento de la otra. Soldado Castellano (ALATORRE, 2007, p. 85 Tomo I)

Quem teria intenção de atingir de uma só vez a estas duas pessoas e ainda atiçar a fúria da comunidade eclesiástica, a população de uma maneira geral e solicitar em outras palavras um castigo exemplar à conduta da monja? Percebe-se que o autor deste texto, escolhe as palavras que usa por ter objetivos claros: convencer os leitores que sóror Juana havia se excedido e defender com veemência a erudição de Vieira. Nesse sentido, evocamos a explicação de Benveniste (2005, p.267), na medida em que explica que a função da enunciação do discurso é servir de instrumento de comunicação uma vez que há a presença da subjetividade: "Toda enunciação que suponha um locutor e um ouvinte, e no primeiro a intenção de influenciar, de algum modo, o outro. [...]". A subjetividade de que falamos aqui é a capacidade do locutor para se propor como sujeito capaz de operar mudanças no entorno social no qual está inserido, como pode verificar-se no trecho abaixo retirado do mesmo texto do Soldado Castellano fazendo crítica a todos os textos escritos contra e a favor da *Crisis*:

> El motivo de la madre Juana no fue contradecir al padre Vieira, como en su preludio lo dice esta señora, ni cabía, porque, fuera de no tener dicha madre el espíritu de contradicción, es una señora muy hija de la religión jesuita y muy inclinada a la nación portuguesa, y, siendo el padre Vieira portugués y siendo jesuita, no cabía que fuese contradicción aquel papel. Pues ¿qué es? Es discreción, es estudio, es asombro, es admiración, es milagro. Tal es lo que discurre en aquella *Carta*, a quien no han faltado contradicciones, como ni defensas. De unas y otras he visto algunas: a Serafina de Cristo, de las descalzas, aunque ella se firma de las Jerónimas (¡Qué profunda), al Soldado (Qué grosero) [...] al escribano (¡qué discreto!) [...] Fuera de esto he visto las quintillas de un capellán (¡Qué agudas!) y el romance de un cura (¡qué jurisconsulto!) (ALATORRE, 2007, p.86)

A julgar pelos trechos ilustrados, podemos afirmar que o impacto da crítica de sóror Juana ao sermão do padre Vieira suscitou muitos descontentamentos e ódio declarado à sua ousadia e ao fato de que esta era uma prova de que não se podia permitir às mulheres o acesso à educação. Outros trechos do *Discurso Apologético* do Soldado comprovam a situação das mulheres no século XVII. Segundo se infere da leitura, a recepção da carta e dos textos escritos sobre ela geraram ainda maiores descontentamentos e indignação das autoridades eclesiásticas, mesmo grosseiras para os padrões da época, o texto nos permite inferir uma postura preconceituosa dos leitores da *Carta Atenagórica*, como ilustra o trecho abaixo:

> Los que defienden a la Madre Juana muestran buen juicio, y así son dignos de respeto; los que se le oponen sin faltar a la atención, con urbanidad, hacen gala de su entendimiento, y así merecen aplauso. Pero ¿qué aplauso ni qué respeto merece el Soldado, con aquel indignísimo asunto de un soldado a una dama, de un hombre a una mujer y de un cristiano a una religiosa? Pues por dama se le debía cortesía; por mujer, el respeto, y la veneración por religiosa. Pero sin contar estos motivos, la replica con grosería, la contradice con bajeza y le habla sin decoro. (El Soldado, in ALATORRE, 2007, p.86-87)

O tom exaltado dessa crítica revela o choque entre as normas morais que imperavam em Nova Espanha no século XVII, especialmente no que se refere ao papel feminino das mulheres que ousam contradizer os homens. O discurso do Soldado afirma que é uma heresia uma mulher/monja fazer uma crítica teológica a um varão da qualidade do padre Vieira. O Soldado fala e em seu discurso manda que as mulheres calem a boca. E mais adiante, percebemos com clareza a crítica do Soldado à Sóror Juana Inés, a respeito de sua obra literária: "No me admira que trate mal a la poesia. Lo que me pasma es que hable así de la Escritura, porque ¿qué concepto harán de esta y de los predicadores, si acaso llega aquel su papel a manos de los simples?" Soldado Castellano (ALATORRE, 2007, p.88). Fica patente que este Soldado, era uma pessoa de muito conhecimento, tanto das escrituras, versado em Teologia (embora ele afirme que é apenas probre trompeta) e tinha muito conhecimento de Sóror Juana(como ele mesmo afirma em seu *Discurso*) As mulheres não podem ter acesso aos livros e menos ater-se a assuntos de letras e teologia. A este respeito, ele encerra seu texto censurando a *Carta Atenagórica* como herética.

> Exhorta éste mucho a que atendamos con cuidado las palabras con que la madre Juana principia su discurso, que dice: "Predica el Redentor su

> milagrosa doctrina hasta el fin", porque le parece que dicho discurso para probar los beneficios negativos *redolet haeresim Massiliensium et Semi Pelagiorum*. Soldado (In ALATORRE, 2007, p.104)

A postura do Soldado desempenha um papel negativo à recepção da *Carta* escrita por sóror Juana. Seu discurso demonstra não o desejo de defender o Padre Vieira, seu alvo é Sóror Juana, porque ele demonstra um profundo conhecimento não só de sua capacidade, que ele faz questão de dizer que é perda de tempo em uma religiosa cuidar de assuntos profanos, como da própria pessoa/monja/poetisa. Cumpre-nos destacar, que neste capítulo todos os críticos trataram do mesmo texto, no entanto cumprem seu papel que é o de ilustrar a recepção da *Carta Atenagórica* entre seus contemporâneos, mostra posturas bem diferentes de interesses voltados a atingir ou defender a monja, ou seja, algumas vozes isoladas, não fizeram parte do coro no sentido de exaltar o gênio de Sóror Juana Inês. Em meio a tanta depreciação alguns testemunhos reconhecem o valor do discurso de Sóror Juana.

A partir daí, o discurso do Soldado é cheio de grosserias em relação à erudição de sóror Juana, muitos foram os trechos nos quais o enunciador do *Discurso* ridiculariza Juana Inés, no entanto ilustramos alguns destes trechos neste estudo para que ficasse clara a intenção por trás do discurso. Observa-se que o Soldado, acusa a monja de usar as máscaras do claustro para escrever contra Antônio Vieira. Ele aponta as marcas de transgressão da monja: era mulher; era monja; era jesuíta como Vieira; devia obediência e não fazia outra coisa, a não ser ocupar-se de assuntos do mundo.

Passemos agora à observação dos textos produzidos em defesa de sóror Juana pela sociedade eclesiástica de seu tempo e a forma como atualizaram a *Carta Atenagórica*, no calor da polêmica, uma vez que todo o México estava comentando, murmurando contra sóror Juana que, sendo uma religiosa professa passou a ser vista pelo senso comum como uma pessoa herética pelos posicionamentos que haviam dado e que corriam de boca em boca. Entre os contemporâneos de sóror Juana que publicaram críticas a seu favor, destacam-se: Francisco Javier Palavicino, e Seraphina de Cristo, além de outros testemunhos dos quais se escolheu um, o de Frei Pedro entre os muitos religiosos que leram a *Carta Atenagórica* e emitiram juízos sobre a mesma.

O testemunho de frei Pedro do Santísimo Sacramento, religioso carmelita descalço e predicador no *Colegio del Ángel de la Guardia de Sevilla*, inicia referindo-se também a alguém que lhe havia solicitado a avaliação do texto escrito por sóror Juana : " Muy señor mio y amigo: muy feliz, sobre gozosa, se puede tener mi fortuna en Haber conocido a usted y besado su mano, pues há sido el médio único para que yo haya

logrado la dicha de gozar tesoro inestimable de los escritos sín segundos de ese monstruo de mujeres y prodigio mexicano, la sapientísima Juana Inés de la Cruz." Ele refere-se à sóror Juana no plural porque a ela eram atribuídos muitos adjetivos, como pudemos observar no texto de Muñoz e em outras evocações próprias da linguagem Barroca da época, está ilustrado no trecho do mesmo autor:

> Para alabar dignamente (digo yo) la elocuente sabiduría y dorada elocuencia de esa doctora mujer Juana Inés de la Cruz, otra Juana Inés de la Cruz era necesario que hubiese, que fuese Ella misma. Mas porque la modestia religiosa no permite que sea panegirista de si misma, [...] me dedico, liberal en el ánimo y rendidamente gustoso en la voluntad, a servir a usted." Fray Pedro (ALATORRE, 2007, p.130).

Francisco Javier Palavicino (predicou um sermão na igreja do convento de São Jerônimo durante a missa do dia 26 de janeiro de 1691, no qual defende e exalta a sabedoria de sóror Juana). O sermão de Palavicino denominou-se *La fineza mayor: Sermón panegyrico predicado a los gloriosos natalícios de la illustríssima y santíssima matrona romana Paula fundadora de dos illustríssimas religiones que dabjo de la nomenclatura de el Máximo Gerónimo militan.* Neste sermão, Palavicino, elogia a sabedoria de sóror Juana, e dedica o sermão a oito monjas do convento entre as quais se encontrava Sóror Juana que era no momento a contadora do mesmo. A respeito da polêmica que estava ocorrendo no México-Nova Espanha por conta da publicação da Carta Atenagórica:

> la madre Juana Inés de la Cruz, religiosa profesa de velo y coro en el convento real de San Jerónimo de esta ciudad, parto fecundísimo del más divinizado entendimiento del Jerónimo Júpiter, habiendo dado solución a la Duda, impugnando la sentencia del máximo de los oradores , Vieira, Dio su respuesta y dijo que, habiendose de argüir de especie a especie, juzgaba ser la mayor fineza de Cristo sacramentado estar en el Sacramento presente al desaire de los agravios, pues no es corta fineza no mostrar sentimiento contra el desaire de un agravio". Palavicino (in ALATORRE, 2007, p.73)

Por conta deste sermão, Palavicino foi denunciado ao Santo Oficio e como não sabia nada desta denuncia encaminhou-se ao Santo Ofício para dele solicitar o emprego de qualificador, mas frei Agustín Dorantes, avisado por outros censores da denúncia contra Palavicino sobre o Sermão publicado no Convento de São Jerônimo, avisa a Aguiar y Seixas e as demais autoridades do Santo Oficio (ALATORRE, 2007, p.77) baixa o seguinte edito:

> [...] Por todo lo cual, para que lo susodicho tenga enmienda y el dicho Don Francisco Xavier Palavicino se contenga en los límites de lo que los Santos

> Padres y Concilios Mandan, y tenga el castigo que merece el exceso, a Vuestra Señoria pido y suplico mande se forme un edicto recogiendo dicto sermón,[y que este edicto] se publique en dicho convento de San Jerónimo y en las demás iglesias de esta ciudad, y donde más corra (por estar impreso dicho sermón, y con esto ser my de presumir que habrá corrido a otras partes), y al dicho don Francisco Xavier Palavicino de Villarrasa hacerlo comparecer en el Tribunal, y en él reprenderle agria y severamente para que se abstenga de predicar semejantes disparates.

Queremos destacar agora, uma voz isolada que valentemente saiu em defesa de sóror Juana, no período em que o *Soldado*, como ficou conhecido um discurso anônimo que saiu em defesa de Antônio Vieira e escrito com muita grosseria para os padrões da época, publicou este discurso, conforme inferimos na leitura de todas as cartas e testemunhos que foram lidos a respeito da polêmica publicação da *Carta Atenagórica*. Como esperado por todos os pesquisadores de Sóror Juana Inés, de sua obra e da fortuna crítica que há sobre ela, esta autora não era mulher de ficar calada quando era atacada, principalmente se a tratavam com menosprezo ou quando se sentia ofendida. Ela respondia a estas pessoas com sua capacidade nata para versificar, através de poesias.

Uma análise sistemática da fortuna crítica sobre Sóror Juana nos revela que seu caráter nem sempre foi brando, tranquilo e paciente como nos revela a mesma sóror Juana em sua *Respuesta*, porque tomamos conhecimento de alguns sonetos e poesias de tom picaresco que revelam uma Juana Inés que redarguia em tom jocoso algum dissabor que lhe eram dirigidas. A esse respeito, Méndez Plancarte (apud PAZ, 1992, p.401) "supone que estas piezas, por su sal picaresca, demasiado grosera e inferior a su decoro, deben remontarse a la época em que era dama de la Mancera, entre 1665 y 1667". A respeito dos versos aos quais nos referimos, Paz (1992, p.401), discordando de Mendez Plancarte, afirma que é mais provável que tenham sido feitos quando Sóror Juana era já "uma mujer hecha y derecha durante uma de aquellas tertúlias del locutório de San Jerónimo".

Retornando à recepção que a *Carta Atenagórica* teve entre seus contemporâneos, percebe-se que já nessa época deixa-se entrever o limiar da escrita feminina, embora este discurso imitasse a escrita masculina como uma forma de autoafirmação e reconhecimento e através da voz de Serafina de Cristo a mulher se dá o direito de defender seu sexo, e com uma agravante, Serafina ratifica o discurso de sóror Juana, e como esta não podia faltar com o decoro e a cortesia e criticar a um homem, Serafina

critica quem estava atacando a mulher/monja/ escritora Sóror Juana e, ao tempo em que o faz, emite novas críticas aos detratores de Sóror Juana.

As cartas escritas por sóror Juana ou sobre ela, fundamentam-se em quatro pilares: o remetente – o destinatário – o discurso – a recepção, levando em conta que todas estas cartas foram motivo de polêmica e arquivamento no Santo Ofício, para ser analisadas pelos olhos dos censores, e quase todas foram motivo de contestação. Tratemos agora da *Carta de Serafina de Cristo*, escrita no dia 1º de fevereiro de 1691, logo após a divulgação da *Carta* do "Soldado Castellano", na qual, como já nos antecipamos acima, ataca Sóror Juana duramente.

Esta *Carta*, escrita sem a mesma erudição das Cartas escritas por sóror Juana, parece com as poesias que ilustramos acima, o tipo de poesia cheia de picardia para defender Sóror Juana e dizer algumas verdades sobre o padre Vieira e dar uma resposta ao *Soldado Castellano* como ele mesmo se havia denominado. Tão logo foi publicada a Carta de Sóror Serafina, o Soldado Castellano, à guisa de resposta à dita carta, escreve um *Discurso Apologético*. Nesta análise, faremos uma coluna, na qual tentaremos analisar o discurso de Serafina de Cristo e, a fim de demonstração, colocaremos ao lado a resposta do Soldado Castellano. O discurso de Serafina de Cristo, narra a situação em que ocorre a recepção do texto escrito por sóror Juana Inés, e à diferença do discurso de Sóror Juana Inés, o discurso de Serafina de Cristo almeja atingir as classes simples, era para atingir a toda a sociedade e desta forma fazer a defesa de sóror Juana pela escrita da *Carta Atenagórica*;

Comparando a resposta do *Soldado*, não é estranho, que sendo sóror Serafina da ordem das Descalças, tenha assinado e datado sua carta como se fosse do Convento de São Jerônimo? Não teria sóror Juana, em sua dor, querido responder às duras críticas e pedido o favor a Sóror Serafina de responder a tal *Carta* do Soldado em nome dela ou emprestado o nome para que Sóror Juana, travestida de Serafina assim o fizesse ? Se assim sucedeu (esta é uma hipótese), Sóror Juana teria respondido à Carta junto de sua irmã em Cristo, diretamente do Convento de São Jerônimo e se esqueceram de datar e assinar o local onde professava Serafina de Cristo.

Vejamos que a todas as críticas que Serafina faz, o *Soldado* responde, só alguém que soubesse muito bem a arte de fazer versos e conhecesse a fundo como usar as palavras para atingir o alvo faria uma carta como a dela(de Serafina). O Soldado sentiu-se tão ofendido que redarguiu a todas as acusações e ao tempo em que respondia a Serafina, atacava sóror Juana.

> Rara mujer de señora, vuelvo a decir: ¿Qué siendo Dominación entre los ángeles, siendo Usía entre los hombres y siendo pasmo de sabiduría entre los doctos, no se haya dado a conocer hasta los tiempos de la madre Juana? Pero debió de querer la Puebla y el convento de la Trinidad darle a entender a México y al convento de San Jerónimo que, si acá tenemos la Cruz de Juana, no falta allá esa insigne reliquia en la Cruz de Filotea. (ALATORRE, 2007, p.86)

Mesmo respondendo à Carta de Serafina, o Soldado, só queria uma coisa: defender o padre Vieira, e faz um longo discurso refutando uma a uma as teses de Sóror Juana e acusa-a de todas as formas possíveis. Quanto a Serafina de Cristo, decide-se fazer a defesa de sóro Juana através do que ela chama "negras quintillas" nas quais faz uma denúncia, na primeira estrofe sobre, como dissemos anteriormente, Guerra fazendo um juízo em Madrid sobre questões graves que havia cometido alguém (o padre Vieira). Na segunda e terceira estrofe, exalta Sóror Juana, que em matéria de juízo, ela saiu na frente; na quinta estrofe, aparece um soldado (e aqui sóror Juana usa o pronome indefinido, exatamente para fazer menção ao desconhecido/ incógnito e diz que ele se esconde).

Então o Soldado em resposta à Serafina (que acreditamos estava acobertando sóror Juana): "El Soldado oyó cantar y no supo donde. Y para que lo vea, ha de saber que yo conocí al dicho predicador, que aún hoy vive, y por más señas trae antojos (y yo pienso, si no me engaño, que los trae el Soldado), blanco y rubio". (ALATORRE, 2007, p.103) Assim, pelas pistas que nos dá o Soldado e pelas marcas textuais presentes em seu discurso, percebemos que era uma pessoa próxima à Sóror Juana, tão próxima que dedicava muito tempo e nem media esforços para salvação de sua alma, uma pessoa que sempre a condenou por gastar muito de seu tempo com assuntos profanos, e que estava muito desgostoso com a publicação da *Crítica ao Sermão do Mandato*, talvez tenha sido este o motivo de seu rompimento com sóror Juana. No trecho de seu discurso acima, pode-se inferir que ele sabia que sóror Filotea era o bispo de Puebla e lhe tinha medo inclusive de falar da discórdia entre o bispo de Puebla e o Arcebispo do México Aguiar y Seixas.

Assim, ao ousar escrever um discurso sobre Teologia, e ainda criticando o sermão de uma personalidade como o padre Vieira, sóror Juana desafia os valores e padrões da época, causa uma grande comoção, faz um escândalo e suscita as mais diversas reações dentre as quais as mais importantes foram ilustradas nesta pesquisa.

REFERÊNCIAS

ALATORRE, A. **Sor Juana a través de los siglos** (1668-1852) Tomo I.EL COLEGIO DE MÉXICO. UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MÉXICO, México, 2007.

_____. **Sor Juana a través de los siglos** (1853-1910) Tomo II.EL COLEGIO DE MÉXICO. UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MÉXICO, México, 2007.

BAZERMAN, C. **Gênero, agência e escrita.** Judith Chambliss Hoffnagel, Ângela Paiva Dionisio, (Orgs) tradução e adaptação Judith Chambliss Hoffnagel. São Paulo: Cortez, 2006.

BUXÓ, J. P. **Sor Juana Iné de La Cruz**: lectura barroca de la poesía. España, Editorial Renacimiento, 2006.

CAMPOAMOR, C. **Sor Juana Inés De La Cruz**, Madrid, Júcar, 1983.

COSTA LIMA, L. C. **Teoria da Literatura em suas fontes.** Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

_____. **A Literatura e o leitor**: textos de estética da recepção Hans Robert Jauss ...et al; coordenação e tradução de Luis Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra,1979.

LLEDÓ, E. C. Sor Juana Inés de la Cruz. ***La hiperbólica fineza.*** Barcelona, Laertes S.A de Ediciones, 2008.

ISER, W. **O ato da Leitura:** uma teoria do Efeito Estético. Local. Vol. 1. Ed.34,1996.

JAUSS, H. R. et. all. **A Literatura e o leitor, textos de estética da recepção** Coordenação e tradução de Luís Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra,1979.

_____. **Pequeña apologia de la experiência estética**. Introducción de Daniel Innerarity. Barcelona; Paidós, 2002.

_____. **A História da Literatura como Provocação à Teoria Literária**. São Paulo: Ática, 1994.

PAZ, O. **Sor Juana Ines de La Cruz o las Trampas de la Fe**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1992.

SANTOS, C. S. G. dos. **Toria do efeito estetico e teoria histórico-cultural. O leitor como interface.** Anco Márcio Tenório Vieira, Ângela Paiva Dionisio (orgs). Recife: Bagaço, 2009.

ZAPPONE, M. H. Y. Estética da recepção. In: BONNICI, T.; ZOLIN, L. O. **Teoria literária**: abordagens e tendências contemporâneas. 2. ed. rev. e ampl. Maringá: Eduem, 2005.

HISTORIA Y SOCIOLOGÍA DE LA LITERATURA: EL NADAÍSMO EN COLOMBIA, PERIODO 1958–1976

Giovanny Arteaga Montes[40]
Universidad del Valle, Colombia
arteagagiovanny@gmail.com

1. PRINCIPALES SUCESOS POLÍTICOS Y SOCIALES QUE OCURRIERON DURANTE EL SURGIMIENTO Y DESARROLLO DEL NADAÍSMO, 1958–1976

1.1 MUNDO BIPOLAR

Los años sesenta del siglo XX se caracterizaron por la influencia de la visión socialista y capitalista del mundo, representada por Nikita Kruschev y John Fitzgerald Kennedy[41] respectivamente, que generaron concepciones e imaginarios a nivel universal en un marco de "Guerra fría" y de poderío nuclear. Por su parte, la posición de la iglesia católica simbolizada en Juan XXIII, expresaba el renovado ecumenismo[*] cimentado en el Concilio Vaticano II[42]. Durante las décadas en mención, se llevó a cabo

[40] Sociólogo, Especialista en Estudios Latinoamericanos del Centro de Estudios e Investigaciones Latinoamericanas (CEILAT) Universidad de Nariño, Colombia; Especialista en Patrimonio Cultural y Turismo Sostenible, Cátedra UNESCO, Buenos Aires, Argentina; Candidato Maestría en Historia, Universidad del Valle, Colombia. Actualmente desempeña el cargo de Coordinador de Proyectos en la Fundación Mundo Espiral, San Juan de Pasto, Departamento de Nariño, República de Colombia. Correo electrónico: arteagagiovanny@gmail.com

[41] KIRKPATRICK, Jeane. *El pacto Kennedy Kruschev y los sandinistas.* Cuba: Fundación Nacional Americana. 1985. p. 13.

[*] Ecumenismo: movimiento e impulso de los cristianos hacia la unidad.

[42] El Concilio Vaticano II fue realizado en cuatro sesiones entre 1962 y 1965, cabe resaltar que el Papa Juan XXIII no pudo concluir el Concilio porque murió el 3 de junio de 1963, tras la primera sesión.

la guerra de Vietnam, en donde las guerrillas populares derrotaron el fuerte aparato militar de Estados Unidos, se construyó el muro de Berlín, el hombre llegó al espacio y a la luna, se empezó a comercializar la píldora anticonceptiva, se presentó la revuelta estudiantil de mayo en Francia del 68 y se llevaron a cabo procesos de "descolonización" en varios países de ascendencia afro. Estos, entre muchos otros sucesos, marcaron una impronta generacional caracterizada por la búsqueda de la libertad, igualdad y justicia social, que hicieron surgir movimientos sociales (estudiantiles, hippies, afros, feministas y ecologistas, entre otros) que a partir de la cultura, buscaron tener incidencia política, la cual parecía alterar el statu quo. Lo anterior estuvo cargado de elementos musicales provenientes del rock, la liberación sexual y el uso de sustancias psicoactivas.

1.2 LATINOAMÉRICA: UTOPÍA Y DICTADURAS

En Latinoamérica triunfó la revolución cubana el 1 de enero de 1959, los integrantes de la izquierda de los demás países miraron a ésta como una opción de cambio para lograr el sueño de una sociedad mejor. En esa búsqueda surgieron varios grupos guerrilleros[43], paralelo a lo anterior se realizaron huelgas y se incrementaron los movimientos sociales dirigidos por los sindicatos y estudiantes universitarios principalmente, a partir de una visión marxista que llevaba inherente la lucha de clases y la emancipación. Sin embargo, en esa búsqueda de libertad y justicia social se desarrollaron paralelamente las dictaduras en América Latina con su implacable violencia. Es así, como asciende al poder Humberto Branco en Brasil (1964), Argentina sufre el quinto golpe militar a la cabeza de Juan Carlos Onganía (1966), en Perú haría lo mismo Juan Velasco Alvarado (1968), Chile quedó bajo el dominio de Augusto Pinochet (1973) y Uruguay bajo Aparicio Méndez (1976), sólo para mencionar algunos ejemplos. Como una manera simbólica de aplacar el *kayrós* –ese tiempo de cambio profundo– en 1967 fue asesinado Ernesto "El Che" Guevara[44] en Bolivia, se "legitimaron" las masacres estudiantiles estatales, como la Matanza de Tlatelolco en México (1968) y la de mayo del 69 en Argentina a partir de "El Cordobazo". Sumado a

[43] Frente Sandinista de Liberación Nacional en Nicaragua (1961), Fuerzas Armadas de Liberación Nacional de Venezuela (1962), Movimiento de Izquierdas Revolucionarias en Chile (1965), Movimiento de Liberación Nacional - Tupamaros de Uruguay (mediados de los sesenta) y los Montoneros en Argentina (1970), entre otros.
[44] USTARIZ, Reginaldo. *Che Guevara: vida, muerte y resurrección de un mito.* Madrid: Nowtillus. 2008. p. 23.

lo anterior, la iglesia latinoamericana no estuvo al margen de los procesos de cambio en la mentalidad universal que se generaron a partir del Concilio Vaticano II y la II Conferencia Episcopal Latinoamericana (CELAM) realizada entre el 26 de Agosto y el 7 de Septiembre de 1968 en Colombia*, en la que se planteó a los cristianos y la iglesia su misión ante los crecientes cambios sociales en América Latina, que los llevó a proponer una pastoral liberadora, fundamentada en cuestiones doctrinales y prácticas sobre fe y política, "a partir del desarrollo de un pensamiento teológico originalmente latinoamericano «Teología de la Liberación» y la multiplicación de actitudes de la comunidad cristiana en diversos niveles"[45] sobre la base de la opción preferencial por los pobres.

1.3 COLOMBIA: "FRENTE NACIONAL", GUERRILLAS Y "MARIMBA"

En este contexto universal y latinoamericano, Colombia "dejaba atrás" la violencia bipartidista, la dictadura militar del General Gustavo Rojas Pinilla y se vivió durante las décadas de los años sesenta y setenta el pacto del frente nacional unido, a partir del cual el partido liberal y conservador se turnaban en el poder sin brindar la posibilidad de acceso a otras alternativas políticas. El terrorismo de Estado se reflejó en las fuerzas militares y surgieron las guerrillas de las FARC** y el ELN en 1964, posteriormente lo haría el M-19[46]. Al Ejército de Liberación Nacional se vincularía el sacerdote y sociólogo Camilo Torres Restrepo (1929-1966) bajo el precepto "la liberación, inclusive debe transitar el camino de la lucha armada", lo que generó un gran impacto en la iglesia e hizo que este lema lo siguieran más clérigos. Otro suceso importante y posterior a la muerte en combate de Camilo Torres, sería la creación del movimiento Golconda como una manifestación práctica sacerdotal de la Teología de la Liberación en Colombia. No se puede pasar por alto que hacia mediados de los años setenta, el país vivió la bonanza cafetera y "marimbera", y con esta última, el surgimiento del narcotráfico.

---

* Apertura realizada por el Papa Pablo VI en Bogotá el 24 de Agosto de 1968. Cabe resaltar que es la primera visita que realizó un Papa a Latinoamérica, por este motivo contó con un gran despliegue mediático.

[45] VIDALES, Raúl. *La iglesia Latinoamericana y la política después de Medellín.* Quito: CELAM, 1972. p. 7.

* FARC: Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia.

[46] M-19: Movimiento 19 de abril, surge a partir de un supuesto fraude ocurrido en las elecciones presidenciales del 19 de abril de 1970 que dieron como ganador a Misael Pastrana Borrero.

2. MOVIMIENTOS Y GRUPOS LITERARIOS QUE INFLUENCIARON EL NADAÍSMO

2.1 LAS VANGUARDIAS EUROPEAS

Los movimientos artísticos denominados "Vanguardias" en Europa fueron producto de tres acontecimientos políticos que las influenciaron, la constitución de la segunda y la tercera República Francesa (1848 y 1871) y la Primera Guerra Mundial (1914-1918), hechos que provocaron una reacción intelectual en contra de la sociedad de la época. Es así como surgió el estereotipo de artista incomprendido, bohemio y comprometido con una serie de valores contrarios a todo ese mundo convulso que provocaba situaciones miserables y desafortunadas. A estos tres acontecimientos políticos, se debe añadir uno artístico de obligado nombramiento, el comienzo de los llamados "Salones de París", que correspondían a muestras artísticas anuales de elevado prestigio que contaban con un jurado tradicional y conservador, y de donde fueron rechazados la mayoría de pintores impresionistas, lo que los llevó a inaugurar por iniciativa propia, los "Salones de los Rechazados" con la intención de que su trabajo, aunque no fuera aceptado en la muestra principal, pudiera ser apreciado y valorado por el público.

De esta manera, las vanguardias europeas germinaron durante las dos primeras décadas del siglo XX, en el marco de la Primera Guerra Mundial, la segunda revolución industrial con la aparición del motor de explosión, la publicación de la "Teoría de la relatividad" de Albert Einstein, la interpretación de los sueños de Sigmund Freud, la popularización de la fotografía y el nacimiento del Cine. Las principales características de estos movimientos se relacionaron con la voluntad de experimentación, la irreverencia, la crítica de la razón, la negación de todo valor del pasado, el abandono de la imitación de la naturaleza, la hegemonía del inconsciente y la reconstrucción mental de la obra. Algunos historiadores del arte no consideran al Impresionismo (1874), al Neoimpresionismo (1884) y al Postimpresionismo (1910) como precursores de las vanguardias. Sin embargo, el Impresionismo fue el primero que se rebeló contra los gustos de la época.

2.1.1 Futurismo

Fue un movimiento literario y artístico que surgió en Italia durante el primer decenio del siglo XX, mientras el Cubismo aparecía en Francia. El principal representante fue Filippo Tommaso Marinetti, quien publicó en el periódico parisense *Le Figaro* el 20 de Febrero de 1909 el *Manifiesto Futurista*, en el cual se proclamó el rechazo frontal al pasado y a la tradición, para defender un arte orientado al futuro, que respondiese en sus formas expresivas al espíritu dinámico de la técnica moderna y de la sociedad masificada de las grandes ciudades. Entre sus principales representantes se encuentran Marinetti, Russolo, Carrá, Boccioni, Balla o Severini, quienes buscaron crear un arte nuevo, que tomó como modelo las máquinas y sus principales atributos: la fuerza, la rapidez, la velocidad, la energía, el movimiento, la deshumanización y la dignificación de la guerra. Estas ideas revolucionarias no deseaban limitarse al arte, sino que, al igual que otros movimientos, pretendían transformar la vida entera del hombre. La estética futurista difundió una ética provocadora, amante de la guerra, de la violencia y del peligro. El futurismo fue politizándose cada vez más hasta coincidir con las tesis del fascismo, en cuyo partido ingresó Marinetti en 1919. Este movimiento llegó a su fin con la Primera Guerra Mundial, lo que hizo que se constituyera en el eslabón inmediato al dadaísmo y al surrealismo[47].

2.1.2 Cubismo

Movimiento esencialmente artístico visual. Sin embargo, es importante resaltar que hizo un replanteamiento de la obra de arte, de las formas, de la perspectiva, el movimiento, el volumen, el espacio y el color, que permitió crear un nuevo lenguaje pictórico-estético y por lo tanto una nueva relación entre el público y la obra de arte, ya que tenía que ser reconstruida por el espectador en su mente para poder comprenderla. De esta manera, el Cubismo se constituyó en un arte mental, desligado completamente de la interpretación o semejanza con la naturaleza, ruptura que se consiguió a través de la descomposición de la figura en sus partes mínimas y en planos, que serían estudiados en sí mismos. Así, un objeto podía ser visto desde diferentes puntos de vista, sobre la disposición geométrica, sin cruzar el umbral de lo abstracto, ya que la forma siempre fue respetada. Los temas representados se cimentaron en los

[47] Para conocer más sobre el futurismo puede consultar: "Futurismo. Arte Futurista". En: <http://www.arteespana.com/ futurismo.htm> [Citado el 10 de agosto de 2013]

retratos y las naturalezas muertas urbanas, sus principales artistas fueron Pablo Picasso, George Braque y Juan Gris, entre otros[48].

2.1.3 Expresionismo

Movimiento que surgió como reacción al impresionismo y se desarrolló principalmente en Alemania durante el primer tercio del siglo XX, específicamente desde 1905 hasta finales de la década de los años veinte, razón por la cual fue impactado por la Primera Guerra Mundial, entre sus principales características se encuentra la primacía de lo subjetivo, fantástico, deforme e irracional. La generación expresionista estuvo compuesta por dos grupos: "El puente" y "El jinete azul". El primero tenía como representantes a Ernst Ludwing Kirchner, Fritz Bleyl, Erich Heckel y Karl Schmidt-Rottluff. El segundo se formó por la asociación de los rusos Wassily Kandinsky y Alexei von Javlenski; los alemanes Grabriele Münter, Franz Marc y el suizo Paul Klee[49].

2.1.4 Dadaísmo

Nació en Zúrich entre 1916 y comienzos de los años veinte, momento en el cual se dio por finalizado en París. Cabe resaltar que en esta época se llevó a cabo la Primera Guerra Mundial y a partir de 1918 Europa se vería sometida a un nuevo orden político y social. La revista berlinesa "Der Dada" en su segundo número, publicado en 1919, definió que el dadaísmo podía ser desde "un arte" hasta un "seguro contra incendios", "O puede ser que no sea nada, es decir, que lo sea todo". El dadaísmo no era un movimiento exclusivamente artístico, literario, musical o filosófico. Era todo eso y al mismo tiempo todo lo contrario, antiartístico, provocador en lo literario, travieso en lo musical, radical en lo político y antiparlamentario, pero sobre todo infantil. Pese a los numerosos manifiestos presentados por los dadaístas, no había tras este movimiento un grupo estable, en algunas ciudades de Europa y Norteamérica existían partidarios que se erigían en portavoces.

---

[48] "Cubismo. Pintura y escultura cubista". En: <http://www.arteespana.com/futurismo.htm> [Citado el 18 de septiembre de 2013]

[49] "Expresionismo". En: <http://www.oni.escuelas.edu.ar/olimpi97/pintura-argentina-sigloxx/expresionismo.html> [Citado el 23 de septiembre de 2013]

Como lo expone Dietmar Elger[50] "El principal rasgo que diferenció al dadaísmo de las corrientes artísticas y literarias anteriores (futurismo en Italia, cubismo en París, expresionismo en Alemania) fue el eco internacional obtenido. Artistas y escritores de Zúrich, Berlín, Hannover, Colonia, Nueva York, París y muchas ciudades, mantuvieron contacto unos con otros, participaron en actividades dadaístas y aportaron su colaboración a las numerosas publicaciones del movimiento". Los partidarios se dieron a conocer a través de pseudónimos, numerosos manifiestos, recitales, escándalos y sorpresas que se concentraron en la creación de nuevas formas de expresión artística irracionales, anárquicas y contradictorias. La habilidad propagandística despertó en el público sentimientos encontrados que a menudo desembocaron en disturbios y tumultos que llevaron a encarcelar a los propios artistas. Entre los principales autores se encuentran Tristán Tzara, Hugo Ball, Raoul Hausman, Hans Arp y Marcel Duchamp.

2.1.5 Surrealismo

Cuando se dio por finalizado el dadaísmo, surgió el surrealismo en Francia hacia 1924 como movimiento literario, aunque aceptó la vinculación de algunos artistas plásticos. La Segunda Guerra Mundial (1939-1945) obligó a dispersarse a varios de sus promotores hacia Estados Unidos donde se generaron otros movimientos de posguerra, como el expresionismo abstracto y el arte pop, que colocaron fin al surrealismo. André Breton definió el movimiento estilísticamente a manera de diccionario en el *Primer manifiesto del surrealismo*[51], como un automatismo psíquico puro, mediante el cual se intenta expresar verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. La escritura surrealista pretende ser un dictado mental sin control de la razón, más allá de cualquier condición estética o ética. Por tal motivo se funda en la creencia de la realidad superior de ciertas formas de asociación anteriormente desatendidas, en la omnipotencia del sueño, en el juego sin finalidad determinada del pensamiento que aspira a la destrucción definitiva de todos los mecanismos psíquicos y que pretende ocupar su lugar en los problemas fundamentales de la vida[52]. El principal exponente del surrealismo fue André Breton, quien se encontraba familiarizado con las obras de Sigmund Freud (psicoanálisis) y la

[50]ELGER, Dietmar. *Dadaísmo*. Alemania: TASCHEN, 2004. p. 6.
[51]BRETON, André. *Primer manifiesto surrealista*. París: sin editorial. 1924.
[52] KLINGSÖRH-LEROY, Cathrin. *Surrealismo*. Alemania: TASCHEN, 2004. p. 6.

expresión del mundo subconsciente del artista y, en consecuencia, la manifestación que pasa entre lo real e irreal, lo lógico y lo absurdo, lo vivido y lo soñado. El método utilizado para la producción de las obras fue el automatismo psíquico, según el cual las ideas y los sentimientos debían manifestarse sin obstáculos morales o estéticos[53]. Los autores destacados del surrealismo fueron Breton, Hans Arp, Salvador Dalí, Max Ernst, Joan Miró, Apollinaire y Luis Buñuel, entre otros.

2.1.6 Existencialismo

Nació como una reacción frente a las tradiciones filosóficas imperantes (racionalismo o empirismo) que buscaban la generalización, el establecimiento de leyes, el control, el orden y el progreso. A Soren Kierkegaard se lo considera el padre del existencialismo junto a Friedrich Nietzsche a finales del siglo XIX. Sin embargo, su desarrollo como tal, se llevó a cabo entre los años 1940 y 1950, época en la que existencialistas franceses como Sartre, Camus y Beauvoir realizaron escritos académicos o de ficción que popularizaron temas como la libertad, lo absurdo, la relación Dios-hombre y su naturaleza, la vida, la muerte y la nada. Walter Kaufmann describió el existencialismo como "el rechazo a pertenecer a cualquier escuela de pensamiento, el repudiar la adecuación a cualquier cuerpo de creencias –especialmente de sistemas– y una marcada insatisfacción hacia la filosofía tradicional que se cataloga de superficial, académica y alejada de la vida". Se desarrollaron tres escuelas de existencialismo: Ateo (representado por Sartre), Cristiano (Kierkegaard), Agnóstico (Camus, Martín Heidegger), quienes argumentan que Dios puede existir o no, constituyéndose en una cuestión irrelevante para la existencia humana.

2.2 LAS VANGUARDIAS LATINOAMERICANAS

Las vanguardias latinoamericanas desarrollaron su acción y propuesta en varios momentos igualmente importantes, uno que inicia en 1915 hasta 1929 y otro que va de 1930 a 1940[54]. Estos dos periodos se enmarcaron en cuatro hitos que corresponden a la

[53] TOVAR GIL, Francisco. *Últimas horas del arte (1960-1980)*. Bogotá: Carlos Valencia Editores. 1982. pp. 24-25.

[54] Aunque de acuerdo con el trabajo de Jorge Schwartz, en el que reúne varias posiciones al respecto, el vanguardismo comenzó en 1909, año demasiado distante del tiempo establecido por otros investigadores, pero en el que se lanzó en París el *Manifiesto Futurista*, cuyas repercusiones en América Latina fueron casi inmediatas. Véase: SCHWARTZ, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas* (trad. de Estela dos Santos). México: Fondo de Cultura Económica, 2002. p. 36.

Primera Guerra Mundial, la crisis económica mundial "Crack del 29" (1929-1930), la Guerra Civil Española (1936-1939) y el comienzo de la Segunda Guerra Mundial. Categóricamente las vanguardias fueron una forma de reacción frente al sistema expresivo del modernismo y a las circunstancias sociales generadas por el capitalismo, para algunos autores la diferencia principal con las vanguardias europeas, es que las latinoamericanas se encontraban inmersas en un marco político y económico muy particular, que después llevarían a la academia al análisis de la realidad, a partir de categorías como subdesarrollo y dependencia, a la apropiación cultural de los territorios de "Nuestra América" y tenían elementos implícitos relacionados con la democracia y la liberación en esa ruptura con el pasado[55].

2.2.1 Creacionismo

Movimiento poético de vanguardia del primer tercio del siglo XX en el cual el poeta creaba su propio mundo, completamente desligado de la realidad. Rechazaba la mimesis, es decir el reflejo de la realidad de una forma verosímil. Esta ideología se materializó en el mundo imaginario y en el lenguaje abstracto de la obra *Altazor* (1931) de Vicente Huidobro, poeta chileno considerado el padre del creacionismo, quien expresa su teoría nítidamente en el manifiesto *Non serviam*, en el que el poeta asume el papel de "un pequeño Dios" que se sirve de varias técnicas que incluyen el juego e invento de palabras, el uso de metáforas sin bases lógicas, la irracionalidad, la falta de una línea narrativa, el abandono de la sintaxis y la puntuación tradicional, el hincapié en el efecto lírico y lo políglota, dado que cruza las fronteras de las lenguas[56].

2.2.2 Ultraísmo

Nació en España en 1918 con la intención de enfrentarse al modernismo, que había dominado la poesía en lengua española desde fines del siglo XIX. La llegada de Jorge Luis Borges a Mallorca a principios del siglo XX y su amistad con Jacobo Sureda serían determinantes, no sólo para la incorporación de Borges a la corriente que se formalizó con la publicación en 1921, de un manifiesto suscrito por los dos

[55] DE LA FUENTE, José Alberto. "Vanguardias literarias, ¿una estética que nos sigue interpelando?". En: *Literatura y Lingüística*, núm. 16, 2005, p. 0, Chile: Universidad Católica Silva Henríquez.
[56] HONORES, Cristal. "El Creacionismo de Vicente Huidrobo". En: <http://literatura.about.com/od/vanguardiasysxx/a/ El-Creacionismo-De-Vicente-Huidobro.htm> [Consultado el 10 de octubre de 2013]

mencionados, más Juan Alomar (hijo del inventor del término "futurismo") y Fortunio Bonanova en la revista *Baleares*, sino para la difusión de ella en Argentina, único país de América donde existió un grupo ultraísta y revistas relacionadas al movimiento: *Mural Prisma* (1921-22) y *Proa 1era época* (1922-1923) que incorporaron el criollismo y la parodia. En el artículo publicado en la revista *Nosotros* en Buenos Aires (1921), Borges sintetizó así los objetivos del ultraísmo: uso de la metáfora, tachadura de las frases medianeras, los nexos y los adjetivos inútiles, abolición de los "trebejos ornamentales"[57], síntesis de dos o más imágenes en una, uso de metáforas chocantes e ilógicas, destacaron el cine, el deporte, el adelanto técnico y la tendencia a establecer una disposición tipográfica nueva de las palabras en los poemas, entre otros[58].

2.2.3 Estridentísmo

Movimiento literario mexicano fundado por Manuel Maples Arce, que conjugó el aspecto moderno del futurismo con la irreverencia dadaísta. Es así como trataron de obtener una simbiosis entre todas las tendencias de la vanguardia, animados por la nueva sociedad surgida después de la Revolución Mexicana[59], de esta manera exaltaron las fábricas y las masas trabajadoras. Teóricos y prácticos lanzaron varios manifiestos, como ya lo habían hecho los surrealistas en Francia; el primero, presentado como el "comprimido estridentista", *Actual y Hoja de Vanguardia* (1922). A este grupo pertenecieron escritores como Arce, Germán List, Salvador Gallardo y Luis Quintanilla[60].

2.3 INFLUENCIA NORTEAMERICANA "GENERACIÓN BEAT"

El término Generación Beat[61] surgió durante una conversación entre Jack Kerouac y John Clellon Holmes en 1948. A finales de 1952 apareció en el *New York*

---

[57] La expresión "trebejos ornamentales" era una clara referencia al modernismo de Ruben Dario, al que los ultraístas consideraban recargado de adorno y sin sustancia. El ultraísmo coincidía con las otras vanguardias en eliminar el sentimentalismo, siendo afín al creacionismo del poeta chileno Vicente Huidobro, quien pasó por las tertulias de los ultraístas.

[58] BORGES, Jorge Luis (Diciembre 1921). «Ultraísmo». *Nosotros*. 39 (151): pp. 466-471.

[59] Conflicto armado que inició el 20 de noviembre de 1910 con un levantamiento encabezado por Francisco I, el cual duró hasta 1917.

[60] "Literatura". En: <http://www.azc.uam.mx/csh/sociologia/sigloxx/literatura.html> [Citado el 20 de agosto de 2013]

[61] "Jack Kerouac y la Generación Beat". En: <http://www.jackkerouacweb.com/semblanza> [Citado el 15 de marzo de 2013]. También puede consultar: "La Generación Beat: un vistazo en 45 páginas". En: <http://www.loscuentos.net/cuentos/link/975/ 97523/> [Citado el 28 de agosto de 2013]

Times Magazine un artículo de Holmes titulado "This is the Beat Generation" que captó la atención del público. El término comenzó a utilizarse sin discriminación alguna, hasta tal punto que en 1959 Kerouac consideró necesario corregir públicamente el abuso de esta denominación en los medios de comunicación, en los que se empleaba con las connotaciones de "totalmente vencido", fracasado, o en el sentido de "ritmo". Jack intentó mostrar el sentido correcto de *beat* al sugerir su relación con "beatitud" y "beatífico", conexión que se explicaba porque el movimiento se sentía atraído por la comprensión del pensamiento oriental y las prácticas de meditación. Esta redefinición que hizo Kerouac del término, buscó orientar el significado hacia las imágenes de la derrota u oscuridad necesaria, precedente a la luz y la supresión del ego que conducen a la iluminación religiosa.

La Generación Beat emergió en los Estados Unidos tras la II Guerra Mundial, en un contexto de bienestar económico, nacionalismo, exaltación de los valores americanos y optimismo promovido por la maquinaria propagandista de un Estado tras la victoria en la guerra, pero que también se encontraba sumido en una creciente paranoia de comunismo y conspiración, carrera armamentística y amenaza nuclear, mientras se esforzaba en justificar y olvidar lo ocurrido en Hiroshima. En este contexto social y político, surgió como movimiento literario espontáneo no articulado en torno a un manifiesto, pero que coincide con la aparición de *En el camino*[62] de Jack Kerouac, texto en el que a partir de la "prosa espontanea" como él la bautizó, los jóvenes se vieron identificados para hacer brotar un sentir, oculto durante muchos años. Es así, como escapar y encontrar a través de los viajes, sustancias psicoactivas, música jazz, libertad sexual y budismo (zen), ir más allá de lo material, descubrirse a sí mismos y vivir día a día improvisadamente, se convirtieron en las señales de una generación cuyo mayor legado sería la forma de vida al margen de lo establecido. Autores destacados: Jack Kerouack, Allen Gingsberg, Neal Cassady y William Burroughs.

2.4 EL BOOM LATINOAMERICANO

Si bien el Boom Latinoamericano no influenció directamente al Nadaísmo, es necesario retomarlo, ya que se originó entre las décadas de 1960 y 1970. De esta manera, el Boom podría definirse como un fenómeno editorial y literario protagonizado

[62] KEROUAC, Jack. *En el camino*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2004. p. 364.

por un grupo de novelistas latinoamericanos relativamente jóvenes, reconocidos en diferentes lugares del mundo: Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, Julio Cortázar y Carlos Fuentes[63], quienes desafiaron los convencionalismos establecidos en la literatura hispanoamericana. De esta manera, cuatro elementos marcaron estas décadas en Latinoamérica: la revolución cubana, las dictaduras, el exilio de algunos escritores debido a la defensa de su acción política-social y el auge de la literatura latinoamericana. Cabe resaltar que los escritores de los movimientos de vanguardias latinoamericanas fueron los predecesores y los que iniciaron con la innovación estilística de manera previa al Boom. El éxito repentino de los autores se relacionó con el hecho de que sus obras se publicaron en Europa por las editoriales de Barcelona y circularon a nivel mundial.

2.5 INFLUENCIA COLOMBIANA

2.5.1 Piedra y Cielo

El movimiento literario "Piedra y Cielo" correspondió a una generación de poetas colombianos nacidos entre 1910 y 1915, caracterizados porque arremetieron contra el paradigma poético imperante en ese momento en Colombia, representado principalmente por la obra de Guillermo Valencia, poeta de enorme prestigio, considerado uno de los grandes hombres del modernismo hispanoamericano y representante de la cultura reaccionaria, auspiciada por los gobiernos conservadores durante el primer tercio del siglo XX. Bajo el nombre de "Piedra y Cielo" se publicaron en Bogotá entre septiembre de 1939 y marzo de 1940 siete delgados cuadernos de poesía presentados por Lozano y Lozano como fascículos que dirige, edita y costea el joven y acaudalado poeta Jorge Rojas, en orden de aparición: *La ciudad sumergida* de Jorge Rojas, *Territorio amoroso* de Carlos Martín, *Presagio de amor* de Arturo Camacho Ramírez, *Seis elegías y un himno* de Eduardo Carranza, *Regreso de la muerte* de Tomás Vargas Osorio, *El ángel desalado* de Gerardo Valencia y *Habitante de su imagen* de Darío Samper[64]. Los "piedracelistas" no tuvieron manifiesto poético formal ni establecieron una escuela poética; pero propugnaron por una poesía centrada en el lirismo depurado,

[63] Es necesario tener en cuenta que Vargas Llosa dejó de interesarse muy rápido por la "causa cubana" de manera similar a Carlos Fuentes, mientras que García Márquez y Cortázar persistieron.
[64] RESTREPO, Beatríz. "Piedra y cielo a contraluz". En: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/publicacionesbanrep /boletin/bole69/bolet1a.htm> [Citado el 10 de julio de 2013]

es decir, descartaban la poesía razonadora, elucubrante[65] y de marcado carácter declamatorio. Privilegiaban particularmente la metáfora. Igualmente, los caracterizaba la atracción por América y por el descubrimiento de sus valores autóctonos, en contraste con el exotismo de los modernistas, a los que rechazaban. Las características iniciales de ese grupo fueron, entre otras, la hipersensibilidad, la emotividad y la insolencia contra las formas consagradas y canonizadas.

2.5.2 Fernando Gonzáles Ochoa

Fernando Gonzáles Ochoa, nació en Envigado (Antioquia) el 24 de abril de 1895 y murió en el mismo lugar el 16 de febrero de 1964 producto de un infarto. Fue escritor, filósofo, diplomático y abogado colombiano conocido como el "El Brujo de Otraparte", sus obras prolíficas, hicieron uso de originales estilos literarios que lo llevaron a elaborar tratados de sociología, historia, arte, moral, economía, epistemología y teología. Es considerado uno de los más vitales, polémicos y controvertidos escritores colombianos del siglo XX. La obra de González fue decisiva en el nacimiento del movimiento Nadaísta fundado por uno de sus discípulos, Gonzalo Arango. A su vez, González recibió influencia de escritores como Tomás Carrasquilla, por quien profesaba un gran afecto, y de filósofos como Nietzsche, Platón, Spinoza, Schopenhauer, y en menor medida del existencialista Jean-Paul Sartre. Con relación a su obra de corte rebelde, puede decirse que en 1915 se vinculó a "Los Panidas"[66], una agrupación de jóvenes entre los que se encontraba el poeta León de Greiff y el caricaturista Ricardo Rendón. Al año siguiente publica su primer libro *Pensamientos de un viejo*, en 1919 obtiene su título de abogado de la Universidad de Antioquia a partir del trabajo de grado que correspondía a un estudio de sociología titulado *El derecho a no obedecer*, el cual no es bien recibido por las directivas de la institución. González, presionado por las circunstancias, realiza algunas modificaciones y lo publica bajo el título *Una tesis*.

[65] Elucubrar: elaborar una divagación complicada y con apariencia de profundidad. RAE.
[66] Los Panidas: movimiento literario y artístico de principios del siglo XX en Colombia que inició con 13 jóvenes intelectuales de Medellín, con edades entre 18 y 20 años, inconformes con las propuestas literarias, artísticas y filosóficas de su época y deseosos de una renovación. El movimiento tuvo sus inicios en 1914 y su máxima manifestación se dio en 1915 con la revista *Los Panidas*. El número de integrantes tenía el límite de 13 y se corrió la voz de que habían hecho un pacto de suicidio, el cual fue cometido por Ricardo Rendón, José Gaviria y Teodomiro Isaza.

En 1921 es nombrado Magistrado del Tribunal Superior de Manizales, ciudad a donde se traslada en 1928, como Juez Segundo Civil del Circuito de Medellín. Allí conoce a su secretario, Benjamín Correa, con quien entabla una entrañable amistad y en su compañía recorre varios pueblos de Antioquia, Caldas y Valle, experiencia de la que surge uno de sus libros más populares, *Viaje a pie*, publicado en 1929. Ese año, el texto es prohibido bajo pecado mortal por el Arzobispo de Medellín, Monseñor Manuel José Caycedo, decisión que fue ratificada al año siguiente por el arzobispo de Manizales. Después de sus viajes y escritos que realizó en Venezuela (1931) en Italia como Cónsul General de Colombia (1932) y su expulsión en 1933 por sus críticas a Benito Mussolini y su régimen fascista; es entonces trasladado a Marsella, dos años después regresa a Colombia, a su natal Envigado, donde inicia la publicación de la revista *Antioquia*, que continuaría hasta 1945. En septiembre de 1957 se instala en su casa de Otraparte, donde vivió hasta su muerte[67].

2.6 ÁNGELA MARY HICKIE: "ANGELITA", LA INFLUENCIA DEL AMOR[68]

Los viajes que realizó Gonzalo Arango, lo llevaron a diferentes lugares del país para dar a conocer lo que era el Nadaísmo y su forma de pensar o simplemente para ser jurado en un evento, de esta manera llegaría en 1971 al Departamento de San Andrés y Providencia, donde encontraría a Ángela Mary Hickie, una joven londinense que viajaba por Latinoamérica con su guitarra y que había seguido los pasos de Gonzalo a través de sus libros y poemas, el encuentro con Angelita cambio todo, el paraíso de San Andrés y el amor comenzaron a borrar la crítica contra el sistema para dar paso a un nuevo propósito en la vida del escritor, vivir la felicidad al lado de ella. La influencia espiritual de Angelita cambió el aspecto físico de Arango, quien dejó los zapatos de cuero por alpargatas, las camisas convencionales por camisas de colores alegres, el saco por la ruana, los pantalones por blue-jeans bordados con flores y se dejó crecer el pelo. Es así como el antes furibundo, obsesionado, enamorado de la fama, que se dejaba acosar por las mujeres, que le gustaba aparecer en la prensa y que atacaba los poderes civiles, eclesiásticos, militares y académicos paso a ser un hombre reposado, reflexivo, místico, que encontró a Cristo y que comenzó a valorar lo espiritual más que lo material, bajo los símbolos de paz y amor, en sus propias palabras: "En San Andrés

[67] HENAO HIDRÓN, Javier. *Fernando González, filósofo de la autenticidad*. Medellín: Marín Vieco Ltda., 1994. p. 15.
[68] Este aparte tomó como referente el trabajo elaborado por CAVANZO DUARTE, Diego Andrés y MANTILLA BENÍTEZ. Op. cit., p. 152.

murió el Nadaísmo porque allí encontré a Angelita que me puso en una nueva dimensión, realmente el encuentro con Angelita fue el encuentro de una larga búsqueda espiritual con lo que es esencial en el hombre: el amor"[69].

3. GONZALO ARANGO: VIDA Y NADAÍSMO

'Gonzalo Arango nació en el municipio de Andes (Antioquia) en 1931, durante el periodo de tiempo conocido en Colombia como la "época de los regímenes liberales" que enfrentaron la gran recesión económica mundial y que aceleraron los procesos de urbanización con grandes reformas, como las propuestas por Alfonso López Pumarejo (1886-1959). En su adolescencia vivió la guerra bipartidista que se desataría con "El Bogotazo" el 9 de abril de 1948. La época de Arango fue profundamente influenciada por la Iglesia Católica, la cual tenía la hegemonía de la educación en Colombia tras la Constitución de 1886, además de poseer una gran autoridad política, social y cultural, por ejemplo en la revisión y censura del material intelectual. En 1929, como ya se expuso, el Arzobispo de Medellín prohibió la lectura de la obra *Viaje a pie* de Fernando González Ochoa bajo pena de pecado mortal. Todos estos elementos influyeron en la vida y obra de Arango, el cual crecería con un espíritu rebelde.

En su familia predominaba el conservatismo y fue el último de los 13 hijos de Francisco Arango, conocido como "don Paco" el telegrafista del pueblo y de la ama de casa Magdalena Arias. En 1947 comenzó sus estudios de derecho en la Universidad de Antioquia, pero tres años después los dejaría para dedicarse de lleno a la literatura, etapa que inició con la escritura de su obra *Después del Hombre.* El joven Gonzalo fue uno de los partidarios del General Rojas Pinilla en 1953 y se unió al Movimiento Amplio Nacional (MAN), junto a otros artistas y jóvenes intelectuales que respaldaron al dictador, mientras se dedicaba al mismo tiempo al periodismo. Sin embargo, liberales y conservadores reaccionaron y se unieron contra Rojas para causar su caída el 10 de mayo de 1957. El exilio del general en España, significó paralelamente el exilio del joven pensador en el departamento del Chocó, ya que era buscado en su oficina de Medellín por las turbas prodemocráticas que lo consideraban cabeza visible del rojísmo.

[69] MARÍN MALDONADO, Augusto. "En San Andrés murió el Nadaísmo". Revista dominical. Manizales, domingo 3 de Octubre de 1976. p. 1. Biblioteca Pública de Medellín. Fondo Nadaísmo.

El exiliado llegó a Cali en 1957 sin un rumbo fijo y es en medio de la bohemia de la capital vallecaucana donde comienza lo que él llamaría Nadaísmo, expresado en el *Primer Manifiesto* que publicó un año después en Medellín. La deshonra por haber apoyado una causa perdida y la sensación de estar sin rumbo, sin nada, lo llevaron a buscar a otros contemporáneos que como él compartieran su pensamiento de la sociedad. Los primeros que se unieron al Nadaísmo fueron Alberto Escobar y Amilkar Osorio, y en la Plazuela San Ignacio de Medellín en 1958, protagonizaron el primer escándalo "la quema de la literatura colombiana", en la cual arde su primera novela *Después del Hombre.* Al año siguiente, los Nadaístas sabotearon el I Congreso de Intelectuales Católicos, razón por la cual fue detenido y visitado por "El Brujo de Otraparte". Entre otros de los escándalos de los Nadaístas estuvo el sacrilegio de las hostias consagradas en la Basílica de Medellín en 1961, hecho que tuvo trascendencia internacional, aunque después el acto fue condenado por él mismo. Gonzalo también fue periodista y tuvo una participación activa en varios diarios y revistas nacionales, entre 1963 y 1964 colaboró en la revista *Nueva Prensa*; entre 1966 y 1967 en la revista *Cromos*; escribió en la revista *Mito*[70], publicó *Nadaísmo 70* y mantuvo columnas permanentes en periódicos colombianos como *El País* y *El Tiempo.* También escribió eventualmente para las revistas *Corno Emplumado* de México y *Zona Franca* de Venezuela, entre los géneros que practicó se encuentra la crónica, el reportaje, el ensayo, el cuento, el teatro, el manifiesto, la memoria, la poesía y la crítica.

En 1954 escribió en la Revista de la Universidad de Antioquia artículos sobre poesía norteamericana, Mahfud Massis, Hugo Goldsack, Françoise Sagan, Rafael Maya, en 1958 publicó su *Primer Manifiesto Nadaísta*, *Nada bajo el cielorraso y HK 111*; *Trece poetas Nadaístas* (1963); *Sexo y saxofón* (1964); *Los ratones van al infierno* y *La Consagración de la Nada*, ambos en 1964. *De la Nada al Nadaísmo* (1966); *Prosas para leer en la silla eléctrica* (1966); *El oso y el colibrí* (1968); *Semblanza del poeta ruso Eugenio Evtushenko* (1972) y *Fuego en el altar* (1974). Posteriormente a su muerte, salió a la luz *Adangelios*, (1985), una pequeña parte de su correspondencia –la referida al Nadaísmo y sus amigos– se reúne en *Gonzalo Arango. Correspondencia violada* (1980), preparada por Eduardo Escobar; *Todo es mío en el sentido en que nada me pertenece* (1991), que contiene *Providencia*, *Fuego en el altar y Adangelios*; *Obra negra* y *Reportajes* (1993). Cabe resaltar que desde el *Primer Manifiesto Nadaísta*, regularmente, distribuyó manifiestos y/o los

[70] Jotamario Arbeláez escribe en la columna de opinión del periódico *El País* de nov iembre 29 de 2005: "Los nadaístas bebieron de *Mito*, cuya colección reposaba en el apartamento de X-504. Puede decirse que el nadaísmo nace y se amamanta con *Mito* y que *Mito* muere y es enterrada tras haberle dedicado su última edición (41 y 42) a los poetas nadaístas vivos, presos o borrachos".

hizo publicar en periódicos: "Los camisas rojas" y el "Manifiesto a los escribanos católicos" (1961), "Mensaje a los Académicos de la Lengua" (1962), "Las promesas de Prometeo" (1963); "El sermón atómico" (1964); "Manifiesto Nadaísta al Homo Sapiens" (1965). "Terrible trece manifiesto" (1967) y "Boom contra Pumpum" (1971), una revisión de Gabriel García Márquez[71]. Como se puede apreciar, su producción literaria fue prolífica y generó diferentes percepciones a partir de su contenido y estilo, particular e irreverente. Tanto así que influenció la música de Pablus Gallinazus, Los Yetis y "Eliana"; también llevó a sus seguidores a erigir una musa inalcanzable, la actriz, cantante, icono de la moda y símbolo sexual de la época Brigitte Bardot (nació en París el 28 de septiembre de 1934).

gonzaloarango como él firmaba, pasó por tres momentos en su etapa Nadaísta. Inicialmente, fue el fundador del movimiento literario y se caracterizó por su fuerza en la escritura radical, en un contexto en el que el hombre llegó al espacio y a la luna, se vivía la revolución sexual, pero ante todo en el que hacían presencia los jóvenes con una impronta generacional caracterizada por la búsqueda de la libertad y la incidencia política a partir de la cultura para generar cambios profundos. Esa necesidad de cambiar el orden imperante llevó a Gonzalo junto a sus seguidores, a la crítica contundente al status político (frente nacional), la burguesía y la iglesia católica. Como lo expone en el *Manifiesto al Congreso de Escribanos Católicos*[72]:

> No somos católicos por respeto a nosotros mismos… porque en Colombia son católicos los políticos, los intelectuales, nuestros padres, los curas, los militares y los capitalistas. TODOS, menos los Nadaístas… basta de inquisiciones. basta de intrigas teológicas. basta de sofismas. basta de verdades reveladas. basta de morales basadas en el terror a Satanás. basta de comerciar con la vida eterna. basta de aliarse con dictaduras militares y burguesas. basta de asistir al banquete de la Andi… ¡BASTA!… ¡¡¡EL DIABLO NO EXISTE!!!... Lo único que deja la religión católica es un pueblo miserable, ignorante, hambriento, servil, explotado, fetichista, criminal, bruto. ése es el producto de sus sermones sobre moral… no se puede ser escritor y católico al mismo tiempo. porque lo uno repugna lo otro[73].

[71] La información de este aparte fue tomada de "Gonzalo Arango" En: <http://www.gonzaloarango.com/obra/obras.html> [Citado el 26 de Agosto de 2013]

[72] Para el desarrollo y análisis del artículo se tuvo en cuenta la *Obra negra*, compilación realizada por Jotamario Arbeláez, Angelita y Esdras sobre textos escritos por Gonzalo Arango desde el surgimiento del Nadaísmo. ARANGO, Gonzalo. *Obra negra: negación creadora*. Bogotá: Plaza & Janes, 1993. 238. p.

[73] Ibíd., p. 26.

La obra de Arango, también fue un producto de los cambios y de las preocupaciones que se vivieron en un periodo determinado 1958-1976, relacionados con un mundo bipolar (capitalista y socialista) en constante tensión por la carrera armamentística entre dos potencias (USA y URSS) y la preocupación ante la constante amenaza de una guerra nuclear, que causaba temor ante la "inminente" autodestrucción de la humanidad, como lo expone en *El sermón atómico:*

> No reconozcas el poder de los poderosos. Ellos sólo cuentan con las armas… No conquistes tu Reino con oraciones, sino con violencia. Pues con la violencia los Césares nos han subyugado. Y Césares son hoy todos los que dominan el mundo con Razones Atómicas, con Razones imperiales. Sus tronos están levantados sobre tumbas, tanques, oro, brutalidad, y un poder infinito de destrucción. Y también sobre el miedo y la miseria de los pueblos.

En el *Terrible 13 Manifiesto Nadaísta* escribe: "Consideramos que era ya demasiado tarde para luchar, triunfar, pensar, amar, trascender y ser formales como seminaristas, porque vivimos tiempos de terror y muerte, y las estrellas del cielo han sido sustituidas por temibles signos anunciadores de guerras atómicas y aniquilamientos terrestres"[74]. Su obra también se enmarcó en las ansias de libertad, la crítica a la moral y las pautas de comportamiento de la sociedad colombiana, en sí, a su cultura, que lo llevaron a ser ambivalente al reprochar lo heredado de lo indígena y lo aprendido de Castilla. Cabe resaltar, que el "profeta" fue partidario de la modernización física y la modernidad en el pensamiento, en donde resalta que el mundo es uno solo, pues lo viejo depende de lo joven y viceversa, en esa relación antiguo-nuevo continente. Lo anterior se hace visible en su primera etapa de "Nadaísmo radical", es así como en el aparte VI del *Primer Manifiesto Nadaísta* expresa:

> …¿Qué significa para la cultura de América tallar sapos, revivir mitos, incrementar las supersticiones, retener el tiempo olvidado…?
> América no puede anclarse en lo regional, en lo folclórico, en la tradición mítica… América debe superar el complejo de infantilismo espiritual. De otra manera nos quedaríamos en la Edad de la rana y la Laguna, en tanto que la técnica científica ha fijado estrellas en el espacio cósmico… Ningún pueblo, ningún continente viejo o nuevo puede elegir su destino por separado… Una cultura solitaria, desvinculada de los intereses universales, es imposible de concebir…[75]

[74] Ibíd., p. 29.
[75] Ibíd., p. 20.

La segunda etapa de Gonzalo, se desarrolló a partir del abandono del movimiento en 1971, de esta manera en el *Adiós al Nadaísmo* argumenta "Ser nadaísta es también negar el Nadaísmo si ya no sirve a los poderes de la vida y el arte"[76], escrito en el que empieza a plantear su reconciliación con Cristo: "Reclútame Señor para la salvación…Dios mío, sálvame de esta paz difunta. Devuélveme la paz y el sufrimiento. Dame fe en una causa aunque sea perdida"[77]. En su tercera etapa volvería a Cristo y se orientaría más por las características del movimiento hippie y la vida espiritual al lado de Angelita, en *Fuego en el altar* escribe que hay un camino hacia la luz y la libertad, que es la cruz guiada por Jesús. En *Adangelios* recuerda que "…sin muerte no hay resurrección. Cristo es la ÚNICA ESPERANZA del Hombre Nuevo. Porque Él es el Camino, la Verdad y la Vida"[78].

En estas tres etapas, y principalmente en la primera, es indudable el llamado de atención que generó el Nadaísmo como movimiento literario de vanguardia "tardío" en Colombia, cargado de experimentación, irreverencia, crítica de la razón, negación de todo valor del pasado, el abandono de la imitación de la naturaleza, la hegemonía del inconsciente y la reconstrucción mental de la obra. Es posible preguntarse ¿por qué movimiento "tardío"? y es aquí donde hay que recordar que en Latinoamérica las vanguardias se desarrollaron en países como México, Chile y Argentina en los cuatro primeros lustros del siglo XX, en Colombia se realizó al menos un esfuerzo por modernizar la poesía por el movimiento "piedra y cielo" e inclusive "Los Panidas" buscarían una modernización total de la literatura colombiana, pero sólo sería el Nadaísmo en 1958, el que podría ser catalogado como movimiento de vanguardia por su irreverencia. Es necesario resaltar que el escritor siempre estará inmerso en una sociedad, en un tiempo, en un espacio, es decir, en un contexto en el cual escribe; razón por la cual, sólo se puede comprender su producción, en constante diálogo escritor-sociedad, a la cual critica, reafirma y/o describe. Por lo tanto, desde la sociología de la literatura es necesario considerar esta correspondencia "interna" del texto o la obra, relacionada con el estilo, contenido, estructura y forma, atada a la visión "externa", marcada por la biografía, contexto, corrientes, movimientos e historia, además de lo que ella provoca cuando sale a la luz a través del tipo de publicación, editorial, comercialización y circulación. Esto hace que algunos textos cuenten con mayor

[76] Ibíd., p. 216.
[77] Ibíd., p. 217.
[78] Ibíd., p. 225.

pregnancia que otros y que a su vez tengan una mayor puesta en valor que depende del campo de poder en el que se circunscribe como lo diría Pierre Bourdieu[79].

A MANERA DE CONCLUSIÓN

Hasta Gonzalo Arango, ningún escritor en Colombia había desafiado de esta manera –frontal y pública– a la iglesia, la cultura, la política, los intelectuales, la literatura y la sociedad en sí. Como se ha expuesto a lo largo de la ponencia, retomó muchos elementos de las vanguardias europeas: del futurismo el amor por la urbe, la fuerza, el peligro y la modernización; del cubismo haría uso de la necesidad de un diálogo con el lector, en el que la verdad no existe o viene totalmente develada, todo para crear un mundo diferente, es decir, para que exista un diálogo entre lo escrito, lo leído y la generación de sensaciones que crea el lector; con el expresionismo daría primacía a lo subjetivo, lo fantástico, deforme e irracional. Del dadaísmo, tal vez el movimiento que más influenció a Arango y al Nadaísmo, hizo uso de una estrategia maravillosa como lo es el manifiesto[80], la irreverencia, la propaganda, el escándalo e inclusive pasaría por el encarcelamiento; es tan clara su incidencia, que del dadaísmo tomaría casi que de manera literal la definición de Nadaísmo "puede ser que no sea nada, es decir, que lo sea todo", además de la participación de seguidores que vivían en diferentes ciudades del mundo para el caso dada, y en Colombia se ubicarían en las denominadas provincias de Medellín y Cali principalmente. De este movimiento, sus integrantes también tomarían los pseudónimos para identificarse como es el caso del "monje loco", el "X-504" y "Amilkar U", todo acompañado de sorpresas artísticas irracionales, anárquicas y contradictorias.

Del surrealismo utilizaría elementos del psicoanálisis para llevar al individuo a otros estados mentales mediante el cambio en la escritura, lo que daba primacía a la relación entre lo lógico y lo absurdo, lo vivido y lo soñado sin obstáculos morales o estéticos; con el existencialismo plantearía lo ateo y lo cristiano, al igual que trataría temas como la libertad, la relación Dios-hombre, la vida, la muerte y la nada. Por su parte, de las vanguardias latinoamericanas, retomaría del creacionismo el hecho de que el poeta es "un pequeño Dios", del ultraísmo la eliminación de la rima, de manera similar al estridentísmo trató de obtener una simbiosis entre todas las vanguardias.

[79] BOURDIEU, Pierre. *Las reglas del arte: Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1995. 514. p.
[80] Aunque cabe resaltar que el Futurismo ya había impulsado el manifiesto.

Otra corriente fundamental y que se haría visible en sus tres etapas sería la *Beat Generation* con la cual compartió el budismo Zen, el jazz, las sustancias psicoactivas, los viajes y la vida espiritual, ir más allá, descubrirse a sí mismo y vivir al margen de lo establecido, todas presentes a lo largo de la existencia del Nadaísmo en menor o mayor proporción. Como se expuso, el Boom latinoamericano no influenció directamente al Nadaísmo, pero si generó un interés para que los escritores dejaran los convencionalismos establecidos en la literatura latinoamericana, mediante el desarrollo de un trabajo experimental y comprometido en lo social, cultural y político, lo que sería un motivante para la constante búsqueda de su impronta. A nivel colombiano, si bien criticó a "piedra y cielo" por la defensa de los valores autóctonos y el rechazo a los modernistas, también compartió la necesidad de innovar y cambiar la tradicional poesía colombiana. No se podría dejar de lado en este caudal de influencias a Fernando Gonzales Ochoa, quien fue decisivo, sobre todo en su corte rebelde y desafiante. Además, sería imposible no nombrar a Angelita, su eterna compañera que estaría presente a partir de la etapa final del Nadaísmo hasta la muerte del "profeta".

Me atrevería a decir que gonzaloarango es el artista bohemio e incomprendido, que se constituyó en un personaje ovacionado, buscado, seguido y aceptado, inclusive por las instancias políticas y que en esa NADA, logró condensar TODO lo relacionado con las vanguardias tanto europeas como latinoamericanas, en un contexto mundial de los años sesenta y setenta del siglo XX, para crear una nueva vanguardia ecléctica colombiana tardía, llamada Nadaísmo, que fue importante como desafío a la tradición y propuesta de ruptura, y que actualmente es criticada y subvalorada en el campo literario, pero que se constituye en tema importante de estudio para la sociología de la literatura colombiana y latinoamericana.

Bibliografía

ARANGO, Gonzalo. *Primer Manifiesto Nadaísta*. Medellín: Tipografía Amistad, 1958.

_____. *Obra negra: negación creadora*. Compilación realizada por Jotamario, Angelita y Esdras. Bogotá: Plaza & Janes, 1993.

BORGES, Jorge Luis (Diciembre 1921). «Ultraísmo». Nosotros. 39 (151): pp. 466-471

BOURDIEU, Pierre. *Las reglas del arte: Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1995.

BRETON, André. *Primer manifiesto surrealista*. París: sin editorial, 1924.

CAVANZO DUARTE, Diego Andrés y MANTILLA BENÍTEZ, Sergio Eduardo. gonzaloarango: *Una Historia de su vida y obra en su fase Nadaísta (1958-1976)*. Bucaramanga: Tesis de grado para obtener el título de historiador de la Universidad Industrial de Santader, 2011.

CENDALES JEREZ, David Alberto. *El estilo en la obra de Gonzalo Arango*. Bogotá: Tesis de pregrado en literatura. Universidad Javeriana, 2009.

CORLETTI, Alejandro. *Kayrós: de escalas, tiempos, ciclos y sobre todo "momentos trascendentes"*. España: licencia Creative Commons, 2008.

DE LA FUENTE, José Alberto. "Vanguardias literarias, ¿una estética que nos sigue interpelando?". En: Literatura y Lingüística, núm. 16, 2005, p. 10, Chile: Universidad Católica Silva Henríquez.

ELGER, Dietmar. *Dadaísmo*. Alemania: TASCHEN, 2004.

HENAO HIDRÓN, Javier. *Fernando González, filósofo de la autenticidad*. Medellín: Marín Vieco Ltda., 1994.

KEROUAC, Jack. *En el camino*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2004.

KIRKPATRICK, Jeane. *El pacto Kennedy Kruschev y los sandinistas*. Cuba: Fundación Nacional Americana. 1985.

KLINGSÖRH-LEROY, Cathrin. *Surrealismo*. Alemania: TASCHEN, 2004.

LÓPEZ JARAMILLO, Amalia. *La ciudad de los Nadaístas*. Medellín: Tesis de especialización en estudios urbanos. Universidad EAFIT, 2008.

MARÍN MALDONADO, Augusto. "En San Andrés murió el Nadaísmo". Revista dominical. Manizales, domingo 3 de Octubre de 1976. p. 1. Biblioteca Pública de Medellín. Fondo Nadaísmo.

RAMOS ROMERO, Héctor y DOMINGO SANTORO, Pablo. "Dos caminos en la sociología de la literatura: hacia una definición programática de la sociología de la literatura española". En: Revista Española de Sociología. No. 8 (2007) pp. 195-223.

REIS, Carlos. *Fundamentos y técnicas del análisis literario*. Madrid: Editorial Gredos S.A., 1981.

SCHWARTZ, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas*. (Trad. de Estela dos Santos). México: Fondo de Cultura Económica, 2002.

TOVAR GIL, Francisco. *Últimas horas del arte (1960-1980)*. Bogotá: Carlos Valencia Editores. 1982. pp. 24-25.

VIDALES, Raúl. *La iglesia Latinoamericana y la política después de Medellín*. Quito: CELAM, 1972.

USTARIZ, Reginaldo. *Che Guevara: vida, muerte y resurrección de un mito*. Madrid: Nowtillus. 2008.

ZAMBRANO ROSERO, Pilar Eugenia y VELASCO MARTÍNEZ, Magally Cristina. *El Nadaísmo de Gonzalo Arango a través de su correspondencia*. Pasto: Tesis de pregrado en filosofía. Universidad de Nariño, 1988.

Cibergrafía

"Cubismo. Pintura y escultura cubista". En: <http://www.arteespana.com/futurismo.htm> [Citado el 18 de Septiembre de 2013]

"Expresionismo". En: <http://www.oni.escuelas.edu.ar/olimpi97/pintura-argentina-sigloxx/expresionismo.html> [Citado el 23 de Septiembre de 2013]

"Futurismo. Arte Futurista". En: <http://www.arteespana.com/futurismo.htm> [Citado el 10 de Agosto de 2013]

"Gonzalo Arango" En: <http://www.gonzaloarango.com/obra/obras.html> [Citado el 26 de Agosto de 2013]

HONORES, Cristal. "El Creacionismo de Vicente Huidrobo". En: <http://literatura.about.com/od/vanguardiasysxx/a/El-Creacionismo-De-Vicente-Huidobro.htm> [Citado el 20 de Julio de 2013]

"Jack Kerouac y la Generación Beat". En: <http://www.jackkerouacweb.com/semblanza> [citado el 15 de agosto de 2013].

"La Generación Beat: un vistazo en 45 páginas". En: <http://www.loscuentos.net/cuentos/link/975/97523/> [Citado el 28 de julio de 2013]

"Literatura". <En: http://www.azc.uam.mx/csh/sociologia/sigloxx/literatura.html> [Citado el 20 de agosto de 2013]

RESTREPO, Beatriz. "Piedra y cielo a contraluz". En: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/publicacionesbanrep/boletin/bole69/bolet1a.htm> [Citado el 10 de julio de 2013]

O CORTIÇO NUM DIÁLOGO ENTRE LITERATURA E CINEMA

Joseane Mendes Ferreira
Universidade Federal do Piauí
Saulo Cunha de Serpa Brandão
Universidade Federal do Piauí

1 Discutindo a relação entre literatura e cinema

Uma das práticas mais consagradas entre os cineastas é, sem dúvida, a adaptação. Sobretudo aquela que provém de textos canônicos da literatura mundial. É como se a consagração do texto original garantisse o sucesso do filme. Mas quando o tema central da discussão envolve o diálogo entre textos literários e produções cinematográficas, o assunto incita uma gama de estudos que se ocupam em desatar o nó da questão no que toca à tradução[81] de uma arte à outra. Como se sabe, não é de hoje que obras literárias servem de textos-base para os cineastas criarem suas películas. Trata-se de uma prática comum que acontece desde o surgimento da sétima arte.

No início dessa prática, o cinema apenas imitava a literatura procurando contar em imagens basicamente as mesmas estórias dos livros. No entanto, na tradução de um livro para a versão fílmica é necessário pensar as palavras através das imagens, conferindo novos sentidos aos signos, não apenas reproduzi-los, mas recriá-los. Para Bluestone (1973), a sistematização do processo intersemiótico entre literatura e cinema acontece mediante o roteiro. Este seria o mediador entre as duas artes. Para Avellar (2007), de um romance nada é possível ser levado ao cinema, a não ser a estória narrada, apenas os fatos, sem nenhum revestimento artístico. Ao cinema cabe dar essa nova roupagem ao enredo do livro.

[81] Dentre os significados de tradução está transpor de uma língua(gem) para outra, interpretar algo, explicar. Assim, entendemos que um texto literário que foi transposto para a linguagem cinematográfica, foi então traduzido de uma linguagem à outra. Dessa forma, salientamos que o termo tradução e seus derivados serão usados neste texto como sinônimos de adaptação.

No processo de tradução de textos literários para filmes, a tarefa maior desse trabalho recai no texto imagético, já que o cineasta terá a possibilidade ou não de representar o que foi dito pela linguagem verbal, repensar o enredo, fazer cortes e acréscimos, entre outras coisas. Daqui surgem algumas questões pertinentes como fidelidade e infidelidade, ou mesmo traduzibilidade, intraduzibilidade e autonomia fílmica. De fato, o que é realmente possível traduzir? Até que ponto levar o título de adaptado compromete a essência da autonomia fílmica? Ao adaptar, o cineasta utiliza diferentes formas de traduzir, que vão desde a busca de uma semelhança ao texto literário, tentando, dessa forma, o êxito do primeiro, ou promove um distanciamento tão grande ao ponto de mal reconhecermos o texto original, sendo justamente essa distância o elemento gerador da autonomia da nova arte.

Os problemas referentes à autonomia fílmica, por exemplo, geram muitas indagações e, segundo Balogh (2005), o filme adaptado deve preservar a sua autonomia fílmica, ou seja, deve sustentar-se como obra fílmica, antes mesmo de ser analisado como adaptação. Caso contrário a adaptação corresponderá ao que ele chama de tradução servil.

A respeito da questionável autonomia fílmica, Santiago (apud Johnson, 1982, p. 10) afirma que "a segunda obra, a tradução, ganha significância autônoma precisamente através das suas inevitáveis e necessárias divergências da obra original. A autonomia total é com certeza impossível; o texto literário funciona inevitavelmente como uma forma-prisão". O autor utiliza a expressão forma-prisão para mostrar a autonomia da literatura sobre as produções cinematográficas baseadas enredos literários. O filme, por sua vez, fica preso ao texto literário, o que gera certo desconforto.

Sobre a questão fidelidade ao texto literário, Stam afirma o seguinte:

> A passagem de um meio unicamente verbal como o romance para um meio multifacetado como o filme, que pode jogar não somente com palavras (escritas e faladas), mas ainda com música, efeitos sonoros e imagens fotográficas animadas, explica a pouca probabilidade de uma fidelidade literal, que eu sugeriria qualificar até mesmo de indesejável (2008, p. 20).

O autor considera algo indesejado a tentativa de fidelidade ao texto de origem e a baixa probabilidade que isso aconteça. Mesmo ao percebermos certa harmonia entre as estórias narradas nos filmes e suas respectivas narrativas de origem, as preocupações do cineasta não são as mesmas do literato, principalmente no que se refere ao modo de realização dos sistemas. Se baseando nos estudos de Tolstói, Avellar (2007) destaca que a literatura trabalha com o verbal e de nada adianta o cinema tentar reproduzir com imagens as ações e os objetos que ela descreve, porque o que a

literatura expressa procede do modo de escrever do literato e não de um eventual caráter fotográfico da escrita, capaz de ser transposto para imagens em movimento. Arcaro (2013), parafraseando Hitchcock, dividindo basicamente a mesma ideia, argumenta que grandes livros dão péssimos filmes, que o melhor seria filmar os maus livros. Tudo porque os grandes livros são carregados pela linguagem, e que a maneira como o autor conta a estória é mais importante que a estória em si.

Voltando a Stam (2008), o crítico frisa que uma arte precisa da outra e quando se relacionam há sempre um enriquecimento mútuo, que, por sua vez, enriquece a cultura em geral. Xavier (2003) também reforça que, nas últimas décadas, a atenção tem se voltado para os deslocamentos que ocorrem na cultura, privilegiando-se a ideia do "diálogo" para se pensar a criação das obras, sendo ou não adaptações. Para ele,

> a fidelidade ao original deixa de ser o critério maior de juízo crítico, valendo mais a apreciação do filme como nova experiência que deve ter sua forma, e os sentidos nela implicados, julgados em seu próprio direito. Afinal, livro e filme estão distanciados no tempo; escritor e cineasta não têm exatamente a mesma sensibilidade e perspectiva, sendo, portanto, de esperar que a adaptação dialogue não só como o texto de origem, mas com o seu próprio contexto, inclusive atualizando a pauta do livro, mesmo quando o objetivo é a identificação com valores nele expressos (XAVIER, 2003, p. 62).

Frente às adaptações, o livro será sempre a referência. As investigações que circulam em volta das transposições buscam saber o grau de correspondência entre as narrativas, ou ver até que ponto a filme trai a literatura. Sobre a adaptação, Hollanda destaca que:

> ... o *status* e a aura da literatura como "forma superior de arte" parece que não pode ser questionado. E a adaptação, se por um lado se beneficia desse *status*, por outro traz consigo a desvantagem de uma leitura onde o filme geralmente é visto apenas como expressão secundária e parasitária do livro. (2002, p. 55, grifos no original).

Compartilhamos da ideia que a aura e a autonomia literárias são inquestionáveis. E se o filme usufrui desse status do qual disfruta a literatura, é inevitável também não ser associado ao texto de origem, ou mesmo levar o rótulo de adaptado, reflexo da primeira.

O que podemos questionar é se a adaptação gera uma desvantagem, de fato. Isso porque se dermos o exemplo estadunidense, vemos que, por razões claras, essa prática é constante e, conforme vemos em Bluestone (1975), cerca de um terço dos filmes produzidos pela RKO, Paramount e Universal são adaptações de romances. Isso ocorre

porque as películas que trazem o nome de um romance são mais inclinadas a ganharem prêmios e também porque o público demonstra enorme interesse em assisti-las, uma vez que elas são conhecidas por terem maior índice de qualidade.

Mesmo sendo grande a quantidade de filmes oriundos de romances produzidos pelas megaprodutoras estadunidenses, não acreditamos, porém, que esse um terço seja adaptações de grandes obras. A grande maioria é adaptação de romances periféricos, sem grande importância, best-sellers na maioria absoluta dos casos. Essa prática, no entanto, é frutífera e por isso mesmo uma grande quantidade de cineastas faz uso dela, pois além de eles contarem com uma maior aceitação dos seus filmes pelo grande público, galgam ainda o recebimento de prêmios, já que o filme que traz consigo o nome de um romance está mais propício às indicações. (BLUESTONE, 1975).

Aluísio Azevedo publicou a obra literária *O cortiço* em 1890, revertido para o estilo literário chamado Naturalismo. Com forte apelo imagético e repleto de sinestesias, os vinte e três capítulos do romance focalizam as habitações coletivas de pessoas que compunham a classe pobre do Rio de Janeiro. O romance traz variados tipos humanos da sociedade da época, como imigrantes portugueses em busca de enriquecimento no Brasil, burgueses, negros e mulatos brasileiros na luta pela vida num ambiente social adverso. Já o filme *O cortiço*[82] teve seu lançamento em 20 de fevereiro de 1978, na cidade de Gramado, RS, revertido para o gênero pornochanchada, o qual predominava no cinema do Brasil, naquela época. Em 2010, numa entrevista concedida a Gabriel Carneiro, Francisco Ramalho Jr., o cineasta responsável por essa adaptação, diz que foi uma ideia ousada e corajosa adaptar *O cortiço* para as telas e que foi um filme muito caro e teve uma distribuição muito boa da Embrafilme.

Diante de um contexto diferente, para compreendermos as motivações e até mesmo a maneira como *O cortiço* foi adaptado para a tela, é preciso recorrer, conforme salienta Oliveira (2004), ao tipo de produção cinematográfica predominante no Brasil na década de 1970.

2 O cinema brasileiro da década de 1970 e o gênero pornochanchada

A cinematografia brasileira da década de 1970, de uma forma geral, é marcada por uma vasta produção de títulos eróticos provenientes do fenômeno da pornochanchada. Essas produções levaram milhares de espectadores às salas de cinema

[82] A análise que esse trabalho propõe, bem como todas as imagens dispostas pelo texto e as referências ao filme *O cortiço*, dizem respeito à versão: O CORTIÇO. Direção e produção de Francisco Ramalho Jr. Flashstar Filmes. 1978. DVD.

como poucas vezes se viu acontecer em outras épocas. Conforme Ramos (1983), o cinema nacional viveu, naquela década, algo tão promissor que, com 104 filmes lançados, ocupou 29% do mercado cinematográfico em 1979.

Nas considerações do crítico Xavier (1986), no cinema brasileiro dos anos de 1970 é muito nítida a presença de um cinema comunicativo, que fez uso de diálogos com outros gêneros, a exemplo da chanchada[83] clássica dos anos de 1940. A presença de uma obra literária na origem também é outra marca das produções daquela época.

Surgido em São Paulo, o gênero a pornochanchada viveu o seu ápice na década de 1970, contando com uma obra vasta e voltada para a produção comercial. O gênero recebeu esse nome por fazer alusões a alguns aspectos da chanchada, como o humor. Como o gênero foi acrescido de cenas de erotismo, foi agregado também o prefixo "pornô". A respeito do nome, Abreu (2006) destaca que o termo chanchada é um conceito que define um produto mal acabado, e a junção do prefixo pornô ao vocábulo, sugerindo conter pornografia nas cenas, era utilizado na época para dar nome às produções cinematográficas de diferentes gêneros. Para o autor o termo é pejorativo, e seu critério de uso era o desenvolvimento de roteiros que continham cenas eróticas e ênfase nas formas femininas. Também sobre o nome do gênero, Gomes fala que o prefixo utilizado pode ter sido uma estratégia comercial:

> Acontece que o próprio nome pornochanchada seria muito mais uma jogada de publicidade do que dos críticos de cinema. O filme *Eu dou o que elas gostam*, por exemplo, tem esse nome e a publicidade complementar – "e o que elas gostam não é mole" – além do cartaz com o José Lewgoy indicando com as mãos as dimensões eventuais do que ele daria e elas gostariam, tudo sugerindo muita pornografia. Mas o filme não tem absolutamente nada disso – é quase uma comédia de costumes rurais, curiosa e é só (GOMES apud SIMÕES, 1999, p. 167-168).

Numa época de censura do Brasil, a presença da alta dose de erotismo nos filmes levou à associação da pornochanchada ao pornográfico[84], mesmo não havendo cenas de sexo explícito nos filmes.

---

[83] A chanchada é um gênero do cinema que retratava estórias cômicas, algumas com uma pitada de malícia, misturadas com traços dos gêneros de ficção e policial. Trazia também em seus enredos alguns musicais. No Brasil, a chanchada teve o seu auge no período de 1940 a 1950. A crítica brasileira considerava a chanchada um gênero vulgar, baixo

[84] A palavra pornografia vem do grego e significa literalmente "escrever sobre prostituta". Com o tempo, passou a referir-se a qualquer material, escrito ou gráfico, de conteúdo sexual. A pornografia é representada através da nudez e do comportamento sexual humano com o objetivo de produzir excitamento sexual. No contexto cinematográfico, a pornografia explora o sexo explícito, tratando os seres humanos como coisas e, em particular, as mulheres como objetos sexuais.

Durante o período ditatorial, foi criada uma cota de exibição obrigatória para filmes nacionais, sob a forma de desenvolvimento econômico e cultural para o país. Essa obrigatoriedade deu espaço para que se produzissem mais filmes, o que fez, na década de 1970, a pornochanchada ganhar cada vez mais o mercado cinematográfico.

Conforme Sarmento (2013), a Empresa Brasileira de Filmes, a Embrafilme, foi a maior companhia distribuidora de toda a sua história. Sob o painel da ditadura militar no Brasil, a Embrafilme surge no cinema em 1969, sob a vigência do Ato Institucional nº 5 (de 13/12/68), marco do período mais repressivo da ditadura, foi instaurada a mais sólida agência estatal para desenvolvimento da atividade cinematográfica. (AMANCIO, 2007).

A questão do cinema produzido para um mercado consumidor estava entre as preocupações primordiais dessa união entre Estado e cinema. A Embrafilme se propôs a realizar esse papel e podemos destacar, num ideal de alavancar o cinema ao consumo do público nacional com temas nacionais, dentro de um projeto nacionalista do Estado, a produção de *Macunaíma*[85]. Esse mesmo filme também se destaca pela relação com o literário, artefato que não foi descartado pela empresa em seus trabalhos posteriores.

Ao considerar o ciclo Embrafilme um dos mais produtivos, Pontes (1986) acrescenta que o cinema, sob os eflúvios do Estado autoritário, teria dois caminhos a seguir: ou se tornaria metafórico para poder fugir dos rigores da censura, ou se tornaria radical e clandestino, cunhado pelo crítico de cinema sujo, o qual jamais seria considerado um objeto estético.

Diante das características do filme, certamente *O cortiço* seguiu o primeiro caminho, que através de alguns recursos, como a pornochanchada em pequenas doses, burlou a censura. Entretanto, Ramalho Jr. (2010) acredita que, apesar de seu filme ter sido lançado em plena ditadura e repleto de carga social, a película passou pelos censores porque se tratava de um clássico da literatura nacional.

No filme, Ramalho Jr. traz em sua narrativa a presença do gênero de maior sucesso daquela época. Os elementos eróticos apresentados no filme nos abrem espaço para a análise o gênero pornochanchada na película. Em pelo menos duas cenas é possível vermos a presença do gênero. A primeira cena tem início no ambiente do cortiço, durante uma roda de samba promovida por Rita e Firmo. Em meio ao barulho da música e à dança de Rita, Pedro, um caixeiro da venda de João Romão se aproxima da roda de samba com um coelho branco nas mãos. Leocádia, uma mulata lavadeira,

[85] A adaptação homônima do clássico de Mario de Andrade foi produzida em 1969, mesmo ano que a Embrafilme foi criada. É um dos grandes sucessos da companhia.

dança acompanhando o som, ao passo que Pedro lhe mostra o coelho como forma de presente, e também, através de gestos obscenos, toca nas partes íntimas, uma referência ao ato sexual. Em seguida, ele e Leocádia correm em direção a um matagal próximo ao cortiço e realizam o ato sexual (fig. 1). Leocádia recebe o coelho de presente, levanta a saia e atira-se no chão: —Ai! Me faz um filho faz. Ai!‖ A lavadeira pedia repetidamente ao homem lhe fizesse um filho, movida pelo pretexto de alugar-se como ama de leite. A seguir, temos uma representação imagética que ilustra a citação:

Fig. 1 – Sexo em troca de um coelho

Fig. 2 – Sexo em meio às pedras

A cena é exibida, através de cortes, simultaneamente à dança de Rita, sendo bem caricata, beirando um ato sexual cômico, num enfoque bem típico do gênero, uma espécie de "caricatura do nosso comportamento sexual" (PONTES, 1986, p. 25).

Por último, temos a cena de Rita e Jerônimo na praia. Ao contrário da cena anterior, que aparece também no romance de Aluísio, a cena da praia é, por sua vez, um acréscimo à narrativa de Ramalho Jr., conforme já frisamos na parte I deste trabalho. Nela, os amantes Rita e Jerônimo trocam beijos e carícias e se abraçam freneticamente, numa cena sem diálogos, sob um fundo musical. Nota-se entre os amantes um desejo mútuo. A introdução ao gênero fica bem evidente na nudez Jerônimo e através dos movimentos sexuais do seu corpo, visto que o ato sexual dos dois recebe destaque (fig.

2). Sobre esse gênero de cinema, Pontes (1986, p. 25) considera que — se o ciclo da pornochanchada não tivesse vivido sob a tirania da censura, possivelmente desaguaria para a cópia direta da pornografia importada da América‖. Sobre a presença da pornochanchada neste filme, Sarmento (2013) acredita que a inserção da estética por Ramalho Jr. talvez tenha reduzido a riqueza da obra literária.

3 Romance e filme: comparando as duas mídias

Ao assistir as primeiras cenas do filme *O cortiço*, percebemos a grande semelhança do texto fílmico com o texto original e até certa satisfação em reconhecer nas imagens e nos primeiros diálogos entre os personagens algo já conhecido por nós antes. A película conseguiu transpor principalmente o que pertence ao aspecto visual do romance, através do ângulo que as câmeras privilegiaram ao filmar. A descrição de objetos e pessoas, feita com precisão por Aluísio Azevedo, por exemplo, é algo que no filme acontece pela montagem das imagens, pelo aspecto sonoro (músicas, ruídos, tonalidades das vozes) e do visual (relação entre representação das cores e da caracterização dos atores). Francisco Ramalho Jr. trouxe para o seu cortiço aspectos que numa primeira leitura fazemos diretamente a correlação com o romance. Em contrapartida, fez mudanças consideráveis no destino de alguns personagens e no enredo da trama. Listemos dois aspectos que servirão de pontos comparativos entre o livro e o filme: os narradores e os desfechos.

a) Narradores

Ao analisar os aspectos da narrativa em literatura, Todorov (2008) lembra que a narrativa tradicional utiliza com frequência um narrador que sabe mais do que seus personagens. Tal narrador "não se preocupa em nos explicar como adquiriu este conhecimento: vê através dos muros da casa tanto quanto através do crânio de seu herói. Seus personagens não têm segredos para ele." (TODOROV, 2008, p. 246). Na narrativa literária de *O cortiço*, Aluísio Azevedo construiu um narrador com base nesta onisciência, cuja estrutura narrativa nos mostra que ele (o narrador) conhece, de fato, tudo o que se passa com os personagens da estória. O narrador sabe não apenas o passado dos personagens, mas os íntimos pensamentos deles, e por consequência disso ele pode "deslocar o foco narrativo na maneira que bem entender, sem consideração das circunstâncias de espaço e de tempo." (MOURÃO, 1997, p. 5).

Desde o início das páginas de *O cortiço*, o narrador conta várias estórias simultaneamente, vai apresentando os personagens aos poucos até os conflitos entre

eles se entrelaçarem na trama. Assim, o narrador de *O cortiço* conta, ao mesmo tempo, dilemas, angústias e os sentimentos mais íntimos de cada personagem, sem perder o foco no desenvolvimento da narrativa.

> Jantaram daí a duas horas. Jerônimo comeu com apetite, bebeu uma garrafa de vinho, e a tarde passaram-na os dois de palestra, assentados à frente de casa, formando grupo com a Rita e a gente da Machona. Em torno deles a liberdade feliz do domingo punha alegrias naquela tarde. Mulheres amamentavam o filhinho ali mesmo, ao ar livre, mostrando a uberdade das tetas cheias. Havia muito riso, muito parolar de papagaios; pequenos travessavam, tão depressa rindo como chorando; os italianos faziam a ruidosa digestão dos seus jantares de festa; ouviam-se cantigas e pragas entre gargalhadas. A Augusta, que estava grávida de sete meses, passeava solenemente o seu bandulho, levando um outro filho ao colo. O Albino, instalado defronte de uma mesinha em frente à sua porta, fazia, à força de paciência, um quadro, composto de figurinhas de caixa de fósforos, recortadas a tesoura e grudadas em papelão com goma-arábica. E lá em cima, numa das janelas do Miranda, João Romão, vestido de casimira clara, uma gravata à moda, já familiarizado com a roupa e com a gente fina, conversava com Zulmira que, ao lado dele, sorrindo de olhos baixos, atirava migalhas de pão para as galinhas do cortiço; ao passo que o vendeiro lançava para baixo olhares de desprezo sobre aquela gentalha sensual, que o enriquecera, e que continuava a mourejar estupidamente, de sol a sol, sem outro ideal senão comer, dormir e procriar. (AZEVEDO, 2004, p. 157-158).

Observe que o narrador conhece detalhes sobre os vários tipos de moram no cortiço São Romão como também os que frequentam o sobrado. O narrador vai além da mera descrição dos personagens indo a fundo ao íntimo deles, mostrando, dessa forma, impressões e seus estados de espírito. O narrador também faz transparecer a hipocrisia da sociedade e os mais sórdidos e maus pensamentos dos personagens: "– Uma mulher naquelas condições dizia ele convicto, representa nada menos que o capital, e um capital em caso nenhum a gente despreza!"[86] (AZEVEDO, 2004, p. 34). O narrador continua:

> Uma vez deitado, sem ânimo de afastar-se da beira da cama, para se encostar com a amiga, surgiu-lhe nítida ao espírito a compreensão o estorvo que o diabo daquela negra seria para o seu casamento.
> E ele que até aí não pensara nisso!... Ora o demo!
> Não pôde mais dormir; pôs-se a malucar:
> Ainda bem que não tinham filhos! Abençoadas drogas que a Bruxa dera à Bertoleza nas duas vezes em que esta se sentiu grávida! Mas, afinal, de que modo se veria livre daquele trambolho? E não se ter lembrado disso há mais tempo!...parecia incrível!

[86] Citação que se refere ao acordo matrimonial entre Miranda e Estela. O casamento deles nada mais era que associações de interesses, onde ele tolerava as traições da esposa em nome do dinheiro e da posição social que conseguiu e a que ainda aspirava: o baronato. Não estava, porém, disposto a abrir mão do que tanto lhe custou conseguir. Era preferível suportar as humilhações e constrangimentos a pensar na hipótese de ver-se pobre e sem prestígio social.

> João Romão, com efeito, tão ligado vivera com a crioula e tanto se habituara a vê-la ao seu lado, que nos seus devaneios de ambição, pensou em tudo, menos nela.
> E agora?
> E malucou no caso até às duas da madrugada, sem achar furo. Só no dia seguinte, ao contemplá-la de cócoras à porta da venda, abrindo e destripando peixe, foi que, por associação de ideias, lhe acudiu esta hipótese:
> – E se ela morresse? (AZEVEDO, 2004, p. 150-151).

Neste fragmento, o narrador nos mostra a verdadeira repugnância que o dono do cortiço sente por sua companheira, ao revelar o que programa para o futuro dela. A voz do narrador se confunde com a voz de João Romão, deixando também à mostra os supostos abortos feitos por Bertoleza. São fatos que o leitor só descobre através do narrador, já que no livro não há passagens que mostrem esses abortos. O narrador assume, dessa forma, o duplo papel de narrar os fatos que ocorrem em sincronia com o percurso narrativo e o de nos revelar fatos ocultos da vida dos personagens do romance.

No filme *O cortiço*, o modelo narrativo também se baseia nos princípios de onisciência. Como no livro, o roteirista privilegiou um narrador que está "de fora" da estória, tipo mais comumente utilizado em filmes modernos. Tratando de questões relativas à intersemiose nas artes (ao diálogo entre as diferentes linguagens artísticas), cuja complexidade se manifesta no fenômeno da adaptação, Hutcheon (2011) vem falar da dificuldade nesse ramo de estudo, pois temos que ver a adaptação como adaptação, ou seja, é uma obra nova na qual se conjugam repetições e também diferenças. Assim sendo, a ideia de buscarmos sempre uma correspondência entre elementos de um texto literário e uma adaptação que foi feita dele para o cinema, nem sempre vai funcionar.

Em relação à narração das estórias, o cinema supostamente perderia para a grandeza da literatura. Note bem, supostamente perderia. A autora questiona que, de uma forma geral, tem-se a falsa ideia que a literatura conta e o cinema mostra. A fim de rebater a ideia de que apenas a prosa ficcional permite a aproximação e o distanciamento do foco narrativo, Hutcheon (2011) mostra alguns recursos que as mídias performáticas dispõem para narrar em terceira pessoa, algo parecido com o narrador onisciente da literatura. Esses recursos seriam os movimentos da câmera, a edição, a música e o recorte que o texto fílmico privilegiou. No filme *O cortiço*, vemos o contar da estória por meio de alguns aspectos narrativos mencionados pela autora. A voz do narrador pelos olhos da câmera e o recorte que o diretor Ramalho Jr. deu à estória criada por Aluísio Azevedo, e ainda a música trilha do filme narra também o

foco que o narrador pretende contar (e por que não mostrar?) na película. Vejamos a sequência 1 extraída do filme para nossa análise.

Sequência 1 – Representação da narração do ambiente do cortiço.

Sobre as cenas escolhidas, Sarmento destaca que:

> Há convivência entre contrastes, dois ambientes opostos extremamente próximos, suas rotinas se misturam com a dos habitantes do cortiço em toda sua diversidade. Após outro corte, a cena volta para o interior da estalagem, continua no mesmo ritmo, dando uma visão panorâmica de todo o cortiço e seu universo. A parede branca da imponente pedreira ao fundo, as casinhas desencontradas, um emaranhado de pessoas, objetos cotidianos, animais domésticos, uma mescla desorganizada – tudo em tons sépia, meio sujo. A câmera mostra o movimento das trocas cotidianas. (2009, p. 80).

Podemos destacar aqui, um aspecto muito importante na narrativa: as cores. Stamato (2013) destaca que geralmente os diretores que buscam uma arte nostálgica utilizam sépia e que as cores possuem significados amplos a fim de dar um maior realismo à cena. Em *O cortiço*, as imagens em tons sépia nos fazem alusão a uma época remota, mais antiga; também o sépia pode retratar uma metáfora sobre o estado em que se encontram os moradores da estalagem, sem cor, sem brilho, sem perspectiva. O foco que a narrativa nos oferece pelo ângulo da câmera, propõe uma visão global do que o filme pretende mostrar. As trocas cotidianas dos moradores do cortiço ficam evidentes através da coletividade que as sequências nos oferecem.

Outra forma que a câmera tem para narrar é o close-up, tipo de plano que mostra um ângulo em foco, geralmente o rosto de uma pessoa. Nesse tipo de close feito no rosto de Rita (fig. 3), pretende-se representar o seu estado de espírito.

Fig. 3 - Close-up em Rita

Rita está insatisfeita com atitude de Jerônimo ao pedir que Piedade (sua esposa) entre em casa e almoce com eles. É isso que a câmera narra. Sobre o papel da câmera enquanto agente narrativo, Martin (2011) acredita que isso constitui um aspecto da participação criadora da câmera no registro que faz da realidade exterior para transformá-la em arte.

b) Desfechos

Como a grande maioria das obras naturalistas, *O cortiço* não termina com um final feliz. A tendência dos escritores em mostrar criaturas vítimas de seus vícios e das circunstâncias sociais vai aparecer no desfecho do romance. Na narrativa de Aluísio Azevedo, a estória central gira em torno de João Romão, cuja trajetória de ascensão social se dá através de muitos crimes. O dono do cortiço triunfa, vence um meio social adverso e para coroar esse triunfo, ajeita o casamento com Zulmira, filha do vizinho Miranda, espera o título de visconde e além de tudo ganha uma indenização pelo incêndio de sua propriedade, reconstruindo-a em seguida com ares de avenida. O final da estória é favorável ao "herói" naturalista. Em contrapartida, a tragédia ronda Bertoleza cujo final vai ao encontro do modelo trágico, o preferido pelos naturalistas. O suicídio da escrava mancha de sangue as últimas páginas do romance, com uma narração cruel e detalhista.

> A negra, imóvel, cercada de escamas e tripas de peixe, com uma das mãos espalmada no chão e com a outra segurando a faca de cozinha, olhou aterrada para eles, sem pestanejar.
> Os policiais, vendo que ela se não despachava, desembainharam os sabres. Bertoleza então, erguendo-se com ímpeto de anta bravia, recuou de um salto e, antes que alguém conseguisse alcançá-la, já de um só golpe certeiro e fundo rasgara o ventre de lado a lado.
> E depois embarcou para a frente, rugindo e esfocinhando moribunda numa lameira de sangue. (AZEVEDO, 2004, p. 224-225).

Este fragmento é um dos momentos finais do romance que mostra a morte de Bertoleza. Traída por seu companheiro, ela preferiu morrer a voltar para o seu antigo dono, se bem que ela nunca deixou de ser escrava. Bertoleza simboliza muitos aspectos dentro da narrativa, desde a representação do regime escravocrata, da opressão sofrida pelas negras brasileiras que eram usados para o trabalho e para o sexo. Representa ainda o quanto a sociedade era hipócrita sobre o tema do racismo, já que seu companheiro e algoz fazia parte de grupos abolicionistas.

Para Hutcheon (2011) uma adaptação traz uma combinação da repetição com a diferença, da familiaridade com a novidade e a beleza da adaptação está na reinvenção e revitalização do familiar. Com isso, o diretor e o roteirista podem reinventar um final para o filme, dando novos desfechos aos seus personagens. Sabendo disso, no filme em análise, o herói (ou o anti-herói) também triunfa e tem um desfecho quase que idêntico ao livro, só que com alguns objetivos já realizados, como o casamento com Zulmira, por exemplo. Após João Romão denunciar Bertoleza à polícia e ao antigo proprietário dela, o diretor Ramalho Jr. deu à escrava uma morte acidental, causando menos impacto que na estória original. Pombinha teve um final semelhante nas duas mídias.

Ela abandona o esposo para viver com a Madrinha. A jovem que antes era chamada de flor do cortiço, que escrevia cartas para os moradores iletrados da estalagem, passa a viver da prostituição.

Talvez com a intenção de quebrar com o modelo de final degradante tipicamente naturalista do romance, Ramalho Jr. deu a Jerônimo a reconstituição de seu casamento com Piedade, deixando para trás o cortiço e juntamente esse ambiente, Rita. Ele e a esposa mudam-se para São Paulo. Na película, Piedade tem o seu equilíbrio emocional reestabelecido quando faz as pazes com o esposo, porém na narrativa original seu desfecho é bem triste, degradante e por causa de sua insanidade "homens malvados abusavam dela, muitos de uma vez, aproveitando-se da quase completa inconsciência da infeliz. Agora o menor trago de aguardente a punha logo pronta." (AZEVEDO, 2004, p. 219). Quanto a Rita, continua no Rio de Janeiro, morando no cortiço, fazendo a alegria dos vizinhos com sua dança contagiante.

Além das mudanças no final de alguns personagens, a novidade (Hutcheon, 2011) vai aparecer através de acréscimos que houve no filme para o desfecho da narrativa em si. Enquanto no livro o desfecho é o suicídio de Bertoleza, na película, passam-se anos após a morte dela. Ao final da narrativa fílmica, João Romão aparece na sacada de sua casa, familiarizado com a esposa Zulmira, que segura nos braços o filho do casal. Rita reaparece causando novamente alegria e rebuliço ao cortiço. Ouvem-se fogos, barulhos na rua e um menino entra no cortiço gritando: "A república". Um rapaz diz então: "Foi proclamada a República!". Rita e os demais, mesmo sem saberem o que significa realmente a chegada da República, comemoram (sequência 2). O ano retratado pelo filme, também vai além do momento retratado na narrativa de Aluísio. No filme, o ano da cena final é 1989, ao passo que a narrativa do romance não alcança este período.

Sequência 2 - Cenas finais do filme: comemorando a República

No filme, há uma diversidade de linguagem verbal (a trilha sonora encerra o filme) e não verbal (várias pessoas dançando, comemorando) onde possuem diferentes significados na construção das cenas, a partir da simultaneidade dos elementos apresentados, revela-se a amplitude do filme na imagem e na linguagem visual que vai denotar uma sociedade que vive aquém, ignorante, sem entender o contexto das mudanças sociais do país. Vemos na cena do desfecho, ironia e humor.

4 Conclusão

Em seu filme, Ramalho Jr. traz a presença do gênero predominante da década de 1970, a pornochanchada. Mesmo com doses sutis, a narrativa vem com aspectos do gênero. E se o cinema é uma arte que se submete aos ditames do capitalismo, o gênero em questão, pode ter se servido do rótulo de pornô, visando o próprio marketing para alavancar no mercado. Se a intenção era esta, conseguiu. As produções desse gênero foram sucesso de público. Através de uma produção cara e a distribuição de uma companhia como a Embrafilme, *O cortiço* sofreu, certamente, as exigências do mercado, mas como argumenta o Martin (2011), isso não impede a instauração estética dessa arte.

As mudanças no desfecho são aspectos introduzidos pelo olhar do cineasta, o qual possui muita, quiçá toda liberdade para alterar, cortar e introduzir algo. Considerando as alterações que Ramalho Jr. trouxe para a sua narrativa, acreditamos que a maior divergência entre as duas mídias no que toca ao desfecho de personagens, é o caso de Jerônimo, e o seu abrasileiramento que no filme não aparece. Esse personagem foi, sem dúvida, criado por Aluísio com o intuito de representar o determinismo na obra, sendo este um dos elementos mais marcantes do romance. Ramalho Jr., no entanto, abriu mão da absorção de Jerônimo pelas terras tropicais, trazendo um português que vive uma paixão por uma brasileira e, no entanto, reconstrói o casamento antes desfeito. Dessa forma, "ao optar por suprimir o abrasileiramento, um dos elementos mais significativos e de maior força na narrativa literária, a fílmica ignora um dos eixos centrais da trama". (SARMENTO, 2013, p. 97). Sobre isso podemos pensar que, como o abrasileiramento representa um mal para Jerônimo, e o Brasil seria esse elemento maligno, o cineasta não quis mostrar o país por este viés, ou não era conveniente mostrá-lo assim, naquele momento. Em relação à Bertoleza, esta não escapou do final trágico, só que Ramalho Jr. não introduziu a temática do suicídio no filme, optando por preparar uma morte acidental para a escrava.

Podemos pensar ainda nos fatores que garantiram o sucesso da adaptação, no caso d'*O cortiço*. Como o cinema é uma indústria, um fator que deve ser considerado é o fato de ter havido um apelo popular nas cenas que trazem a comédia picante da pornochanchada, que era a preferência nacional e, portanto, a garantia de sucesso de bilheteria da produção. Xavier (1986) também atenta para um fator importante e costumeiramente utilizado na época: atores que já faziam bastante sucesso na televisão eram mais procurados para protagonizarem filmes, como uma estratégia de comercialização da obra fílmica. *O cortiço* traz bem essa proposta, visto que o seu elenco traz atores e atrizes bastante conhecidos através da Rede Globo, na época, e que alguns continuam estrelando novelas até hoje, como o caso de Betty Faria, a protagonista do filme. Dessa forma, Ramalho Jr. teve de se adequar aos imperativos do mercado cinematográfico, uma vez que, o cinema se propõe a realizar tal apelo.

Além da escolha do elenco renomado, das estratégias estéticas, e da boa distribuição da Embrafilme, não descartamos também a presença de uma obra literária consagrada pelo cânone, servindo de modelo para o cineasta.

5 Referências

ABREU, Nuno Cesar. *Boca do lixo*: cinema e classes populares. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2006.

AMANCIO, Tunico. Pacto cinema-Estado: os anos Embrafilme. *ALCEU* - v. 8 - n. 15 - p. 173 a 184 - jul./dez. 2007.

ARCARO, Matheus. Literatura e cinema: Madame Bovary. *Conhecimento prático literatura*, São Paulo, n° 48, p. 36-39, 2013.

AVELLAR, José Carlos. *O chão da palavra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

AZEVEDO, Aluísio. *O cortiço*. São Paulo: Martin Claret, 2004.

BALOGH, A. M. *Conjunções – disjunções – transmutações:* da literatura ao cinema e à TV. 2 ed. São Paulo: Annablume, 2005.

BLUESTONE, George. *Novels into Film*. Berkeley, University of Califórnia Press, 1973.

CARNEIRO, Gabriel. Entrevista com Francisco Ramalho Jr. *Revista Zingu*. Dossiê Francisco Ramalho Jr., ed. 40, 22 nov. 2010. Disponível em: http://revistazingu.net/2010/11/21/entrevista-com-francisco-ramalho-jr-parte-2. Acesso em: 10 ago. 2013.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Macunaíma*: da literatura ao cinema. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Trad. André Cechinel. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.

JOHNSON, Randal. *Literatura e cinema. Macunaíma*: do modernismo na literatura ao cinema novo. São Paulo: T.A. Queiroz, 1982.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Tradução de Paulo Neves. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 2011.

MOURÃO, Rui. Um mundo de galegos e cabras. In: AZEVEDO, Aluísio. *O cortiço*. 31 ed. São Paulo: Ática, 1997.

O CORTIÇO. Direção e produção de Francisco Ramalho Jr. Flashstar Filmes. 1978. DVD.

OLIVEIRA, Marinyze Prates de. Diálogo entre literatura e cinema nos anos 70: de Aluísio Azevedo a Francisco Ramalho Júnior. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 23, p. 115-136, 2004.

PONTES, Ipojuca. Cinema brasileiro, os anos 70. In: MORAES, Malú. *Perspectivas estéticas do cinema brasileiro:* seminário. Brasília: Editora Universidade de Brasília, Embrafilme, 1986.

RAMOS, José Mario Ortiz. *Cinema, estado e lutas culturais*: anos 50, 60, 70. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

SARMENTO, Rosemari. *Do Cortiço à Cidade de Deus*: a representação dos de baixo na literatura e no cinema. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2013. Tese (Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Letras).

SIMÕES, Inimá. *Roteiro da Intolerância:* a censura cinematográfica no Brasil. São Paulo: Editora Senac, 1999.

STAM, Robert. *A Literatura através do cinema - realismo, magia e a arte da adaptação*. Tradução de Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Editora da UFMG, 2008.

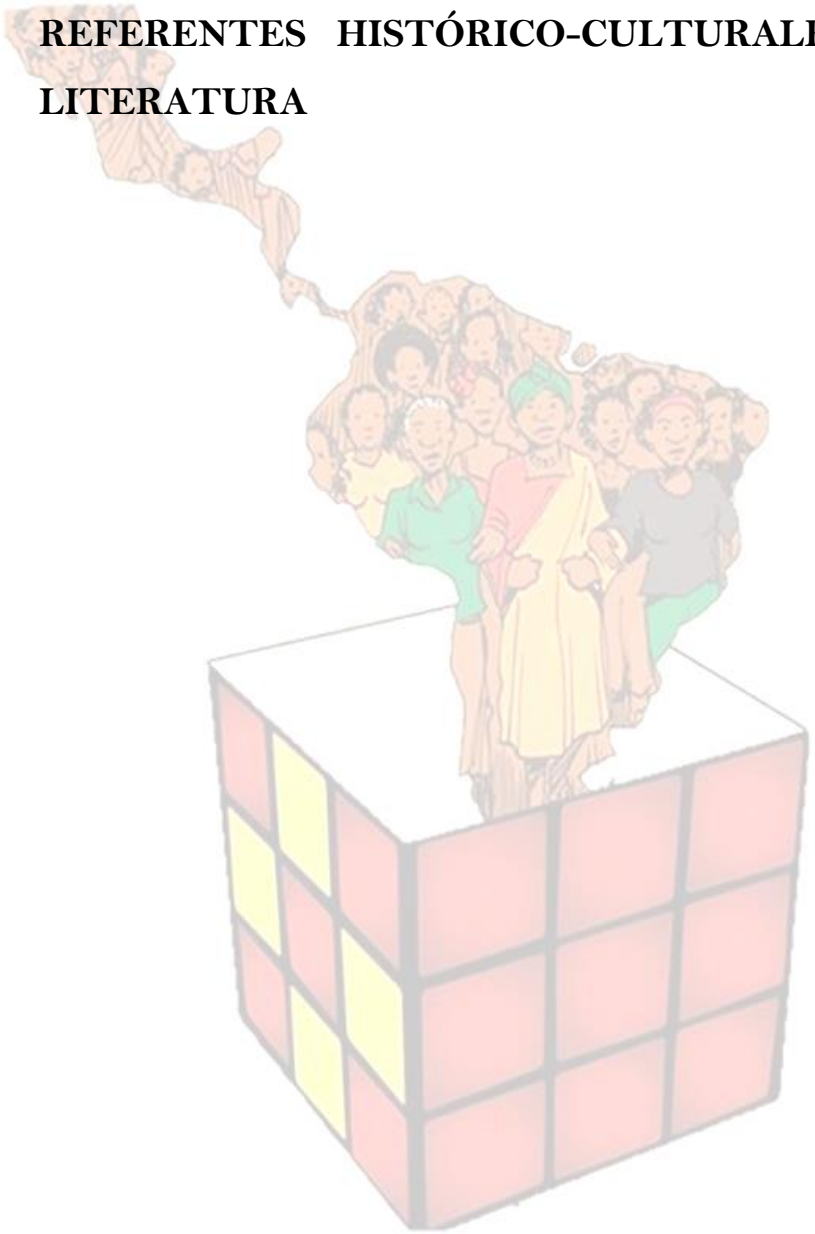
STAMATO, Ana Beatriz Taube; et all. A Influência das cores na construção audiovisual. *Intercom* – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XVIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste – Bauru - SP – 03 a 05/07/2013.

TODOROV, T; et all. *Análise estrutural da narrativa*. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. 5 ed. Petrópoles: Vozes, 2008.

XAVIER, Ismail. Cinema brasileiro, os anos 70. In: MORAES, Malú. *Perspectivas estéticas do cinema brasileiro:* seminário. Brasília: Editora Universidade de Brasília, Embrafilme.

XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, Tânia et. al.(org.) *Literatura, cinema, televisão.* São Paulo: SENAC, Instituto Itaú Cultural, 2003.

3 - EL CONTEXTO HISTÓRICO Y LOS REFERENTES HISTÓRICO-CULTURALES EN LA LITERATURA



EL DISCURSO HISTÓRICO TRIUNFAL DESDE LA LITERATURA: LA CRISIS DEL CENTENARIO CHILENO Y EL PROYECTO NACIÓN COMO CONSTRUCCIÓN DISCURSIVA EN LAS NOVELAS GANADORAS DEL CONCURSO LITERARIO *CERTAMEN CENTENARIO* DE SANTIAGO EN 1910

Cristian Abarca González
Universidad San Sebastián, Sede Puerto Montt
cabarcagonzalez@hotmail.com

En este trabajo se aborda la apropiación que hace el discurso literario del discurso histórico, social y político en un concurso literario organizado para las celebraciones del centenario chileno. Este concurso fue organizado en el año 1910 por el Consejo Superior de Letras, dependiente del Ministerio de Instrucción Pública de Chile y se denominó *Certamen Centenario.* La mencionada competencia se orientó hacia el género novela y las tres ganadoras pertenecieron a la autoría de escritores que se hicieron conocidos en las décadas siguientes, ya sea por pertenecer a los círculos literarios o por ocupar cargos políticos; estas obras son: *Ansia* de Fernando Santiván, *Mirando al océano* de Guillermo Labarca y *Hogar chileno* de Senén Palacios, en orden de premiación.

Si bien las celebraciones del centenario chileno están bien documentadas por la historiografía y por la prensa, no es muy conocida la lectura estética que se hizo de tal suceso. Un acontecimiento como este despierta los sentimientos de patriotismo generales, el valor de la visión ofrecida en este trabajo radica en la relación que se puede hacer más allá de la particularidad disciplinar de los discursos, es decir, aunando la voz histórico-sociológica con la óptica estética literaria en la construcción de un pretendido 'futuro esplendor'.

La pregunta orientadora de este trabajo es: ¿De qué manera se evidencia la situación general del país como un constructo discursivo simbólico desde los textos galardonados, en función de la existencia de un circuito crítico más amplio que hace referencia un contexto general de crisis, entendido como la Crisis Moral de la República[87]? Esto es ¿cómo se establece el puente entre tales criterios y un contexto discursivo determinado a partir de una imaginería de crisis?

La hipótesis planteada es que en los textos mencionados encontraremos una suerte de compromiso social, no como una función didáctico-moralizante ni como una denuncia panfletaria, es una construcción que hace la intelectualidad que quiere plasmar una crítica sutil, pero frontal de los sucesos sociales que afectaban al país. Tal crítica se manifestará en los temas, motivos, lugares, personajes y relaciones que construyen el mundo diegético. Por lo tanto, los textos inmersos en un medio social que es atravesado por la profunda idea de crisis, patentizan en el discurso grados de decadencia que se concretizan enunciativamente a través de imágenes de derrotismo moral, de personajes y actitudes que muestran el verticalismo de un sistema y el patetismo de familias configuradas dentro de cánones sociales que apuntan a la defensa de una cierta apariencia o 'casta'. Pero ante todo, portan una idea de nación y de nacionalismo, de una imaginería de la esencia de la chilenidad como construcción identitaria basada en los que deben ser los valores de la emergente mesocracia.

Bajo este marco, el propósito es Determinar los criterios teóricos que construyen la crisis social y moral de la época desde la intelectualidad que busca instalarse en el poder a partir de la oficialidad que representa la figura del concurso literario. Mientras que como objetivos específicos orientarán la investigación: 1) Constituir una relación entre los textos ganadores y su campo cultural más inmediato, expresado este en su circuito crítico, en un contexto de producción discursiva determinado como la Crisis Moral de la República, 2) Establecer la apropiación que las novelas hacen de un proyecto que emana desde el sector de la emergente mesocracia y 3) Determinar la manera discursiva con la que se hace frente a la idea crisis, a partir del ideario valórico socio-cultural de clase que sustenta un proyecto de nación.

En la primera parte de este trabajo se ofrecerá una perspectiva teórica en torno a la denominada Crisis Moral de la República, desde la coyuntura de ideas de los

[87] Denominada así en el año 1901 por Mac Iver, se instaló en todos los sectores de la sociedad y atacó a los diversos ámbitos del quehacer nacional y fue retomada por muchos otros autores de la época. (Salazar y Pinto, 1999b; Subercaseaux, 2004a).

pensadores de la crisis, los forjadores del proyecto centenario y las imágenes que sustentan el proyecto mesocrático de nación. La segunda parte consta de una síntesis de los antecedentes del concurso *Certamen Centenario*, las novelas ganadoras y un análisis de los elementos narrativos a la luz del proyecto ideológico socio-cultural que se relaciona con un escenario particular que mira hacia la construcción de una nación con valores identitarios y de cohesión social mesocrática.

La Crisis del Centenario y el Proyecto Nación

El escenario político y social en torno al centenario chileno es bastante complejo. Son los años del parlamentarismo, la postguerra del Pacífico en que se comienza a evidenciar la Cuestión Social. La élite ocupa el poder desde los albores de la vida republicana y del modelo de austeridad basado en la riqueza de la tierra comienzan a mostrarse altaneros, derrochadores e intentan emular la vida de esta misma clase europea: "(…) *una oligarquía con rasgos burgueses y mercantiles (…) con un pasado latifundista y terrateniente (…) y una tendencia o debilidad por los modos de ser aristocráticos, ostentadores y europeizantes"* (Salazar y Pinto, 1999b, p. 38). En el otro extremo social se encuentra el proletariado, constituido por obreros que se comienzan a agrupar en sindicatos y sociedades mutuales, pero que no llegan a constituir un actor social (Salazar y Pinto, 1999b) hasta más entrado el siglo XX.

Entre ambos sectores están las capas medias, grupo heterogéneo invisibilizado durante el siglo XIX por no participar activamente en la producción de la riqueza, conformado por dueños de pequeños terrenos agrícolas y mineros, funcionarios públicos, inmigrantes y profesionales liberales[88], este grupo marcará el cambio social a través del dinamismo y será quien apropie el discurso redencionista frente a la crisis de la aristocracia, llegando a instalarse en la presidencia en el año 1920 con Alessandri. Este grupo se entiende a sí mismo como el indicado para ocupar el lugar de la desgastada clase gobernante por contar con una madurez intelectual y política que no tiene el proletariado, al tiempo que establecen alianzas y concesiones (políticas, económicas, intelectuales, familiares, etc.) con la aristocracia.

En este escenario social, político y económico que tiende a la disgregación y diferenciación surge una intención integracional (Subercaseaux, 2004b). Ya se forjó el estado-nación, ahora resta el nacionalismo como aglutinante social. Este tiempo integracional es una escenificación del tiempo nacional que busca conformar una trama

[88] Cabe señalar que en los inmigrantes se pueden encontrar dos grandes grupos: los que llegan por fines comerciales durante el siglo XIX (españoles, italianos, árabes, etc.) y los que son atraídos por el gobierno para colonizar los territorios del sur después de la segunda mitad decimonónica (alemanes, croatas, etc.).

de representaciones, narraciones e imágenes cuyo motor es una cierta cantidad de ideas-fuerza que quedan en la memoria colectiva y tienen relación con las temporalidades del ayer, hoy y mañana, en cuanto a la mitificación de un pasado, la construcción y proyección hacia un futuro que sustente y justifique la postura de un presente. Esta escenificación es responsabilidad de la intelectualidad, los grupos políticos y artísticos que deben patentizarla discursivamente a través de los medios de comunicación, las políticas estatales, el modelo educacional, las obras literarias y el arte, es decir, manifestarla en la cultura oral y escrita. *"Se trata de una reelaboración identitaria en la que subyace –en un contexto de crisis y cambios- la preocupación por mantener la cohesión social"* (Subercaseaux, 2004b, p. 17).

Chile transita por importantes cambios: la ampliación del territorio, transformación económica, redistribución demográfica, configuración de nuevos sujetos, entre otros factores, han hecho que distintas voces quieran validarse en relación con la conducción del país, situación que tensiona la elaboración simbólica que opera sobre la historia y la interpretación que se haga de tal discurso (Subercaseaux, 2004b), elaboración que se entiende como la nación.

Tras las independencias, los países de América tendieron a la construcción de naciones de ciudadanos basadas en la unidad en las creencias, valores y tradiciones que respondieran a una sola cultura homogénea, desde este modelo los elementos culturales diferentes constituyen un problema e imposibilidad de avance, la diferencia debe ser anulada, aniquilada o subordinarse a la cultura dominante. En este sentido opera la escenificación integracional, apuntando a la (re)constitución de factores comunes de corte emotivo-afectivo, que apelan al inconsciente, y las ideas-fuerza que le dan un marco argumental y discursivo desde una postura racional aplicada en las políticas públicas. La nación se sustenta en unión y en homogeneidad racial, social, política, cultural, en una convergencia centrípeta de los elementos del acontecer en general y, por sobre todo, una abstracción social (Fernández, 2000). Para el caso chileno, es fácil advertir que tal unidad y abstracción se basa en el sincretismo, con más tintes hispanizantes, heredado de la colonia. La construcción de la nación funciona bajo los parámetros de unión, recuerdo y olvido que se aglutinarán en torno de las tradiciones criollistas (con fuerte arraigo en la tierra), un discurso bélico triunfalista (la victoria en la Guerra del Pacífico) y el desecho de los vicios socio-morales de los distintos grupos (el establecimiento de alianzas 'intersociales' por conveniencia): *"(…) una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana."* (Anderson, 2007, p. 23).

Los individuos que sustentan y forman la nación, solo saben de sus con-nacionales en términos teóricos, su unidad fáctica se da a niveles mentales, esto es lo que constituye a la nación: el cómo se imaginan sus integrantes. Tal comunidad imaginada es limitada y soberana a la vez; la limitación es territorial y poblacional, y la soberanía se relaciona con su gestación en la Ilustración y la destrucción del poder divino, una soberanía que es también imaginada, pues nuevamente descansa en lo discursivo de la enunciación política y en la alteridad; la nación es por oposición a otras naciones y su territorio termina donde comienza el de otras, se define antes que per se, por oposición.

Ser nación para el Chile centenario, al enfrentarse a una sensación de crisis, genera una labor revisionista con respecto a lo hecho y al devenir: *"Para calcular el porvenir, hay que mirar al pasado; contemplar la distancia que media entre el punto de partida y el grado de elevación moral que hemos alcanzado"* (Encina, 1972, p. 73); en este sentido se comienza a forjar una especie de proyecto nacional en los términos de (rescatar) el pasado, el (mal) presente y el futuro (esplendor). Algunos intelectuales perciben la crisis como un alejamiento del alma nacional y del Chile auténtico. Entre los pensadores de la crisis se puede mencionar a Nicolás Palacios (*Raza Chilena, Decadencia del espíritu de nacionalidad*), Tancredo Pinochet (*La conquista de Chile en el siglo XX*), Luis Orrego Luco (*Chile contemporáneo, Casa Grande*), Francisco Encina (*Nuestra inferioridad económica*), Alejandro Venegas (*Sinceridad: Chile Íntimo en 1910, Cartas al Presidente Pedro Montt*) entre los más conocidos.

Estos autores exhiben la profunda crisis que vive el país, sus causas y sus posibles soluciones, sienten la convicción de orientar el devenir general hacia una sociedad basada en un nacionalismo que exalte lo chileno, situación que plantean y creen necesaria desde la profunda extranjerización que se vive, tanto de los valores sociales como de los capitales que explotan las riquezas; el deseo e ímpetu de nacionalismo tiene por finalidad generar la cohesión social. La idea-fuerza de esto es la de raza: "*Debemos tener fé en el porvenir de nuestra raza (…) para comprender que en el alma de nuestra raza existen el empuje i la iniciativa capaces de levantar a un pueblo.*" (Pinochet, 1909, p. 239).

En esta época el paradigma económico se orienta al desarrollo industrial, por lo que la creación de una industria nacional se hace evidente. La educación, por lo tanto, debe encargarse de preparar desde la infancia a los ciudadanos para tal cometido y darle dignidad a la industria de la raza, a la industria nacional chilena (Subercaseaux, 2004b). Las políticas educacionales se orientan hacia una mejora biológica y psíquica de

la supuesta "raza chilena", centrándose en el fomento de la salud y el deporte así como una educación que no ponga los modelos humanistas-liberales por sobre los técnico-profesionales en la base de una sociedad laica: "*El atraso vergonzoso de la instrucción de nuestro pueblo tiene en su causa el espíritu conservador clerical (…)*" (Venegas, 1910, p. 67).

Pero las críticas no solo apuntan a la influencia eclesiástica del sistema educacional chileno, sino también a la implementación de reformas educacionales basadas en modelos y a cargo de profesores extranjeros, específicamente alemanes para este tiempo: "*En la enseñanza pública, hablar mal nuestro idioma es un timbre de honor i un certificado de competencia.*" (Pinochet, 1909, p. 81).

Todo esto llega a constituir un modelo social que se aglutina en el desarrollo basado en la educación y el trabajo, bandera de lucha con que la mesocracia se instalará en el poder y determinará el imaginario del siglo XX chileno, tal consigna se aprecia como modeladora en las novelas que se analizarán en el siguiente apartado.

El Certamen Centenario, **síntesis de las novelas ganadoras y análisis**

El *Certamen Centenario* de Santiago estuvo a cargo del Consejo Superior de Letras y Bellas Artes, dependiente del Ministerio de Instrucción Pública –encabezado por Jorge Huneeus-, contó con un prestigioso jurado de intelectuales y políticos de la época, presidido por el entonces ministro Roberto Huneeus Gana, hermano de Jorge Huneeus, Gonzalo Bulnes, historiador y presidente de la Sección de Letras y Artes Dramáticas del mismo Consejo, y la escritora Mariana Cox, conocida con el pseudónimo Shade (Ministerio de Instrucción Pública, 1909). Entonces, el circuito crítico inmediato con el que se enfrentaron los trabajos ganadores estuvo constituido por parte de la intelectualidad de la aristocracia gobernante.

Este concurso captó gran atención entre los escritores. En palabras del propio ganador: "*Se acercaba la fecha del centenario de la Independencia; los artistas vivieron en ese tiempo en perpetua exaltación. El consejo de Bellas Artes (…) organizó un gran concurso de cuento y novela.*" (Santiván, 1962, p. 163)

En relación con la sensibilidad literaria, esta época se caracterizó por transitar del modelo reproductivo al denominado modelo de apropiación (Subercaseaux, 2004a). Este modelo de apropiación se comenzará a preguntar por el lugar de un ser nacional, inmerso en un espacio con problemáticas particulares. Se paseará por el naturalismo, modernismo y las vanguardias, entre los principales movimientos artísticos.

Ansia se construye en torno a un triángulo amoroso cuyo centro es Ricardo, alrededor de él está su esposa Magdalena y Elsa, prima de Magdalena y amante de su esposo. Tal relación se orienta hacia la búsqueda existencial de los personajes, proyectada en la reafirmación a través del otro, con un sentimiento de intrascendencia de la que buscan escapar mediante proyecciones furtivas o con la conformación de un hogar bajo un marco idealista.

Mirando al océano es el tiempo del servicio militar, posee un subtítulo que aleja al lector de la impresión contemplativa del océano y lo sitúa en un espacio concreto: (Diario de un conscripto). La trama transcurre en un cuartel en una isla no precisada del sur de Chile, el narrador protagonista entrega las impresiones del quehacer en tal lugar.

Hogar chileno narra la vida ejemplar de los García, familia de clase media que muestra los valores del trabajo y la educación a través de los acontecimientos y relaciones entre los personajes. Los García contrastan fuertemente con la corrupta familia De Rey, de la conspicua aristocracia santiaguina, quienes encarnan la decadencia, los vicios y la falta de sentido de la élite chilena del momento[89].

Los espacios y su sentido en la construcción del Proyecto Nación

En las novelas *Ansia* y *Hogar chileno* se destacan los espacios de esparcimiento de Santiago como una vitrina social y se accede a ellos al modo de una postal, las descripciones son costumbristas y resaltan algunos lugares que se pueden identificar como íconos de la vida republicana de la capital de aquel tiempo: La Alameda de las Delicias, el cerro Santa Lucía, la Iglesia San Francisco, el Teatro Municipal: *"Llegaba a la Alameda (…) Amplia perspectiva, hacia el lado de la Estación, dejaba ver la columna de árboles (…) La avenida norte, con pavimento de asfalto, flanqueada por mansiones opulentas (…)."* (Santiván, 1965, p. 15); *"El teatro Municipal estaba resplandeciente de luz y belleza (…) Habían palcos que atraían las miradas de todo el público por la elegancia y belleza incomparables"* (Palacios, 1995, p. 137).

En ambas novelas se destacan –también- los adelantos y la modernización que comienza a experimentar la ciudad, sin embargo, en las mismas referencias, el narrador de *Hogar chileno* aprovecha de atacar los vicios de la clase gobernante, al mencionar una estatua de Pedro de Valdivia en el cerro Santa Lucía uno de los personajes dice:

[89] De estos tres autores, Santiván y Labarca desarrollaron una carrera literaria, obtuvieron otros premios y ocuparon cargos políticos públicos en los denominados gobiernos de la mesocracia. Palacios tuvo su lugar previo a la época del Centenario, combatió en la Guerra del Pacífico.

"pero creo que más grande será su asombro al ver la raza degenerada de hombres que nos gobiernan" (Palacios, 1995, p. 190).

Dos de las tres novelas ganadoras escogieron Santiago como su escenario, esta situación no es al azar, la modernidad y el nacionalismo requieren de una fuerza que aglutine el discurso homogeneizante en pro del bienestar institucional e identitario (Alayón, 2003), esto se manifiesta en el crecimiento, centralismo y modernización que experimenta la capital en la primera mitad del siglo XX frente al resto de las provincias. *"La primera marca de modernidad de Latinoamérica es, pues, un artificio que regirá posteriormente otros artificios: la ciudad capital (noción obviamente más política que geográfica o demográfica)"* (Alayón, 2003). Se puede precisar que la mostración de Santiago sigue un costumbrismo-cívico, en muchas escenas son incorporadas las autoridades nacionales en las descripciones del devenir diégetico.

El marinismo de *Mirando al océano* apunta a esta misma fuerza nacionalista desde otro espacio importante para la construcción de la cohesión social, la guerra que expandió el territorio chileno se denomina Guerra del Pacífico, el mar le da nombre.

El campo no está ausente, en *Hogar chileno* se destacan las actividades tradicionales, en lo que se advierte la urgencia por el rescate de la chilenidad frente a la extranjerización, se puede ejemplificar con el uso de una máquina en la siguiente cita de corte naturalista:

> El motor (…) estaba negro de carbón y humo, envuelto en una atmósfera que su fogón hacía insoportable, palpitando con una alta presión de su caldera, chirreando con escapes de vapor, como si entre dientes renegara. Hubiérase dicho que era un fornido roto de la más pura raza araucana que moviese por sí sólo en volante y la correa con sus robustos brazos de acero, empeñado en probarle a la máquina extranjera, tan vistosa como hambrienta y tragadalbas, de lo que era capaz un hijo del país, porque él era de fábrica nacional, hijo de la tierra. (Palacios, 1995, p. 328)

En *Mirando al océano* el cuartel encierra y contiene, impide el escape. Los personajes de esta novela viven en la constante sensación de no hacer nada, como muertos vivientes: *"Esta existencia vegetativa y mecánica mata en los individuos toda la vida del espíritu para dejar subsistentes sólo los instintos.* (Labarca, 1985, p. 71); el narrador personaje responsabiliza al cuartel: *"¿Será que estamos todos tristes? ¿Habremos dejado de vivir desde que entramos en el cuartel?"* (1985, p. 58). El servicio militar ha enajenado a los soldados, quienes son constantemente abusados por sus superiores. Solo los motiva el dinero, situación general del pueblo de aquel entonces, como se muestra en la

descripción siguiente: "*El atraso del pago es el único motivo capaz de hacer salir a los soldados de la profunda y soñolienta apatía en que yacen constantemente*" (1985, p.71).

La crítica apunta a la verticalidad de la institución militar del estado y al sistema propio del ejército. El servicio militar debería ser entendido como un tiempo de educación en los valores nacionales más que como un tiempo de castigo y bestialización. Tras el pago los soldados salen y no regresan hasta el día siguiente, con rasgos de haber estado en larga borrachera a sabiendas de que serían castigados por la falta: "*pero el fatalismo de la raza podía más que cualquier otra consideración.*" (1985, p. 77)

Los personajes y su filiación con el modelo propuesto en el proyecto

Las relaciones de los personajes en las tres novelas se establecen a partir de triángulos amorosos.

Para el caso de *Ansia* y *Hogar chileno* se puede encontrar un patrón común. En la primera de ellas, la configuración del triángulo tendrá como finalidad mostrar cuáles son los modelos de personaje en la construcción de una familia y de –en definitiva- una nación; en su novela, Palacios mostrará la correcta elección de una pareja que corresponda a la misma clase social (clase media) y que sea un modelo moral y nacionalista. El caso de *Mirando al océano* cambia un poco, el triángulo amoroso representa un escape para los personajes sometidos a la violencia institucional encarnada en otro personaje.

La relación triádica de la obra ganadora se construye en torno del protagonista, su esposa y su amante; ambas mujeres comparten un pasado familiar común al ser primas, pero una educación muy diferente. Magdalena, la esposa de Ricardo, viene de una familia constituida tradicionalmente, con padres presentes y con los valores rectores del proyecto. Ella es el ejemplo de esposa y abnegación, pilar de la familia cristiana. En el lado opuesto, Elsa, creció sin madre y con un padre alcohólico que intentó abusar de ella, ha sido víctima de algunos vicios sociales que los intelectuales de época denuncian como parte de las miserias que patentizan la crisis. Se reconoce a sí misma como una mujer mala [*"Por momentos me siento mala, muy mala"* (Santiván, 1965, p 106)] y que puede llevar a la perdición a quienes están a su alrededor.

La madre de Ricardo muere y su padre toma distancia internándolo en un colegio católico y desentendiéndose de él más tarde, también ha sido víctima de este modelo familiar disgregado y ausente. Él personifica el ser nacional que tiene ansias de crecer, de crear, de devenir, [*"su ansia inagotable de vida"* (1965, p. 147)] se siente aburrido de la monotonía del matrimonio y la familia y en Elsa encuentra un escape, una materia prima con la que generar una obra de arte que lo haga trascender. La

generación del triángulo sigue ciertos patrones románticos en cuanto a la presencia de una mujer ángel y una mujer demonio[90], la segunda arrastra al héroe a la perdición y desencadena la tragedia, no obstante, como se trata de una novela "ejemplarizadora", ella muere y se restituye el orden lógico-moral en el que sustenta el proyecto: la familia.

La novela de Palacios ofrece personajes que se muestran en una dicotomía de "buenos" y "malos" en relación con el Proyecto Nación. En estas dos líneas encontramos personajes más bien planos, su personalidad va de acuerdo a los patrones morales pretendidos. La familia García es una familia de clase media bien constituida que descansa en los padres, Rosa y Pedro, como baluartes ejemplares que pueden ser llevados al funcionamiento de la dialéctica entre micro y macro-entidad funcional: la primera es la familia y la nación la segunda.

Un personaje especial de esta familia y que encarna toda la visión de Palacios y de los pensadores de crisis es el tío Alejandro: "*Aborrecía a los extranjeros, a quienes llamaba despreciativamente 'inmigrantes' y a los aristócratas, a quienes trataba de zánganos, corrompidos e inútiles*" (1995, p. 7). Como alter ego de Palacios, también peleó en la Guerra del Pacífico y le duele ver el despilfarro y la entrega de lo ganado por el pueblo.

Laura (la hija de los García) es el personaje que posee mayor relieve dentro de esta novela. Atraviesa una etapa de crecimiento personal en el que reafirma sus valores e identidad, especialmente al tener un pretendiente de la clase media y otro de la aristocracia: Alfredo Aguirre y Claudio De Rey. Finalmente se da cuenta que Claudio tiene más interés económico que verdadero amor, porque la familia posee riquezas mineras.

El mundo de la aristocracia, como ya fue dicho, es decadente, los De Rey están quebrados por las deudas y nunca dejan de aparentar una vida ostentosa y son corruptos: "*Había algo de teatral en toda la familia. Así, don Melchor representaba el padre noble y digno de las comedias de carácter; doña María Pía Cristina, el de reina madre.*" (1995, p. 95).

En *Mirando al océano*, el capitán del cuartel es un hombre hosco, abusivo y plano, no le importa su hija ni su esposa, las trata mal, ellas son sumisas y sus vidas carecen de sentido y esperanza. La esposa de capitán sostiene un amorío con el teniente Rubilar, hombre melancólico y simpático, pero a su esposo parece no

[90] También hay una estética naturalista en su construcción, como materia prima para las pretensiones artísticas de Ricardo se puede identificar con los elementos de la naturaleza.

importarle, en lo que se advierte una crítica a la constitución familiar bajo las apariencias. El capitán es violento con los conscriptos también, con lo que se patentiza el abuso del ejército sobre los desposeídos. La novela, como el diario del conscripto, comienza y termina con su servicio militar; el mundo que entrega si bien es violento, parece no alterarse por eso, las situaciones son como el mar, se violentan y se calman, sin mayor trascendencia. La enajenación que ejerce la fuerza de la naturaleza se manifiesta en las relaciones castrenses.

Modelo de educación

Las tres novelas descansan, entonces, sobre la construcción de un antimodelo y modelo de educación-moral.

En *Ansia* es una crítica a la familia burguesa y al modelo de educación rígido y disfuncional, mostrado en Ricardo y en Elsa; se contrapone a este Magdalena, quien adopta a la hija de su prima (cuando esta muere) salvándola del mismo destino trágico de su madre y siendo un ejemplo de amor y perdón.

Hogar chileno plantea la necesidad de una educación más práctica y técnica para fines industriales por sobre el modelo libresco y humanista imperante: *"Nuestros establecimientos de enseñanza (…) son fábricas de bachilleres, de esos semi sabios sin otros conocimientos que los sacados de los libros (…) y que (…) no saben nada de las realidades de la vida."* (Palacios, 1995, pág. 65).

Se pone como ejemplo a los ingleses en su empeño de trabajo y generación de riqueza, si bien se ha mencionado el ideal nacionalista sobre el extranjerizante, los ingleses son un modelo de trabajo con la minería que los chilenos operan bajo las órdenes de otros:

> En ninguna parte (…) se puede ver más palmariamente la diferente preparación para el trabajo, entre nosotros y los ingleses (…) Ahí llega un gringuito (…) que no sabe más que una cosa que estudió allá en su tierra; pero que (…) es algo práctico y útil (1995, p. 64).

La crítica de *Mirando al océano* apunta al servicio militar obligatorio y a la falta de actividad intelectual y educativa dentro del ejército, que se supone debiera asumir un rol más pedagógico en la generación de los futuros soldados de la nación. El capitán, como cabeza del cuartel, cumple un rol docente, sin embargo, su irracionalidad lo muestran como un antimodelo.

El enajenamiento del que son víctimas los personajes del relato es un producto de la disciplina militar (el mismo narrador lo plantea). Esta disciplina cosifica a las personas al vestir el uniforme, como si fuese una especie de envoltorio que despoja de emociones y sentimientos: *"Nada resiste al socavamiento de algo que llaman disciplina y por obra de lo cual todo hombre que consiente en enfundarse el uniforme, deja de ser alguien para convertirse en una cosa"* (Labarca, 1985, p. 57).

Visión estética y ensayística de las novelas

De las novelas se puede desprender también una lectura más crítica y cercana al ensayo a partir de los elementos ficcionales y diegéticos.

Ricardo simboliza el pensamiento de Santiván de la vinculación entre la vida y el arte, es un postulado psicológico y estético a la vez, que se sitúa entre la búsqueda esencial y la vanguardia artística. El padre de Elsa fue el mentor artístico de Ricardo, pero el protagonista le reprocha la discordancia entre su vida cotidiana y la asunción de su ser artístico. La búsqueda de la belleza debe estar en la armonía y en la perfección, Ricardo siente que puede "trabajar" desde esta esfera a Elsa, devenirla a un estadio mejorado. Si bien no consigue tal cometido, encuentra la armonía en la vida familiar y en Magdalena. En momentos el narrador se torna un hablante lírico y la novela se mueve entre el costumbrismo, el naturalismo y la novela de aprendizaje. Lo que debe aprender el protagonista es lo que debe aprender el ser nacional.

El narrador personaje de Labarca es un ser reflexivo, en contraste con sus compañeros de cuartel animalizados y autómatas. El sentido crítico en esta obra opera desde la necesidad de incorporar el elemento pedagógico en el fortalecimiento del ejército, esto frente a una situación de constantes tensiones fronterizas. La propuesta que encierra esta novela es la construcción nacionalista no solo desde la intelectualidad, sino apelando a la formación de un cuerpo militar conformado por hombres capaces de participar en la esfera cívica y política también. Raza, nación y territorio se construyen y mantienen desde lo didáctico. El gerundio del título: "Mirando" al océano, encierra un llamado general, la impersonalidad e inclusión de esta forma verbal son un constante deber al resguardo del mar.

Palacios aspira a configurar el concepto de raza que toma de su hermano (Nicolás Palacios y su ensayo *Raza chilena*). Exalta la imagen del "roto chileno", hombre del pueblo que sustenta el imaginario gallardo y bélico de la época. Pese a pertenecer a las clases más desposeídas y marginales, el roto de Palacios opera como

una fusión que busca la unidad en la semantización de una imaginería ideal. La propuesta estética y artística de *Ansia* está ausente en *Hogar chileno* y, por el contrario, se muestra más como una característica feminoide que impide el desarrollo de un espíritu práctico, laborioso y cívico. Se podría decir que esta obra es el ensayo novelado de *Raza chilena*.

Para concluir se puede decir que en el imaginario chileno del siglo XX, ha quedado fuertemente arraigada la idea de la fuerza de la clase media, de la superación a través de la educación, del trabajo y de la pertenencia masiva a tal sector social de casi toda la población chilena. Ideas que emanan desde los grupos que se están constituyendo como los forjadores del Proyecto Nación en los años del centenario.

La fuerza mesocrática cambiará la visión del país y se instalará en el poder haciendo que sus valores se transformen en políticas estatales. Así mismo, la construcción discursiva de la nación que se hará recae sobre la triada "unión, recuerdo y olvido", desde la que será sustentado un sentimiento de homogeneización clasista.

Sin embargo, se aprecia una tensión y un desencuentro en la incorporación discursiva y falaz del "otro", ya que la mesocracia se instala como otredad del oficialismo, a la vez que genera otredades en la ilusión de cohesión. En su discurso pretende incorporar al proletariado como grupo explotado, pero no lo hace colaborar en la generación del proyecto, al mismo tiempo que hace concesiones con la aristocracia y genera espacios comunes (como ejemplo de esto sirva el mismo concurso, organizado y jurado por intelectuales de este grupo). Esto llevará, en el futuro, al fracaso de la propuesta redencionista que hace en un principio la mesocracia.

Bibliografía

Anderson, B. (2007) *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo.* México: Fondo de Cultura Económica.

Alegría, F. (1967) "Tolstoyanos chilenos" en: *Literatura chilena del siglo XX*. Santiago: Editorial Zig-Zag.

Alayón, J. (01/02/2003) *Resemantización de Latinoamérica: una lectura desde la postmodernidad.* Revista Crítica.cl Recuperado de http://critica.cl/ciencias-sociales/resemantizacion-de-latinoamerica-una-lectura-desde-la-postmodernidad

Encina, F. (1955) *Nuestra inferioridad económica.* Santiago: Editorial Universitaria.

Fernández, A (2000). *La invención de la nación.* Buenos Aires: Ediciones Manantial.

Fernández, M. (1994) *Historia de la Literatura Chilena (Tomo II*). Santiago: Editorial Salesiana.

Labarca, G. (1985) *Mirando al océano (diario de un conscripto*). Santiago: Editorial Zig-Zag.

Ministerio de Instrucción Pública (1909). *Consejo Superior de Letras y Bellas Artes. Decreto Orgánico de su creación de 31 de mayo de 1909*. Santiago: MP La Ilustración.
Montecinos, M. (1983) *Narradores del mar chileno*. Valparaíso: Ediciones Universitarias.
Montenegro, E. (1967). *Mis contemporáneos. Ensayos biográficos y crítica literaria*. Santiago: Publicación del Instituto de Literatura Chilena.
Montes, H. & Orladio, J. (1957) *Historia de la Literatura Chilena*. Santiago: Ediciones Pacífico S.A.
Muñoz, L. & Oelker, D. (1993) *Diccionario de movimientos y grupos literarios chilenos*. Concepción: Ediciones Universidad de Concepción.
Muñoz, P. (1999) *Los festejos del Centenario de la Independencia: Chile en 1910*. Tesis de Grado de Licenciatura en Historia, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago.
Ossandón. C. & Santa Cruz, E. (2001) *Entre las alas y el plomo, la gestación de la prensa moderna en Chile*. Santiago: Ediciones LOM, Dibam y Universidad Arcis.
Ossandón, C. & Santa Cruz, E. (2005) *El estallido de las formas. Chile en los albores de la "cultura de masas"*. Santiago: Ediciones LOM y Universidad Arcis.
Palacios, N. (1987) *Raza chilena*. Santiago: Ediciones Colchagua.
Palacios, S. (1995) *Hogar chileno*. Santiago: Editorial Andujar.
Pinochet, T. (1909) *La conquista de Chile en el siglo XX*. Santiago: La Ilustración.
Ramos, J. (2003) *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. Santiago: Editorial Cuarto Propio/Ediciones Callejón.
Salazar, G. & Pinto, J. (1999a) *Historia Contemporánea de Chile (Tomo I: Estado, legitimidad y ciudadanía)*. Santiago: LOM Ediciones.
Salazar, G. & Pinto, J. (1999b) *Historia Contemporánea de Chile (Tomo II: La economía: mercados, empresarios y trabajadores)*. Santiago: LOM Ediciones.
Salazar, G. & Pinto, J. (1999c) *Historia Contemporánea de Chile (Tomo III: Actores, identidad y movimiento)*. Santiago: LOM Ediciones.
Santiván, F. (1962) *Confesiones de Santiván*. Santiago: Editorial Zig- Zag.
Santiván, F. (1965) *Ansia*. Santiago: Editorial Nascimento.
Santiván, F. (1995) *Memorias de un tolstoyano*. Santiago: Editorial Zig-Zag.
Subercaseaux, B. (2004a) *Historia de las ideas y de la cultura en Chile. Tomo III. El Centenario y las vanguardias*. Santiago: Editorial Universitaria.
Subercaseaux, B. (2004b) *Historia de las ideas y de la cultura en Chile. Tomo IV. Nacionalismo y cultura*. Santiago: Editorial Universitaria.
Venegas, A (1910) *Sinceridad. Chile íntimo en 1910*. Santiago: Imprenta Universitaria.

PABLO NERUDA: UN CONTAR DE LA HISTORIA POR MEDIO DE LOS RASGOS MEMORIALISTICOS EN LAS LÍNEAS DE *CONFIESO QUE HE VIVIDO.*

Cristiane de Mesquita Alves[91]
UNAMA - PA
Wellingson Valente dos Reis[92]
UNAMA - PA

Um esboço de Neruda.

Os poetas não têm biografia; sua obra é sua biografia.
Octavio Paz.

Nesta pesquisa será abordada a questão da memória presente na obra *Confesso que vivi* de Pablo Neruda como uma forma de denúncia, perante as mazelas sociais existentes ao longo das partes que formaram o romance escrito pelo autor chileno, considerado por muitos críticos, como uma narrativa autobibliográfica deste autor que representa um dos maiores nomes de literatura em espanhol. Publicado em 1974, o livro, embora apresente os rasgos de uma individualidade, não perdeu sua carga de criticidade de uma literatura altamente engajada, haja vista que o memorialista, aponta no decorrer dos capítulos que compõem o romance, as atrocidades cometidas pelas autoridades de um governo de ditadura e de injustiças sociais.

Neste estudo, leva-se em consideração a análise do tema em questão associando a literatura à política e à História uma vez que, concebe-se esta arte (literária), como uma arma que objetiva apontar problemas e denúncias sociais, mesmo por meio da forma metaforizada, da poeticidade e lirismo usados por Neruda, ao narrar relatos tão dolorosos e, muitas vezes, injustos. Mas, que o poeta/ memorialista torna possível

[91] Mestranda em Comunicação, Linguagens e Cultura pela Universidade da Amazônia (UNAMA- PA). UEPA/ UNAMA. cris.mesquita28@hotmail.com
[92] Mestrando em Comunicação, Linguagens e Cultura pela Universidade da Amazônia (UNAMA- PA). Professor do Instituto Federal do Pará (IFPA). wellingsonreis@uol.com.br

fazendo uso de um entrelaçamento entre literatura e história, em que mescla ficção e realidade, não obstante, negando em algum momento traços de veracidade, até mesmo porque a leitura de uma obra literária

> nos obriga a um exercício de fidelidade e de respeito na liberdade de interpretação. Há uma perigosa heresia crítica, típica de nossos dias, para qual de uma obra literária pode-se fazer o que se queira, nela lendo aquilo que nossos mais incontroláveis impulsos nos sugerirem. Não é verdade. As obras literárias nos convidam à liberdade de interpretação, pois propõem um discurso com muitos planos de leitura e nos colocam diante das ambiguidades, da linguagem da vida. (ECO, 2003 p.12)

Por mais literário que *Confesso que Vivi* apareça ao leitor, não se deve perder de vista que antes de ser um livro póstumo, composto de muitas passagens tendenciosas ao lirismo e ao mesmo tempo às críticas ao governo político ditatorial do país em que Neruda pertencia, o romance é um relato de vida, e para tanto, é necessário apresentar em linhas gerais seu relator.

Neruda em linhas gerais, ou melhor, Pablo Neruda, pseudônimo de Neftalí Ricardo Reyes Basoalto, nasceu a 12 de julho de 1904, em Parral, no Chile. Prêmio Nobel de Literatura em 1971, sua poesia transpira em sua primeira fase o Romantismo extremo do escritor norte-americano Walt Whitman. Depois vieram à experiência surrealista, influência de André Breton e Salvador Dalí, e uma fase curta bastante hermética. Marxista e revolucionário, Neruda cantou nos parágrafos e nos versos de suas obras, as angústias e os sofrimentos de uma Espanha de 1936, em guerra e a condição dos povos latino-americanos e seus movimentos libertários. Foi diplomata desde cedo, foi cônsul na Espanha de 1934 a 1938 e no México. Viveu uma vida pública entre 1921 e 1940, tendo escrito entre outras as seguintes obras: *La canción de la fiesta*, *Crepuscularío*, *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, *Tentativa del hombre infinito*, *Residencia en la tierra* e *Oda a Stalingrado*, *Canto General*, *Odas elementales*, *La uvas y el viento*, *Nuevas odas elementales*, *Libro tercero de las odas*, *Geografía Infructuosa* e *Memorias (Confieso que he vivido — Memorias)*, dentre outros. Indicado à Presidência da República do Chile, em 1969, renuncia à honra em favor de Salvador Allende. Participa da campanha e, eleito Allende, é nomeado embaixador do Chile na França. Morreu a 23 de setembro de 1973 em Santiago do Chile, oito dias após a queda do Governo da Unidade Popular e da morte de Salvador Allende.

Memórias minhas e dos lugares em que fotografei.

> Cada hombre que llegaba de la derrota y del cautiverio era una novela con capítulos, llantos, risas, soledades, idílios. Algunas de estas historias me sobrecogían. (NERUDA, 1974, p.67)

O romance em que se estuda neste artigo foi um dos responsáveis por Neruda ganhar em 1971 o Prêmio Nobel de Literatura. O enredo é formado pela trajetória de vida do autor, recorrendo a uma prosa repleta de imagens poéticas que fascinam rapidamente a atenção do leitor. A obra se divide em diversos capítulos correspondentes a outras tantas fases da vida do poeta. Um verdadeiro passeio pelas imagens em que o escritor viveu, momentos marcados pelas experiências individuais mescladas com as coletivas, já que a coletividade é uma das características fundamentais para se formar uma memória individual, isso pode ser justificado porque em

> todos esses momentos, em todas essas circunstâncias, não posso dizer que estive sozinho, que estivesse refletindo sozinho, pois em pensamento eu situava neste ou naquele grupo, o que eu compunha com o arquiteto e com as pessoas a quem ele servia de intérprete junto a mim, ou com o pintor (e seu grupo), com a geômetra que desenhou o mapa com um romancista. Outras pessoas tiveram essas lembranças em comum comigo. Mais do que isso, elas me ajudam a recordá-las e, para melhor me recordar, eu me volto para elas, por um instante adoto seu ponto de vista, entro em seu grupo, do qual continuo a fazer parte, pois experimento ainda sua influência e encontro em mim muitas das ideias e maneiras de pensar a que não me teria elevado sozinho, pelas quais permaneço em contato com elas. (HALBWACHS, 2003, p.31).

No próprio romance *Confesso que vivi*, Neruda afirma que não tem como esquecer a ideia de coletividade e/ou ideia de levar em consideração seu tempo, sua época, corroborando com a citação acima de Halbwachs, o poeta chileno escreve que

> Las memorias del memorialista no son las memorias del poeta. Aquél vivió tal vez menos, pero fotografió mucho más y nos recrea con la pulcritud de los detalles. Este nos entrega una galería de fantasmas sacudidos por el fuego y la sombra de su época. (NERUDA, 1974, p. 4)

Essas ***memórias do poeta*** (grifo nosso) ressaltadas pelo autor leva os autores deste estudo a fazer mais uma consideração acerca da importância da época e/ou contexto em que a obra literária foi produzida, a de que o escritor que opta ao escrever sobre temática social em suas obras, é antes um porta-voz de seu tempo como demonstra Antônio Candido (2000) para quem

> [...] a arte pressupõe um indivíduo que assume a iniciativa da obra. Mas precisa ele ser necessariamente um artista, definido e reconhecido pela sociedade como tal [...] a produção da arte depende da posição social [...] conforme a sociedade, o tipo de arte e, sobretudo, a perspectiva considerada (CANDIDO, 2000, p.26)

E em *Confesso que Vivi*, tem-se toda esta atmosfera de uma literatura engajada por meio das rememorações do narrador- autor

> En el primer capítulo de *Confieso que he vivido* (1974), uno de los más densos y fascinantes de todo el libro, Neruda incluye una breve sección que denomina "La casa de las tres viudas". Se trata apenas de unas cuantas páginas (pp. 27 a 32 en la edición que manejo, la de Argos Vergara), perfectamente integradas en un subconjunto cuyo título es "El joven provinciano" (pp. 9-35). Van precedidas del justamente célebre texto "Infancia y poesía", más otros fragmentos intercalados desprendidos de las memorias de *O Cruzeiro Internacional* (1962); lo sigue, a manera de pequeño epílogo, "El amor junto al trigo", estampa narrativa que cierra y concluye la unidad. Entre "La casa de las tres viudas" y este último texto hay una conexión enhebrada al hilo de los ritos de iniciación de la pubertad. A pesar de toda la negligencia de los encargados de la edición póstuma de las memorias nerudianas (que no fue poca) y del mismo descuido con que el poeta trató estas páginas autobiográficas, enredándolas y desarreglándolas a menudo, el capítulo no sufre en demasía y mantiene una soberbia cohesión de fondo. [...] Lo interesante y digno de ser recalcado es que Neruda logra toda esta atmósfera a partir del delineamiento muy concreto de una geografía local que, si bien no es la más común de sus reminiscencias infantiles o adolescentes, es parte del mismo territorio y de idéntica región. (CONCHA, 1972, p.34).

Os capítulos são construídos em títulos em que vão remetendo às lembranças do narrador, juntando os fatos passados distantes (infância e juventude) aos de um passado recente, isso se permite porque

> A memória permite a relação do corpo presente com o passado e, ao mesmo tempo, interfere no processo "atual" das representações. Pela memória, o passado não só vem à tona das águas presentes, misturando-se com as percepções imediatas, como também empurra, "desloca" estas últimas, ocupando o espaço todo da consciência. A memória aparece como força subjetiva ao mesmo tempo profunda e ativa, latente e penetrante, oculta e inovadora. (BOSI, 1987, p.9)

E Neruda faz este percurso memorialístico a fim de apresentar ao leitor todo a subjetividade que há no relato, bem como a historicidade que há nos mesmos. Em *O jovem provinciano* remete à infância e a adolescência passadas na província; em *Perdido na cidade*, já relata os tempos universitários em que viveu em Santiago; em *Os caminhos do mundo*, já apresenta como se deu sua carreira diplomata, seguida de sua primeira

viagem fora da América em direção ao Oriente; outras viagens aparecerão e novas experiências serão acrescidas à vivência do narrador na passagem de *A solidão luminosa*, em que o poeta descreverá a respeito de suas impressões da Índia, e outros lugares do mundo Asiático; bem como em outros capítulos como *A Espanha no coração*, como cônsul do Chile em Barcelona, e o seu relacionamento com poetas como Lorca e Alberti; *Saí a procurar caídos* , retrata acerca da Guerra Civil Espanhola, *México florido e espinhoso* - sobre as suas memórias no México e suas opiniões sobre a Segunda Guerra Mundial; *A pátria em trevas* - sobre o seu regresso ao Chile e à passagem pelo Peru; *Princípio e fim de um desterro* - sobre o seu desterro que o levou às comunidades socialistas no período, à antiga União Soviética e à China.

Ademais, há outras passagens, as quais exemplificarão suas prisões, perseguições, retorno à pátria, Chile, suas convicções políticas, e o Golpe de Estado em 1973, como *Navegação com regresso*, sua prisão em Buenos Aires e nova viagem ao Oriente no final da década de 50 do século passado. *A poesia é um ofício*, em que há reflexão sobre sua obra e algumas das personalidades que o marcaram; *Pátria doce e pura*, sobre o seu regresso à pátria, a subida de Allende ao poder e o Golpe de Estado.

Além das derradeiras páginas deste último capítulo foram escritas no curto intervalo de tempo, de apenas doze dias, entre o golpe de Estado de 11 de setembro e sua morte em 23 do mesmo mês. Nessas últimas linhas, o poeta fala de forma amargurada das esperanças derrubadas pela violência dos militares e das memórias do seu amigo Salvador Allende. Como se observa no excerto:

> Las obras y los hechos de Allende, de imborrable valor nacional, enfurecieron a los enemigos de nuestra liberación. El simbolismo trágico de esta crisis se revela en el bombardeo del palacio de gobierno; uno evoca la Blitz krieg de la aviación nazi contra indefensas ciudades extranjeras, españolas, inglesas, rusas; ahora sucedía el mismo crimen en Chile; pilotos chilenos atacaban en picada el palacio que durante dos siglos fue el centro de la vida civil del país. Escribo estas rápidas líneas para mis memorias a sólo tres días de los hechos incalificables que llevaron a la muerte a mi gran compañero el presidente Allende. Su asesinato se Mantuvo en silencio; fue enterrado secretamente—sólo a su viuda le fue permitido acompañar aquel inmortal cadáver. La versión de los agresores es que hallaron su cuerpo inerte, con muestras visibles de suicidio. La versión que ha sido publicada en el extranjero es diferente. A renglón seguido del bombardeo aéreo entraron en acción los tanques, muchos tanques, a luchar intrépidamente contra un solo hombre: el presidente de la república de Chile, Salvador Allende, que los esperaba en su gabinete, sin más compañía que su gran corazón envuelto en humo y llamas. Tenían que aprovechar una ocasión tan bella. Había que ametrallarlo porque jamás renunciaría a su cargo. Aquel cuerpo fue enterrado secretamente en un sitio cualquiera. Aquel

> cadáver que marchó a la sepultura acompañado por una sola mujer que llevaba en sí misma todo el dolor del mundo. Aquella gloriosa figura muerta iba acribillada y despedazada por las balas de las ametralladoras de los soldados de Chile, que otra vez habían traicionado a Chile. (NERUDA, 1974, p.p. 157, 158)

Pela leitura do último capítulo das memórias de Neruda, incutidas em Confesso que Vivi, constata-se que há não só uma descrição amarga de tudo o que se precedeu com uma das personalidades em que fez parte de sua vida, de sua memória, mas há uma poeticidade enorme nas linhas deste livro que o faz de uma prosa lírica que embriaga e seduz o leitor. Para Concha (1972) *Confesso que Vivi*

> indaga en la vida del poeta en tanto fundamento de su creación, desde su nacimiento hasta el período de las Residencias. Se trata de un estudio crítico biográfico que profundiza en sus materias fundamentales, las mismas que considerará como puntos de partida para la elaboración de algunas de las más completas interpretaciones de la primera etapa de la poesía de Neruda. (CONCHA, 1972, p. 34)

Ou seja, o livro remota ou faz referência às etapas poéticas das primeiras grandes obras em versos que Neruda escreveu, embora o livro de memórias de Neruda traga características de um romance extremamente engajado, além de concretizar uma das funções que se deve ser um romance, isto é,

> Um romance deve ser um hino... hino não é termo muito convencional, deve ser uma exaltação da coragem, do espírito de camaradagem. Deve ser uma esperança de dias melhores para os que sofrem e os que lutam... E deve também ser um libelo...[...] aos que por egoísmo, por descuido, por ganância ou por qualquer outra razão não compreendem que todos têm direito de viver decentemente... (apud OLIVEIRA e JORDÃO, 2005, p 238).

Embora, *Confesso que Vivi*, seja considerado um texto de memórias, de auto bibliografia, ele ainda é um texto literário, suscetível a metáforas e plurissignificância, é o que leva autores como Salerno (2004), a denotar que

> Confieso que He Vivido representa la versión oficial de la vida del Pablo Neruda construida en base a la imagen que por años elaboró sobre sí mismo. El texto no constituye, en ningún sentido, la verdad definitiva sobre la vida del poeta, pues en él se omiten y tergiversan una importante cantidad de datos fundamentales para la cabal comprensión de su existencia. Todos los antecedentes que se entregan en estas memorias parecen haber sido meticulosamente seleccionados y organizados de acuerdo con su esquema moral, omitiendo muchas acciones que muestran la contradicción entre éstas y los principios profesados por el autor de Residencia en la Tierra. (SALERNO, 2004, p. 34)

No entanto, ao se fazer um estudo sobre a vida e obra do escritor, é necessário retornar as indagações sobre as discussões memorialistas para se fazer o próprio juízo sobre o teor e a veracidade ou quase veracidade da obra, e para isso, busca-se a explicação de Bosi (1987) quando ela justifica as intenções do memorialista em seu desejo de explicação sobre relatar ao outro o que aconteceu no passado, o narrador tentará por um esforço da mente, nortear as lembranças em uma direção que se chegue ao verdadeiro relato, isso porque a autora disserta que

> Conhecemos a tendência da mente de remodelar toda experiência em categorias nítidas, cheias de sentido e úteis para o presente. Mal termina a percepção, as lembranças já começam a modificá-la: experiências, hábitos, afetos, convenções vão trabalhar a matéria da memória. Um desejo de explicação atua sobre o presente e sobre o passado integrando suas experiências nos esquemas pelos quais a pessoa norteia sua vida. O empenho do indivíduo em dar um sentido à sua biografia penetra as lembranças com um "desejo de explicação". (BOSI, 1987, p. 340).

Além disso, "a memória [...] única tensão perceptível entre a consciência e a vida, apesar de sua identificação" (RICOEUR, 2007, p.117). E, não se tem como negar que Neruda se esforça em apresentar sua identificação por meio de suas memórias ao seus leitores, e de acordo com seus biógrafos, a exemplo de Concha, o poeta consegue descrever, não de forma verídica, ao pé da letra, mas por meio de uma poeticidade lírica e ao mesmo tempo objetiva que Neruda teve, como grande escritor que o foi.

Considerações Finais

É de suma importância estabelecer a maneira como as mazelas sociais permeiam as memorias de Pablo Neruda, em particular a que diz respeito a obra, *Confesso que Vivi*, que se analisou neste trabalho. Assim sendo, podemos constatar que em diversos estudos de crítica dedicados a sua obra, o social tem um papel fundamental nas suas memórias. Acredita-se que se faz necessário estabelecer as várias visões do social, para perceber o engajamento do autor em cada fase da sua vida, o que aponta para dois aspectos em Neruda: a violência sofrida em um momento histórico concreto pela geração a qual ele pertencia, quando se instauram os regimes totalitários de fim da década de sessenta e começo dos setenta nos países da América Latina, e a esperança elemento constituinte do homem.

De sua obra autobiográfica é possível depreender que – em meio a tantas guerras, governos despóticos e um exílio forçado – Pablo Neruda cantou a esperança num mundo melhor e mais justo. Como o próprio poeta escreve em *Confesso que Vivi*:

> Le correspondió a mí que sufrir y luchar, amar y cantar; me cabe en compartir el triunfo mundial y la derrota, he probado el sabor del pan y de la sangre. ¿Quién más quiere un poeta? Y todas las alternativas, del luto a los besos, de la soledad de las personas permanecen en mi poesía, actúan en él porque viví durante mi poesía y mi poesía sostuve mis peleas. Y si muchos premios obtenidos, premios fugaces como un fugitivo polillas polen, llegaron a un premio mayor, un premio que muchos desdén, pero que en realidad es inalcanzable para muchos. Vine a través de una dura lección en la estética y la búsqueda a través de los laberintos de la palabra escrita, para ser un poeta de mi pueblo. Mi premio es que, no hay libros y poemas traducidos o libros escritos para describir o diseccionar mis palabras. (NERUDA, 1974, p. 156)

Depois destas singulares considerações acerca dos capítulos que formaram um dos textos de literatura social, mais lírico da literatura de expressão hispanoamericana, chega-se à conclusão de que não se pode estudar Neruda, tanto em *Confesso que Vivi*, quanto em quaisquer outros textos escritos por ele, mesmo os que se manifestaram em versos, sem antes atribuir-lhe um olhar de literatura de cunho social. Principalmente, por *Confesso que Vivi* ser uma prosa memorialista, em que o próprio autor funde-se a figura do narrador- relatador/ memorialístico, para contar ao leitor suas memórias.

E ao fazer este relato, Neruda se utiliza de uma carga de emotividade, tão lida antes em suas poesias, para marcar mais este teor de sentimentalismo presente na prosa em estudo.

Referências

BOSI, Eclea. **Memória e sociedade, lembranças de velhos**. 2.ed. São Paulo: T.A. QUEIROZ Ed. da USP, 1987.
CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. 8ª ed. São Paulo: Ta Queiroz Editor, 2000.
CONCHA, Jaime. **Neruda (1904-1936)**. Santiago: Editorial Universitaria, 1972.
ECO, Umberto. **Sobre a Literatura**. Trad.Heliana Aguiar, RJ:Record, 2003.
HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2003.
NERUDA, Pablo. **Confieso que He Vivido**. Barcelona: Seix Barral, 1974.
OLIVEIRA, Clenir Bellezi de e JORDÂO, Rose. **Letras e Contextos: Língua, literatura e redação**. São Paulo: Escala Educacional, 2005.
RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução: Alain François. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2007.
SALERNO, Nicolás. **NERUDA: sus críticos y sus biógrafos**. Chile: Estudios Públicos, 94 (otoño 2004).

LITERATURA E HISTORIA DE DOS CIUDADES DEL DESIERTO EN EL CHILE CONTEMPORÁNEO

Javier Cortés Ortuño
Universidad de Tarapacá
Jcorteso@uta.cl

It was the best of times, it was the worst of times, it was the age of wisdom, it was the age of foolishness, it was the epoch of belief, it was the epoch of incredulity, it was the season of Light, it was the season of Darkness, it was the spring of hope, it was the winter of despair, we had everything before us, we had nothing before us, we were all going direct to Heaven, we were all going direct the other way – Charles Dickens

.

Historia de dos ciudades: no Londres y París, sino Tocopilla y Antofagasta; no el viejo continente sino un punto en la costa del Desierto de Atacama. *Namazu* (2013) de Rodrigo Ramos y *Geología de un planeta desierto* (2013) de Patricio Jara son dos novelas chilenas contemporáneas cuya trama transcurre en ese desierto y hacen referencia a una historia compartida, la que habría dejado a Tocopilla abandonada en el invierno de la desesperación y a Antofagasta iniciándose en la primavera de la esperanza. *Geología de un planeta desierto* cuenta la historia de un joven geólogo que al volver país recibe la visita de su padre muerto, trabajador portuario cuyos últimos años de cesantía y alcoholismo son una herida aún abierta en la familia. Como trasfondo, las transformaciones socioeconómicas que han convertido a Antofagasta en una próspera ciudad minera conectada con el mundo. *Namazu* por su parte se adentra en las vidas de los habitantes de Tocopilla, las cuales se ven alteradas tras la llegada de dos científicos japoneses que anuncian un terremoto y tsunami que arrasarán con la ciudad. En este caso los cambios a nivel país tienen a la ciudad puerto decaída, con crecientes niveles de pobreza y cesantía. Aquí se propone que las Antofagasta y Tocopilla ficcionales que aparecen en estos textos forman parte de una perspectiva escatológica de la historia nacional, es decir, aquella historia que comparten como trasfondo fuera del texto. Esta

perspectiva dirige su mirada hacia el fin: de la vida (en el caso de *Geología…*) y de la historia (en el caso de *Namazu*) en busca de una certeza que el contexto contemporáneo no entrega ni a los personajes ni al lector; tratando así de imaginar un país distinto, un país posible más allá de la incertidumbre que retratan.

La sociedad chilena de las últimas décadas es referenciada con claridad en las tramas de ambas novelas, lo cual se hace a través de ciertos personajes, locaciones, eventos y fechas que en ellas aparecen. En algunos casos esas referencias son tan específicas que requieren (o asumen) cierto grado de familiaridad del lector con la historia chilena reciente. Si bien no es necesario conocer esa historia para comprender lo narrado, sus mundos ficcionales cobran sentidos distintos cuando se reconocen elementos de la historia de las regiones al norte del país, así como de las dos ciudades donde están ambientadas. La Antofagasta de *Geología…* y la Tocopilla de *Namazu* son ciudades que insisten en parecerse a sus contrapartes del mundo que existe por fuera del texto, aquel que tenemos por real. Este hecho no es nada nuevo en lo que respecta a ficciones literarias, pero en este caso la semejanza pone de relieve al lector una incertidumbre, generada en parte por consecuencias y conflictos no resueltos, asociados especialmente al período de la dictadura; e incertidumbre generada en relación al curso que está siguiendo el país. En ese sentido Tocopilla es una ciudad cuyo auge estuvo ligada a la actividad portuaria, la cual decayó desde la década del sesenta y dónde no se han generado nuevos polos fuertes de actividad económica. Mientras que Antofagasta es también una ciudad portuaria, pero donde ha cobrado mayor fuerza la actividad minera y donde los capitales privados, muchos de ellos extranjeros, dictan un acelerado ritmo de vida para la región. De manera correspondiente, los protagonistas de *Namazu* se debaten entre la cesantía y la violencia, el deseo de escapar de la ciudad o de un futuro mejor para sus hijos, si es que no derivan en una renuncia nihilista. Mientras que el protagonista de *Geología…* vive un futuro abierto, con desplazamientos fuera y dentro del país, además de buena situación económica, aunque los cambios recientes no han dejado de hacer merma en la familia.

Con estas características y en tanto obras literarias *Geología…* y *Namazu…* se insertan dentro de un conjunto más amplio que viene a ser la narrativa chilena de las últimas décadas. Se trata de un período que históricamente corresponde a la transición a la democracia o, como se suele comúnmente llamar, post dictadura y que desde los años noventa hasta el presente comprende ya más de veinte años. A este respecto, Ignacio Álvarez (2012) ha sintetizado recientemente las distintas propuestas que han

intentado comprender y categorizar la narrativa chilena de las últimas décadas, señalando que dentro de ellas:

> Hay cuadros generales de lo que podría llamarse una poética de nuestro posmodernismo narrativo … Hay también mapas temáticos, elencos de motivos dominantes que buscan una descripción sincrónica del período. Finalmente hay caracterizaciones que de modo muy aproximado podemos llamar retóricas, aunque su interés primordial es la comprensión política de los textos literarios (9)

Estos cuadros, mapas y caracterizaciones comparten, a grandes rasgos, el reconocimiento de una tendencia en la narrativa actual consistente en el abordaje de un contexto global categorizado como posmoderno o post dictadura. Se trata de un escenario el cual se han hecho sentir los efectos de la expansión e imposición violenta del capitalismo a nivel mundial, así como a nivel local persisten las huellas de la violencia desplegada en el período de dictadura. Abordado desde la perspectiva de Jameson (como hace Álvarez), hablar de posmodernismo a modo de lógica cultural dominante es siempre hablar de capitalismo, es hablar de "la expresión interna y superestructural de toda una nueva ola de dominación" cuyo trasfondo es la "sangre, la tortura, la muerte y el horror" (19) con las cuales se impuso ese modelo socioeconómico. Viene a ser lo que Idelber Avelar denomina la derrota, la violenta "transición epocal del Estado al Mercado" (22) en las sociedades latinoamericanas llevada a cabo por las dictaduras militares. En el caso específico de Chile esto implicó, según Avelar, una política de "control sobre la gente, libertad para las cosas, especialmente para el capital y las mercancías" (41); un escenario donde el temor y desarticulación de la política colectiva fueron acompañados de una promoción del consumo, la privatización y el éxito individual.

Es conocida la propuesta de Avelar de analizar como "alegorías de la derrota" las obras generadas durante y después de la irrupción de las dictaduras militares. El devenir alegoría, en tanto fenómeno que sería característico de las obras producidas en este período, refiere a la "incorporación reflexiva de la derrota", al momento en el que el quiebre de lo social producto de la violencia se asume como "determinación irreductible" (27) de la escritura literaria latinoamericana. En la lectura de Avelar, basada en Benjamin, la alegoría viene a ser "la manifestación de la cripta en la que se aloja el objeto perdido" (20), es decir, una escritura que se resiste a figurar, a simbolizar la derrota, y solo exhibe los restos, las ruinas o cadáveres de un tiempo ahora vacío. Tras la violenta caída de proyectos alternativos de sociedad, la derrota se presenta así

como "inescapable, inexplicable e inatribuible a cualquier principio trascendental" (99); impedido el sujeto de participar en lo público, desvinculado de la historia, la nueva "aterradora totalidad" de lo social que se presenta ante él "permanece indescifrable" (99). Volviendo aquí a Jameson, se aprecia una crítica hecha en líneas similares, respecto a la posición en que queda el sujeto bajo el posmodernismo como lógica cultural imperante. Para Jameson, en el posmodernismo hay una pérdida de profundidad histórica que se genera a partir de "la pérdida de nuestra posibilidad vital de experimentar la historia de un modo activo" (52). Siendo el espacio público el lugar ahora de la mercancía y ya no de lo político, se delinea como trasfondo de las obras una "situación en la que somos cada vez menos capaces de modelar representaciones de nuestra propia experiencia presente" (52). ¿Cómo es posible entonces hablar de nuestra experiencia histórica? Hay que pensar esta pregunta para el nuevo escenario donde han transcurrido ya más de dos décadas de transición a la democracia.

Puede sostenerse que las dos novelas a analizar aquí realizan lo que Iser denomina ficcionalización: el acto de sobreponer las fronteras de la realidad contextual (en este caso, la sociedad chilena de los últimos años), efectuando una remodelación de esa realidad que tiene el efecto de desfamiliarizarla (44). Este juego con el mundo al que pertenece el lector se realiza de tal manera que éste nunca deja de reconocer el mundo ficticio que le es presentado, que el autor imagina en sus propios términos conformando una amalgama de lo real y lo posible. Según lo explica Iser "las ficciones no son el lado irreal de lo real ni, desde luego, algo opuesto a la realidad" sino que "son más bien condiciones de producción de mundos, de cuya realidad, a su vez, no puede dudarse" (45). Ahora bien, el mundo que se produce en las ficciones tiene una realidad para el lector que no es exactamente la misma que tendría si fuera leído a través de un texto histórico. Vienen a la memoria aquí las observaciones de Ricoeur, respecto a que el pacto que se establece entre las expectativas del lector y las promesas del autor es distinto entre una novela y un libro de historia: en el primer caso, "el lector se dispone a entrar en un universo irreal, respecto al cual es incongruente la cuestión de saber dónde y cuándo ocurrieron esas cosas"; mientras que al leer historia "el lector esperar entrar, guiado por la solidez de los archivos, en un mundo de cosas que sucedieron realmente" (342). Iser y Ricoeur no coinciden exactamente al pronunciarse sobre la condición de las obras de ficción, ya que el segundo insiste de mayor manera en su irrealidad. Sin embargo, no contradice a ninguno de ellos considerar que las ficciones buscan trasponer el mundo de las cosas que sucedieron, pero sin dejar de hacer creer al lector que aquello que se narra es un mundo posible.

Estos temas se insertan dentro de un debate más amplio que ha convocado a muchos autores del campo de la historia, respecto a las similitudes que existirían entre las obras de ficción y las de tal disciplina. Sin ánimo de recrear esa discusión en estas páginas, considerando su extensión, cabe señalar algunos puntos de la misma que son relevantes al problema de la influencia del contexto histórico en las novelas. Ginzburg ha notado ya que "el entramado entre realidad y ficción, entre verdades y posibilidades es central en las producciones artísticas de este siglo" (463). Lo que preocupa a Ginzburg, a lo largo de varios ensayos donde dialoga con Hayden White, Roland Barthes y Michel de Certeau (entre otros autores) es la posición en que queda la labor de la historia como disciplina. Su respuesta posible es considerar que es el control de lo que denomina "pretensiones de verdad", todo lo ligado a las "fuentes y las técnicas de investigación", lo que evita que la historiografía se configure "como un puro y simple documento ideológico" (455). En una línea similar, Ricoeur considera que la representación historiadora establece un vínculo indirecto entre las formas narrativas y los acontecimientos, ya que deben pasar por la explicación, a su vez referida a la "fase documental … al testimonio y al crédito dado a la palabra del otro" (319). Tanto Ricoeur como Ginzburg apuntan que, si bien la historia incorpora formas narrativas y éstas son uno de los componentes clave de su discurso, en último término busca siempre estar anclada en los hechos. ¿Qué sucede entonces con la ficción? Partiendo de esos hechos, de un cierto contexto histórico de referencia, despliega, libre de la denominada pretensión de verdad, todas las posibilidades imaginables a partir de los mismos.

Dice Iser que "en la novela … coexisten lo real y lo posible, porque lo único que puede crear una matriz de lo posible es la selección que hace el autor del mundo real y su representación textual" (60). Esto implica que en las novelas siempre hay ciertos elementos reconocibles del mundo exterior al texto, elementos seleccionados que le entregan una forma inicial y más o menos verosímil al mundo narrado. En muchos casos, por obra del autor, aquel mundo que se presenta en las novelas puede resultar muy semejante al real. Sobre esto siempre hay que tener presente, como apunta Iser, que "lo que está dicho o escrito" en la obra de ficción "debe tomarse únicamente *como si* se refiriera a algo, mientras que en realidad todas las referencias están entre paréntesis y sirven tan solo de guías para lo que debe ser imaginado" (45). Es decir, que cada texto contiene un discurso sobre un mundo que, en mayor o menor grado, guarda cierta semblanza al mundo real; pero aquello que se dice sobre ese mundo no es todavía lo posible, lo que se sobrepondrá a lo real, pues esto último requiere ser imaginado. De

esta manera, en los textos de ficción, según Iser, "siempre hay un significado manifiesto que bosqueja otro latente que, a su vez, obtiene su relevancia de lo que el manifiesto dice" (60). El mundo posible contenido en el texto nunca es inmediatamente evidente, sino que viene a ser el significado latente que se bosqueja a partir del manifiesto, que lo sobrepasa pero solo es relevante en relación a él. Para las dos novelas a analizar, *Geología de un planeta desierto* y *Namazu*, se propone que el componente manifiesto es la perspectiva escatológica, orientada hacia el fin, de las vidas individuales o los destinos compartidas; y el componente latente, el Chile posible, que en este caso sería un país imaginado que, de un modo u otro, ha encarado sus heridas abiertas.

Antes de abordar en detalle las novelas, es necesario aclarar que, al hablar de perspectiva escatológica, se piensa en un discurso ficcional orientado hacia el fin o, en los términos que ha propuesto Kermode, "ficciones relacionadas con el Fin", punto de partida para analizar "las formas en que, bajo diversas influencias existenciales, hemos imaginado diversos fines del mundo" (16). La existencia de una serie de obras literarias que realizan el ejercicio de imaginar el final de la vida, de la historia o del mundo, obedecería al problema que éste plantea a la existencia humana. Como apunta Kermode, "el Final es un hecho de la vida y un hecho de la imaginación que tiene su origen en el medio, la crisis humana" (62). Crisis consistente en que el ser humano es, por así decirlo, arrojado al mundo y una vez en él, estando en el medio, la principal certeza que posee es la de su existencia finita, la que de sus días eventualmente acabarán. Las ficciones por lo tanto tratan de construir sentido para un mundo que se acaba inevitablemente para cada ser humano, aunque sigue su curso más allá de las historias particulares. Para Kermode, la novela hace concordar el pasado, el presente y el futuro (63), imagina el mundo con un comienzo y con final aunque fuera del texto no los tenga. El problema del fin abre una posibilidad de lectura de la narrativa chilena contemporánea al conectar esta idea con la pregunta esbozada anteriormente: cómo es posible narrar la experiencia histórica en aquel contexto comprendido como posmoderno o post dictadura (según el enfoque teórico escogido), donde la escena política ha sido desplazada por la escena del mercado; donde se vive la derrota de los proyectos alternativos de sociedad.

Por cierto que no toda la narrativa chilena actual corresponde a ficciones del fin y tampoco hablar de la experiencia histórica presente es un privilegio de las obras de ficción. Pero tanto *Geología de un planeta desierto* como *Namazu* hablan, efectivamente, del fin y al hacerlo como discurso manifiesto, al hablar sobre la muerte, la familia y la vida a través de la figura del padre, al hablar del tsunami que arrasará la ciudad como

castigo o como inicio de un mejor futuro, de manera latente re imaginan nuestro mundo. Generan lecturas, esbozan posibles sentidos para la experiencia nacional de las últimas décadas. Cada una a su manera, llevan a cabo el momento cúlmine de la ficcionalización pues, siguiendo a Iser, nos presenta a "nosotros mismos en el espejo de nuestras propias posibilidades", nos lleva a lo posible desde lo existente como parte de un esfuerzo humano por –en palabras que lo acercan a Kermode más de lo que él mismo admite– "retrasar nuestro propio final" (65). Dos ciudades que fueron, dos ciudades que son y dos ciudades que podrían ser en la costa del desierto de Atacama, como parte de un país que, afectado por una serie de transformaciones que han afectado profundamente la experiencia histórica de sus ciudadanos, requiere ser re imaginado.

El país cambiante, la muerte y el padre

Como se había señalado previamente, *Geología de un planeta desierto* se inicia con un encuentro entre Rodrigo, joven geólogo recientemente retornado a Chile, y su padre, trabajador portuario fallecido años atrás. El primero expresa su sorpresa frente al evento: "de repente ya no hubo muerte, ni hubo muerto. Mi papá estaba ahí, había regresado y yo no sabía qué diablos hacer" (10). A lo largo del texto, llama la atención la manera en que avanza la trama a partir de un hecho sobrenatural, respecto al cual el protagonista y su pareja deciden no tratar de profundizar. La muerte del padre interesa menos como hecho en sí (es decir, como hecho que hay que tratar de explicar), que en cuanto predispone a una larga revisión de la memoria familiar y de paso también a la memoria del país. Esto se debe a que el padre, antes de fallecer, atravesó un largo período de alcoholismo, derivado de la pérdida de su trabajo en el puerto. Esta es una referencia al contexto histórico de la novela, o en términos de Iser, a la realidad contextual que modela la ficción. El cambio en las condiciones de trabajo del padre se enmarca dentro de la progresiva incorporación de capitales privados en la administración del puerto, proceso iniciado durante la dictadura militar. La novela es explícita en esta contextualización cuando señala:

> Todos los amigos que aparecen en la foto de la despedida de soltero de mi papá hoy están muertos. Los mató el trago y el tiempo libre que les quedó después de que Pinochet dictara la orden de la primera de muchas oleadas de jubilación anticipadas en la Empresa Portuaria de Chile (35)

La situación del padre, de este modo, no es única, sino que involucra a toda una generación, aunque sus otros miembros no aparezcan directamente en el texto. De

todos modos, el lector puede reconocer la época donde sucedieron estos cambios, lo que Avelar denominaba la transición epocal del Estado al Mercado, que en este caso involucra una serie de cambios en la economía que terminaron fracturando muchas familias. En la novela, en el recuerdo de Antofagasta convirtiéndose en la ciudad minera y económicamente próspera que es hoy, va incluido el recuerdo de una generación que fue desplazada para dar pie a la nueva sociedad chilena, de manera que esos padres, para cuando regresa la democracia, "estaban muy viejos o muy deteriorados para entusiasmarse con una segunda oportunidad" (36). En este sentido, para *Geología…* resuena con claridad lo que Carreño apunta sobre la narrativa del nuevo siglo, especialmente en narradores que, como Jara, tienen hoy entre 30 y 45 años:

> "el golpe y la dictadura se narran desde una percepción infantil o juvenil … diferente a las explicaciones de los adultos. Desde esta perspectiva, el discurso sobre la familia y los amigos tenderá a ser más importante que el discurso político y la patria tendrá que ver con los afectos y no con el lugar de nacimiento" (24)

En efecto, la novela propone un relato íntimo, un pausado diálogo con el padre muerto a medida que se esboza la posibilidad de formar una familia propia. Pero el punto de partida de los hechos viene dado por tener que regresar al país, ya que Rodrigo ha desarrollado una exitosa carrera en el extranjero en el marco de la Antofagasta minera a la cual su padre no se pudo incorporar. La historia del papá difiere de la del hijo en el sentido de que el primero ingresó muy joven al mundo laboral, de manera que, tal como sus compañeros de generación, "a los 40 estaba de brazos cruzados pero con dinero en el bolsillo" (36). Es decir, que esos trabajadores portuarios mejoraron su situación socioeconómica con las décadas trabajadas, pero esta bonanza se vio interrumpida en los años de dictadura. El hijo, en cambio, se beneficia de esas mismas transformaciones, ya que las inversiones mineras le han dado un trabajo bien remunerado y a primera vista, mejores perspectivas de futuro. Sin embargo, hay que notar que la incertidumbre permanece, pues al reflexionar sobre la carrera de geólogo, Rodrigo piensa: "se parece mucho a la carrera de los futbolistas, en que el talento va ligado a la juventud: doce años de curva ascendente y luego la baja irremediable" (17). De manera que, en el nuevo contexto neoliberal, termina en cierta forma equiparándose su situación a la del padre, siendo la vida todavía una carrera contra el tiempo –contra la muerte– para asegurar la sostenibilidad del núcleo familiar.

La incertidumbre del hijo, de todos modos, pareciera ser más existencial que socioeconómica, a diferencia del padre a quien aquejaban las dos. Lo cual puede leerse

en términos de Jameson, para quien uno de los problemas del contexto posmoderno es, como se señalara antes, la incapacidad de los sujetos de experimentar la historia de un modo activo. En este caso, el protagonista de *Geología…* es consciente de que su buena situación obedece a un escenario cuyo origen y transformaciones operan a un nivel distante, teniendo nula capacidad de influir en su desarrollo o limitar sus consecuencias, tal como le sucedió a su padre. Hacia el final de libro, Rodrigo reflexiona:

> La minería es un animal que se alimenta de su propia cola. En el próximo siglo, más que vestigios, más que ruinas para ser estudiadas, los investigadores que exploren Chuquicamata encontrarán un enorme basurero y, debajo, poblaciones completas, hospitales, escuelas, plazas y multicanchas de cemento. (96)

Como parte de una cultura centrada en la ganancia, el consumo y el desecho, la minería no ofrece ninguna perspectiva de futuro, incluso pareciera estar destruyendo el desierto a medida que trae un pasajero bienestar a la población. Por lo mismo, y en la línea de lo que señalara Carreño, es en los afectos donde se decide buscar un arraigo a la experiencia histórica acelerada que solo entrega incertidumbre. Al volver al país, al inicio de la novela, ese núcleo íntimo está desarticulado, y así lo señala el protagonista de *Geología…*: "de manera que tuve que instalarme nuevamente en mi propia ciudad. Me hubiese gustado que fuera *volver a casa*, pero aquí ya no queda nada de eso" (28).

Para construir un hogar se desarrollará una larga reflexión escatológica a través de la figura del padre, que hace resurgir todas las preguntas no resueltas de la historia familiar. Este discurso abre una serie de preguntas sobre lo que viene después de la vida, que Rodrigo prefiere no resolver, acotando que "en el desierto uno se acostumbra a convivir con cosas que no tienen explicación" (94). Lo que parece un acto de fe, opera en el sentido de las ficciones sobre el Fin de Kermode, haciendo coincidir el pasado, la historia familiar quebrada por el padre; con el presente, el hijo independiente confrontando al padre; y el futuro, donde se esboza la posibilidad de formar una familia propia con Magaly, hija de exiliados también retornada al país. La vuelta del padre permite reconciliarse con el pasado y abrir un futuro posible, no importando cómo volvió, sino por qué volvió, el sentido que entregan al presente las consecuencias de su pasajero retorno a la vida. "Ella es, hijo" (127) son las últimas palabras que el padre dirige a Rodrigo, en medio del desierto, mientras se aleja, tras un abrazo, definitivamente hacia el más allá. Al mismo tiempo, se revela que esas palabras son las mismas que pronunció el padre "apenas vio a Magaly salir del baño la tarde cuando regresó", con la diferencia que "ahora no era una pregunta, era una afirmación" (127).

Coincidencia del principio y el fin que entrega un sentido al estar en el medio, arrojado a la vida. En este sentido se decía que la novela es principalmente un relato acerca de la muerte, abordada desde la muy íntima perspectiva del núcleo familiar. Las últimas páginas de la novela, después de la escena de reconciliación con el padre pero antes de narrar su partida, contienen una serie de reflexiones sobre el desierto y sus anomalías, sobre el inferno, sobre la muerte a través de fragmentos de Bukowski. También contiene los indicios de lo que espera a la siguiente generación, como cuando Rodrigo y Magaly se enteran de que ella está embarazada: "Ella se cubre la cara con un almohadón. Pero no está llorando. Después me dirá que taparse con un almohadón le ayuda a pensar. Es lo que necesita para imaginar el futuro" (119). Imaginar el futuro o imaginar un país posible. ¿Qué será de ese país? Afortunadamente, el texto no lo aborda, solo quedan los señalados indicios, fragmentos del espejo de nuestras propias posibilidades del que habla Iser: la carrera contra el tiempo, las consecuencias a largo plazo de la minería, pero principalmente, la esperanza que sienta esta nueva familia. Esperanza aún a pesar de las inciertas circunstancias y así, al menos desde lo más íntimo, Antofagasta aparece como parte de un país posible, que escapa a la muerte mientras sea habitable el futuro.

La gran ola apocalíptica

A primera vista, *Namazu* muestra un contraste con el texto anterior, en tanto parece ser más radical en su aspecto escatológico. La novela de hecho se inicia con el fin de la ciudad y el fin de la historia, sentenciado en las palabras: "LA HISTORIA DEL PUEBLO se detuvo a las 14.26 horas de una tarde soleada y ventosa de finales de diciembre" (9). La fecha señalada corresponde al día del gran terremoto y posterior tsunami anunciado por los científicos japoneses que, en las primeras y últimas páginas del libro, tiene lugar. Ahora bien, el final de esta Tocopilla ficticia está profundamente arraigado en una historia que transcurre más allá de los márgenes del texto pero que es claramente reconocible en la trama ficcional. Se trata del devenir de Tocopilla como ciudad puerto que, a diferencia de la vecina Antofagasta, no pasa a convertirse en ciudad minera, sino a decaer progresivamente, dejando a sus habitantes sumidos en una creciente pobreza. Así encontramos a los personajes construidos por Ramos, como Magda, la joven periodista y madre que se siente atrapada en la ciudad con un trabajo que le desagrada; o Ronald, su pareja, un técnico solitario que descarga sus frustraciones en los inmigrantes por medio de una liga patriótica. Son solo dos entre

tantos habitantes desesperanzados en una ciudad de la cual el lector puede reconocer la realidad contextual de Iser, el trasfondo histórico que sustenta la forma en que es imaginada:

> La ciudad había cambiado para peor después de la crisis de la industria del salitre en los años '20. Se había perdido la mística y el empuje. Nada volvió a ser como antes. Los viejos todavía se quejaban. A la gran cantidad de desocupados, se sumó la carestía de alimentos. Todo esto se tradujo en un gradual despoblamiento y falta de inversión. Ni siquiera el gobierno se interesó por reactivar el pueblo. Y la Panamericana, consuelo de pocos, tampoco pasaba por ahí (Ramos 44).

Despoblamiento, cesantía, falta de mística y empuje, son los adjetivos de la experiencia histórica de los tocopillanos de *Namazu*. O más bien, diría Jameson, de la falta de experiencia histórica activa en el contexto posmoderno, pues la ciudad aparece abandonada, casi detenida en el tiempo. A modo de ejemplo un personaje señala que "en Iquique o Antofagasta", ciudades puerto al sur y al norte, "debería haber más futuro", puesto que todo le indica que "Dios dejó a este pueblo botado, con toda su gente" (55). En este escenario, empiezan a surgir discursos fatalistas o derechamente apocalípticos, como el de los pastores evangélicos o el de antiguos agentes de la dictadura quienes, cada uno desde propia perspectiva, proclaman y desean que sean castigados los actos de los habitantes de la ciudad a través del cataclismo definitivo. Y la figura escogida para encarnar ese momento, es el tsunami anunciado por el científico Hiromu y su asistente Kasunoki. *Namazu*, la palabra que titula el libro, refiere a un pez mítico japonés causante de terremotos y que tiene una contraparte chilena, el *Kalule*, del cual se dice en el texto que ha aparecido en momentos históricos de crisis en la ciudad. A través de elementos como estos, la novela va construyendo una narración apocalíptica que anuncia el fin de Tocopilla, como parte de una decadencia que implícitamente se da a entender es característica del contexto histórico, aunque afecta especialmente a la ciudad. En este sentido, *Namazu* llama a pensar en la propuesta de Parkinson Zamora, quien plantea que "el resurgimiento de modos de pensamiento y de expresión apocalípticos es una reacción predecible a la perturbación social y la incertidumbre temporal" (23). Esto oncuerda a su vez con lo que se señalaba al inicio, sobre el contexto histórico de incertidumbre en que se sitúa la narrativa chilena post dictadura, en relación a la cual el apocalipsis de esta novela sería una de las respuestas posibles. A lo largo de sus páginas, *Namazu* retrata la necesidad de certeza, de creer o aferrarse algo en una población que se siente a la deriva:

> Después de tanta mala suerte, no era difícil creer en algo en Tocopilla. Entre sus desgracias se contaban: el último terremoto que arrodilló a la

> mitad del pueblo; las hambrunas por repetidas crisis económicas; el aluvión que dejó un centenar de muertos; y la tasa de cáncer más alta del país por contaminación ambiental de la cromada termoeléctrica (60).

Los hitos de la desgracia que aparecen en el fragmento tienen contrapartes históricas reales, de forma que es posible empezar a pensar en el abandono de la ciudad más allá del texto mismo. Para esta Tocopilla ficcional, el ejercicio de ficción que se realiza es el que señalara Kermode: tratar de construir sentido para el mundo haciendo concordar el final con el presente y el pasado. La ola gigantesca aparece así como la conclusión anunciada, casi necesaria, de la complicada historia tocopillana de las últimas décadas. Cabe señalar que *Namazu* por lo mismo no es solamente una ficción del fin, pues su discurso escatológico de la historia es derechamente apocalíptico. Aunque se trata, diría Parkinson, de un apocalipsis contemporáneo, bajo "nuestras concepciones seculares modernas" que "no plantean un principio o un fin del tiempo", pero que tomando ciertos elementos característicos del apocalipsis judeocristiano, manifiesta una misma "necesidad de interpretar y de atribuir una significación a nuestra experiencia de la historia" (13). En esa línea, uno de los elementos más característicos de las narraciones apocalípticas es la tensión intrínseca entre la venidera destrucción y la promesa de redención que está contenida en el anuncio del fin de los días.

El personaje del científico Hiromu cumple el rol de manifestar esa tensión y otros elementos apocalípticos en el texto. A través de sus entradas de *blog*, Hiromu se manifiesta consciente del rol que le toca cumplir, siendo aquel que trae las noticias del fin, el heraldo de la destrucción de la sociedad: "Es incómodo conocer el destino triste de otros. Quedará bajo mis pies y esto me lleva a elevarme a la categoría de semidiós. Un semidiós de pacotilla" (80). De manera interesante, la novela incorpora un sutil sentido del humor para abordar el fin de los días y si Hiromu se asigna ese papel de mensajero, nunca deja de pensarse en términos de cierto patetismo que se evidencia en las torpes relaciones que establece con el resto, pues por ejemplo su ayudante Kasunoki lo considera idiota y los habitantes del pueblo se burlan de él llegando incluso a agredirlo. Dice Parkinson que para el portavoz del apocalipsis es inherente un "conflicto entre la autoestima y el menosprecio de sí mismo" (28), al ser al mismo tiempo aquel que comunica un designio divino, que en la novela es una contemporánea mezcla de ciencia y pseudociencia; y ser el mero instrumento de ese designio. De tal manera que Hiromu oscila constantemente entre una al parecer genuina preocupación por los habitantes del pueblo, una indiferencia asociada a la inevitabilidad de los hechos

anunciados y un a veces burlesco optimismo acorde a una época definida en lo social por el mercado:

> ¿Por qué crees que los estadounidenses destruyen ciudades y países completos? Lo bueno son los negocios. La reconstrucción, ése es el negocio, amigo, más que el petróleo. ¿Cuánto dinero se gastará acá, reconstruyendo esta ciudad chatarra? Quizás quede mejor, más moderna" (116)

La referencia a la ciudad como chatarra recuerda al basurero que, en *Geología de un planeta* desierto, se decía que la minería crearía a largo plazo en la región, los efectos del capitalismo implacable que ofrece posibilidades de progreso al precio de una incertidumbre insalvable. Solo que la Tocopilla de *Namazu*, y he ahí una referencia a su contraparte histórica, parece haber pasado ya y no vuelto a salir de ese proceso. Sus habitantes se muestran desorientados, temerosos e incluso algunos empiezan a desear la pronta llegada del cataclismo. Ante una totalidad de lo social que, como decía Avelar, permanece indescifrable, en el plano ficcional *Namazu* ofrece un discurso ya codificado, la certeza inescapable del fin de los días. Y es precisamente allí, en el mundo ficcional arrastrado por la gran ola, que se empieza a vislumbrar el espejo de las posibilidades humanas que señalara Iser: la tensión entre lo real y lo posible, entre el abandono y la destrucción, va fijando los contornos de la esperanza en este apocalipsis manifiesto que, como recuerda Parkinson, nunca es solamente destrucción, sino también esperanza. De esta manera Doris, pronta a fallecer bajo los escombros del terremoto, con su hija Magda camino a Santiago y su nieta Camila rescatada por Ronald, "piensa en el viaje de su hija", el cual considera que "fue la mejor decisión" ya que "el futuro es de su hija y de su nieta" mientras que "ella ya es historia, una momia" (134). Debajo de la ola, Tocopilla desaparece con su historia previa, pero se abre la posibilidad latente de empezar de nuevo con una ciudad reconstruida, una ciudad renovada; con una historia distinta para un país que recién se comienza a imaginar.

Comentarios finales

La primavera de la esperanza no es así exclusiva de la Antofagasta que imagina Patricio Jara y, a su manera apocalíptica, la Tocopilla de Rodrigo Ramos participa también de ella; por otro lado, el invierno de la desesperación acecha, de todos modos, a corto o largo plazo, sobre la historia de ambas ciudades. Esa desesperanza es característica del contexto de referencia, es la experiencia de la derrota tras la violenta caída del Estado (Avelar) y la sujeción de las vidas, tanto particulares como colectivas,

a las implacables leyes del mercado. No hay certeza posible cuando la experiencia histórica está más allá de la influencia (Jameson) de parte importante de los actores –pensando a nivel de sociedad– o de los personajes –pensando a nivel de las obras– de esta época. Las novelas analizadas consiguen desfamiliarizar esta compleja experiencia histórica a través de un discurso escatológico que va delineando los contornos de un otro país pensando: la familia de Rodrigo y Magaly en *Geología de un planeta desierto*; la familia de Magda y su hija Camila en *Namazu*, contienen los primeros esbozos para comenzar a imaginarlo. En este sentido, en el presente texto se prefirió encontrar las similitudes en esa línea, como ficciones del Fin (Kermode) y no en la de literaturas apocalípticas (Parkinson), en tanto solo la novela de Ramos incorpora plenamente los elementos de éstas últimas. Sin embargo, persisten curiosas referencias, como el hecho de que tras hablar del infierno y de la muerte, el protagonista de *Geología* y su pareja decidan llamar María Magdalena a su hija (124); la Magda de *Namazu* por su parte piensa, en resonancia con su contraparte bíblica, si es un trabajo de prostituta el que aceptó y le permite viajar a Santiago en busca de un mejor futuro para su hija. Habría que investigar más en detalle, y hacen eco las palabras de Parkinson, "la manera en que algunas novelas contemporáneas pueden recuperar y perpetuar esta tradición" de apocalipsis con raigambre judeocristiana, bajo el supuesto de la autora de que "los americanos de todas las latitudes han heredado un sentido de la significación escatológica de su destino histórico y nacional" (21). ¿Esa significación escatológica es característica de nuestro presente, pensado como un momento de crisis? ¿Puede ser acaso un fenómeno más específico? Quizá ligado a las novelas ambientadas en el norte de Chile en el escenario post dictadura, un derivado de la particular y muchas veces violenta experiencia histórica de esta región desértica; son preguntas que por ahora permanecerán abiertas. Al menos hay indicios de que la historia de estas dos ciudades, la historia del país, no es sólo el peor de los tiempos, pues también podría (parece irrevocable la esperanza), cabe imaginarlo, de que pueda ser el mejor de los tiempos.

Referencias

Álvarez, Ignacio. "Sujeto y mundo material en la narrativa chilena del noventa y el dos mil: estoicos, escépticos y epicúreos". *Revista de literatura chilena* 82 (2012):7-32

Avelar, Idelber. *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo.* Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2011.

Carreño, Rubí. *Memorias del nuevo siglo: jóvenes, trabajadores y artistas en la novela chilena reciente.* Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2009.

Ginzburg, Carlo. *El hilo y las huellas. Lo verdadero, lo falso, lo ficticio.* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2014.
Iser, Wolfgang. "La ficcionalización: dimensión antropológica de las ficciones literarias". En Garrido, Antonio (coord.). *Teorías de la ficción literaria.* Madrid: Arco Libros, 1997. 43-68
Jameson, Fredrik. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado.* Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1991.
Jara, Patricio. *Geología de un planeta desierto.* Santiago: Alfaguara, 2013.
Kermode, Frank. *El sentido de un final. Estudios sobre la teoría de la ficción.* Barcelona, Editorial Gedisa, 2001.
Parkinson, Lois. *Narrar el apocalipsis. La visión histórica en la literatura estadounidense y latinoamericana contemporánea.* México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1996.
Ramos, Rodrigo. *Namazu.* Santiago: Narrativa Punto Aparte, 2013.
Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido.* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2004.

LA LITERATURA CUBANA COMO FUENTE DE LA HISTORIA. UN ESTUDIO DE LA MENTALIDAD A TRAVÉS DE LA OBRA DE REYNALDO GONZÁLEZ: *LA FIESTA DE LOS TIBURONES*.[93]

Lourdes M. Morales Frías
Colegio Universitario San Gerónimo de la Habana
lourdes@sangeronimo.ohc.cu

Enseñar Historia de Cuba para alumnos que su ulterior labor será gestionar y preservar el patrimonio histórico cultural cubano, es una actividad que debe tener como premisa eliminar preconceptos que distorsionan la aceptación de esta disciplina y por el contrario la valoren como necesaria para su futuro. Trasmitir sutilezas, mentalidades, vida cotidiana, costumbres, formas de expresión, valoraciones, etc., de una época, puede ser complicado si utilizamos el discurso histórico más tradicional, generalmente caracterizado por su apego a la veracidad de los datos y documentos[94]. Puede no suceder así cuando acudimos a la literatura. Como toda creación artística, la literatura contiene altos niveles de lo histórico y lo social de su época. La Historia, a su vez, tiene en la literatura una fuente impresionante para la clasificación de su propio discurso. En ella, los ciclos de pequeña, mediana y larga duración de las mentalidades colectivas reflejan el devenir social. Lo que aporta la historia a la literatura o esta ultima a la historia es pródigamente discutido, no es interés hacer un recuento de lo tratado sobre dicha temática, es por ello que vamos a tratar - en singular - lo que

[93] Editorial de Ciencias sociales, La Habana, 2009.

[94] Sobre esta temática hay muchos puntos de vista divergentes que valoran de muy diversa forma la escritura de la historia y su relación con la literatura por ejemplo para el historiador británico Eric Hobsbawm, el historiador, al igual que el literato:

tiene que ser infinitamente curioso; tiene que poder imaginar las emociones de personas que no se le parecen. No se puede llegar al fondo de un período histórico si no se trata de averiguar cómo era. Alfonso López, Félix Julio (2010), "El festín de Clío y Calíope: literatura, historia y novela histórica". En Anuario 2008 del Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas: Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica, pp. 561-573. ISBN 978-607-7510-41-3.Consultado en: http://repositorio.cesmeca.mx/handle/cesmeca/610. agosto 2015.

aporta una obra literaria para el estudio de la historia de Cuba: "La fiesta de los Tiburones" de Reynaldo González Zamora[95].

De diversas formas ha sido definida esta obra, a partir de lo expresado por el propio autor y para evitar una "banal controversia", se puede afirmar que es un testimonio, en el que participan elementos de la novela y de la historia y particularmente lo que hoy se conoce como estudios de historia oral:

> Aunque no pretendí historiar y tampoco trazar un recorrido novelado por la historia de Cuba, es obvio que el resultado participa de ambos elementos: me apoyé en hechos y situaciones de la historia, mis informantes introdujeron la subjetividad propia de la narración…[96]

El LUGAR

El proceso por el cual se hace dominante la presencia del capital norteamericanos en lo que sería la principal industria del país - siempre vistos como impuestos a Cuba - [97] narrado en un tiempo histórico que abarca los primeros 25 años de la república, no desde la óptica de la macro-historia sino desde un espacio geográfico delimitado de un central – el Stewart - une a factores difíciles de armonizar. Para entender con amplitud lo que representa este relato para los estudios históricos cubanos quisiera comenzar argumentando cómo y qué significó la inserción de este central en el contexto socioeconómico cubano.

Este proceso nos muestra el comienzo de un asunto varias veces mencionado en la historiografía sobre el periodo. Se ha enfatizado en la discontinuidad de la composición de la clase dominante en Cuba, por lo inestable del negocio en el que sustentan su capital, y el paso a diferentes propietarios tanto cubanos como extranjeros. Este central comenzó como un proyecto de inversión de capital cubano, en el que aparece uno de los más destacado entre los varios Presidentes de Cuba convertidos en hacendados: el Mayor General del Ejército Libertador José Miguel Gómez que es nombrado administrador general. Hace referencia a la importancia de la presencia del capital Norteamericano aunque el negocio lo propiciaran los cubanos, así refiere relativo a los iniciadores del negocio que son… *gente poderosa, muy conocida en*

---

95 Reynaldo González Zamora (1940). Narrador, ensayista, periodista, editor cubano. Una de las figuras cimeras de la literatura cubana contemporánea. Premio Nacional de Literatura y Premio Nacional de Periodismo Cultural.

96 González Zamora Reynaldo: *Ob. Cit.*pag.8

97 Para el hombre común " los que pinchan" este procesos visto por un contemporáneo significaron la oportunidad de mejorar sus condiciones de vida, aunque solo fuera una ilusión que pronto perderían.

esta zona y que tenía crédito con el americano, que era lo principal para cualquier movimiento de industrias en este país[98].

Cuando el capital cubano no pudo hacer frente a las inversiones, pasó a la propiedad de los fabricantes de las maquinarias que utilizaron para abastecer al central y comenzó a llamarse: "The Stewart Sugar Company"[99] , y en 1915 fue vendido a la "Cuban Cane Sugar Company"[100], una de las mayores empresas azucareras representativas de la inversión de capital norteamericano en Cuba. El central de referencia fue parte de la compañía que se consideró la primera en inversión de capital norteamericano y es considerado entre la generalidad de los centrales el 3ero en capacidad de producción[101] , la inversión de capitales fue grande. Según los datos de manual azucarero de Cuba "*Gilmore*", en el Batey había estación de ferrocarril en la línea de Júcaro a Morón, con 241 KM de vía ancha.

Cuál fue la acogida por los sectores populares de este proceso tan condenado en la Historia de Cuba. En voz de Felipe[102] expresa: *Imagínese el revuelo que armamos cuando supimos que iban a poner un ingenio nuevo en la zona de La Trocha*[103]*… La gente empezó a mudarse y aquello parecía una feria…En Ciego*[104] *todo el mundo sacaba cuentas de que sabía hacer y que iba a declarar cuando le preguntaran los de la compañía.*[105]

Por eso todo el que venía encajaba. Y vinieron de muchas partes: isleños, asturianos, jamaiquinos, haitianos y hasta chinos por aquí.[106]

Para los trabajadores del central la llegada del capital norteamericano significaba "matar el hambre" porque una obra de tal magnitud necesitaba disponibilidad abundante de mano de obra, por eso *pedían poca recomendación*, además declaran un aspecto muy interesante acerca de los manejos de los que controlaban el poder político del momento: *.debías declararte liberal… porque era al mando de José Miguel que era de ese partido…. Liberal o moderado, lo que le resolvía el problema a un hombre de trabajo entonces eran sus manos, no su política.*[107]

---

98 González Zamora Reynaldo: *Ob. Cit.* pág. 18

99 Jiménez Soler Guillermo*: Las empresas de Cuba*, Editorial Ciencias Sociales, La Habana, 2004.Pág. 57 También aparece con el nombre en el año 1946 , como Cuban Cane Products Company (2do nombre)

100 Después será la *Cía. azucarera Atlántico del Golf,* pág. 54 de los propietarios

101 Jiménez Soler Guillermo*: Las empresas de Cuba*, Editorial Ciencias Sociales, La Habana, 2004 pág. 54 y 56

102 En el prologo del libro aparece la explicación de los personajes.

103 Para la historia tradicional la trocha de Júcaro a Morón significa un lugar paradigmático, pues su cruce por los mambises es valorado como una hazaña militar… pág. 18.

104 Se refiere a Ciego de Ávila

105 González Zamora Reynaldo: *Ob. Cit* .página 18

106 González Zamora Reynaldo*: Ob. Cit* .página 19

107 González Zamora Reynaldo: *Ob.Cit.* pág. 20

Esta declaración cambia completamente cuando se conoce de la quiebra del capital cubano, *Daba lástima ver a la gente inventando castillos en el aire para poner algo de comida en los platos de los hijos*, así cuando intervienen los norteamericanos que ocupan el central a partir de 1906 en el momento que ocurre la segunda intervención norteamericana *Felipe refiere: En la Silveira, como en toda Cuba, tuvimos muchas promesas. Vino un burujón de norteamericanos a revisar las cuentas Estuvieron metiéndose en la fabricas, en los almacenes y dijeron que ahora sí las cosas iban a adelantar*[108], en ese mismo sentido Felipe continúa… *ya Fidel le ha abierto los ojos a los cubanos pero en aquel momento, con lo fea que se había puesto la vida en el central, la intervención americana vino a suavizar la penuria.*[109]

LOS TIBURONES, SUS VÍCTIMAS Y LA HISTORIA

Magistralmente en torno a la fundación del central se van presentado diferentes rasgos de la tradición sociopolítica de la Cuba republicana que tienen limitadas representaciones en el discurso histórico tradicional. Por ejemplo tan referenciado ha sido el problema del caudillismo en la historia de Cuba y sin embargo hay pocas referencias en cómo funcionaba en cada una de las esferas de la dinámica social, no solo actuaba en el plano regional, sino que era practica de la defensa de intereses bien definidos, por un lado mencionan como custodiaban los intereses del central, cada grupo de guardias respondía a la fuerza de una acaudalado caudillo, para según los entrevistados, defender los intereses de la Silveira. Las disputas entre los seguidores de los representantes políticos fueron recordadas por estos testigos…*José Miguel tenía algún complot con los viejos mambises coroneles y generales de la guerra del noventa y cinco, que venían a sus reuniones*[110].

En *La fiesta*… estas temáticas de la realidad cubana como el caudillismo, se analiza desde una perspectiva novedosa e interesante: en comunión con el machismo. Muy pintoresco la afirmación de cuál fue la motivación por la que seguían a José Miguel Gómez, de respaldan al caudillo pero por tener la condición de ser "bien macho". Así refiere Lázaro: *digan lo que digan José Miguel no era un mequetrefe. Ese defecto no lo tenía. Cuando la guerra de los negros, el americano estuvo con la baba caída por meterse y*

108 González Zamora Reynaldo: *Ob. Cit.* pág. 50
109 González Zamora Reynaldo: *Ob. Cit.* pág. 59
110 González Zamora Reynaldo: *Ob. Cit.* pág. 25

agarrar de nuevo, pero el se paró bonito. Ese si era un macho. Ese sí era mi hombre. Lo llevaba por macho. No había nada que me gustara tanto como saber bien macho al político que me apoyaba.[111]

En este mismo sentido sobre el machismo pero ya refiriéndose a la valoración de la mujer y lo relacionado con la práctica de la prostitución, estoy convencida que no hay libro de historia que coloree tan espléndidamente, lo que ello significó en un medio rural de la Cuba de los primeros años republicanos. Hace referencia a lo publicado en el periódico de la localidad sobre la prostitución y su lugar en el contexto social, que resulta muy atractivo. Incluso, utiliza como fuentes la prensa de la época y refiere compilaciones que son difíciles de consultar para un público no especializado. Define así la prostitución "el *ejercicio de actos ilícitos, tácitamente consentidos en todas las épocas por las potencias y gobiernos del mundo entero, por ser emanados de la propia impureza humana… lo que se tolera por necesidad no puede ir mezclado con lo que se practica por obligación…. "Quiso más Dios sacar bienes de los males, que no que el mal no existiera".* [112]

La narración de la valoración que se tenía de la mujer en ese contexto rural es ofensivo, pues las condiciones de los trabajadores del central, ponen a prueba la integridad moral de las mujeres que vivían en los alrededores, según sus palabras las mujeres eran el mejor entretenimiento para soldados y trabajadores, y al fruto de esos "encuentros" les llamaban "hijos de manigua" o "hijos de la ceiba". Justo, dice con gran elocuencia: *La preocupación más grande de mi vida es mi hermana. Usted no puede imaginar lo que era tener una hermana señorita en un batey de estos, con tanto entrisale de machos extraños y el vicio repartido en los bares, en los garitos.*[113]

Impresionante es el relato de la criada de la casa del administrador del central, su vida transcurrió allí hasta el año 1959, la narración de sus costumbres, de su relación con la administración norteamericana y como ella vive la subversión que provocó la revolución, esa experiencia de cómo un individuo acogió el cambió es muy difícil – porque no es su objetivo – de encontrar en un texto de historia y sin embargo puede ser muy ilustrativo para las generaciones más jóvenes.

Hace alusión a una frase que se fue muy divulgada después de la década del 30: "sin azúcar no hay país", esta frase según las investigaciones cubanas viene desde finales el siglo XIX, realmente no es muy utilizada en los textos de historia en este

111 González Zamora Reynaldo: *Ob. Cit.* pág. 163
112 González Zamora Reynaldo: *Ob. Cit.* pág. 85
113 *González Zamora Reynaldo: Ob. Cit.* pág. 233

momento histórico que refiere el libro de Reynaldo, pero ilustra la dependencia de la economía cubana a esa industria.

Referencia aparte merece lo tratado sobre el racismo, si bien es mencionado en diferentes partes de la narración, hay un capítulo que comienza con un poema de Nicolás Guillén y lo titula: "*No hay negro Guapo ni tamarindo dulce*" y Felipe refiere: *Yo le digo a usted que si dejaban en paz al partido de los negros no pasaba ni jota. Con la mala voluntad y las divisiones que había en Cuba, ¿qué blanco votaba por los negros? Había negros que iban de comparsa de los blanquitos; esos seguían pensando como en tiempos de España.*[114]

Así refieren también que: S*i dos negros se saludaban en la calle y los veían decían que estaban conspirando y que se habían dado una contraseña. Si salían de noche, en los pueblos racistas de Las villas, les corrían atrás con palos y piedras y armaban comitivas para perseguirlos. Y los políticos liberales les convenían, para que nadie se incomodara con la matanza que venían haciendo en Oriente.*[115]

Cuando Felipe se pregunta *¿La Habana?* y responde: *Un país diferente*, es una frase que resumen muchísimos aspectos del desarrollo del escenario del momento y que en un texto histórico habría que representarlo con innumerables cifras sobre, urbanización, densidad de población, etc., pero expresa una realidad muy importante de la Cuba republicana.

Por último quisiera referirme a un elemento muy tratado por la historiografía en la 'época que se publica el libro y que considero importante el aporte que hace *La fiesta…* al conocimiento de nuestra realidad social republicana, menciona ya la existencia de las protestas obreras, de forma muy convincente pero simple Julio dice: La *organización sindical hacía una petición a la compañía… y trataba de lograrla por todos los medios legales. A la huelga íbamos cuando no quedaba otra gestión, porque uno se arriesgaba en esos negocios… y la gente que no entendía de esas cosas terminaba viendo al sindicato más como un mal que como un remedio.*[116]

Es muy explicito lo referido a la situación de crisis que existió en Cuba durante el período de Machado, pues coincidió con la crisis azucarera que sus efectos en Cuba se unen la los de la tristemente famosa crisis del 29. La explicación de las piruetas que hacían para comer ilustra muchísimo la situación de la época y que decir cuando ponderan el lugar de la harina de maíz en la dieta del cubano y recuerdan como en

114 González Zamora Reynaldo*: Ob. Cit. pág. 83.*
115 González Zamora Reynaldo*: Ob.Cit* pág. 91
116 González Zamora Reynaldo*: Ob.Cit* pág. 238

Cuba se popularizó la frase de "*un machadato* "cuando querían referirse a una mala situación.

Personalmente me ha sido de mucha utilidad para que los alumnos no esquematicen la realidad de la república cubana, a todo ello se añade las extensas sumas que sustentan la información que brinda y los anexos que explican" *La República de 1900 a 1933 _ Vista desde Ciego de Ávila"*

VALORACIÓN

Aunque no es considerada como representativa del boom latinoamericano, por la temática y la forma narrativa, uno de los acontecimientos que marcan el surgimiento de este conocido movimiento literario, influye de igual manera en la realización de este empeño intelectual que nos entrega *La Fiesta*, pues al decir de su autor…*La experiencia de los años recientes* – los años posteriores a la revolución de 1959 - *los ha marcado tanto* _ a los protagonistas _ *que sin el corte al sesgo que significan no hubieran accedido a mostrar sus verdades en tono tan desembarazado. Hechos y acontecimientos de índole personal permanecen en el conjunto del libro para estudiar aspectos morales y psicológicos, y su acción en la mentalidad colectiva.*[117]

Un importante aspecto a considerar es que dicha obra fue pionera en la forma de tratar la temática que aborda, hay que recordar que esto fue concebido en el año 1970, donde la historiografía en Cuba se caracterizaba por el énfasis en la narración del movimiento obrero cubano despojado de toda autenticidad y con una gran carga de análisis generalizador y a partir de esquemas teóricos marxistas. No es hasta el 1978 que se publica en Cuba y es precursora de la influencia que tendrá en Cuba corrientes como historia de las "mentalidades", ligada particularmente al ámbito francés.

El cultivo de estas corrientes generó una serie de cambios profundos en el panorama historiográfico occidental, tales como la ampliación de las temáticas abordadas, el abandono de los esquemas más rígidos del materialismo histórico, el diálogo entre las distintas ciencias sociales, la aparición de nuevos métodos de análisis y una nueva reflexión epistemológica acerca de las posibilidades y límites del conocimiento histórico.

Lo que nos brinda Reynaldo González, a pesar de no ser su obra más aplaudida, si considero que es la que mas contribución social impone al conocimiento de la sociedad cubana de entonces y de ahora.

---

117 González Zamora Reynaldo. *Ob.Cit* pág. 2

LA DICOTOMÍA CIVILIZACIÓN-BARBARIE EN LOS CUENTOS "EN ESTE PUEBLO NO HAY LADRONES" Y "LA VIUDA DE MONTIEL", DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ

Nayive Carrillo Garzón
Universidad Industrial de Santander
nayivecarrilli00@gmail.com

El crítico Alejandro Losada en su documento *La historia social de la literatura latinoamericana* (1986) estudió la relación entre la literatura y la historia social de América Latina, y señaló que "las letras muestran el proceso acumulativo de desarrollo de nuestras sociedades, según su vinculación con los conflictos inconclusos e incomprendidos del pasado" *(p, 251);* así mismo, insistió en considerar que la literatura ha sido un elemento clave en países como Colombia para establecer un punto de contacto con esa realidad histórica llamada violencia partidista que comprende un largo periodo que va desde la muerte del líder liberal Jorge Eliécer Gaitán en 1948 hasta 1960 con el llamado Frente Nacional, el cual consistió en la conciliación entre los grupos políticos liberal y conservador para dirigir el país desde la presidencia de la república. En este proceso de estructuración los conflictos históricos han sido el germen con los cuales la "literatura ha permitido pedirle cuentas a la misma historia con el fin de hacer tomar conciencia de ella" (Losada, 1986, p, 251).

Precisamente, Gabriel García Márquez (1927-2014) ha sido uno de los escritores colombianos que representa y define, como ninguno, ciertos momentos sociales, políticos y culturales de la historia y la literatura colombiana. Es por esto que observamos en la narrativa de este fascinante autor la configuración, a partir de sus cuentos y novelas, de una época, un período cultural, un modelo y unos cánones que marcaron trascendentalmente la historia de Colombia.

Así mismo, es partir de su universo narrativo, saturado de elementos históricos, que Gabriel García Márquez ha sido decisivo en la experiencia cultural y literaria colombiana y Latinoamericana al instaurar a través de sus obras un nuevo universo con leyes propias que alcanza a ser un retrato de la realidad. Hecho que se evidencia particularmente en cuentos como "En este pueblo no hay ladrones" y "La viuda de Montiel", ambos publicados por primera vez en el año 1962, en los cuales observamos, a través de los personajes de Macondo, a quienes Gabriel García Márquez da vida en estos cuentos, que el conflicto entre la civilización y la barbarie a partir de la confrontación entre esos personajes que traman la violencia a través de la intimidación y el despojo de los bienes de los personajes opositores al alcalde militar, tal como ocurre en "La viuda de Montiel", o el robo de las bolas de billar como una forma de violentar la vida cotidiana de ese pueblo en "Este pueblo no hay ladrones."

Es pertinente señalar que las palabras civilización (del latin *civilis*, propio del ciudadano) y barbarie (del latin, *barbarus* y del griego, *bárbaros*, rustico, falto de cultura) crearon una distinción entre lo propio y lo ajeno, aunque su uso actual proviene de los inicios del capitalismo; sin embargo, fue en 1877 cuando Lewis Morgan, en su obra *La sociedad primitiva* (1971) dio coherencia a estos dos términos (Civilización-Barbarie), y lo hizo a partir de la idea de progreso, al plantear como estadios sucesivos desde el salvajismo a la barbarie y, finalmente, la civilización. Así mismo Morgan expone que "el hombre empieza su vida al pie de la escala, labrando su ascenso, de la barbarie a la civilización, mediante los lentos acopios de la ciencia experimental" (Morgan, 1971, p, 77). Desde entonces, se observa la civilización como la aparente culminación de ese lento proceso evolutivo histórico. Ahora bien, en los cuentos de García Márquez, objeto de este análisis, encontramos que la dicotomía civilización-barbarie se expresa de un modo violento, del despojo de bienes y de persecución.

A su vez, Leonor Fleming en su documento *Civilización y Barbarie en la novela latinoamericana* (1974), expone que Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888) formuló el lema del liberalismo latinoamericano: civilización y barbarie; donde "Barbarie" era para él "el predominio de la fuerza bruta, la preponderancia del más fuerte, la autoridad sin límites y sin responsabilidad de los que mandan, la justica administrada sin formas y sin debate" (Fleming, 1974, P, 334). En este sentido, la fuerza bruta y la autoridad sin límites es lo que hace parte de la configuración del personaje Chepe Montiel; este impone y maneja las cédulas electorales como una forma de darle continuidad a la violencia partidista.

Justamente dicha definición de Barbarie que hace Domingo Faustino Sarmiento es la que se observa en los dos cuentos de Gabriel García Márquez citados anteriormente.

> Pero en seguida vio al público de la platea, paralizado, y a un agente de la policía, el cinturón enrollado en la mano, que golpeaba rabiosamente a un hombre con la pesada hebilla de cobre. Era un negro monumental. Las mujeres empezaron a gritar, y el agente que golpeaba al negro empezó a gritar por encima de los gritos de las mujeres: "¡Ratero! ¡Ratero!" El negro se rodó por entre el reguero de sillas, perseguido por dos agentes que lo golpearon en los riñones hasta que pudieron trabarlo por la espalda. Luego el que lo había azotado le amarró los codos por detrás con la correa y los tres lo empujaron hacia la puerta. (García Márquez Gabriel, 1997, p, 16)

La anterior cita es tomada del cuento "En este pueblo no hay ladrones", en ella observamos un claro ejemplo de barbarie, puesto que el agente de policía, representante de la autoridad, del control público y de la llamada justicia social, trata de manera salvaje al negro inocente, a quien declararon culpable del robo de las tres bolas de billar que habían saqueado del salón de billar del pueblo. De igual manera, el cuento en ningún lugar menciona que antes de allanar al negro en la galería se le haya aplicado una investigación que justifique el ser considerado culpable, aún así el método que emplea dicha autoridad, siendo en este caso el agente de policía, es y será el menos indicado para tratar a un personaje independientemente de cuál haya sido, o no, su delito.

> Poco después embarcaron al negro. Lo llevaron por el medio de la plaza, las muñecas amarradas a la espalda con una soga tirada por un agente de la policía. Otros dos agentes armados de fusiles caminaban a su lado. Estaba sin camisa, el labio inferior partido y una ceja hinchada, como un boxeador. (García Márquez Gabriel, 1997, p, 23)

Vemos entonces, a la manera de Sarmiento, que la civilización que recrea Gabriel García Márquez donde hay leyes, y por ende un gobierno, es a su vez bárbara, ya que predomina la fuerza bruta, la preponderancia del más fuerte, el abuso extremo de la autoridad, la ausencia de responsabilidad social, y por ende la ejecución de una herrada definición de justicia. Lo que permite configurarla como bárbara.

Es debido a ello que los personajes de estos cuentos adquieren el hábito de vivir lejos de la sociedad y de luchar individualmente contra la violencia que impone Chepe Montiel, reduciendo su "civilización" a un tipo de vida que trae todas las apariencias de la barbarie, lo que Fleming considera como una "etapa del desarrollo de

la humanidad por la cual han pasado en su tiempo todos los pueblos, particularmente los latinoamericanos". (Fleming, 1974, P, 334).

Así mismo, vemos que el Macondo recreado por Gabriel García Márquez en "La viuda de Montiel" y "En este pueblo no hay ladrones", dan cuenta de una sociedad propensa a la extinción, en donde debido a la violencia que allí se percibe se reduce la clase obrera para que dicho pueblo sea habitado sólo por familias feudales; sin embargo, por no ser una sociedad reunida, toda clase de gobierno se hace imposible. La municipalidad no existe, la seguridad no puede ejercerse y la justicia civil no tiene medios para alcanzar a los delincuentes, tal como se observa en el fragmento que se cita a continuación tomado de "La viuda de Montiel", en donde el alcalde como máxima autoridad abusa de su posición para exterminar a la clase "pobre" y desplazar a la población "rica" que fuera en contra de sus ideales políticos, con el fin de apropiarse de sus tierras.

> Aquel comerciante modesto cuyo tranquilo humor de hombre gordo no despertaba la menor inquietud, discriminó a sus adversarios políticos en ricos y pobres. A los pobres los acribilló la policía en la plaza pública. A los ricos les dieron un plazo de veinticuatro horas para abandonar el pueblo. Planificando la masacre, José Montiel se encerraba días enteros con el alcalde en su oficina sofocante, mientras su esposa se compadecía de los muertos. (García Márquez Gabriel, 1997, P, 42)

Es propio de una población "civilizada" ser dividida o estratificada para generar así "una mejor distribución de los espacios geográficos", siendo en realidad el verdadero fin discriminar y/o excluir a la población que no cumple con los requisitos económicos, culturales e ideológicos para ser parte de la alta esfera social, conformada por ciudadanos con buenos soportes financieros, y aptos para denominarse sociedad de alto consumo.

Sin embargo, lo que recrea Gabriel García Márquez en la anterior cita tomada de su obra, es un fiel espejo de la realidad que se vivió en Colombia durante el periodo de las guerras partidistas, cuyo propósito era la apropiación de las tierras y por ende el control de las mismas. Pero como vemos en la cita, el mecanismo para desplazar a los ciudadanos de sus tierras fue el genocidio promovido por la autoridad militar y por ende por la autoridad civil. Un ejemplo claro de ello fue la Masacre de las bananeras, nombre que se le dio al exterminio de trabajadores de la United Fruit Company la noche del 5 y la madrugada del 6 de diciembre de 1928, en el Municipio de Ciénaga Magdalena; masacre protagonizada por las Fuerzas Armadas colombianas bajo la dirección del presidente de la época: Miguel Abadía Méndez. Sin embargo, dicha

masacre fue generada con el fin de oprimir y aterrorizar a la clase obrera, maquillado en un aparente control del orden público.

Es preciso mencionar que lo que configura Gabriel García Márquez en "en este pueblo no hay ladrones" y en "la viuda de Montiel" es un retrato de uno de los periodos más violentos de la historia de Colombia, en donde por más de diez años, más de 200.000 personas murieron en un conflicto sangriento entre liberales y conservadores.

> Éste es un pueblo maldito", les decía. "Quédense allá para siempre y no se preocupen por mí. Yo soy feliz sabiendo que ustedes son felices." Sus hijas se turnaban para contestarle. Sus cartas eran siempre alegres, y se veía que habían sido escritas en lugares tibios y bien iluminados y que las muchachas se veían repetidas en muchos espejos cuando se detenían a pensar. Tampoco ellas querían volver. "Esto es la civilización", decían. "Allá, en cambio, no es un buen medio para nosotras. Es imposible vivir en un país tan salvaje donde asesinan a la gente por cuestiones políticas. (García Márquez Gabriel, 1997, p, 43)

"Civilización" era, por el contrario, lo que ostentaba la vida de las ciudades, "Los talleres de las artes, las tiendas del comercio, las escuelas y colegios, los juzgados, todo lo que caracteriza en fin, a los pueblos cultos" (Fleming, 1974, p, 334). En la vida civilizada existe las leyes, las ideas de progreso, los medios de instrucción, alguna organización municipal, el gobierno regular etc. Por lo que "Civilización" es, pues, la sociedad burguesa. Lo que precisamente no se contemplaba en Macondo, razón por la cual las hijas de la viuda de Montiel decidieron quedarse en Europa, sociedad civilizada y aparentemente libre de toda barbarie, y no regresar al "país salvaje donde asesinan a la gente por cuestiones políticas"(García Márquez Gabriel, 1997, p, 43).

Por otro lado, Jesús Ballesteros en su documento *Postmodernidad: decadencia o resistencia (1989),* expone que las palabras civilización y barbarie, como tantas otras creadas por la modernidad capitalista y su particular visión del mundo, muestran en sí *mismas* "la perspectiva de un doble antagonismo" que se puede observar tanto diacrónica como sincrónicamente. (Ballesteros, 1989, p, 37)

En el aspecto diacrónico connotan la visión lineal de la historia, asociada con la idea de progreso, que culmina con una humanidad superior a la que le precede de forma inmediata y asigna a Europa un papel protagónico fundamental, pues se le considera como la "Cuna de la civilización". Ello a partir de la idea de que el propósito de los "civilizados" europeos, al invadir territorios como los latinoamericanos, fue civilizar la población salvaje que la habitaba. Motivo por el cual, aún hoy por hoy, Europa sigue siendo modelo de civilización.

En el aspecto sincrónico, se relaciona con la idea de oposición entre los países desarrollados; es decir, los que alcanzaron antes el mundo civilizado, racional, capaz de descubrir la existencia del "otro", y el mundo bárbaro o salvaje, conformado por los países menos evolucionados e irracionales. Las implicaciones de esta sincronía derivaron en el etnocentrismo, justificador de sus variantes imperialistas y coloniales.

Sin embargo, Hernika Kuklick, en su documento *El salvaje. La historia social de la antropología británica* (1993), da cuenta de su investigación sobre los conceptos civilización-barbarie, que fueron aplicados en el interior de los propios países coloniales, como una mirada que distinguía a ricos y pobres; a la gente con poder y a los marginados. A su vez, Kuklick comenta que la misión civilizadora de los europeos fue tomada por parte de los escolares o de los hombres cultos, y las clases marginadas asumieron su estado pre civilizado en la demanda de la educación pública; por lo tanto, el salvaje estaba en el interior de la misma civilización. (Kuklick, 1993, p, 83). Dicho acontecimiento surge desde la época de la colonia en donde el indígena y el negro fueron sometidos al adoctrinamiento religioso, y a la alfabetización o imposición de una nueva lengua y estilo de vida, condicionados y "adiestrados" para cumplir funciones específicas en la sociedad en la que se encontrara.

Sin embargo, en Gabriel García Márquez dichas clases marginadas fueron conformadas por aquellos ciudadanos víctimas de un gobierno corrupto, como el que se ve representado en "el sargento de la policía, zurdo y montaraz, que tenía órdenes expresas de liquidar la oposición". (García Márquez Gabriel, 1997, p, 42)

De esta manera, Fernando López en su texto *Dos opuestos: Civilización y Barbarie, vistos desde la antropología de la complejidad* (2001), establece que la oposición entre civilización y barbarie refleja también la desintegración del mundo y de la interpretación de este, donde lo opuesto de lo bueno es necesariamente malo, donde todo se sintetiza en una fragmentación que simplifica lo complejo para reducirlo al orden contra el desorden, lo normal contra lo anormal, el centro contra la periferia, lo necesario contra lo contingente. De esta manera la civilización representa progreso, y la barbarie implica violencia y trasformación en el pensamiento del individuo; en ese caso "el progreso esta en el centro, en el orden, en lo normal, por lo tanto es necesaria la civilización". (López, 2001, p, 84).

Así mismo, los términos civilización y barbarie *"sintetizan la visión del mundo de la modernidad capitalista"*, ya que representan el mundo bivalente que permitió dar sentido a las palabras evolución y progreso; por ende la dicotomía civilización-barbarie se asoció con la idea de que "la razón es la directriz de conocimiento, con la

descomposición, con el etnocentrismo y la marginación" y, a fin de cuentas, con una forma de ver la vida y la historia, que se encuentra profundamente arraigada tanto en la cotidianidad como en muchas formas del pensamiento político. (López, 2001, p, 80)

De igual manera, dicha dicotomía está ligada a una distinción que proviene de dos espacios territoriales y culturales diferenciados, el que corresponde a la ciudad y al campo, los cuales demarcan grupos sociales cuyo punto de acción se circunscribe más espontáneamente a cada uno de esos ámbitos. Cabe señalar que esto no depende únicamente de un criterio de pertenencia racial; es por ello que la resistencia a la organización política, al desarrollo del comercio, de la industria, del conocimiento y de las letras procede de los obstáculos presentados por las formas de vida que tienen su origen en ese escenario particular donde la violencia, la corrupción y la marginalidad se hacen visibles en la historia de Macondo, que no ha sido otra cosa más que la realidad colombiana, el Macondo de Gabriel García Márquez.

A su vez, vemos en los cuentos "En este pueblo no hay ladrones" y "La viuda de Montiel", la configuración de personajes claves e inmanentes de la dicotomía civilización-barbarie, como es el caso de los dictadores, en este caso personajes feudales, ganaderos, y agropecuarios.

> No seas pendeja". En realidad, su negocio no era la muerte de los pobres, sino la expulsión de los ricos. Después de que el alcalde les perforaba las puertas a tiros y les ponía el plazo para abandonar el pueblo, José Montiel les compraba sus tierras y ganados por un precio que él mismo se encargaba de fijar. (García Márquez Gabriel, 1997, p, 42)

De esta manera, en "En este pueblo no hay ladrones", la figura del alcalde representa una figura del poder permeada por la barbarie, ya que al ser la figura de autoridad en Macondo este, como se ha mencionado anteriormente, abusa de su condición de alcalde para dar lugar al soborno y por ende a la corrupción: "El negro se lo dijo -dijo ella-. El alcalde vino donde Gloria, volteó el cuarto al derecho y al revés, y dijo que la iba a llevar a la cárcel por cómplice. Al fin se arregló por veinte pesos". (García Márquez Gabriel, 1997, p, 22)

Igualmente, Kenrick Mose en su texto *Formas de crítica social en Gabriel García Márquez* (1989), menciona que la costumbre de la violencia en la narrativa de Gabriel García Márquez se encuentra disfrazada en una aparente paz reciente, buscando una razón para salir; de ahí que el alcalde violento de su narrativa pierda progresivamente su máscara de paz hasta revelarse como un bárbaro. Es por ello que la figura del

alcalde en la narrativa del Nobel colombiano de literatura[118], es tan reiterativo e importante, ya que es a partir de este personaje que la dicotomía civilización-barbarie recobra una mayor significación. (Mose, 1989, p, 838)

A propósito de los personajes de la narrativa de Gabriel García Márquez, William Megenney en su documento *Gabriel García Márquez y el Caribe afro negroide* (1986), establece como una necesidad en la lectura que se haga de la obra del novel colombiano de literatura detenerse y considerar lo estético, en cuanto al "tono narrativo y el desarrollo sicológico y temporal de los personajes, que pasan por las páginas de sus escritos" (Megenney, 1986, p, 212). Aporte que es preciso considerar pertinente en cuanto a la presencia de la dicotomía civilización-barbarie en la narrativa de este gran escritor, ya que es también a partir del carácter sicológico y actitudinal de los personajes de sus obras que dicha dicotomía recobra vida.

Dicha observación del carácter sicológico, actitudinal y contextual del personaje, puede hacerse a partir de la figura de Dámaso, un habitante pobre de Macondo, quien debido a su condición socioeconómica se vio en la necesidad de robar un establecimiento privado (billar), con el fin de sostener su casa; sin embargo luego de haber cometido el crimen es juzgado por su conciencia, lo que hace que su personalidad se vea trastornada en repetidas ocasiones. Un ejemplo de ello se da cuando Dámaso llevado por su crisis sicológica pretende, sin medir sus actos, reivindicar su falta devolviendo las bolas de billar al lugar que pertenecen; no obstante su esposa siendo más consciente de la situación decide persuadir a Dámaso de que no actuara a la ligera y que ideara una mejor estrategia para devolver las bolas de billar. A pesar de ello, Dámaso cegado por su cólera e intranquilidad asume la intención de cuidado de su esposa como una ofensa, por lo que defiende su postura a través del maltrato físico hacía ella: "Dámaso la agarró por el cabello, torció la muñeca y le hizo bajar la cabeza, diciendo con los dientes apretados: -Te dije que te quitaras". (García Márquez Gabriel, 1997, p, 29)

Por otro lado, la creatividad artística y el mensaje político-social son de igual manera una constante en la narrativa del escritor de "En este cuento no hay ladrones" y "La viuda de Montiel". En efecto, nuestro autor casi siempre "ha abogado por una obra cuyo propósito principal no ha sido el de la propagación de filosofías políticas" (Megenney, 1986, p, 212); lo que, a su manera de ver, nunca ha producido cambios significantes ni en las condiciones sociales ni en el estado socio-político del hombre.

[118] Gabriel García Márquez recibió en el año 1982 el Premio Nobel de Literatura.

No obstante, Carmen Maldonado en su documento *La alienación social y política en las novelas de Gabriel García Márquez* (1984), expone que Gabriel García Márquez siempre ha proclamado que "las tragedias del pasado no tienen que ser la fuerza determinista que nos lleva inexorablemente hacia un futuro igualmente trágico" (p, 299); sino, que son el testimonio de la batalla constante que emprende el hombre para defender sus derechos básicos, a fin de lograr la libertad de la corrupción y la violencia generada por civilizaciones bárbaras (Maldonado, 1984, p, 299).

Basado en todo lo anterior, no está de más mencionar que Gabriel García Márquez recreó, a partir de su literatura, la realidad violenta que aquejó y aqueja a las poblaciones latinoamericanas que se debaten a diario entre la dicotomía civilización-barbarie, permitiendo que la literatura sea a su vez el mecanismo perfecto para preservar la memoria histórica de países como Colombia, con el fin meditar, evaluar y considerar las formas de gobierno, de convivencia, y de civilización de las sociedades presentes y futuras.

BIBLIOGRAFÍA

BALLESTEROS, Jesús (1989). *Postmodernidad: decadencia o resistencia.* Editorial: Tecnos. Madrid.

FLEMING, Leonor (1974). *Civilización y barbarie, en la novela latinoamericana.* Editorial: Cervantes. México D.F.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (1997) *Los funerales de la mamá grande.* Editorial: Sudamericana. Buenos Aires.

KUKLICK, Hernika (1993). *El salvaje. La historia social de la antropología británica.* Editorial: Cambridge University Press. Cambridge.

LOPEZ, Fernando (2001). "Dos opuestos: Civilización y barbarie, vistos desde la antropología de la complejidad". Revista Anales de antropología, Vol. 35. México D.F.

LOSADA, Alejandro (1986). "La historia social de la literatura latinoamericana". Revista Crítica literaria latinoamericana, Vol. II. No. 24. Lima.

MALDONADO, Carmen (1984). "La alienación social y política en las novelas de Gabriel García Márquez". University of california. California.

MEGENNEY, William (1986). "Gabriel García Márquez y el Caribe afronegroide". Revista Thesaurus, Tomo XII No. I, II, III. Bogotá.

MORGAN, Lewis (1971). *La sociedad primitiva.* Editorial Ayuso. Madrid.

MOSE, Kenrick (1989). "Formas de crítica social en Gabriel García Márquez". Editorial: Instituto Cervantes.

PABLO NERUDA: UN CONTAR DE LA HISTORIA POR MEDIO DE LOS RASGOS MEMORIALISTICOS EN LAS LÍNEAS DE *CONFIESO QUE HE VIVIDO.*

Cristiane de Mesquita Alves[119]
UNAMA – PA
cris.mesquita28@hotmail.com
Wellingson Valente dos Reis[120]
UNAMA – PA
wellingsonreis@uol.com.br

Um esboço de Neruda

Os poetas não têm biografia; sua obra é sua biografia.
Octavio Paz.

Nesta pesquisa será abordada a questão da memória presente na obra *Confesso que vivi* de Pablo Neruda como uma forma de denúncia, perante as mazelas sociais existentes ao longo das partes que formaram o romance escrito pelo autor chileno, considerado por muitos críticos, como uma narrativa autobibliográfica deste autor que representa um dos maiores nomes de literatura em espanhol. Publicado em 1974, o livro, embora apresente os rasgos de uma individualidade, não perdeu sua carga de criticidade de uma literatura altamente engajada, haja vista que o memorialista, aponta no decorrer dos capítulos que compõem o romance, as atrocidades cometidas pelas autoridades de um governo de ditadura e de injustiças sociais.

---

[119] Mestranda em Comunicação, Linguagens e Cultura pela Universidade da Amazônia (UNAMA-PA). UEPA/ UNAMA. cris.mesquita28@hotmail.com

[120] Mestrando em Comunicação, Linguagens e Cultura pela Universidade da Amazônia (UNAMA-PA). Professor do Instituto Federal do Pará (IFPA). wellingsonreis@uol.com.br

Neste estudo, leva-se em consideração a análise do tema em questão associando a literatura à política e à História uma vez que, concebe-se esta arte (literária), como uma arma que objetiva apontar problemas e denúncias sociais, mesmo por meio da forma metaforizada, da poeticidade e lirismo usados por Neruda, ao narrar relatos tão dolorosos e, muitas vezes, injustos. Mas, que o poeta/ memorialista torna possível fazendo uso de um entrelaçamento entre literatura e história, em que mescla ficção e realidade, não obstante, negando em algum momento traços de veracidade, até mesmo porque a leitura de uma obra literária

> nos obriga a um exercício de fidelidade e de respeito na liberdade de interpretação. Há uma perigosa heresia crítica, típica de nossos dias, para qual de uma obra literária pode-se fazer o que se queira, nela lendo aquilo que nossos mais incontroláveis impulsos nos sugerirem. Não é verdade. As obras literárias nos convidam à liberdade de interpretação, pois propõem um discurso com muitos planos de leitura e nos colocam diante das ambiguidades, da linguagem da vida. (ECO, 2003 p.12)

Por mais literário que *Confesso que Vivi* apareça ao leitor, não se deve perder de vista que antes de ser um livro póstumo, composto de muitas passagens tendenciosas ao lirismo e ao mesmo tempo às críticas ao governo político ditatorial do país em que Neruda pertencia, o romance é um relato de vida, e para tanto, é necessário apresentar em linhas gerais seu relator.

Neruda em linhas gerais, ou melhor, Pablo Neruda, pseudônimo de Neftalí Ricardo Reyes Basoalto, nasceu a 12 de julho de 1904, em Parral, no Chile. Prêmio Nobel de Literatura em 1971, sua poesia transpira em sua primeira fase o Romantismo extremo do escritor norte-americano Walt Whitman. Depois vieram à experiência surrealista, influência de André Breton e Salvador Dalí, e uma fase curta bastante hermética. Marxista e revolucionário, Neruda cantou nos parágrafos e nos versos de suas obras, as angústias e os sofrimentos de uma Espanha de 1936, em guerra e a condição dos povos latino-americanos e seus movimentos libertários. Foi diplomata desde cedo, foi cônsul na Espanha de 1934 a 1938 e no México. Viveu uma vida pública entre 1921 e 1940, tendo escrito entre outras as seguintes obras: *La canción de la fiesta*, *Crepuscularío*, *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, *Tentativa del hombre infinito*, *Residencia en la tierra* e *Oda a Stalingrado*, *Canto General*, *Odas elementales*, *La uvas y el viento*, *Nuevas odas elementales*, *Libro tercero de las odas*, *Geografía Infructuosa* e *Memorias (Confieso que he vivido — Memorias)*, dentre outros. Indicado à Presidência da República do Chile, em 1969, renuncia à honra em favor de Salvador Allende. Participa da campanha e, eleito Allende, é nomeado embaixador do Chile na França. Morreu a 23

de setembro de 1973 em Santiago do Chile, oito dias após a queda do Governo da Unidade Popular e da morte de Salvador Allende.

Memórias minhas e dos lugares em que fotografei.

> Cada hombre que llegaba de la derrota y del cautiverio era una novela con capítulos, llantos, risas, soledades, idílios. Algunas de estas historias me sobrecogían. (NERUDA, 1974, p.67)

O romance em que se estuda neste artigo foi um dos responsáveis por Neruda ganhar em 1971 o Prêmio Nobel de Literatura. O enredo é formado pela trajetória de vida do autor, recorrendo a uma prosa repleta de imagens poéticas que fascinam rapidamente a atenção do leitor. A obra se divide em diversos capítulos correspondentes a outras tantas fases da vida do poeta. Um verdadeiro passeio pelas imagens em que o escritor viveu, momentos marcados pelas experiências individuais mescladas com as coletivas, já que a coletividade é uma das características fundamentais para se formar uma memória individual, isso pode ser justificado porque em

> todos esses momentos, em todas essas circunstâncias, não posso dizer que estive sozinho, que estivesse refletindo sozinho, pois em pensamento eu situava neste ou naquele grupo, o que eu compunha com o arquiteto e com as pessoas a quem ele servia de intérprete junto a mim, ou com o pintor (e seu grupo), com a geômetra que desenhou o mapa com um romancista. Outras pessoas tiveram essas lembranças em comum comigo. Mais do que isso, elas me ajudam a recordá-las e, para melhor me recordar, eu me volto para elas, por um instante adoto seu ponto de vista, entro em seu grupo, do qual continuo a fazer parte, pois experimento ainda sua influência e encontro em mim muitas das ideias e maneiras de pensar a que não me teria elevado sozinho, pelas quais permaneço em contato com elas. (HALBWACHS, 2003, p.31).

No próprio romance *Confesso que vivi*, Neruda afirma que não tem como esquecer a ideia de coletividade e/ou ideia de levar em consideração seu tempo, sua época, corroborando com a citação acima de Halbwachs, o poeta chileno escreve que

> Las memorias del memorialista no son las memorias del poeta. Aquél vivió tal vez menos, pero fotografió mucho más y nos recrea con la pulcritud de los detalles. Este nos entrega una galería de fantasmas sacudidos por el fuego y la sombra de su época. (NERUDA, 1974, p. 4)

Essas ***memórias do poeta*** (grifo nosso) ressaltadas pelo autor leva os autores deste estudo a fazer mais uma consideração acerca da importância da época e/ou contexto em que a obra literária foi produzida, a de que o escritor que opta ao escrever sobre temática social em suas obras, é antes um porta-voz de seu tempo como demonstra Antônio Candido (2000) para quem

> [...] a arte pressupõe um indivíduo que assume a iniciativa da obra. Mas precisa ele ser necessariamente um artista, definido e reconhecido pela sociedade como tal [...] a produção da arte depende da posição social [...] conforme a sociedade, o tipo de arte e, sobretudo, a perspectiva considerada (CANDIDO, 2000, p.26)

E em *Confesso que Vivi*, tem-se toda esta atmosfera de uma literatura engajada por meio das rememorações do narrador- autor

> En el primer capítulo de *Confieso que he vivido* (1974), uno de los más densos y fascinantes de todo el libro, Neruda incluye una breve sección que denomina "La casa de las tres viudas". Se trata apenas de unas cuantas páginas (pp. 27 a 32 en la edición que manejo, la de Argos Vergara), perfectamente integradas en un subconjunto cuyo título es "El joven provinciano" (pp. 9-35). Van precedidas del justamente célebre texto "Infancia y poesía", más otros fragmentos intercalados desprendidos de las memorias de *O Cruzeiro Internacional* (1962); lo sigue, a manera de pequeño epílogo, "El amor junto al trigo", estampa narrativa que cierra y concluye la unidad. Entre "La casa de las tres viudas" y este último texto hay una conexión enhebrada al hilo de los ritos de iniciación de la pubertad. A pesar de toda la negligencia de los encargados de la edición póstuma de las memorias nerudianas (que no fue poca) y del mismo descuido con que el poeta trató estas páginas autobiográficas, enredándolas y desarreglándolas a menudo, el capítulo no sufre en demasía y mantiene una soberbia cohesión de fondo. [...] Lo interesante y digno de ser recalcado es que Neruda logra toda esta atmósfera a partir del delineamiento muy concreto de una geografía local que, si bien no es la más común de sus reminiscencias infantiles o adolescentes, es parte del mismo territorio y de idéntica región. (CONCHA, 1972, p.34).

Os capítulos são construídos em títulos em que vão remetendo às lembranças do narrador, juntando os fatos passados distantes (infância e juventude) aos de um passado recente, isso se permite porque

> A memória permite a relação do corpo presente com o passado e, ao mesmo tempo, interfere no processo "atual" das representações. Pela memória, o passado não só vem à tona das águas presentes, misturando-se com as percepções imediatas, como também empurra, "desloca" estas últimas, ocupando o espaço todo da consciência. A memória aparece como força subjetiva ao mesmo tempo profunda e ativa, latente e penetrante, oculta e inovadora. (BOSI, 1987, p.9)

E Neruda faz este percurso memorialístico a fim de apresentar ao leitor todo a subjetividade que há no relato, bem como a historicidade que há nos mesmos. Em *O jovem provinciano* remete à infância e a adolescência passadas na província; em *Perdido na cidade*, já relata os tempos universitários em que viveu em Santiago; em *Os caminhos do mundo*, já apresenta como se deu sua carreira diplomata, seguida de sua primeira viagem fora da América em direção ao Oriente; outras viagens aparecerão e novas experiências serão acrescidas à vivência do narrador na passagem de *A solidão luminosa*, em que o poeta descreverá a respeito de suas impressões da Índia, e outros lugares do mundo Asiático; bem como em outros capítulos como *A Espanha no coração*, como cônsul do Chile em Barcelona, e o seu relacionamento com poetas como Lorca e Alberti; *Saí a procurar caídos* , retrata acerca da Guerra Civil Espanhola, *México florido e espinhoso* - sobre as suas memórias no México e suas opiniões sobre a Segunda Guerra Mundial; *A pátria em trevas* - sobre o seu regresso ao Chile e à passagem pelo Peru; *Princípio e fim de um desterro* - sobre o seu desterro que o levou às comunidades socialistas no período, à antiga União Soviética e à China.

Ademais, há outras passagens, as quais exemplificarão suas prisões, perseguições, retorno à pátria, Chile, suas convicções políticas, e o Golpe de Estado em 1973, como *Navegação com regresso*, sua prisão em Buenos Aires e nova viagem ao Oriente no final da década de 50 do século passado. *A poesia é um ofício*, em que há reflexão sobre sua obra e algumas das personalidades que o marcaram; *Pátria doce e pura*, sobre o seu regresso à pátria, a subida de Allende ao poder e o Golpe de Estado.

Além das derradeiras páginas deste último capítulo foram escritas no curto intervalo de tempo, de apenas doze dias, entre o golpe de Estado de 11 de setembro e sua morte em 23 do mesmo mês. Nessas últimas linhas, o poeta fala de forma amargurada das esperanças derrubadas pela violência dos militares e das memórias do seu amigo Salvador Allende. Como se observa no excerto:

> Las obras y los hechos de Allende, de imborrable valor nacional, enfurecieron a los enemigos de nuestra liberación. El simbolismo trágico de esta crisis se revela en el bombardeo del palacio de gobierno; uno evoca la Blitz krieg de la aviación nazi contra indefensas ciudades extranjeras, españolas, inglesas, rusas; ahora sucedía el mismo crimen en Chile; pilotos chilenos atacaban en picada el palacio que durante dos siglos fue el centro de la vida civil del país. Escribo estas rápidas líneas para mis memorias a sólo tres días de los hechos incalificables que llevaron a la muerte a mi gran compañero el presidente Allende. Su asesinato se Mantuvo en silencio; fue enterrado secretamente—sólo a su viuda le fue permitido acompañar aquel inmortal cadáver. La versión de los agresores es que hallaron su cuerpo

> inerte, con muestras visibles de suicidio. La versión que ha sido publicada en el extranjero es diferente. A renglón seguido del bombardeo aéreo entraron en acción los tanques, muchos tanques, a luchar intrépidamente contra un solo hombre: el presidente de la república de Chile, Salvador Allende, que los esperaba en su gabinete, sin más compañía que su gran corazón envuelto en humo y llamas. Tenían que aprovechar una ocasión tan bella. Había que ametrallarlo porque jamás renunciaría a su cargo. Aquel cuerpo fue enterrado secretamente en un sitio cualquiera. Aquel cadáver que marchó a la sepultura acompañado por una sola mujer que llevaba en sí misma todo el dolor del mundo. Aquella gloriosa figura muerta iba acribillada y despedazada por las balas de las ametralladoras de los soldados de Chile, que otra vez habían traicionado a Chile. (NERUDA, 1974, p.p. 157, 158)

Pela leitura do último capítulo das memórias de Neruda, incutidas em Confesso que Vivi, constata-se que há não só uma descrição amarga de tudo o que se precedeu com uma das personalidades em que fez parte de sua vida, de sua memória, mas há uma poeticidade enorme nas linhas deste livro que o faz de uma prosa lírica que embriaga e seduz o leitor. Para Concha (1972) *Confesso que Vivi*

> indaga en la vida del poeta en tanto fundamento de su creación, desde su nacimiento hasta el período de las Residencias. Se trata de un estudio crítico biográfico que profundiza en sus materias fundamentales, las mismas que considerará como puntos de partida para la elaboración de algunas de las más completas interpretaciones de la primera etapa de la poesía de Neruda. (CONCHA, 1972, p. 34)

Ou seja, o livro remota ou faz referência às etapas poéticas das primeiras grandes obras em versos que Neruda escreveu, embora o livro de memórias de Neruda traga características de um romance extremamente engajado, além de concretizar uma das funções que se deve ser um romance, isto é,

> Um romance deve ser um hino... hino não é termo muito convencional, deve ser uma exaltação da coragem, do espírito de camaradagem. Deve ser uma esperança de dias melhores para os que sofrem e os que lutam... E deve também ser um libelo...[...] aos que por egoísmo, por descuido, por ganância ou por qualquer outra razão não compreendem que todos têm direito de viver decentemente... (apud OLIVEIRA e JORDÃO, 2005, p 238).

Embora, *Confesso que Vivi*, seja considerado um texto de memórias, de auto bibliografia, ele ainda é um texto literário, suscetível a metáforas e plurissignificância, é o que leva autores como Salerno (2004), a denotar que

> Confieso que He Vivido representa la versión oficial de la vida del Pablo Neruda construida en base a la imagen que por años elaboró sobre sí mismo. El texto no constituye, en ningún sentido, la verdad definitiva sobre la vida del poeta, pues en él se omiten y tergiversan una importante cantidad de datos fundamentales para la cabal comprensión de su existencia. Todos los antecedentes que se entregan en estas memorias parecen haber sido meticulosamente seleccionados y organizados de acuerdo con su esquema moral, omitiendo muchas acciones que muestran la contradicción entre éstas y los principios profesados por el autor de Residencia en la Tierra. (SALERNO, 2004, p. 34)

No entanto, ao se fazer um estudo sobre a vida e obra do escritor, é necessário retornar as indagações sobre as discussões memorialistas para se fazer o próprio juízo sobre o teor e a veracidade ou quase veracidade da obra, e para isso, busca-se a explicação de Bosi (1987) quando ela justifica as intenções do memorialista em seu desejo de explicação sobre relatar ao outro o que aconteceu no passado, o narrador tentará por um esforço da mente, nortear as lembranças em uma direção que se chegue ao verdadeiro relato, isso porque a autora disserta que

> Conhecemos a tendência da mente de remodelar toda experiência em categorias nítidas, cheias de sentido e úteis para o presente. Mal termina a percepção, as lembranças já começam a modificá-la: experiências, hábitos, afetos, convenções vão trabalhar a matéria da memória. Um desejo de explicação atua sobre o presente e sobre o passado integrando suas experiências nos esquemas pelos quais a pessoa norteia sua vida. O empenho do indivíduo em dar um sentido à sua biografia penetra as lembranças com um "desejo de explicação". (BOSI, 1987, p. 340).

Além disso, "a memória [...] única tensão perceptível entre a consciência e a vida, apesar de sua identificação" (RICOEUR, 2007, p.117). E, não se tem como negar que Neruda se esforça em apresentar sua identificação por meio de suas memórias ao seus leitores, e de acordo com seus biógrafos, a exemplo de Concha, o poeta consegue descrever, não de forma verídica, ao pé da letra, mas por meio de uma poeticidade lírica e ao mesmo tempo objetiva que Neruda teve, como grande escritor que o foi.

Considerações Finais

É de suma importância estabelecer a maneira como as mazelas sociais permeiam as memorias de Pablo Neruda, em particular a que diz respeito a obra, *Confesso que Vivi*, que se analisou neste trabalho. Assim sendo, podemos constatar que em diversos estudos de crítica dedicados a sua obra, o social tem um papel fundamental nas suas memórias. Acredita-se que se faz necessário estabelecer as várias visões do social, para perceber o engajamento do autor em cada fase da sua vida, o que aponta para dois

aspectos em Neruda: a violência sofrida em um momento histórico concreto pela geração a qual ele pertencia, quando se instauram os regimes totalitários de fim da década de sessenta e começo dos setenta nos países da América Latina, e a esperança elemento constituinte do homem.

De sua obra autobiográfica é possível depreender que – em meio a tantas guerras, governos despóticos e um exílio forçado – Pablo Neruda cantou a esperança num mundo melhor e mais justo. Como o próprio poeta escreve em *Confesso que Vivi*:

> Le correspondió a mí que sufrir y luchar, amar y cantar; me cabe en compartir el triunfo mundial y la derrota, he probado el sabor del pan y de la sangre. ¿Quién más quiere un poeta? Y todas las alternativas, del luto a los besos, de la soledad de las personas permanecen en mi poesía, actúan en él porque viví durante mi poesía y mi poesía sostuve mis peleas. Y si muchos premios obtenidos, premios fugaces como un fugitivo polillas polen, llegaron a un premio mayor, un premio que muchos desdén, pero que en realidad es inalcanzable para muchos. Vine a través de una dura lección en la estética y la búsqueda a través de los laberintos de la palabra escrita, para ser un poeta de mi pueblo. Mi premio es que, no hay libros y poemas traducidos o libros escritos para describir o diseccionar mis palabras. (NERUDA, 1974, p. 156)

Depois destas singulares considerações acerca dos capítulos que formaram um dos textos de literatura social, mais lírico da literatura de expressão hispanoamericana, chega-se à conclusão de que não se pode estudar Neruda, tanto em *Confesso que Vivi*, quanto em quaisquer outros textos escritos por ele, mesmo os que se manifestaram em versos, sem antes atribuir-lhe um olhar de literatura de cunho social. Principalmente, por *Confesso que Vivi* ser uma prosa memorialista, em que o próprio autor funde-se a figura do narrador- relatador/ memorialístico, para contar ao leitor suas memórias.

E ao fazer este relato, Neruda se utiliza de uma carga de emotividade, tão lida antes em suas poesias, para marcar mais este teor de sentimentalismo presente na prosa em estudo.

Referências

BOSI, Eclea. **Memória e sociedade, lembranças de velhos**. 2.ed. São Paulo: T.A. QUEIROZ Ed. da USP, 1987.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. 8ª ed. São Paulo: Ta Queiroz Editor, 2000.

CONCHA, Jaime. **Neruda (1904-1936)**. Santiago: Editorial Universitaria, 1972.

ECO, Umberto. **Sobre a Literatura**. Trad.Heliana Aguiar, RJ:Record, 2003.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2003.

NERUDA, Pablo. **Confieso que He Vivido**. Barcelona: Seix Barral, 1974.

OLIVEIRA, Clenir Bellezi de e JORDÂO, Rose. **Letras e Contextos: Língua, literatura e redação**. São Paulo: Escala Educacional, 2005.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução: Alain François. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2007.

SALERNO, Nicolás. **NERUDA: sus críticos y sus biógrafos**. Chile: Estudios Públicos, 94 (otoño 2004).

RECEPCIÓN DEL TEXTO LITERARIO Y FÍLMICO DEL CONTO: *CIRCE,* DE JULIO CORTÁZAR Y EL TEXTO FÍLMICO: *CIRCE*, DE MANUEL ANTÍN

Joselito da Costa Lopes[1]
Universidad Estatal de Paiauí
2010zheus@gmail.com
Margareth Torres de Alencar Costa[2]
Universidad Estatal de Paiauí
margazinha2004@yahoo.com.br

INTRODUCCIÓN

Julio Florencio Cortázar Scott nasció en Bruselas el 26 de Agosto de 1914, hijo de Julio José Cortázar y María Herminia de origen argentinos. Su padre era funcionario de la embajada de Argentina en Bélgica. Cortázar tuvo una infancia difícil, llegó a Argentina a los cuatros años de edad, abandonado por su padre fue criado solamente por su madre y una tía, diferentemente de los otros chicos, Julio Cortázar quedó buena parte enfermo, donde allí despertaría un interese profundo por la lectura, pasaba buen tiempo acostado, donde su madre elegía los libros que le daba para leer.

En la juventud entre ocho y nueve anos Cortázar ya demostraba la vena poética de un verdadero escritor en su primer experiencia artística escribió una novela, demostrando así la capacidad de un gran escritor que sería tiempo después. Cortázar para superar las necesidades vivida pasa a trabajar muy temprano como maestro de letras en la Escuela Normal de Profesores Mariano Acosta en meados de 1935. En 1938, Julio Cortázar edita *Presencia*, libro de poemas que marcaria su carrera como escritor, donde tuvo gran aceptación de los críticos de su contemporaneidad, siendo producido 250 ejemplares. Trabajó como profesor en la Facultad de Filosofía y Letras

de Cuyo, sin embargo, tuvo que renunciar logo después cuando Perón asumió la presidencia pues el escritor era contra la situación política de Argentina.

Además, hizo algunos trabajos de traducción para la Cámara del libro en Buenos Aires. Entre los años de 1951 a 1937 se traslada para Paris por no concordar con la dictadura vivida por Buenos Aires en este entonces, además recibió una beca del gobierno francés por un periodo de diez meses al fin decidió quedarse en Paris y trabajó como traductor por muchos años. Cortázar casó con Olga Bernárdez en 1953, una traductora argentina. Vivió en Paris en condiciones económicas difíciles donde surgió la grande oportunidad traducir la obra completa, en prosa, de Edgar Allan Poe para la Universidad de Puerto Rico, considerado por los críticos unas de las mejores traducciones da obra do escritor.

Cortázar recibió el Premio Médicis por su grande libro de Manuel y destinó sus derechos autorales para ayudar arrestados políticos en la Argentina, fue miembro del Tribunal Bertrand Russell II, donde reuniese en La ciudad de Roma para examinar la situación política en la América Latina principalmente las violaciones de los derechos humanos. Recibió muchos premios literarios por sus cuentos los cuáles en su gran mayoría fueron llevadas al cine. Una de sus obras más conocida es Rayuela (1963), que permite al lector establecer su orientación de leer esta obra, *Cartas de Mamá* (do libro Armas Secretas), publicó también otras obras de grandes destaques.

El objetivo de este estudio es mostrar sobre cómo se dio la recepción de la obra literaria Circe así como el texto fílmico basado en dicha obra a fin de analizar como las misma fueran recibidas por el público. De esa forma se levantan los siguientes cuestionamientos: ¿Quién fue el hombre y el escritor Julio Cortázar? ¿Cómo fue recibida la obra literaria *Circe* de Julio Cortázar entre sus contemporáneos? ¿Qué similitudes y diferencias existen entre el texto literario y el texto fílmicos basado en dicha obra? Este estudio se apoya en los siguientes teóricos: Jauss (1994); Iser (1996); Costa Lima (1979-1983); Zappone (2005) que tratan da la teoría da la recepción y Avelar (2007); Lírio (2010); Benjamin (1994); Xavier (2008) que nos dieran suporte para estudiar la intersemiose entre los textos literarios y los textos fílmicos.

Esta pesquisa justificase por la necesidad de profundizar pesquisas sobre, las relaciones entre el lector y la recepción estética bajo la luz del trabajo realizado por escritor Julio Cortázar y las obras escritas por él y la forma como las mismas fueran recibidas por el público lector sus contemporáneos hasta el siglo actual así se hizo un estudio sobre la Teoría Estética de La Recepción bajo el punto de vista de Jauss e Iser.

Para Iser, la recepción dice respeto a la forma como el texto es recibido por el público lector.

La Estética o Teoría de la Recepción propone una reformulación de la historiografía literaria y de la interpretación del texto, en la cual visa romper con el exclusivismo de la teoría de producción y representación de la estética tradicional. De esa manera, la Estética de la Recepción considera la literatura un sistema que visa romper con el exclusivismo de la teoría de producción y representación de la estética tradicional, pues considera la literatura por producción, recepción y comunicación, o sea, una relación dialéctica entre autor, obra y lector. Básicamente esa teoría se preocupa con el lector, como este recebe el texto literario y lo interpreta. Esta teoría surgió a partir de las teorías hechas por Hans Robert Jauss (1921- 1997) en Alemania en meados de 1960 y después contó con aportaciones de otros, entre ellos el alemán Wolfang Iser (1926 - 2007).

> A recepção, no sentido estrito da palavra, diz respeito à assimilação documentada de textos e é, por conseguinte, extremamente dependente de testemunhos, nos quais atitudes e reações se manifestam em quanto fatores que condicionam a apreensão do texto. Ao mesmo tempo, porém, o próprio texto é a "prefiguração da recepção", tendo como isso um potencial de efeitos cujas estruturas põem a assimilação em curso e a controlam até certo ponto. (ISER, 1996, p. 7)

De acuerdo con este autor, la comprensión de un texto, la temática, el sentido y sus ideas están pre configuradas en el proprio texto, y como este texto puede provocar en el lector sentimiento placentero o de repulsa, o simplemente como el texto es asimilado y comprendido. Además, para cumplir con las diferentes sensaciones que un texto escrito puede excitar en el lector, hace falta levantarnos los diferentes tipos de lectores.

La estética de la recepción internalizada por Iser nos propone diversas percepciones frente a una obra, e que ese texto, sin embargo, siendo escrito en un tiempo diferente de nuestra contemporaneidad mantiene su forma horizontal, sino al entrar en contacto con diversos tipos de lector perteneciente a clases sociales, culturas o tiempo disparejo mantienen la obra actualizada, pues cada uno llevará su herranza lectora, o sea, no si puede constatar la existencia de un lector implícito, pero su realidad toma forma con la estructura del texto, partiendo de la subjetividad de cada uno frente a una obra.

> À diferença dos tipos de leitor referidos, o leitor implícito não tem existência real; pois ele materializa o conjunto das preorientações que um texto ficcional oferece, como condições de recepção, a seus leitores

> possíveis. Em consequência, o leitor implícito não se funda em um substrato empírico, mais sim na estrutura do texto (ISER, 1996, p.73).

Una segunda teoría que ven aclarar el importante papel del lector desarrollada por Jauss, (2002, p. 17) explicita que: "El juicio estético es siempre una invitación a participar en un gozo compartible. En cuestiones de estética las interpretaciones son razones para una experiencia cuya última razón es la experiencia misma". La comprobación estética no se prende a una visión unilateral de cómo el texto está depuesto, sino embargo, es de suma relevancia que la experiencia de lectora y de comprensión está estrechamente ligada con la visión de mundo del proprio lector, pues esto dará la obra una nueva actualización en la lectura.

Jauss también pone de relieve tres conceptos de la tradición estética que según Zilberman (1989, p. 55) es: "composta por três atividades simultâneas e complementares – a *poíesis*, *aisthesis e a katharsis* – cuja a concretização depende da principal reação de que é capaz o leitor: a identificação." De acuerdo con Zilberman (1989) la *poíesis* es relativa al placer del lector al sentirse coautor de la obra, pues el lector ofrece una nueva interpretación a la perspectiva de la obra ~~obra~~, en la cual la participación del lector es de fundamental importancia en el proceso de producción.

La *aisthesis* se relaciona al placer adquirido a través de la experiencia estética, a respecto del efecto de provocación, de una renovación delante del mundo, a partir de eso, el horizonte del lector renueva y amplia su percepción y el mundo de la lectura cambia para siempre su realidad y perspectiva de mirar al texto a partir de ahí.

La *katharsis* consiste en la concretización que lleva el lector a asumir nuevas ideas, como también liberar la imaginación del espectador, consistiendo así, en la capacidad efectiva de transformaciones de concepción que el lector tiene del mundo y de la vida delante de la libertad que la obra ofrece.

> A *poiesis* é o prazer ante a obra que nós mesmos realizamos; [...] a *aisthesis* designa o prazer estético da percepção reconhecedora e do reconhecimento perceptivo, ou seja, um conhecimento através da experiência e da percepção sensíveis; [...]e a *katharsis* é o prazer dos afetos provocados pelo discurso ou pela poesia, capaz de conduzir o ouvinte e o telespectador tanto transformação de suas convicções, quanto a liberação de sua psique (JAUSS, 2002, p.100-101)

Esas tres actividades de experiencia estética establecen relaciones entre si y tiene funciones autónomas, ya que la *poeisis* se relaciona con *aisthesis*, *aisthesis* para *poiesis*, *poiesis* para *katharsis* y entre *katharsis* con *aisthesis*. Delante de tales funciones comunicativas de la experiencia estética, es notorio percibir la importancia y autonomía

que el lector desempeña al recibir una obra. Aunque delante de su creación, el autor no consigue limitar o hasta imponer una determinada interpretación, ya que los lectores su muchos y cada uno lleva consigo un pensamiento, una imaginación, un significado que no deja la obra se quedar acabada.

Jauss contó con una gran aportación de Wolfang Iser, cuando este examina lo que clasifica como estructura de apelo del texto, reflexionando que en el mundo imaginario es esquematizado representado en una obra existe huecos y algunos puntos de indeterminación, así Iser (1976) tiene condiciones de confirmar un de los principales postulados de la estética de la recepción, según Zilberman (1989, p.64): "a obra literaria é comunicativa desde sua estrutura: logo, depende do leitor para sua constituição de sentido." Entonces, dependiendo del lector, la obra puede cambiar de acuerdo con el público, la sociedad y la época en que sea consumida, pues como aclara Zilberman (1989), al existir ese relacionamiento entre texto y lector, al ser consumida la obra causará un efecto determinado al destinatario y va pasar por un proceso histórico al largo del tiempo, siendo interpretada y recibida de maneras distintas.

Así las obras escritas por Cortázar del punto de vista de la estética de la recepción fueron bien recibidas por el público lector desde su publicación hasta el siglo actual porque siguen siendo actualizadas, llevadas al cine y sus libros siguen siendo reproducidos, para comprobar la forma como las obras de Cortázar es moderna hasta nuestro siglo, analizaremos su cuento Circe y haremos la comparación con la película la Circe de Manuel Antín

EL TEXTO LITERARIO CIRCE

Enredo da obra:

El cuento Circe relata la historia de un hombre que siempre tuvo una pasión por una mujer mayor que él, pero ella tenía la reputación de ser una mujer mala y sospechaban que había asesinado sus dos novios Hector y Rolo estos anteriores a Mario, los chismes eran frecuentes entre los vecinos. La personaje Delia creada por Julio Cortázar, es una figura misteriosa que le gusta la penumbra de la noche, el silencio como se aquel momento de tranquilidad trajera ella el mundo tan soñado, un mundo totalmente contrario a que vivía con su familia, los Mañara, estes acreditaban que el relacionamiento que Delia tenia con Mario les trajearía la libertad de las perversiones de Delia. Mario ciego y encantado por la belleza dulce de Delia, no conseguía resistir a

sus encantos y la defendía con todo fervor.

En Circe obra creada por Cortázar notamos la presencia de una figura femenina fatal de personalidad fría que hacía bombones rellenos de cucarachas como forma de encanto que provocó la locura y muerte de Hector y Rolo, cuando sus novios comían sus bombones, Cortázar pone una atmósfera de en la narración, como si fuera un ritual de muerte, porque tanto Héctor cuanto Rolo y hasta mismo Mario tenían que probárselos en ambiente oscuro siempre de ojos cerrados y describiendo la sensación de comer los bombones, despertando así en Delia sentimientos placenteros y en los lectores la sensación de asco hacia una personaje de sadismo mórbido. La similitud o se puede mismo decir intertextualidad existente entre Delia y Circe en la epopeya de Ulisses, nos remite a la historia de una bruja que usa la magia ~~magia~~ para transformar la tripulación de Homero en cerdos. Así como Delia, Circe presenta una dominación sobre los hombres con su belleza, una fascinación sobre los animales y fascinación por ambientes oscuros. Mario está entrelazado a Delia por una tea, más su inquietud en descubrír quien era de hecho la verdadera face de ella, hizo que Mario despertara y sobreviviese hasta el fin de la trama.

La teoría fílmica propuesta por AVELAR, 2007 nos relata la importancia de una compresión imagética donde los textos literarios a través de una construcción empírica del cineasta toma forma y vida, procura resaltar de las páginas del texto escrito cotidiano y acciones reales que son encuadradas en la tele por el juego de cameras, como por ejemplo, un paseo de barco, el dialogo de los personaje en la salón, otra percepción es el mirada fija en ponto que la protagonista hace despertando en el telespectador la variedad distinta de posibilidad para el desarrollo de trama. Este juego de sentimiento y percepciones so es posible gracia la existencia de una identidad propia del texto fílmico, como habla AVELAR:

> A literatura havia dado uma expressão estética aos problemas do povo. Queríamos fazer a mesma coisa com o cinema. Isto só seria possível criando uma forma própria de expressão, não usando uma já preexistente. Esta forma própria nasceu da ocupação da imagem pela palavra, presente no cinema de Nelson Pereira dos Santos. (AVELAR, 2007, p. 5)

Cuando Antín recrea la historia descrita por Cortázar en Circe, hemos visto dos textos distintos, tornado el cineasta creador y dueño de su proprio texto, pues al recrear una nueva historia fílmica hay la preservación del alma del texto literario, pero además de esto, factores como desplazamiento en el tiempo cronológico, como observamos en la película Circe donde Delia habla con Mario en uno movimiento rápido de la camera es posible volver al pasado y hacer una ligación con el presente.

Otro recurso bastante utilizado es la adición o substracción, orientada de acuerdo con interese del cineasta, sea en la perspectiva cultural, social o hasta mismo hacer una crítica política.

ANÁLISE DE LA PELICULA CIRCE

Manuel Antín nació en 27 de febrero de 1926 en Las palmas en una provincia del Chaco (Argentina), fue uno grande novelista, dramaturgo, poeta y director del cine argentino. En los años siguientes durante el gobierno de Raúl Alfonsín, fue elegido director del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales. En 1991 fundó una academia de estudios universitarios, Universidad del cine. Además, durante los años 60 y 70 presentó se como uno director activo con otras trabajos como un documentario, donde hablaba de las personalidades argentinas como Ernesto Sábato, Amadeo Carrizo y otros. Su otra producción, *la sartén por el mango*, para la televisión donde empezaba su ciclo de películas históricas: Don Segundo Sombra, Juan Manuel de Rosas, entre otras.

Sin embargo, una de sus obras de grande expresión, obra fílmica que este trabajo de investigación científica pretende analizar. Esta analice nos permitió ver que existen algunos rasgos en dicha obra fílmica como por ejemplo las percepciones difusas sobre el tiempo que provoca un sentimiento de culpas y de angustia en los personajes envuelto de la trama demostrando doble espacio geográfico Buenos Aires/ Paris. Es bueno aclarar que el punto inicial de la película fue el cuento "Circe" presente en el libro Bestiario (1951) de Julio Cortázar, obra literaria que el director tenía un hondo sentimiento placentero porque le permitió explorar toda su inspiración.

Las diferencias y similitudes presente entre los dos textos son varias el trastrocamiento de algunas partes del texto, de los personajes , pero al hacer una rescritura de los textos del autor Julio Cortázar, que es el objeto de análisis de este articulo, el escritor Manuel Antín pasa su visión literaria y crea un nuevo texto, no podemos considerar que el texto literario y el texto fílmicos son iguales llevando en consideración ese aspecto, lo que se preserva en el texto fílmico escrito por Manuel Antín es solamente el espirito y el clima presente en el texto original, tornando Antín autor de su proprio texto, como nos aclara Campos (1992);

> Numa definição por si mesma contraditória, a recriação implica um fidelidade desleal. É o que campos chama de "equivoco flagrante" ao falar de Pound, seu exemplo máximo de tradutor-criador. Para o teórico e poeta, Pound trai a letra original e ao mesmo tempo é fiel ao "espírito", ao "clima" particular a obra traduzida, "acrescenta-lhe", como numa contínua

> sedimentação de estratos criativos, efeitos novos ou variantes, que o original autoriza em sua linha de invenção. (CAMPOS, 1992, p.37).

En este fragmento Campos evidencia la originalidad del texto, la forma con los factos fueran trabajados, los sentimientos presentes que garantiza la misma sensación al leer un texto escrito presente en el texto fílmico, como afirma Avelar (2007):

> A literatura havia dado uma expressão estética aos problemas do povo. Queríamos fazer a mesma coisa com o cinema. Isto só seria possível criando uma forma própria de expressão, não usando uma já preexistente. Esta forma própria nasceu da ocupação da imagem pela palavra, presente no cinema de Nelson Pereira dos Santos. (AVELAR, 2007, p. 5)

Al nos reportar a los textos escritos con su lenguaje, donde la imagen si forma en el subconsciente de lector, el texto fílmico llama el observador a hacer parte de la trama, del pensamiento del personaje compartiendo la inquietud presente en el segundo plano. Los personajes toman vida y forma, como si tuviese salido del papel, por eso que el público al asistir una película si identifica con la idea propuesta en el filme.

Similitudes existentes entre el texto literario Circe de Julio Cortázar y el texto fílmico La Circe de Manuel Antín

El texto Circe de la obra *Bestiario* tras en su cuerpo el relato de la vida de una pareja de Buenos Aires, Mario y Delia. Donde ella antes de casarse con Mario tuvo una fuerte relación con sus dos novios donde la melancolía y culpa por la muerte de ellos tomaba cuenta de su rostro, pero no se sabía se era verdad o mentira el sentimiento de culpa, pues tenía siempre la misma forma fría. Toda trama y los conflictos de los personajes empiezan cuando sus dos novios mueren de forma enigmática

La protagonista de la película presenta una inquietud, una aflicción entre el presente con Mario y su pasado, la presencia de sus novios muertos, en la película nosotros observamos que Héctor y Rolo aparecen como si estuviesen vivos y fuesen de carne y huesos. Otra hora el personaje fija la mirada en los ojos de sus novios muertos como se esperase que alguien los libertara del plan material y la puniese por sus actos y perversiones.

Otras similitudes que existen entre el texto y la película son el ritual repetitivo que culmina con la muerte de sus novios, la insatisfacción de la familia Mañara que esperaba la muerte de Delia y el fin de la prisión de los chimes sobre su familia. Sin

embargo, Mario es el único que sobrevivió a la magia(a los hechizos) al descubrir el secreto de Delia.

Diferencias entre el texto literario Circe de Julio Cortázar y la película Circe escrita por Manuel Antín

Diferentemente del texto literario en la película es posible visualizar la mezcla del con el presente a través del juego de cameras que hace Manuel Antín.

Antín durante toda película, hace juego cronológico para mostrar las experiencias vividas por los protagonistas es posible ve en la película el pensamiento de Delia la relación de cada uno que ella tenía con Rolo y Héctor, llevando al oyente compartir las angustias vividas por cada uno de sus novios.

El director al presentar la película *Circe* destroza con la forma utilizada entre su contemporaneidad de presentar las películas, utilizando de recursos que estaba frente a su época, al poner la cámara detrás de algún objeto llevando al público a la imaginación que el relacionamiento de Delia no es solamente con Mario, mas es perceptible la presencia de un romance a tres, pues siempre que son nombrados, Héctor y Rolo, son mencionados como se tuviera vivos.

En la película es posible verificar que los personajes se portan como si estuviese siendo mirados, analizados , juzgados por alguien que los observa desde afuera, y esto se caracteriza por las actitudes de la personaje que interactúan nerviosamente como si estuviesen siempre con miedo no se sabe de que amenaza.

Otra diferencia que es posible verificar en la película que no es posible imaginar a través de la lectura del cuento de Cortázar es la materialización del fantasma de sus dos novios Héctor y Rolo, que de forma imperceptible se hace notar en los ojos espantados de Delia.

Actitudes rutineras de la pareja, como por ejemplo salir o hacer una simple paseo en el mar, hay la impresión que alguien los sigue de cerca en la fala de la personaje, alguien que no hace imaginar en la presencia de otro personaje cerca de ellos.

CONCLUSIÓN

Ambos textos nos remiten a la teoría de Jauss (1994) e Iser (1996) en lo que dice respeto a la importancia del lector y receptor de los dos textos, el literario y el fílmico. Es posible constatar por las críticas existentes en la web, por los muchos

ensayos e textos escritos sobre Cortázar, su vida y obra así como sobre la película de Manuel Antín basada en los cuentos de Julio Cortázar que siguen siendo actuales por las muchas versiones que hay para la lectura de los textos y la posibilidad de ver las películas de Manuel Antín.

Llegamos a la conclusión que la obra de Julio Cortázar es perfectamente adaptable para los textos literarios por la capacidad del autor de escribir en lenguaje cinematográfico. Además hemos comprobado que la obra de Cortazar sigue siendo actual hasta hoy por cuenta de sus traducciones a otros idiomas además de seren constantemente actualizadas por los lectores

REFERENCIAS.

CORTAZAR, Julio. *Las armas secretas*, Barcelona. RBA Editores, S.A, 1994
ISER, W. *O ato da Leitura: uma teoria do Efeito Estético*. Local. Vol. 1. Ed.34,1996.
LIMA, Luis Costa; *A Literatura e o leitor: textos de estética da recepção* Hans Robert Jauss ...et al; coordenação e tradução de Luis Costa Lima-Rio de Janeiro:Paz e Terra,1979.
_____ L. C. *Teoria da Literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.
JAUSS, Hans Robert. *A Historia da Literatura como Provocação à Teoria Literária*. São Paulo: Ática, 1994.
ZAPPONE, Miriam Hisae Yaegasshi: *ESTÉTICA DA RECEPÇÃO*; IN BONNICI, Thomas,ZOLIN, Lúcia Osana; Teoria literária: abordagens e tendências contemporâneas. 2ª. Ed.rev. e ampl.- Maringá: Eduem, 2005
ZILBERMAN, Regina. *Estética da Recepção e História da Literatura*. São Paulo: Ática, 1989.
AVELLAR, Jose de Alencar. *O Chão da palavra*. Ed Rocco Ltda: Rio de Janeiro, 2007.
CAMPOS, Haroldo de. Metalinguagem e outras metas. São Paulo: Perspectiva, 1992.

COMO AGUA PARA CHOCOLATE: UN ESTUDIO DEL PERSONAJE TITA EN LA OBRA ESCRITA Y FÍLMICA

Ana Paula da Silva Sá
Universidad del Estado de Piauí
Josinaldo Oliveira dos Santos
Universidad del Estado de Piauí

1 INTRODUCCIÓN

Este trabajo tiene principal objetivo de mostrar la diferencia y comportamiento del personaje *Tita* en la obra literaria escrita y fílmica de Laura Esquivel **Como agua para Chocolate**, esta que fue el mayor suceso de la autora. Fue escrita en 1989 y publicado en 1990, fue traducida para más de 30 idiomas, logró a categoría de best-seller y se mantuvo en la lista dos más vendidos durante un año nos Estados Unidos, con una salida de dos millones de ejemplares en su estreno. Fue llevado al cine en 1992, de género drama , conducido por tu esposo Alfonso Arau, el guión fue escrito por la autora, basado en romance homónimos de su autoria y en 1994, la revista mexicana *Somos* incliyó en la lista de las cien mejores películas del cine mexicano, conseguindo ser nombrado para el Oscar en la categoría de mejor película estranjera.

Como Água para Chocolate se pasa en la época da Revolución Mexicana y conta la historia de la familia compuesta totalmente por mujeres y que sobrevive cuidando de una hacienda bajo las órdenes de Mamá Elena, la matriarca de la casa. La protagonista principal *Tita*, hija más nueva, nació en la cocina en cuanto su madre cortaba cebollas y su padre vino a fallecer luego tras su nacimiento. Ella fue creada en la cocina por Nacha, la cocinera de la familia, y aprendió no solamente las recetas, pero sabrosas que podía, como fue de que sacó toda su experiencia de vida. O sea, todo lo que acontece en su vida son narradas a través de las recetas y todas las sus sensaciones son mescladas

en aquello, influenciando las personas que comen los platos después. Además, cada capítulo comenzó con una receta y es eso que da todo un toque especial en la historia.

Drama romántico mexicano producido y realizado en 1992 por Alfonso Arau. De título original *Como Agua para Chocolate*, adoptado o conocido romance homónimo de Laura Esquivel, autora también del argumento. Las principales interpretaciones estuvieron a cargo de Lumi Cavazos, Marco Leonardi, Regina Torne, Mario Ivan Martínez y Ada Carrasco.

2 CRÍTICA FEMENINA

Culler (1997) discute experiencias de lectura, que muestra la diferencia en la actitud del lector hombre para la lectora mujer, señalando como una escena de manera significativa a la fantasía masculina, que despierte la complicidad de los pares puede ser, para las mujeres, un retrato degradado de la situación femenina.

Culler (1997),

> Nesse primeiro momento da crítica feminista, o conceito de uma mulher leitora leva a asserção de uma continuidade entre a experiência das mulheres nas estruturas sociais e familiares e suas experiências como leitoras. A crítica formulada sobre esse postulado de continuidade interessa-se notavelmente pelas situações e pela psicologia das personagens femininas investigando as atitudes em relação às mulheres ou investigando as "imagens de mulher", nas obras de um autor, um gênero ou um período (CULLER, 1997, p. 56).

Por lo tanto, el análisis de los personajes femeninos de autores de renombre, a partir de la experiencia de la mujer, se puede analizar la complejidad de su construcción, así como su relevancia en la jerarquía de los acontecimientos. Bonicci (2007), en este sentido, se ejemplifica mediante la lectura de un pasaje de El Paraíso Perdido, de Milton, en que Eva está ausente cuando el conocimiento se transmite a Adán por los ángeles, y prefieren escuchar la versión del hombre, en lugar de dar prioridad a la fuente original, lo que demuestra plenamente la subordinación de las mujeres.

El autor señala algunos aspectos que deben ser observados en la lectura femenina, tales como la falta de neutralidad en las representaciones de hombres y mujeres, aunque el punto de vista de que el autor no puede atribuirse a ninguna voz narrativa, es decir, el lector (o la lectora) construye el sentido de las representaciones; revela los estereotipos masculinos y femeninos presentes en la obra, desentraña la ideología patriarcal en el texto y analiza la representación de los personajes femeninos

a través del punto de vista masculino, promueve cuestionar cómo el texto construye su lectora.

El tema de las mujeres - sus posiciones y condiciones - ha sido diseñado en los últimos años por los empleados de los diversos grupos étnicos y escuelas de pensamiento. Este hecho refuerza la construcción de la teoría feminista, que, aunque todavía se considera hoy una alternativa propuesta ha demostrado su coherencia y el impacto de las diversas sociedades y áreas de conocimiento. El advenimiento de los discursos feministas que sucedió en los años setenta del siglo pasado, en medio de las protestas sociales y políticas más amplias, que tuvieron lugar en varias sociedades occidentales.

Aunque por supuesto, antes de que, cada vez articular ideas y teorías sobre las condiciones de las mujeres, es decir, cuando se inicia ordenar algunos de estos supuestos, lo que permite la inserción de estos debates en varios medios de comunicación, especialmente en los movimientos académicos, científicos y sociales . La investigación académica se centró en temas feministas luchó inicialmente para ampliar y reinterpretar las categorías de los distintos discursos teóricos a fin de que las actividades y las relaciones sociales de las mujeres analíticamente visibles dentro de las diferentes tradiciones intelectuales.

Cabe señalar que no existe un único enfoque feminista. Hay diversidad de posiciones feministas, tanto sobre las afiliaciones ideológicas, como las feministas liberales, feministas marxistas y feministas socialistas. Además, las posiciones epistemológicas son variadas entre los seguidores del feminismo. Según Harding (1996), hay tres posiciones epistemológicas feministas: el empirismo, que sigue las premisas de la ciencia actual, comprometida con la verdad y justificación, sin embargo, denunciar el androcentrismo que impregna de perspectiva, el feminismo, la parte de los un punto de vista de las mujeres a desarrollar su razonamiento y el feminismo posmoderno, en el que se consideran las categorías de una forma más diluida, criticando las estrategias que se basan en conceptos fundamentales.

Esta gama de posiciones y puntos de vista son considerados beneficiosos para la construcción de diversas teorías, que pueden complementar o divergir fundamental favorecer su desarrollo. Sin embargo, es claro que el único consenso entre los seguidores de las distintas corrientes de pensamiento feminista, es que el género es una construcción social de lo masculino y lo femenino.

El propósito de la presencia de las relaciones de género en la teoría feminista, Yannoulas (2003) establece que:

> El punto de partida y la estrategia de análisis propuesto por académicas feministas sostienen que el género es crucial, ya que la investigación científica basada en dos puntos de vista: como una forma clasificación social que se pretende rescatar o lo real, y dado como constitutiva de la identidad del sujeto que investiga y produce conocimiento. (YANNOULAS, 2003, p. 32)

A partir de entonces, las mujeres se convierten en objetos de los investigadores y de la investigación, que vinieron a fomentar los debates sobre la neutralidad científica hasta ahora propagado. Es interesante señalar que estos debates también fueron esbozados por el advenimiento de los estudios culturales, o postcolonial, que surgió en la misma época de los estudios feministas.

3 LA OBRA ESCRITA Y Fílmica

3.1 La obra Escrita

Como agua para chocolate es una novela escrita por Laura Esquivel, publicada en 1989, que trata acerca de la vida de una mujer (Tita), sus amoríos y la relación de esta con su familia, todo relacionado con la importancia de la cocina y las recetas típicas mexicanas de la época en que está ambientada su vida. En la novela se puede apreciar un estilo particular, en el que se emplea un realismo mágico con el fin de combinar lo sobrenatural con lo mundano. Fue incluida en la lista de las 100 mejores novelas en español del siglo XX del periódico español "El Mundo".

La historia empieza en Coahuila. Está ambientada en la época de la Revolución mexicana. Tita es la menor de tres hermanas. En su familia existe la costumbre de que la hija menor no debe casarse; sino que debe hacerse cargo de su madre.

La conjugación comienza a complicarse cuando Tita se enamora de un joven llamado Pedro Muzquiz, lo cual es inaceptable para las costumbres de la familia de Tita, integrada por su madre *Mamá Elena* y sus dos hermanas Rosaura y Gertrudis. De esta forma se le prohíbe a Tita relacionarse con cualquier hombre, incluyendo Pedro, su novio de la niñez.

Pedro eventualmente pide en matrimonio a Tita, acción que importuna a Mamá Elena; finalmente esta encuentra una solución: pide en matrimonio a Rosaura, hermana mayor de Tita, para casarse con él y hacerle olvidar, según Mamá Elena, su obsesión por Tita. Pedro acepta escondiendo un ardid: casarse con Rosaura para estar cerca de Tita. Todo el relato utiliza la gastronomía mexicana como nexo de unión y metáfora de los sentimientos de los personajes; así las cebollas serán el motivo de lágrimas, las

codornices negras de fe, los pétalos de rosa despertarán pasiones incontrolables. Cada capítulo inicia con una receta, la primera presentada por la sobrina-nieta de Tita, quién es la que relata la historia.

Esquivel (1993),

> Durante lo preparo del pastel de matrimonio de su hermana Rosaura, "Tita" llorava tanto por está perdiendo su amor que en sus lágrimas mojaban la masa y a ser probado por los invitados generó un sentimiento de nostalgia tan fuerte en el llanto fue el primer síntoma de una intoxicación estraña que tenía algo a ver con la melancolía y frustración que apoderándose de todos los invitados, hizo con que ellos terminasen en el patio, en los curales y en los cuarto de baño, cada uno con extrañamiento del amor de su vida. (ESQUIVEL, 1993, p. 32)

En secundidad, las emociones no provienen de los instintos, sino que alude a las convenciones sociales y la vida moral, inspirada en los valores éticos y morales. Ya Santaella (2005)

> O contraste entre esses dois tipos de emoção pode ser exemplificado pelos pares que distinguem as emoções naturais das emoções morais, tais como: raiva versus indignação, irritação versus ressentimento, afeição versus benevolência, desgosto versus desprezo, medo versus culpa, alegria versus orgulho. (SANTAELLA, 2005, p. 154.)

Tita circula en ese universo de nomas morales, doblemente culpable, por ejemplo, de haber traicionado la confianza del Dr. Brown y de haber dormido con el cuñado.

3.2 La obra fílmica

Como agua para chocolate es una película mexicana basada en el libro homónimo de la escritora mexicana Laura Esquivel que rompió registros de venta como el más vendido de los últimos 20 años. Esta película obtuvo diez premios Ariel. Ocupa el lugar 56 entre las 100 mejores películas del cine mexicano. Ha sido, además, la octava película extranjera más taquillera de Estados Unidos

Historia de amor mágico realista en el México en tiempos de la Revolución. Tita y Pedro ven su amor obstaculizado cuando Mamá Elena decide que Tita, su hija menor, siga la tradición de quedarse soltera para cuidar de su madre hasta la muerte de esta, por ser la menor de sus hijas. Tita sufrirá largos años por un amor que perdurará más allá del tiempo. Todo ello con la gastronomía como nexo de unión y metáfora de los sentimientos de los personajes.

En la película se pasa en el XX, en un rancho, los acontecimientos son casi todos como en el libro, solamente tiene una diferencia es que: cada receta que es presentada se pasan en años diferentes y con acontecimientos importantes en la vida de *Tita*, como en el matrimonio que todos lloran al comer un pastel que Tita preparó con su sentimiento, a cada sentimiento una receta, en el pastel (melancolía), la cordoniz con las pétalas de rosas (el deseo) y muchas otras que podemos observar en la obra escrita y en la pelicula.

En la película podemos ver con clareza las escenas de amor y los acontecimientos de la época con los amores prohibidos, los deseos, las apariciones de Mamá Elena y muchas otras cosas que nos llevan a este mundo mágico, con recetas poderosas y mágicas, en el final de ello podemos ver la narradora de la historia, la hija de Esperanza, que hereda el libro de recetas mágicas.

La película ha significado un fenómeno muy interesante dentro de la cultura mexicana contemporánea. La primera novela de Laura Esquivel obtuvo muy buenas críticas y un gran éxito de ventas, algo muy difícil de lograr en un país en el que la gente lee muy poco. Calificada como ejemplo del realismo mágico, la novela logró traspasar los límites de la mera curiosidad y colocarse como el libro de ficción más vendido en México en los últimos veinte años.

Su paso al cine fue producto de la buena suerte. Alfonso Arau - actor y director mexicano muy popular a principios de los años de 1970 - se interesó inmediatamente en producir un filme basado en la novela de Laura Esquivel. Al fin y al cabo ella no podía poner muchas objeciones, pues el interesado en filmar la historia de amor entre Tita y Pedro era su esposo. En los últimos años Arau no era muy popular en México, pues su carrera la había continuado en Hollywood, casualmente el lugar en donde hacer cine es algo de lo más común.

La película objetiva prácticas estereotipadas según los géneros: las labores de casa, los interiores (en especial las de la cocina) son para mujeres; las del exterior, las del campo, son para hombres. Estas dicotomías excluyentes (afuera/adentro, alto/bajo, femenino/masculino, húmedo/seco, santo/profano, etc.) están latentes en todas las culturas y sirven para ubicar a sus miembros activos ya para gratificarlos o para sancionarlos, como una de las formas de control en los sistemas simbólicos de dominación. También se rescata la mirada del médico norteamericano John, pretendiente de Tita cuando ésta cae en una severa crisis personal, quien evalúa como extraño lo que los actores principales consideran normal, como un destino ya trazado del que es casi imposible escapar.

Sin pretensiones de ser un análisis exhaustivo, el presente artículo intenta dar cuenta de los eventos propuestos en la película, fenómenos situados y cerrados que contribuyen a construir el sentido implícito que remite a las prácticas allí observadas. Lo corto del espacio permite sólo exponer brevemente dos estados del campo familiar y las disposiciones subjetivas conectadas a las posiciones objetivamente ocupadas.

Rosaura es la hija que ha incorporado sin más las normas y las reglas de su sociedad y de su familia. Nunca se le ve oponiéndose a las órdenes de Mamá Elena sino aceptando siempre de forma dócil la imposición de esta. Se casa con Pedro a sabiendas de que este se encontraba enamorado de Tita. Rosaura sólo argumenta que ha obedecido a su madre y que todo esto se ha llevado a cabo con el fin de continuar la tradición familiar. Es importante notar como se vincula su disposición íntimamente con la posición ocupada. Mientras está soltera, adopta actitudes ataráxicas, de indiferencia, desde las que le daría lo mismo haberse casado con Pedro que con otro, si así lo hubiese impuesto la madre. Como señala Bourdieu (1997):

> El indiferente «no ve a qué juegan», le da lo mismo; está como el asno de Buridán, no establece diferencia. Es alguien que, careciendo de los principios de visión y de división necesarios para establecer las diferencias, lo encuentra todo igual, no está motivado ni emocionado. Lo que los estoicos llamaban la ataraxia es la indiferencia o la tranquilidad del alma, el desprendimiento, que no es el desinterés. (BOURDIEU, 1997, p. 142)

Por contraste, nótese cómo una vez colocada en la posición de prometida y luego como esposa de Pedro, su disposición ataráxica cambia por una disposición lúdica, desde la que entra de lleno al juego, que le hace gritar a Tita sobre "sus derechos" como esposa y madre de su hija, la niña Esperanza a la que aquélla cuida con atenciones esmeradas. Es aquí donde se objetiva la noción de *illusio* (BOURDIEU, 1997, p. 142), "la creencia en el juego, de que vale la pena jugarlo y arriesgarlo todo, donde los agentes se sienten comprometidos de forma total, sin reparos". De esta manera es posible entender como Gertrudis, al permanecer en la misma posición mientras está en casa como hija y al carecer de interés por Pedro, no ingresa a la lucha por él.

4 COMPARACIÓN DEL PERSONAJE TITA EN LAS DOS OBRAS: ESCRITA Y FÍLMICA

Tanto en la obra escrita cuanto la película *Tita* tiene un papel mucho importante pues es ella que es la protagonista y también es ella quien transforma esta historia en un viaje romántico llena de amor, sufrimiento y seducción.

La obra ya empieza con el nacimiento de Tita que acontece cuando su madre está cortando cebollas en la cocina, siente los dolores del parto y Nacha, la india y cocinera de la familia, limpia la mesa y realiza el parto allí mismo, comienza la vida de Tita, su padre muere de infarto por ser cuestionado tu paternidad, entonces la vida de Tita no es más la misma, tiene que sacrificar su vida pues por ser la hija más nueva no podría casarse, tenía que cuidar de su madre hasta su muerte así decía la tradición.

Todo que acontece en la obra está relacionado con ella y sus recetas son o que prenden la atención del lector, cada acontecimiento en la vida de ella tiene una receta nueva.

Tita construye y solidifica su relación con Pedro a través de las recetas típicas, rústicas y las veces vulgares y requisadas.

Las recetas una para cada mes en la obra y en la película en años, tienen como referencia: el deseo, el desespero, el lloro y la alegría, con que hace cada receta es la manera de revelar y de comunicar los sus sentimientos al su amor.

Las dos son extremamente eróticas, la medida que va avanzando la historia, van siendo contadas otras historias paralelas: como amores ilegítimos de la autoritaria y cruel Mamá Elena (madre de Tita), y la fuga de la hermana Gertrudis con un soldado, las tradiciones del México. Desde la gastronomía hasta la referencia a toda la cultura indígena ancestral están bien patentes.

Desde temprano Tita se mostraba inconformada con los patrones morales y éticos que la regía: "¡Maldita descendencia! ¡Maldito Manual de buenas maneras! Por culpa de ellos su cuerpo empezaba destinado a mochar poco a poco, sien remedio alguno". (ESQUIVEL, 1993, p.47). Entre tanto, en la casa de Mamá Elena, no tenía mucho diálogo, tenía solamente que obedecer sin contestar.

Por eso, al enfrentar su madre, Tita enfrenta, simbólicamente, todo el "manual de comportamiento que fuera sometida durante toda su vida" (ESQUIVEL, 1993, p.38). Tita también vivía toda una generación culinaria, a final, era la última de una cadena de cocineras que desde la época prehispánica habían transmitido los secretos de la cocina de generación en generación, y era considerada como la mejor exponente de esa maravillosa arte, el arte da culinaria.

Tita es constantemente silenciada por su Mamá Elena, inmersa en una vida sin perspectiva, oriunda de una sociedad patriarcal, con una familia conservadora. Pero es en la cocina, a través de prácticas culinarias que Tita encuentra refugio.

Carneiro (2003, p. 1), afirma que "(...) a alimentação, além de una necessidade biológica, é um complexo sistema simbólico de significados sociais, sexuais, políticos, religiosos y estéticos". Pues no se limita al acto de ingerir un determinado alimento, pero materializa en hábitos, costumbres, rituales y etiquetas. Y Tita usa la comida para comunicarse con las personas, ha que todo que siente al preparar un plato pasa para el cuerpo que de ella se alimenta. Además, la culinaria es la forma que Tita encuentra para seducir Pedro.

Carneiro (2003, p. 2.), clasifica como las dos fuentes más intensas del placer carnal "el sexo y la alimentación". Es a través de prácticas relacionadas a la culinaria que ambas reciben y dan placer, configurando el paladar como catalizador máximo de esta pasión. Por eso, Tita se esmeraba cocinar cada vez mejor para Pedro, y este a elogiaba sobe el pretexto de la cualidad de su comida. Esto acontecía porque, para Tita, no ha distinción mucho clara entre amar, cocinar y vivir.

5 CONCLUSIÓN

Al final de la novela, la colcha que Tita tecina es quemada, juntó de ella y de suyo amado, lo rancho y todas las opresiones de Mamá Elena bien como la irracional tradición de que las mujeres de la familia eran víctimas, incendiandose. Es solamente en esto momento que Tita consigue asumir su identidad, desprendiéndose de las representaciones sociales que les eran atribuidas por Mamá Elena. La cosa que sale ilesa del episodio es el libro de recetas de Tita que posteriormente llega a Esperanza, su hija de Rosaura.

Las historias contadas de un ponto de vista culinario, las metáforas con comidas. Es un bellísimo libro, con una bellísima narración. Es también una bellísima historia de amor, más arriba de todo es una maravillosa historia de vida.

A lo largo de la obra asistimos al crecimiento de la joven Tita y su lucha contra las tradiciones que merecen ser dejadas atrás. El final hace justicia a la narrativa y el título, terminando en una forma tan romántica como apocalíptica. Al final, la vida y el amor siguen siendo una eterna lucha en busca de un final merecido.

REFERENCIAS

BONNICI, Thomas. **Teoria e crítica literária feminista***:* conceitos e tendências. Maringá: Eduem, 2007.

BOURDIEU, Pierre. **Razones prácticas**. Sobre la teoría de la acción. Barcelona: Anagrama, 1997.

CARNEIRO, Henrique. **Comida e Sociedade**: uma história da alimentação. Rio de Janeiro: Campus, 2003.

CULLER, Jonathan. **Sobre a desconstrução***:* teoria e crítica do pós-estruturalismo. Tradução Patrícia Burrowes. Rio de Janeiro: Record, 1997.

ESQUIVEL, Laura. **Como agua para chocolate**. Ciudad de México: Círculo de Lectores, 1993.

HARDING, Sandra. **Ciencia y feminismo**. Madrid: Morata, 1996.

SANTAELLA, Lúcia. **Culturas e artes do pós-humano**: da cultura das mídias à cibercultura. São Paulo: Paulus, 2003.

YANNOULAS, Silvia et al. **Liniamentos epistemológicos**. Tradução Syomara Deslandes Tindera. Brasília, 2003. Disponible en: http://bibliotecavirtual. clacso.org.ar/ar/libros/brasil/flacso /linea.pdf (anexo I). Acceso en 30 ago 2013.

A ESTRANHA NORMALIDADE DOS RUMINANTES

Lara Ferreira da Silva[121]
Universidade Federal de Piauí – Piauí
Priscila Viviane Carvalho[122]
Universidade Federal de Piauí – Piauí

1 INTRODUÇÃO

José Jacinto Veiga, conhecido como J. J. Veiga, nasceu no dia 2 de janeiro de 1915, numa pequena fazenda situada na divisa dos municípios de Pirenópolis e Corumbá e, faleceu em outubro de 1999, no Rio de Janeiro. Na sua infância, a mãe assumiu o lugar de referência do autor pela aptidão do escrever. Lia com bastante esmero, desde uma Antologia de Poesias Portuguesas, livro que a mãe recebera de presente, até os almanaques de propaganda de remédios. Suas professoras também incentivaram o escritor com jogos, brinquedos e teatro (Potenciano:1990).

Após o falecimento de sua mãe, o autor vai para Goiás morar com os tios, família instruída, numa chácara próxima da cidade. Conclui estudos no Liceu e passa boa parte de seu tempo nas bibliotecas pública e dos frades dominicanos. Aos vinte anos, segue o conselho de um amigo e parte para o Rio de Janeiro, onde começa um novo período em sua vida, trabalhando na Rádio Guanabara e ingressando na Faculdade Nacional de Direito onde se forma em 1943.

A experiência na Rádio Guanabara o deixou bastante animado e com altas expectativas de mudança, e então decidiu se inscrever num concurso para a BBC de Londres. Aos 30 anos, Veiga se vê naquela cidade europeia com uma vida cultural intensa. Assistia a debates com intelectuais, artistas e políticos sobre temas do

[121] Mestranda em Letras na Universidade Federal do Piauí - UFPI.
[122] Mestranda em Letras na Universidade Federal do Piauí - UFPI.

momento. Foram cinco anos de leitura, de ideias e discussões, ou seja, uma verdadeira universidade que o guiou para uma riqueza cultural vasta.

Em 1950 volta ao Brasil e vincula-se ao jornal A Tribuna da Imprensa como redator chefe. No ano seguinte, assume o lugar de Antônio Callado na revista Seleções do *Reader's Digest*, o que o leva a aprimorar o ato de escrever que já praticara na juventude, porém era preciso fazer algo mais expressivo.

A estreia na Literatura é marcada com a obra *Cavalinhos de Platiplanto* , em 1959, ao ganhar o segundo lugar do Concurso Monteiro Lobato e o primeiro lugar do prêmio Fábio Prado. Logo em seguida vem *A Hora dos Ruminantes*, iniciada em 1961, pronto em 1964, depois de reescrito sete vezes, só foi lançado dois anos mais tarde, porque a editora tinha receio de que o título pudesse ser perigosamente associado ao momento político, parecendo uma provocação ao recém-instalado regime militar.

O romance provoca várias leituras, dentre elas o desenvolver da história através de símbolos, sendo estes um recurso estilístico para denunciar o contexto histórico-político ditatorial. No entanto, segundo Potenciano (1990), sua escrita vai além de uma tradução direta de fatos e acontecimentos e possibilita diversas leituras além dos anos 64.

Ainda segundo o Potenciano (1990), J. Veiga elabora sua linguagem, evita lugares comuns e foge dos exageros até deixar a frase limpa, tão simples que se aproxima da fala comum do cotidiano. Com receio de não corresponder à crítica favorável ao romance *A Hora dos Ruminantes*, Veiga escreve contos que depois seriam reunidos em *A Estranha Máquina Extraviada* (1968). Sua última obra é *Objetos Turbulentos* (1997), publicada dois anos antes de sua morte.

2 A HORA DOS RUMINANTES DE J. J. VEIGA : APRESENTAÇÃO DA OBRA E DOS PERSONAGENS

A Hora dos Ruminantes (2014) para além das designações que lhe são conferidas romance, novela. Conta a história de Manarairema e seus moradores, que são inopinadamente submetidos ao domínio de homens desconhecidos e misteriosos, que acampam próximos ao lugar. Toda a rotina da cidade e dos moradores é alterada ao limite máximo da tolerância até o clímax com a invasão de "cães e bois" que denotam uma situação de total desconforto e desesperança frente a nova situação.

O espaço se reduz àquele lugarejo e o tempo (embora não se possa definir concretamente) é apenas um lapso em suas existências que, após os acontecimentos,

voltam à situação pacata de antes. No texto de orelha da 31ª edição, Edison Carneiro faz comentários de alta relevância sobre a obra:

> Não sei se o autor fez um romance ou apólogo. A estória se enquadra em ambas as categorias. Homens e bichos (uns a serviço dos outros, uns representados pelos outros) se aliam para explorar e oprimir um pacato lugarejo do interior. Os seus habitantes, gente comum, desprevenida, reagem de acordo com as circunstâncias e a psicologia particular. Tudo se passa no plano estrito do romance. Mas, se os bichos não falam (ou falam?), a imprecisão que cerca a identidade dos homens e o mistério que envolve cães e bois estendem sobre a estória – como diria Antônio de Alcântara Machado – "um véu de alegoria"? (CARNEIRO, apud VEIGA, 1996)

Estruturalmente, o livro é dividido em três partes: "A Chegada", "O Dia dos Cachorros" e "O Dia dos Bois". A primeira conta a chegada dos homens de surpresa; a segunda, o dia em que a cidade é invadida por cachorros da tapera, que deixam os moradores acuados; na terceira, a cidade é tomada por milhares de bois que, sem razão aparente, lotam as ruas e qualquer espaço livre, infestando tudo com mau cheiro e sujeira, e obrigando os moradores a ficarem presos dentro de casa. A partir desse ponto, quase todo o convívio social é suspenso em Manarairema.

Esta região que o autor apresenta nos denota alguns aspectos intrínsecos da região: pequeno lugarejo no mundo rural. Configura-se um local bucólico, que é perceptível logo no primeiro parágrafo da narrativa, uma vez que o narrador relata que "A noite chegava cedo em Manarairema. Mal o sol se afundava atrás da serra – quase que de repente, como caindo – já era hora de acender candeeiros, de recolher bezerros, de se enrolar em xales (VEIGA, 1974, p. 1)."

Ainda assim, pode-se inferir de início que essa comunidade não trabalha, realiza atividades de labor, ou seja, não há um valor de troca, de mais-valia, de exploração, pois Manarairema está, ainda, nitidamente mergulhada na economia da subsistência. Já geograficamente, o espaço é dividido entre "lá" (a tapera) e "cá" (a vila), e esta relação se estabelece até o final da trama.

Há uma ressalva sobre o tempo verbal utilizado no primeiro enunciado da narrativa: pretérito imperfeito do indicativo, o que acarreta a ideia de que a condição apresentada no local não mais pertence ao presente, isto é, indica que mudanças podem ter ocorrido. Tanto que no enunciado seguinte, correspondente ao segundo parágrafo da fábula o enfoque verbal se altera.

Aparecem verbos no infinitivo, no particípio e no gerúndio. Além disso, na última frase desse parágrafo há o prenúncio da mudança através do uso do verbo no futuro do presente do indicativo: "Manarairema vai sofrer à noite. (VEIGA, 1974, p.1)"

Sobre os forasteiros, também citados na obra como *homens da tapera*, pouco se sabe, pois não há informações precisas e detalhadas. Estes estrangeiros de Manarairema não são viajantes que chegam hoje e amanhã partem mas, aqueles que chegam e permanecem no acampamento montado por eles.

O que a narrativa nos revela é que estes personagens possuem o estilo autoritário, e permanecem na cidade para fazer obras que os habitantes desconhecem a natureza. Podemos destacar esse efeito nas perguntas que ficam sem resposta, ou com respostas não satisfatórias, como vemos na p. 03 da obra, quando os habitantes de Manarairema tentam entender a chegada dos cargueiros:

> Dez cargueiros sumindo na estrada certa, sem desvio? Era preciso uma explicação, o assunto não podia ficar no ar.
> - Sabem o que é que eu penso? Era vontade demais de ver cargueiro com toucinho. Quando a gente quer muito ver uma coisa, acabe vendo em pensamento.
> - E nós todos não vimos? E não contamos? Eu nem tinha pensado em toucinho.
> - Também pode ser animais soltos pastando por aí. Saíram do mato, entraram no mato.
> A explicação era fraca, mas passou. Para refutá-la era preciso achar outra; os cargueiros não podiam ficar suspensos no ar, enrolados em nuvens. (VEIGA, 1974, p. 02-03)

A imagem do acampamento surge com tal rapidez que causa assombro nos habitantes do lugar. Aos poucos, a curiosidade transforma-se em especulação:

> (...) aqueles lá acamparam em linha, duas fileiras, medidas, deixando uma espécie de largo no meio. (...) enquanto os homens andavam ativos carregando volumes, abrindo volumes, se consultando, sem tomar conhecimento da cidade ali perto. Seriam engenheiros? Mineradores? Gente do governo? (VEIGA, 1974, p. 13)

As explicações vazias fazem parte da obra, é algo contínuo em todas as situações representadas e quando uma personagem se vê sem saída, replica com um dito popular que a "salva" de dar uma resposta lógica à indagação. Isso pode ser muito bem observado na resposta de Amâncio sobre o havia acontecido em sua ida à tapera:

> - A gente soube.
> Amâncio sorriu, olhou para longe e mudou de assunto:
> - Quem sabe, sabe; quem não sabe que indague, dizia meu tio Lindolfo. Ele foi padre, já contei? (VEIGA, 1974, p. 24)

No primeiro bloco da obra, nominado *A Chegada*, o personagem Geminiano já trás prenúncios de que sua rotina está sendo transformada quando começa a dirigir-se a tapera e assegura que "o tempo lá é curto" (VEIGA, 1974, p.18), embora até esse momento o ritmo do tempo da/na comunidade ainda não tenha sofrido uma alteração significativa.

Esta relação se dá devido aos forasteiros inicialmente abordarem Geminiano, carroceiro de profissão e dono de seus meios de trabalho. Eles travam o primeiro contato, e esta aproximação primária nos parece óbvia, uma vez que ele será o elo e fará os fretes entre "lá" (a tapera) e "cá" (a vila).

Percebe-se que na obra há uma alteração da relação com os meios de produção, a partir do momento em que a carroça que até então era de Geminiano, não o pertence mais, mostra que ele é desprovido do seu meio de produção, passando ao status de mero vendedor da sua mão-de-obra.

]Essa alteração na percepção do tempo e a imposição de um novo modelo socio-econômico nos levam a reafirmar que Manarairema representa um processo de modernização na qual a relação com o trabalho é central.

No segunda parte da obra, nominado *O Dia dos Cachorros*, ocorre uma grande desordem em Manarairema e podemos perceber uma brusca aceleração do tempo. O tempo verbal, pretérito perfeito, nos dá o tom da narrativa: a ação que passou, acabou, e já abre espaço a outra que vem logo a seguir.

> O DERRAME de cachorros foi o primeiro sinal forte de que os homens não eram aqueles anjos que Amâncio estava querendo impingir. Mesmo se eles fizeram aquilo por simples brincadeira, mostraram completa desconsideração pelos direitos alheios. (VEIGA, 1974, p.47)

Podemos analisar a colocação do derrame dos cachorros em Manarairema como uma retaliação à resistência da comunidade ao poder que tenta se instalar. Porém, a verdadeira agressão ocorre no momento em que o homem, pensando domar o animal, é por ele dominado.

Processa-se, então, uma inversão de papéis que se transforma em crivo pelo qual passa a relação do homem com o mundo e consigo mesmo: "a ordem era respeitar os cachorros. Foi um tempo difícil para os puros, os ingênuos, e os de boa memória" (VEIGA, 1974, p. 36-37).

Algumas páginas depois Amâncio declarará: "Quem havia de dizer que Manarairema ia mudar em tão pouco tempo... Antigamente a gente vivia descansando

sossegado, dormia e acordava e achava tudo no lugar certo, não precisava pensar nada adiantado (VEIGA, 1974, p. 47)".

E em réplica a Manuel, que pergunta se o amigo não está exagerando, reitera seu posicionamento: "Quem me dera que fosse tudo uma brincadeira, daquelas que a gente fazia antigamente. Mas eu estive lá. Antes não tivesse estado (VEIGA, 1974, p.47)".

Após a retirada dos cães, tão inexplicável como sua chegada, uma nova dupla de cidadãos manairaremenses "duela" personalidades: Manoel Florêncio e Apolinário, marceneiro e ferreiro, respectivamente. A adesão e/ou subserviência aos homens da tapera está diretamente relacionada às suas profissões. Florêncio é marceneiro, e, como tal, habituado a lidar com a maciez da madeira; Apolinário, ferreiro, é rígido como sua matéria-prima, irremovível, convicto e nada cede aos homens.

Os ofícios são, naturalmente, metáforas de suas integridades também, e há aqui uma gradação que deixamos passar: Geminiano, Florêncio e Apolinário. Entrementes, Amâncio recebe um major na venda (VEIGA, 1974, p.50), confirmando, nominalmente, de forma categórica, a patente militar dos ocupantes.

Após a partida dos cães, há a chegada dos bois, na terceira parte da obra, nomidada *O Dia dos Bois* ; a partir daí, a cidade é tomada por milhares de bois que, sem razão aparente, lotam as ruas e qualquer espaço livre, infestando tudo com mau cheiro e sujeira, e obrigando os moradores a ficarem presos dentro de casa, gerando assim, o não convívio social.

Se os cães representavam a ocupação espacial, os bovinos são a própria sufocação física, nítido clímax e epílogo de uma situação-limite. Em meio a mais este evento, desta vez com caráter apocalíptico (pois tudo se acabava e ruía), fazemos menção ao único preso de Manarairema, Joaquim Rufino, um músico.

Temos aqui, novamente, uma alegoria: sabe-se que durante o regime militar, os intelectuais que sofreram maior perseguição política foram os músicos e os jornalistas, onde foram censurados em função de seu grande poder de veiculação através de manifestações artístico-culturais de forte teor político. E a invasão de bois termina como a dos cães, porém com a diferença de turno, a noite, inesperadamente e estranhamente, como se estivessem seguindo ordens.

Entretanto, há algumas diferenças entre as duas retiradas. Os cães chegam de manhã, quando a "cidade estava engrenando na rotina de tomar café, do regar horta, do varrer casa, do arrear cavalo" (VEIGA, 1974, p. 34). gente chamando gente, sacudindo

gente, arrastando gente para ver, todas as janelas se abrindo, por todos os lados a claridade, o desafogo.

Gente rindo, gente pulando, e se abraçando, e dançando na lama, gente se vestindo às pressas e correndo para a rua, esmurrando as portas dos vizinhos, gritando, disparando armas de fogo" (VEIGA, 1974, p.95). Com esse movimento, é Geminiano que trás as boas novas, propagando o fim do sofrimento imposto pelas invasões e é ele quem anuncia a partida dos homens da tapera.

A narrativa é finalizada de maneira a mostrar outros valores e ritmos a Manarairema. Vale ressaltar também a presença do relógio no desfecho de *A Hora dos Ruminantes*, o que nos leva a perceber uma nova relação com o tempo. Agora a pontualidade rege todas as ações do homem de Manarairema, sejam ações de trabalho, lazer ou descanso.

Tem-se como símbolo maior o relógio da igreja, que " rangeu as engrenagens, bateu horas, lerdo, desregulado: Já estavam erguendo o peso, acertando os ponteiros. As horas voltavam, todas elas, as boas, as más, como deve ser (VEIGA, 1974, 102)." Agora, a cidade retomaria a velha ordem que deixara para trás.

3 O FANTÁSTICO NA OBRA

Enquanto na estrutura do conto fantástico, do século XIX, a narrativa geralmente começa com um mundo aparentemente normal, para, em determinado momento surgir o sobrenatural e culminar na hesitação, na narrativa contemporânea o que se percebe é a inserção (e manutenção) de trechos que sugerem o fantástico, durante todo o percurso.

Na primeira parte da narrativa, José J. Veiga, apresenta uma cidade pacata, do interior, possivelmente interior de Goiás, mas que poderia também ser de um outro Estado; percebe-se pelos costumes e hábitos de seus moradores, que apontam para a simplicidade e rotina de cidades interioranas de modo geral:

A noite chegava cedo em Manarairema. Mas o sol se afundava atrás da serra – quase que de repente, como caindo – já era hora de acender candeeiros, de recolher bezerros, de se enrolar em xales. A frigem até então contida nos remansos do rio, em fundo de grotas, em porões escuros, ia se espalhando, entrando nas casas, cachorro de nariz suado farejando. (VEIGA, 1974, p. 13)

Como toda típica cidade interiorana, Manarairema tem uma igreja na praça, uma venda onde se vende de fumo a linguïça, homens valentões que se animam após uns goles de pinga, comadres conversadeiras e uma infinidade de curiosos e supersticiosos. Nada de extraordinário.

A narrativa começa fazendo esse reconhecimento, porém, já no primeiro capítulo, intitulado A chegada, a narrativa sutilmente envereda por atmosfera de premonição e mau agouro, sugerindo que algo de terrível paira sobre os céus da pequena cidade.

> Manarairema ao cair da noite – anúncios, prenúncios, bulícios. Trazidos pelo vento que bate pique nas esquinas, aqueles infalíveis latidos, choros de criança com dor de ouvido, com medo de escuro. Palpites de sapos em conferência, grilos afiando ferros, morcegos costurando a esmo, estendendo panos pretos, enfeitando o largo para alguma festa soturna. Manarairema vai sofrer a noite (VEIGA, 1974, p. 13).

A temática de característica sobrenatural já pode ser percebida através dos elementos destacados no entrecho acima que, de certa forma, denunciam tendências ao macabro. Anúncios, prenúncios, bulícios irão compor uma expectativa em que se inserirá o fantástico. Felipe Furtado (1980, p.19), citando Louis Vax, afirma que "a arte fantástica deve introduzir terrores imaginários no seio do mundo real".

E é assim que de um dia para outro, a pacata cidade se deparará com a chegada de homens singulares, que se instalarão nas adjacências (na tapera de uma chácara), quebrando a rotina reinante e aticando em tudo a curiosidade que convergirá no desespero de seus habitantes:

> As pessoas acordavam, chegavam à janela para olhar o tempo antes de lavar o rosto e davam com a cena nova. Uns chamavam outros, mostravam, indagavam, ninguém sabia. Em todas as casas era gente se vestindo às pressas, embaraçando a mão em mangas de paletó, saindo sem tomar café, pisando em cachorros lerdos, cachorros ganindo, gente xingando, gente dando peitada em gente, derrubando chapéu, a algazarra, a correria. [...] seriam ciganos? [...] seriam engenheiros? Mineradores? Gente do governo? (VEIGA, 1974 p. 16) (grifos nossos).

Em princípio, nenhuma resposta às constantes indagações; entretanto, fatos aparentemente sem relevância, começam a modificar a vida dos moradores. O carroceiro, Geminiano, surge como primeira vítima do intricado quebra-cabeça. Sem nenhuma explicação aos seus conterrâneos, começa de um dia para outro, a puxar areia em grande quantidade para os homens da tapera.

Aqui, a narrativa se hibridiza e ganha ares de absurdo. À maneira de Sísifo, (ser mitológico, condenado a subir uma montanha carregando nas costas uma rocha e de lá vê-la cair e começar novamente sua tarefa, todos os dias, para todo o sempre), um longo calvário espera por Geminiano que irá repetidamente puxar areia para os homens da tapera numa atitude patética, sisífica, sem sentido, porém com total obediência:

"Um mês já naquele serviço, duas, três viagens por dia conforme o correr e ele ainda não sabia quando ia parar. Na praia das lavadeiras já havia um buraco enorme, por ele se podia calcular quanta areia estava amontoada na tapera". (Veiga, 1974, p. 30). Geminiano, se desespera, chora, se desequilibra, mas continua sua tarefa. Nada se explica. Mas a ação continua.

Permanece a atmosfera fantástica, em torno de costumes e cismas das personagens, a exemplo de Amâncio, valentão e dono do armazém, que segundo os moradores, tem "partes". Implicitamente, fica a sugestão de que tem um pacto com o diabo, dadas as características folclóricas do texto.

Em conformidade com Jean Molino (1980), este é um dos elementos que compõem os motivos do universo fantástico, os pactos, sortilégios, promessas; isto é, o relacionamento humano com o oculto, com o Mistério. Absurdamente, e por informações vacilantes, o valentão, tempos depois, partirá para um ajuste de contas na tapera, e de lá será visto, todo de branco, pacificamente jogando peteca com os misteriosos homens.

Um menino passou na garupa de um cargueiro, viu homens jogando peteca atrás da cerca. Parou um pouco para olhar, homens jogando peteca não se vê todo dia. Um dos homens estava vestido de branco até no chapéu, esquisito jogar peteca de chapéu na cabeça, a aba deve atrapalhar a vista. [...] Amâncio jogando peteca com gente desconhecida... Tudo confuso, trançado, sobrando pontas. [...] A notícia não encaixava, ficava solta, pedindo explicação. (VEIGA, 1974, p. 38)

É de se admirar que neste ambiente de mistério que envolveu os moradores, um homem valentão, que é capaz de "tirar leite em onça" (Veiga, 1974, p. 38) esteja a jogar peteca. Fica aí a sugestão do absurdo cômico, que segundo Laboissière (1989, p. 124):

Deixa-se, por isso, manifestar em obras que apresentam situações estranhas, incongruentes, ridículas, paradoxais, desarmoniosas, absurdas, se avaliadas dentro do contexto e da razão padronizada de julgamento de cada época. Outra novidade

inexplicável: vestidos de roupas, que, de conformidade com a descrição do narrador, sugerem roupas de militares, os homens se reúnem (por quê? para quê?) a portas fechadas, no armazém de Amâncio.

As visitas acabam por se tornarem rotineiras. Mas não há maiores conseqüências, pelo menos aparentemente, dessas visitas a Amâncio. Tudo parece uma encenação para amedrontar, com um medo indefinível, a população de pessoas simples, com pouca instrução escolar.

Na segunda parte da narrativa, intitulada O dia dos cachorros, Manarairema sofre a súbita invasão. Inesperadamente, milhares de cachorros invadem ruas, casas, e repartições. Eles chegam e se apossam do lugar provocando horror, medo e angústia nos moradores.

Dois ou três dias antes o povo notou que os cachorros da tapera estavam ficando inquietos, turbulentos, aflitos como em véspera de uma grande caçada. À noite o alarido era que chegava a perturbar o sossego da cidade [...] As pessoas correram para as janelas, as cercas, os barrancos e viram aquela enxurrada avançando rumo à ponte, cobrindo buracos, subindo rampas, contornando pedras, aos destrambelhos, latindo sempre. (VEIGA, p.52 -53)

Na terceira parte é o dia dos bois: se opressão, sufoco, angústia e repressão estiveram presentes antes, na primeira invasão, agora era ainda pior. Não havia espaço físico para um mínimo de dignidade. Desrespeito: "Tem boi até no altar da igreja. Já marcaram as toalhas e derrubaram os casticais" (Veiga, 1974, p.119) Enclausuramento: "Vivendo como prisioneiros em suas próprias casas as pessoas olhavam suas roupas nos cabides, os sapatos debaixo das camas e suspiravam pensando se voltaria ainda o dia de poderem usar aquilo novamente." (Veiga, 1974, p. 122).

Era uma espécie de gradação cruel, testando a capacidade de resignação daquele povo. Serve bem como comparação à realidade sócio-política da ditadura militar no Brasil. A cada nova lei criada (como por exemplo os Atos Institucionais – AI) testava-se a capacidade de resignação do povo e de domínio do poder.

A partir da literatura do pós-segunda guerra, vários escritores voltam a utilizar o recurso da personificação de animais de forma alegórica, para denunciar de maneira des(velada) a opressão e a repressão impostas por questões políticas. Desse modo, toda invenção é sempre produto de sua época e seu ambiente, que traz reminiscências de

anteriores e adivinha novas perspectivas. A obra criadora partirá de níveis já alcançados antes e se apoiará em possibilidades que existem fora de seu criador.

Todorov (2004, p.11) assevera que "é difícil imaginar atualmente que se possa defender a tese segundo a qual tudo, na obra, é individual, produto inédito de uma inspiração pessoal, fato sem nenhuma ligação com as obras do passado". Uma vez que a obra foi escrita sob o regime da ditadura militar (1964-1984) é possível que a invasão de cachorros em A hora dos ruminantes pode não se tratar exatamente de uma invasão conforme a explicitada e sim de uma alegoria representativa das situações opressivas de então:

> Outros parece que entravam numa casa apenas para descarregar a bexiga; chegavam, farejavam, escolhiam lugar, às vezes até um par de botinas encostado num canto, e calmamente se aliviavam; ou rodavam, rodavam no meio da sala, o corpo encurvado no meio, as pernas traseiras abertas, espremiam, largavam uns charutinhos ou uma broa; satisfeitos com o resultado, raspavam as patas duas, três vezes e saíam sem olhar para ninguém, os donos da casa que providenciassem a limpeza. Eram desacatos que as pessoas toleravam resignadas, consolando-se em pensar que não há mal que sempre dure (VEIGA, 1974, p. 55-56).

É possível perceber os abusos, a opressão, a servidão forçada e a resignação dos indefesos moradores diante do que lhes fora imposto: "toda a cidade estava praticamente a serviço dos cachorros, tudo mais parou, ficou adiado, relegado, esquecido". (Veiga, 1974, p. 57).

Nas narrativas modernas não é necessário, nem suficiente pintar o extraordinário para se chegar ao fantástico. "O acontecimento mais insólito, se é único num mundo governado por leis, torna a entrar por si mesmo na ordem universal." (Sartre 1968, p. 110).

Para o autor, não se pode delimitar o fantástico: "[...] ou não existe ou estende-se a todo o universo; é um mundo completo em que as coisas manifestam um pensamento cativo e atormentado, simultaneamente caprichoso e encadeado, que roi secretamente as malhas do mecanismo, sem nunca conseguir exprimir-se." (Sartre 1968, p. 110).

NOTAS

[1] A definição específica do termo alegoria situa-se no livro do escritor *Introdução à Literatura Fantástica*,cap. 4, *A Poesia e a Alegoria*, p. 65-81.

REFERÊNCIAS

FURTADO, Filipe. **A construção do fantástico na narrativa**. Lisboa: Livros Horizonte, 1980. HANSEN, João Adolfo – Alegoria – construção e interpretação da metáfora – São Paulo – SP: Atual, 1986.

LABOISSIÈRE, Maria Luiza Ferreira. **A transfiguração da realidade**. Goiânia: Secretaria da Cultura do Estado de Goiás, 1989.

SADER, Emir. **A transição no Brasil**. São Paulo: Atual, 1990

SARTRE, Jean Paul - **Situações** I – Trad. Rui Mário Gonçalves, Lisboa: Publicações Europa- América, 1968.

SILVA, Vitor Manuel de Aguiar e. **Teoria Literária Lisboa:** Almedina, 1967

SODRÉ, Nelson Werneck. **História da Literatura Brasileira.** São Paulo: Melhoramentos, 1964.

VEIGA, José J. **A hora dos ruminantes**, 8ed. São Paulo: Civilização Brasileira, 1974

POTENCIANO, Agostinho de Souza. **Um olhar crítico sobre o nosso tempo: uma leitura da obra de José J. Veiga.** Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

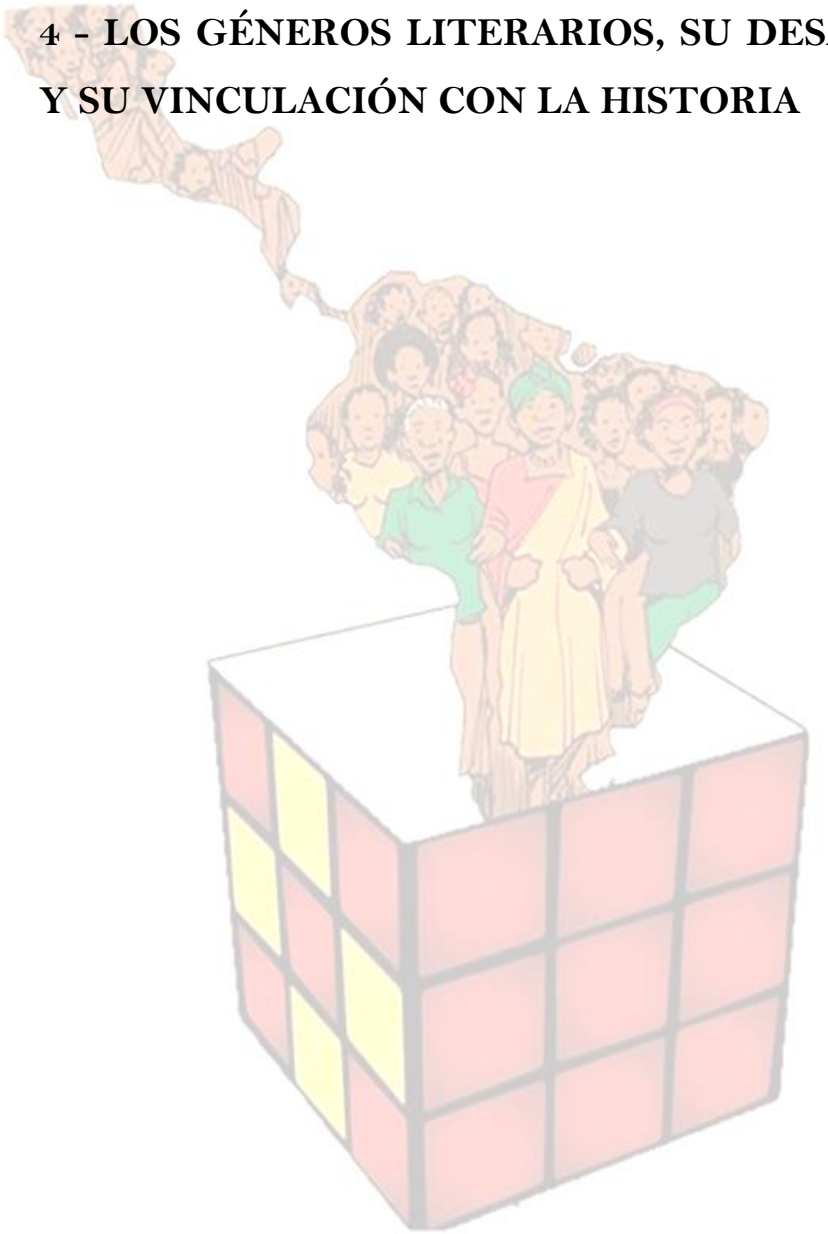
VEIGA, José J. **A hora dos ruminantes**, 8ed. São Paulo: Civilização Brasileira, 1974

_____. **A hora dos ruminantes**, 31 ed Rio de Janeiro: Bertran Brasil, 1996.

TODOROV, Tzvetan. Tradução: Maria Clara Correa Castelo. São Paulo – SP: Perspectiva, 2004.

_____, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica**. 2. ed. São Paulo: Editora Perspect

4 - LOS GÉNEROS LITERARIOS, SU DESARROLLO Y SU VINCULACIÓN CON LA HISTORIA



A NARRATIVA FANTÁSTICA: UMA ANÁLISE COMPARATIVA EM INGLÊS DE SOUSA E JORGE LUIS BORGES

Joyce Cristina Farias de Amorim[123]
Universidade da Amazônia (UNAMA) – Brasil

INTRODUÇÃO

Realizar uma análise comparativa em duas distintas narrativas, que pertencem a dois autores que num primeiro olhar aparentam ser tão díspares quanto Inglês de Sousa (brasileiro) e Jorge Luis Borges (argentino), é de fato um grande desafio, que surgiu pela curiosidade e pela intrigante possibilidade de tornar viável e visível as aproximações e distanciamentos entre a narrativa inglesiana Acauã e a narrativa borgeana O Aleph. Considerando o contexto histórico e social representado nas narrativas e também sobre os respectivos autores.

A análise tornou-se importante, no sentido de que esta oportunizou compreender a importância de Inglês de Sousa para o cenário literário brasileiro, e que este fora considerado o verdadeiro precursor do Naturalismo no Brasil, embora a responsabilidade tenha sido atribuída a Aluísio de Azevedo, bem como possibilitou compreender a importância de Jorge Luis Borges, não só para a literatura argentina no contexto da literatura hispanoamericana, mas em especial para a literatura universal.

No limiar da análise comparativa está o gênero Fantástico, principal fator de aproximação entre os contos. Dessa forma, fez-se necessário enveredar pelo viés do universo Fantástico, a fim de compreender um pouco sobre como esse gênero literário, em que narrativas de ficção, como os contos em questão, concentra elementos que não

[123] Estudante do Programa de Mestrado em Comunicação, linguagens e cultura da Universidade da Amazônia.
joyce.crisamorim@hotmail.com

existem ou que não são identificados na realidade. E atrelados ao gênero, estão vários subgêneros, e dentre eles estão a ficção científica, a fantasia e o horror.

O gênero fantástico encontrou no universo da literatura um terreno fértil e perfeito, pois por mais que se tente aproximar a literatura do real, esta se limita ao fantasioso, ao ficcional. Toda narrativa fantástica tem elementos inverossímeis, imaginários, distantes da realidade humana.

E assim, por considerar que o gênero em questão foi se tornando um importante tópico da literatura contemporânea nas últimas décadas do século XX, percebe-se que a literatura fantástica vem sendo alvo de diversos estudos, em especial os que foram a base do viés comparativo deste trabalho, como *Introdução à literatura fantástica (1981)* do escritor búlgaro Tzvetan Todorov, *O Fantástico* (1988) da escritora brasileira Selma Calasans Rodrigues, entre outros.

1 O LUGAR, NA HISTÓRIA DA LITERATURA, DE INGLÊS DE SOUSA E DE JORGE LUÍS BORGES

Os escritores Inglês de Sousa (1853 - 1918) e Jorge Luis Borges (1899 – 1986) foram grandes representantes da literatura brasileira de expressão amazônica e da literatura hispanoamericana, respectivamente. E enquanto o primeiro produziu literariamente quatro romances e um único livro de contos, o segundo não escreveu romances, mas produziu uma grande quantidade de poesias, contos e ensaios. Sousa foi considerado o verdadeiro precursor do Naturalismo no Brasil, enquanto Borges se destacava no universo da literatura Fantástica. Ambos viveram num período muito próximo, pois quando o escritor amazônico falecera, Borges já estava com 19 anos de idade. Mas em contextos históricos e sociais bem diferentes.

1.1 INGLÊS DE SOUSA E A LITERATURA BRASILEIRA DE EXPRESSÃO AMAZÔNICA

Herculano Marcos Inglês de Sousa[124] foi além de romancista e contista, advogado, jornalista e professor. Nasceu em Óbidos, estado do Pará, em 28 de dezembro de 1853, e faleceu no Rio de Janeiro, em 6 de setembro de 1918. Realizou os primeiros estudos no Pará e no Maranhão. Diplomou-se em Direito pela Faculdade de São Paulo, em 1876. E, sob o pseudônimo Luís Dolzani, nesse mesmo ano publicou seus primeiros romances, seguindo-se ainda mais dois. Fixou-se no Rio de Janeiro. Foi

[124] CORRÊA, Paulo Maués. Inglês de Sousa em todas as letras. Belém: Paka-Tatu, 2004.

presidente do Instituto dos Advogados Brasileiros. E compareceu às sessões preparatórias da criação da Academia Brasileira de Letras, onde fundou a Cadeira nº 28. Suas primeiras obras não tiveram tanta repercussão, e o autor somente se tornou conhecido, anos depois, com a obra *O missionário (1891)*. O conjunto da obra de Inglês de Sousa não prima pela quantidade, mas pela qualidade, pois publicou somente cinco obras literárias, todas de temática realista-naturalista. E são elas, quatro romances: *O Cacaulista (1876)*, *História de um pescador (1876)*, *O coronel sangrado (1877)* e *O missionário (1891)*. E o autor encerraria sua produção literária com a obra *Contos amazônicos (1893)*. Além da prosa literária, também se dedicou a escrever diversas obras jurídicas e colaborou na imprensa de São Paulo e do Rio de Janeiro.

Inglês de Sousa pertenceu a um seleto grupo de intelectuais, reconhecidamente influenciados pelo cientificismo nas últimas décadas do século XIX, e recebeu influências, sobretudo do escritor francês Émile Zola. Sousa foi responsável por promover importantes rupturas do fazer literário brasileiro, que transcendeu o Romantismo. E, embora não oficialmente, foi considerado o introdutor do Naturalismo no Brasil, ao revelar em sua primeira obra, assim como nas demais, agudo espírito de observação, amor à natureza, fidelidade a cenas e o regionalismo, num momento em que o Romantismo ainda imperava, porém, assim como já fora dito, como as suas obras iniciais, em 1876, não tiveram tanta repercussão, Aluísio de Azevedo foi consagrado o introdutor oficial com a obra *O mulato*, em 1881.

1.1.1 Contos Amazônicos.

O livro que encerra a carreira literária de Inglês de Sousa em 1893, Contos Amazônicos, consiste na reunião de nove contos: *Voluntário*, *A feiticeira*, *Amor de Maria*, *Acauã*, *O donativo do capitão Silvestre*, *O gado do Valha-me-Deus*, *O baile do judeu*, *A quadrilha de Jacó Patacho* e *O rebelde*. E assim como todos os outros livros escritos por ele, esta obra se preocupa com cada detalhe da Amazônia. Com certa frequência, mitos e lendas aparecem nesta narrativa e são incorporados à ficção literária inglesiana, retratando bem a situação do povo daquela região com um espírito popular, supersticioso e de muito mistério. Todos os contos do livro acontecem no estado do Pará, em cidades que ficam a beira dos rios Tapajós e Amazonas. De fato, Inglês de Sousa, apesar de ser de uma família tradicional do estado, colocou em seu livro traços importantes dos habitantes da Amazônia. Entre outras coisas a sua narrativa nos revela feiticeiras, pessoas que viram pássaros, quadrilhas, índios, imigrantes

portugueses, tapuios, rebeldes, todos pertencentes ao meio em que o livro todo se passa, a região amazônica.

A presença de mitos e lendas vai contra as propostas do Naturalismo, cujo se baseia no cientificismo. O que levaria muitos a questionar como um autor naturalista poderia falar tanto sobre o sobrenatural em suas obras. Mas, antes de qualquer conclusão especifica, faz-se necessário lembrar que Inglês de Sousa demonstrava grande obsessão em falar sobre seu lugar de origem e para falar de tal lugar, era preciso falar também das lendas e mitos, mesmo que o autor não acreditasse nelas. O objetivo de Inglês era falar do comportamento humano da região e compreendê-lo.

1.2 JORGE LUIS BORGES E A LITERATURA HISPANOAMERICANA E UNIVERSAL

Jorge Francisco Isidoro Luis Borges Acevedo[125], nasceu em Buenos Aires, Argentina, em 24 de agosto de 1899, e faleceu em Genebra, Suíça, em 14 de junho de 1986. Foi um escritor, poeta, tradutor, crítico literário e ensaísta.

Mudou-se para a Suíça em 1914, onde estudou e de onde viajou para a Espanha. Em 1921, regressou à Argentina, e começou a publicar os seus poemas e ensaios em revistas literárias de caráter surrealistas. Trabalhou como bibliotecário e professor universitário público. Em 1961, recebeu o primeiro prêmio internacional de editores, o *Prêmio Formentor Internacional.*

Borges também era fluente em muitas línguas, e teve seu trabalho traduzido e publicado no Estados Unidos e Europa.

Seus livros de maior destaque, *Ficciones* (1944) e *O Aleph* (1949), são coletâneas de histórias curtas interligadas por temas comuns: sonhos, labirintos, bibliotecas, escritores fictícios e livros fictícios, religião, Deus. Pois, de um modo geral, suas obras destacam-se por abordar temáticas como a filosofia, metafísica, mitologia e teologia, representando significativamente o universo da literatura fantástica. A progressiva cegueira de Borges ajudou-o a criar novos símbolos literários através da imaginação.

O seu sucesso internacional se consolidou na década de 1960, ajudado pelo *Boom Latino-americano* e o sucesso de *Cem Anos de Solidão* de Gabriel García Márquez. E assim, considerado um dos maiores escritores do século XX, Borges constrói sua

[125] As principais informações sobre o autor e suas obras foram colhidas e analisadas do seguinte endereço eletrônico. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Jorge_Luis_Borges#Obra. Acesso em: 02 out 2015.

história na literatura universal. Foi considerado um escritor elitista, por causa do viés filosófico de suas obras, além influenciar diversos escritores.

1.2.1 O Aleph

O Aleph é uma coleção de contos, cuja a grande maioria pertencem ao gênero fantástico. Livro no qual, Borges enfatiza inúmeros aspectos paradoxais da existência humana, ligados a crenças, atitudes, ideais, entre outros. O escritor argentino é magistral, com uma escrita superior, surpreende quase sempre, quer pelo desfecho de cada conto, quer por tudo o que o escritor permite a pensar o leitor, em diferentes e pertinentes maneiras de como se pode compreender o comportamento humano.

Em suma, um livro pequeno que revela um mundo imenso de histórias e paradoxos sobre o homem, em cenários mágicos e magistralmente construídos, pelo autor, aliando a um extenso conhecimento sobre a história universal, num estilo próprio que torna os contos uma verdadeira obra prima literária. É impossível contemplar todos estes contos numa única leitura, tal a quantidade e diversidade de horizontes que estes constroem e que são impossíveis de ser absorvidos em uma única vez.

2 LITERATURA FANTÁSTICA: CONCEPÇÕES

Há tempos, escritores literários retomam a mitologia para explicar fatos ou crenças, pois segundo Turchi (2003):

> O imaginário criador do artista alcança as raízes do mito, mergulha em seus arquétipos que lhe fornecem as palavras mágicas. O mito aparece, então, como uma estrutura simbólica de imagens capazes de suscitar e dirigir a criação literária. [...] A arte é o espaço privilegiado do exercício de uma liberdade, e as formas que tomam corpo pertencem ao tesouro subjetivo do criador, sem negar que elas carregam em si algo que remete a uma região que escapa a seu controle. (p. 198-199).

E partindo desse pressuposto pode-se afirmar que "a imaginação mítica libera as forças criadoras do artista". (TURCHI, 2003, p. 200). Mas Campbell (1990) vai muito mais além, segundo ele:

> [...] a mitologia lhes ensina o que está por trás da literatura e das artes, ensina sobre a sua própria vida. É um assunto vasto, excitante, um alimento vital. A mitologia tem muito a ver com os estágios da vida, as cerimônias de iniciação, quando você passa da infância para as responsabilidades do adulto, da condição de solteiro para a de casado. Todos esses rituais são ritos mitológicos. Todos têm a ver com o novo papel que você passa a

> desempenhar, com o processo de atirar fora o que é velho para voltar com o novo, assumindo uma função responsável. (CAMPBELL, p. 25).

No que concerne à literatura, ao longo do tempo esta "tem sido o mais fecundo instrumento de análise e de compreensão do homem e das suas relações com o mundo". (AGUIAR E SILVA, 1976, p. 112).

E no que se refere ao Fantástico foi necessário, para se compreender um pouco mais sobre ele, buscar inicialmente sua definição no dicionário Dicio online[126], que o entende como um adjetivo, cuja existência ocorre somente na imaginação; que só existe na fantasia. De natureza caprichosa; em que há extravagância; extravagante. Incomum ou extraordinário. Sem verdade; que pode ter sido inventado; falso.

Literatura. Diz-se da narrativa que se enquadra no gênero literário fantástico: contos fantásticos. E enquanto substantivo masculino, aquilo que só ocorre na imaginação. (Etm. do latim: phantasticus.a.um). Dessa forma, percebe-se que tomando tais definições e trazendo-as aos estudos literários, é basicamente essa a ideia.

Embora a literatura fantástica tenha se tornado um importante tema da literatura conteporânea, em especial nas últimas décadas do século XX, Rodrigues afirma que "as mais antigas narrativas da humanidade são fantásticas (lato sensu): basta pensar nos mitos, nas epopeias, nos contos populares" (1988b, p.95). Mas, incisavamente, Rodrigues informa sobre o nascimento do Fantástico, o seguinte:

> O Fantástico (stricto sensu), como gênero literário surge no século XVIII, paradoxalmente, pois surge em pleno século das Luzes. Este é o momento da afirmação do empirismo (Locke) e da rejeição de toda metafísica, seja ela religiosa ou não. Todos sabem que este grande movimento de racionalização que, segundo alguns autores (Theodor Adorno), é inaugurador da Modernidade, culmina com a explicação laica da História, fornecida pela Enciclopedie (1751 – 1772). Entretanto o Iluminismo de Voltaire, Montesquieu, Diderot, autores que pretendem oferecer uma explicação racional e lógica do mundo e da história, criar sistemas e críticas sociais, acaba por não da conta da singularidade e da complexidade do processo de individualização. (1988b, p. 98)

Após a conceituação do termo e do contexto histórico do nascimento do Fantástico, as demais abordagens serão desenvolvidas ao longo da análise comparativa.

3 O FANTÁSTICO EM ACAUÃ E O ALEPH: APROXIMAÇÕES E DISTANCIAMENTOS.

[126] Dicionário Dicio on line: http://www.dicio.com.br/fantastico/

As narrativas a serem estudadas, neste, são respectivamente Acauã, do escritor amazônico (brasileiro) Inglês de Sousa e O Aleph, do escritor argentino Jorge Luis Borges. Duas narrativas pertencentes ao universo Fantástico.

Acauã é um dos contos inglesianos que mais se destaca como uma narrativa fantástico-maravilhosa. Dessa forma, considerou-se a necessidade de trazer para este trabalho as concepções teóricas sobre esse universo.

> Na sua grande maioria, os contos fantásticos brasileiros que estão nessa categoria são baseados em lendas e mitos regionais, como o exemplo de "A feiticeira" e "Acauã", do contista Inglês de Souza (*Contos amazônicos*, 1893), ave agourenta da floresta amazônica e que come cobra. (BATALHA, 2013, p. 31).

E antes de adentrar ao universo do gênero fantástico e do maravilhoso, faz-se necessário considerar que as:

> Definições teóricas do gênero são bastante cambiantes e não existe unanimidade entre os críticos quanto aos limites do que consideram "fantástico", "maravilhoso", "realismo mágico", "estranho", entre tantos outros termos que nos remetem a gêneros e subgêneros afins. (BATALHA, 2013, p. 25).

Como se pode perceber em O Aleph a diferença entre as características do fantástico, entre este e Acauã, pois neste último o gênero que mais se aproxima do fantástico é de fato o maravilhoso, e em Borges percebe-se o realismo mágico e o estranho. Muitas das vezes, "narrativas do tipo 'maravilhoso' e 'fantásticas', em termos de Todorov, vêm abrigar-se sob o mesmo rótulo, embora estabeleçam pactos de leitura bastante diferentes" (BATALHA, 2013, p. 32). Quanto ao universo ficcional da narrativa de caráter maravilhosa, estão presentes personagens míticos e lendários que se congregam com seres humanos como algo perfeitamente natural. Bem como se justifica em certas passagens do conto Acauã que, com efeito, incorporou lendas que povoam a Amazônia e que no decorrer da narrativa "ora sugere o fantástico, ora aponta mais para o maravilhoso" (BATALHA, 2013, p. 32), atribuindo-lhe assim um caráter fantástico-maravilhoso. O que se pode confirmar em Todorov (1981), quando em seu livro *Introdução à Literatura Fantástica*, este diz que:

> Encontramo-nos no campo do fantástico-maravilhoso, ou, dito de outra maneira, dentro da classe de relatos que se apresentam como fantásticos e que terminam com a aceitação do sobrenatural. Estes relatos são os que mais se aproximam do fantástico puro, pois este, pelo fato mesmo de ficar inexplicado, não racionalizado, sugere-nos, em efeito, a existência do sobrenatural. (p. 29).

E é ainda importante ressaltar que "o fantástico não se concebe em outro cenário, em outra perspectiva senão a do mundo cotidiano; é daí que ele tira sua essência e a razão de sua existência" (BATALHA, 2013, p. 52), algo que as duas narrativas em questão congregam. E, além disso, é notório que a produção dos efeitos do fantástico se diferem, adequando-se a cada época.

Sendo assim:

> Cada autor, à sua maneira, alimenta sua ficção fantástica com os fantasmas de seu subconsciente, as tensões da existência, deixando de lado ou atualizando demônios e vampiros de tradição romântica e servindo-se de estratégias diversificadas como o sonho, a presença subliminar de um duplo, a loucura, autômatos, objetos animados, almas do outro mundo, monstros que cruzam repentinamente o caminho dos personagens ou que se escondem sorrateiramente atrás das portas. (BATALHA, 2013, p. 53).

E considerando o contexto histórico e social das narrativas, compreende-se assim grandes diferenças. Sendo que Acauã do século XIX pertence à região amazônica e O Aleph do século XX pertence ao contexto argentino.

De fato há muitos distanciamentos entre as narrativas inglesiana e borgeana, cada escritor possui um estilo singular de escrever, um estilo de pensamento bem diferente um do outro. Considerando o conjunto da obra de Inglês de Sousa, a principal característica é o enfoque no homem amazônico, acima da paisagem e do exotismo da região. Os contos inglesianos são como capítulos em série, como em um romance, que situa e constrói, aos olhos do leitor, uma região, cujo exotismo se transfigura, revela-se. Para o escritor naturalista, a ciência seria capaz de justificar todos os fenômenos da natureza, inclusive o modo como o homem lida com as forças naturais. Muito embora suas narrativas estejam voltadas para a realidade da região amazônica, torna-se importante destacar que no universo ficcional de Sousa está presente o lendário e o fantástico. E assim, da mesma forma que esses aspectos da narrativa inglesiana se distancie da narrativa de Borges, ao mesmo tempo os aproxima, se considerar que uma das obras do autor, já que este produzira muito mais literariamente que Sousa, porém não em detrimento deste, o livro O Aleph que concentra um vasto universo de histórias e paradoxos sobre o homem, em cenários mágicos e habilmente construídos, pelo autor argentino, bem como é possível perceber também no livro Contos Amazônicos de Sousa, mas que se distancia do escritor amazônico, quando o argentino segue por um viés mais filosófico, aliando um extenso conhecimento sobre a história universal, tornando assim sua narrativa um tanto complexa, exigindo outras leituras.

É importante notar o título das duas narrativas, pois ambas referem a um nome. Na narrativa de Sousa com o título Acauã se refere a uma ave agourenta que faz parte do universo lendário da região amazônica, uma ave que evidencia maus presságios, principalmente quando está perto um outro símbolo lendário da região, a cobra grande, essa justificativa só fica bem mais evidente na obra quando se conhece um pouco mais sobre a cultura local. Em Borges, o título do conto é explicado, praticamente, ao final da narrativa pelo próprio narrador:

> Duas observações quero acrescentar: uma, sobre a natureza do Aleph; outra, sobre seu nome. Este, como se sabe, é o da primeira letra do alfabeto da língua sagrada. Sua aplicação ao cerne de minha história não parece casual. Para a Cabala, essa letra significa o En Soph, a ilimitada e pura divindade; também se disse que tem a forma de um homem que assinala o céu e a terra, para indicar que o mundo inferior é o espelho e o mapa do superior; para a Mengenlehre, é o símbolo dos números transfinitos, nos quais o todo não é maior que qualquer das partes. Eu queria saber: Carlos Argentino escolheu esse nome, ou o leu, aplicado a outro ponto para onde convergem todos os pontos, em algum dos textos inumeráveis que o Aleph de sua casa lhe revelou? Por incrível que pareça, acredito que exista (ou que tenha existido) outro Aleph, acredito que o Aleph da rua Garay era um falso Aleph. (BORGES, 1999, p. 91).

Embora os contos revelem cenários muito diferentes, pois em Acauã, temos a representação da natureza, no outro temos o cenário urbano. Mas há outros elementos importantes a se considerar como aspectos de aproximações entre ambos, como é caso das características das personagens Aninha, do conto Acauã e Beatriz, do conto O Aleph. Pois, no conto amazônico (brasileiro) temos uma personagem "magra e abatida" (SOUSA, 2005, p.60) e também, havia (...) um certo acanhamento, uma espécie de sofrimento, uma repulsão, alguma coisa como um terror vago (...) (SOUSA, 2005, p.60), como se previsse o seu fim. Já em O Aleph, a personagem Beatriz, na verdade era falecida, mas relembrada e descrita durante toda a narrativa pelo narrador Borges, e assim a descrevia, "Beatriz era alta, frágil, ligeiramente inclinada; havia em seu andar (se for tolerável o oxímoro) uma como que graciosa lentidão, um princípio de êxtase". (BORGES, 1999, p. 96). Observa-se que pelas características de Aninha pode-se perceber a própria representação da morte, ou pelo menos de alguém, cujo fim esteja muito próximo, enquanto que Beatriz era uma personagem que já falecera, mas que de certa forma permanecia viva na memória do narrador, e assim se fazia presente ao longo da narrativa, o que produz uma comparação um tanto paradoxal, que tanto distancia, quanto aproxima as narrativas.

Outros elementos que se fazem presente nas duas narrativas como a "sexta-feira" e a "chuva torrencial".

Inglês de Sousa é um escritor que privilegia a mitologia, a cultura amazônica o que o ajuda a construir a sua narrativa Fantástica, enquanto que Borges segue por um viés mais filosófico, envolvendo inclusive a literatura universal propriamente dita na sua narrativa, mas ambas são permeadas pelo mistério, pelo imaginário, enfim, pelo Fantástico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Procurou-se apresentar aspectos que aproximassem as duas narrativas, Acauã e O Aleph, e também os aspectos que as distanciam, com o intuito de mostrar as características semelhantes que permeavam os dois contos, mais especificamente relacionados ao gênero Fantástico, sem desconsiderar as particularidades de cada narrativa e, consequentemente, de cada autor.

Dessa forma, compreendeu-se que mesmo com pontos de aproximações entre as obras que se inserem no mesmo campo do Fantástico, revelam características próprias, particulares, que revelam principalmente a forma singular como os autores trabalham e se alinham ao Fantástico.

REFERÊNCIAS

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. **Teoria da literatura**. 1ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1976.

BATALHA, Maria Cristina. A literatura fantástica no Brasil: alguns marcos referenciais. IN: RAMOS, Maria Celeste Tommaselle; ALVES, Maria Cláudia Rodrigues; HATTNHER, Álvaro Luiz (Org.). **Pelas veredas do fantástico, do mítico e do maravilhoso.** 1ª Ed. São Paulo: Cultura Acadêmica Editora; São José do Rio Preto, SP: HN, 2013.

BORGES, Jorge Luis. O Aleph. Obras completas volume I. Barcelona: Emecé, 1999.

CAMPBELL, Joseph. **O poder do mito**. Entrevista: Joseph Campbell, com Bill Moyers; org. por Betty Sue Flowers ; tradução de Carlos Felipe Moisés. -São Paulo: Palas Athena, 1990.

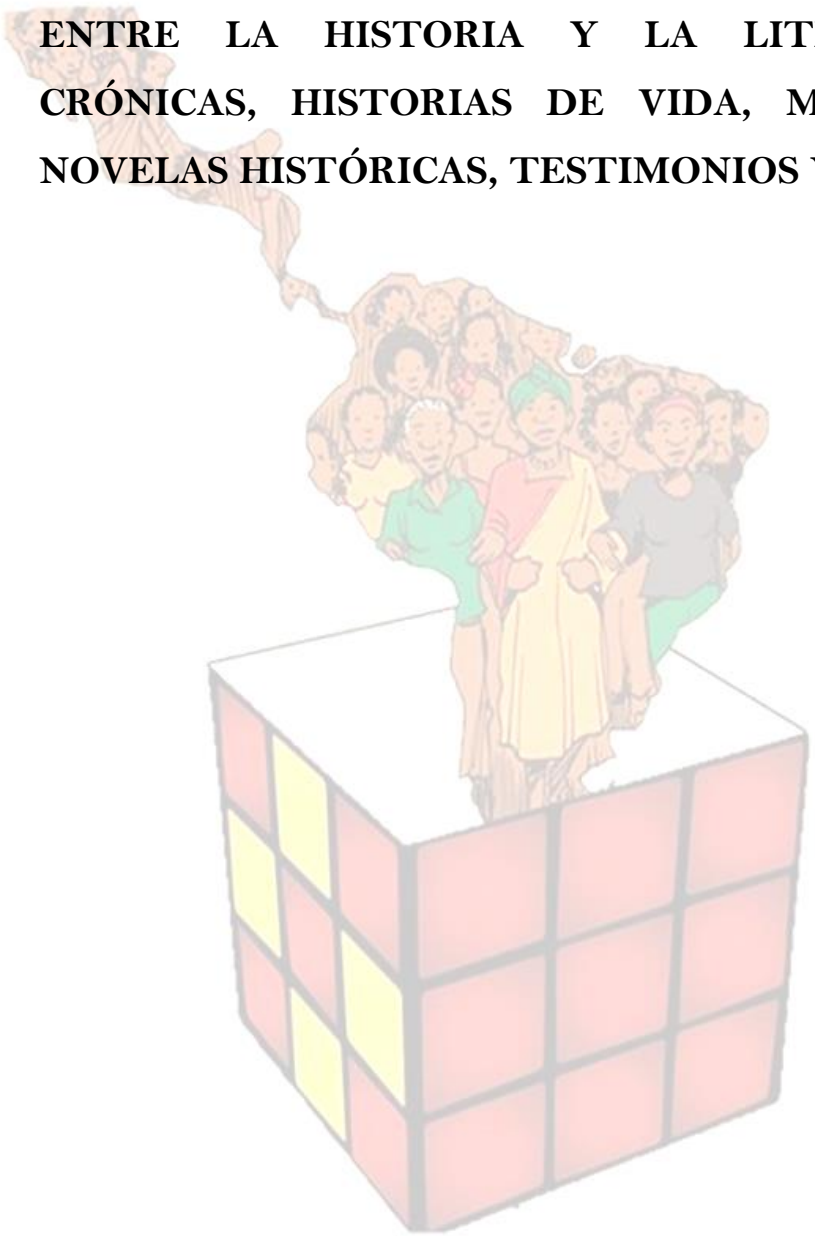
RODRIGUES, Selma Calasans. O fantástico. São Paulo: Ática, 1988.

SOUSA, Inglês de. **Contos Amazônicos**. São Paulo: Ed. Martin Claret, 2005.

TODOROV, Tzvetan. Introdução à literatura fantástica. São Paulo: Perspectiva, 1992.

TURCHI, Maria Zaira. **Literatura e antropologia do imaginário**. Brasília: editora universidade de Brasília, 2003.

5 - TENSIONES, RELACIONES Y FRONTERAS ENTRE LA HISTORIA Y LA LITERATURA: CRÓNICAS, HISTORIAS DE VIDA, MEMORIAS, NOVELAS HISTÓRICAS, TESTIMONIOS Y DIARIOS



"RELACIÓN Y FRONTERA ENTRE LA NOVELA LA HACIENDA DE XAVIER ICAZA Y LA HISTORIA DEL INGENIO SAN CRISTÓBAL VERACRUZ"

Abel Juárez Martínez[127]
UNIVERSIDAD VERACRUZANA
abjuarez@uv.mx

"Los hilos del telégrafo
Van colando la noche
Y en las últimas cartas
Regresó la distancia
Y con la boca abierta
El crepúsculo espera
Que se resbale
La primera estrella".[128]

Partiendo de la premisa de que la ficción no será más una negación de las distinciones entre lo real y lo ficticio, sino que en la práctica investigativa constituye una estrategia de elección teórica con la cual un historiador o un científico construyen un determinado sentido de la realidad, en esta propuesta, entenderemos a la ficción representacional, como suplementaria y no opuesta a la noción de verdad científica y/o histórica.[129] Con lo anterior como referencia, para este II Congreso Internacional de Historia y Literatura Latinoamericana y Caribeña, nos centraremos en buscar la relación existente entre la novela *La Hacienda* de Xavier Icaza y *San Cristóbal un ingenio y sus trabajadores, 1896-1934*, de Juana Martínez Alarcón.[130]

---

[127] Investigador. Instituto de Investigaciones Histórico-Sociales, Universidad Veracruzana, Investigador Nacional CONACyT, catedrático de las facultades de Historia e Idiomas de la U.V., Miembro del Cuerpo Académico, "Estudios históricos de la Región del Golfo en los siglos XIX y XX", Coordinador Mexicano del Doctorado en Historia Contemporánea de la Universidad del País Vasco, Bilbao España. Diego Leño 8, C. P. 91000, Xalapa, Veracruz, México. Tel y fax: 01(228) 8124719;Correo electrónico: abjuarez@uv.mx

[128] ARZUBIDE, (poema ciudad N° 1, 1986, p. 155.

[129] MORALES MORENO, 2005, P.13.

[130] MARTÍNEZ ALARCÓN, 1986.

Las palabras de inicio[131] que a continuación se matizan, pretenden entre otras cosas enmarcar en su dimensión social específica al trabajo literario de Xavier Icaza narrador escrupuloso de los acontecimientos de la post-revolución mexicana. Este autor a semejanza de Mariano Azuela, Juan Rulfo, Martín Luis Guzmán, Octavio Paz y Carlos Fuentes que forman parte de un conglomerado de escritores y novelistas, explica con nitidez las pautas bajo las cuales se construyó la sociedad mexicana contemporánea. En su narración, se reproduce la visión de la aristocracia porfiriana que se niega a ceder el paso a nuevos actores sociales que brotan al ritmo del cañón, la inestabilidad militar, política, la música campirana el sotol y el tequila así como también de la presión ejercida por los intereses del capital europeo y norteamericano.

En la novela *La Hacienda*, Icaza se ocupa de las vicisitudes y zozobras de la estirpe terrateniente, heredera de *la paz, el orden y el progreso* porfiriano, cuyas elites utilizando su poder abusan de la fuerza de trabajo de los peones, para alcanzar una acumulación de capital holgada y hacerse con enormes extensiones de zonas agrícolas en la región de la cuenca del río Papaloapan, en donde a la par de sus instalaciones solariegas levantaron modernas construcciones industriales. Los hacendados, dueños de la vida y destino de sus asalariados y que desde luego miran con temor el reparto agrario impulsado desde unas leyes radicales que nacen con la revolución, con el tiempo pretenderán aprovecharlo en beneficio de sus propios intereses, sin considerar en ningún momento las necesidades de sus trabajadores.

Campo de Flores, nos muestra las vivencias de una típica familia xalapeña cuyos miembros sufrieron el impacto del cambio social, las angustias y las alegrías de la época así como los sobresaltos frente a lo desconocido. Los diferentes personajes muestran la influencia de esas situaciones, en torno a una mujer que rompiendo paradigmas y moldes moralistas y la férrea doble moral de una educación sexista impuesta durante treinta años de positivismo trata de avanzar desde una perspectiva más abierta.

Unos nacen con estrella, tanto su trama como las acciones, se desarrollan en el estado de México, Xalapa, Banderilla, a través de su lectura, podemos rescatar imágenes de diversos personajes procedentes de diversos ámbitos con culturas diferentes, colocados en espacios contrastantes pero unidos por un elemento en común,

[131] La construcción de esta ponencia se nos facilitó gracias entre otras cosas, a los conceptos que sobre literatura mexicana vierte Carlos Monsiváis en el tomo IV de la Historia General de la México. México, COLMEX, 2010.

el sello de lo mexicano, lo propio de nuestras regiones y opuesto a las influencias externas y dentro de un proyecto de defensa y rescate de la cultura nacional.

De todos los que han escrito acerca de temas revolucionarios, Icaza es el autor menos conocido y quizás por ello el menos leído. De tal suerte que un objetivo inicial de estas líneas consistirá en entregar a los lectores potenciales, las bondades y contrastes hallados en sus novelas cortas publicadas en la ciudad de Xalapa Veracruz en la Tipografía Viuda e Hijos de A.D. Lara en el año de 1924 bajo el título de "Gente Mexicana".

Por su parte en *San Cristóbal un ingenio y sus trabajadores*, Juana Martínez aborda la problemática de la tenencia de la tierra en la región, examinando los factores que retrasaron los cambios sociales derivados del movimiento revolucionario, es una amplia perspectiva de la vida en el ingenio y las condiciones de trabajo de sus obreros, mientras la prosa de *La Hacienda*[132] nos ofrece una amplia perspectiva sobre el impacto social que causó la revolución mexicana en el campo, especialmente en una rama boyante de la economía como lo fue la agroindustria de la caña de azúcar.

La novela y el libro, coinciden en que el movimiento agrario arribó a destiempo a las haciendas y plantaciones del sur de Veracruz. Bajo este contexto, la narrativa sobre la problemática de la tenencia de la tierra de en ambos trabajos no está alejada de la realidad.

El contexto histórico-literario. La Revolución Mexicana, dejó tras sí una estela de cambios que de alguna manera trastocaron a la población tanto del campo como en las ciudades. El pueblo asustado, no comprendía en su totalidad las transformaciones que se estaban gestando como bien lo señalan los pioneros de la novela revolucionaria. Mariano Azuela, en su obra Los de Abajo, describe a una situación indefinida que no alcanza a percibir la magnitud del proceso revolucionario mexicano.[133]

Por otro lado, Martín Luís Guzmán, en su libro El águila y la serpiente[134] nos describe a líderes revolucionarios quienes ensoberbecidos por el poder que emana del control popular, equivocan los ideales de bienestar social, al imponer una línea de lucha en donde sus intereses personales serán los prioritarios los cuales no reflejaban, las sentidas peticiones de justicia de las masas.

---

132 Xavier Icaza, 1924.
133 AZUELA, 2004.
134 GUZMAN, 1930.

Según el juicio de ambos novelistas, en la práctica no existe un proyecto de lucha social en los alzados ni en la cúpula de dirigentes ni en las bases. Por ello Icaza el autor de referencia, buscará con sus relatos la introducción de nuevos conceptos en la media en que provoquen la construcción de un proyecto social-popular, aunque eso implique la caída de algunos paradigmas hegemónicos. De esta manera, tratará de no caer en la tendencia esbozada en la obra de López Portillo y Rojas, quien en su obra La parcela, realiza una apología de la vida casi perfecta que a intramuros de las haciendas porfirianas llevan a cabo sus peones.

En las primeras dos décadas, del siglo pasado, aparecen en el territorio mexicano organizaciones de trabajadores como la CROM, CGTE y las Ligas Campesinas. Paralelamente a ellas surgen movimientos literarios que permeados por ese espíritu de transformación, no escapan a las influencias políticas, ideológicas y culturales de la coyuntura del momento histórico.

Así, entre la emboscada que terminó en la muerte del "Rey Viejo" en Tlaxcalantongo en la versión de Fernando Benítez[135], y el ascenso a la silla vacante, del nuevo líder de la revolución, Álvaro Obregón. El estado de Veracruz se cimbra, ante la radicalidad y el empuje con el que se organiza la repartición de la gran propiedad. Los terratenientes de viejo cuño, que escaparon o que pudieron simular sus enormes latifundios ante las nuevas leyes de 1915, sucumbieron con el advenimiento del reparto agrario bajo la presión de la liga de comunidades agrarias y de los Comités Particulares campesinos.

La impronta estridentista.

Bien se puede afirmar que en este contexto se destaca la importancia literaria e histórica del movimiento estridentista que andando el tiempo se dirigió a diversas capitales de la joven república mexicana, profundizando en su orígenes y objetivos, se ha confirmado que dicho movimiento brota durante la post-revolución, se posicionó a la vanguardia de las letras mexicanas. Las características del estridentismo se dan a conocer en su primer manifiesto, Actual N° 1, encabezados por el poeta Manuel Maples Arce, los miembros de la vanguardia se definen como radicales, intransigentes y herméticos. Se interesan por el progreso tecnológico y por el cosmopolitismo, de donde, según ellos, surgirá un nuevo vocabulario y una nueva sintaxis. Con la

135 BENÍTEZ, 1959.

aparición del segundo manifiesto, publicado en Puebla por Germán List Arzubide,[136] la vanguardia propone sacudir el espíritu de la provincia y atraer a los jóvenes hacia un arte nuevo y revolucionario y procura, además, acercarse a las masas obreras.

Los estridentistas dan cabida a las expresiones de la cultura popular y de masas del México de los años 1920, lo mismo que asimilan influencias de otras vanguardias como el futurismo, el cubismo. Su eclecticismo los llevó a ensayar una simbiosis original entre todas las tendencias de la vanguardia, además de desarrollar una dimensión actualista y social, derivada de la Revolución mexicana. Junto con los Contemporáneos, representan el impulso de renovación estética y cultural hacia una literatura moderna y cosmopolita. Entre sus revistas publicadas se cuentan: *Ser* (1922), *Irradiador* (1923), *Semáforo* (1924) y *Horizonte* (1926-1927) además del periódico *El Gladiador*. [137]

Sus objetivos expresados de manera llana, se centraban en la búsqueda de las formas de ubicarse a la vanguardia poética de la ideología revolucionaria para acercar la literatura a los grupos marginados. En buena medida, pretendían subsanar los discursos de los líderes revolucionarios plagados de conceptos retóricos y demagógicos para sustituirlos con un proyecto popular, que tuviese un significado socio-cultural en principio para los alzados y con el tiempo impactara también a los trabajadores del campo y la ciudad.

Su planteamiento se antojaba coherente tomando en consideración que cultura, capital y poder durante la anterior administración se había centralizado en un grupo reducido autonombrado de científicos y que de hecho era la prenda de lujo del porfiriato y cuya actividad se realizaba en sentido equidistante de las masas.

Los estridentistas desde su plataforma cultural y entre ellos el autor que nos ocupa, Xavier Icaza, se definía como la antítesis de aquella sociedad elitista y represora y entonces pretendían representar a la alternancia social y política, acercando la literatura a la población. Además de Icaza, conformaron el grupo estridentista Germán List Arzubide, Salvador Gallardo, Germán Cueto, Fermín Revueltas, Ramón Alva de la Canal, Luis Quintanilla, Leopoldo Méndez, Manuel Maples Arce y Jose Juan Tablada quienes buscaron a contracorriente ir más allá de los parcos ideales de la revolución y paralelamente destruir lo convencional y estereotipado.

---

136 ARZUBIDE, 1986, 81.
137 MORA, 1999, P. 38.

Los estridentistas en Veracruz

Por aquellos años, en opinión de Olivia Domínguez, desde la cúpula gubernamental, el gobernador en turno General Heriberto Jara Corona, continuo la obra social de su antecesor el general Cándido Aguilar, pero imprimiendo un sello propio a la administración veracruzana dentro de los lineamientos agraristas.

Bajo este escenario en el espacio temporal que ocupó la administración JARISTA, en la mitad de la década de los veinte, se desplegó en la entidad, un fenómeno sociocultural inusitado conocido como Estridentismo el cual promovió un cambio cultural afianzándose en: poesía, danza, crónica, pintura, arquitectura, escultura entre otras bellas artes. Su divulgador Filippo Tommaso Marinetti resaltaba además de la innovación estética, un profundo entusiasmo ante la modernidad y todos los productos alusivos a la cultura urbana, que poseía el privilegio de coexistir con la ciencia, las nuevas tecnologías, y la creatividad desde sus múltiples facetas.

Dicho movimiento como señalamos líneas antes, afincado primero en la capital mexicana fue liderado por: El abogado-poeta Maples Arce quien se decía desengañado de todo. Quería romper con el arte del pasado y buscar una nueva sensibilidad que reflejara la complejidad del nuevo siglo, se hallaba Cansado también del academicismo reinante en Europa. Su búsqueda artística debía estar regida por tres cánones: "*Imaginación, humor y el quehacer vital*". Al llamado a formar esa cofradía extravagante, acudieron poetas y escritores como Luis Quintanilla, Germán List Arzubide, Árqueles Vela y Salvador Gallardo, además de artistas y músicos como los hermanos Revueltas, Fermín y Silvestre, Diego Rivera, Manuel M. Ponce y Carlos Chávez.

Sin embargo al perder su sede ubicada en el Café de Nadie en el Distrito Federal, trasladó su base de operaciones a Xalapa, una pequeña ciudad de provincia en la cual el grupo de los estridentista se instaló entre 1925-1927, proclamando a este lugar como la estridentópolis, es decir una ciudad futurista del mundo. Este hecho, también trastocara radicalmente la vida de sus moradores quienes se vieron influidos por las arengas libertarias de dos de los más importantes miembros y fundadores del Movimiento, Manuel Maples Arce y Germán List Arzubide.

Desde la mirada anterior, consideramos que a Jara Corona, le toco un tiempo favorable a corrientes políticas radicales, por tanto en su mandato el fijará en su programa de trabajo, un proyecto que a mediano plazo buscaba la transformación tanto del campo y como el entorno urbano. Aunado a lo anterior, durante su gobierno; el ramo educativo cobro un considerable impulso, al superar dos veces y media más su

presupuesto. Y como el gobernador se jactaba de que: *llevaría la luz del alfabeto a todo el pueblo veracruzano*, entonces, emprendió una cruzada en torno a la creación de planteles especiales para obreros y campesinos con respecto a estos últimos fundó 600 escuelas rurales.

Su ideología decantada hacia el socialismo y en pro de las causas populares, resultó propicia para acoger y apoyar con todo su poder al grupo estridentista que se autodenominaba "revolucionario". En Veracruz, la acción de estos, no se circunscribió a utilizar las imprentas del Gobierno para publicar su revista Horizonte, también aprovecharon la infraestructura para editar sus folletos, manifiestos, libros y discursos.

En realidad se puede constatar que fueron parte de un considerable proyecto cultural-educativo que trastocó las bases políticas del estado. Maples Arce, principal representante de éstos, al recibir su nombramiento como Secretario de Gobierno, se dedicó a: reformar el sistema pedagógico vigente, conciliar diferencias políticas con sus opositores, asesorar a los obreros en la búsqueda de la mejora de la producción y discutir con los líderes sobre sus derechos y promociones y por supuesto propagar la cultura estridentista en todo el territorio veracruzano.

En adelante los desplantes de los vanguardistas irán por encima de cualquier discurso emanado de los protagonistas de la causa armada, entonces como hoy, en especial la novela, poesía y literatura, se transformaran en un pretexto, una estrategia de lucha y denuncia. Bajo el contexto historiado, consideramos que al menos para la región veracruzana los estridentistas si lograron sus metas, esto se afirma en contraposición a lo expresado por Bustos Cerecedo[138] quien critica duramente la postura de una revolución idealista o de "café" enarbolada por los postulantes del estridentismo.

Sostiene, que a pesar de que se preocuparon por bajar la cultura desde los grupos hegemónicos hacia el pueblo, se quedan cortos en sus pretensiones ya que su producción literaria está plagada de un vocabulario sofisticado incomprensible para las clases populares. En opinión de bustos, los elementos del estridentismo no operan con el peso social específico del literato postulante, y en el fondo son una pose y una descripción ficticia de la realidad. Sus actitudes y desplantes político-literarios se caracterizaron por una radicalidad que su obra negó, simulando un compromiso mayor o radical que en la praxis nunca existió.

---

138 BUSTOS 1983, pp. 260-286.

En su defensa, los estridentistas afirmaban reiteradamente que, en aquellos días difíciles, nuestro país deambulaba en medio de la pobreza cultural y espiritual, y por lo tanto ellos, eran los indicados para extirpar de sus coterráneos el cáncer de la ignominia e ignorancia para conducir a la sociedad a una genuina trasformación cultural.

Abordando esta discusión desde una arista histórico-social, este movimiento literario, aparece como la conjunción de pensamientos utópicos bien intencionados, que en buena medida sus militantes no lograron desprender de atavismos culturales pasados y de sus propios círculos exclusivos de artista, y sobre todo los intereses de clase que los subordinaban a una línea de pensamiento. Como resultado, cada palabra vertida en sus obras, es un espejo de su situación social, como seres que gravitaban en el penoso quehacer de exponer una realidad narrándola crudamente sin la mayor pretensión que su contemplación.

Coincidencias, divergencias y análisis del texto.

En el caso específico de Xavier Icaza, también era miembro del grupo estridentista aunque no uno de los más prominentes, detalle que no le impidió lanzarse a la búsqueda de una identidad literaria, empero cargando consigo la herencia cultural de los grupos hegemónicos que se derrumbaban ante el empuje del movimiento obrero y campesino de 1910. Este autor pretende saldar cuenta con la gente mexicana que no había contado con un espacio pro pio para expresar sus propuestas con libertad.

De tal manera que en las tres novelas aquí comentadas y en especial *La Hacienda*, bullen conceptos que se manejan día a día dentro del argot de los revolucionarios. Por ejemplo, el de la *injusticia social*, causante de un abismo entre los poderosos y peones, que únicamente acatan las órdenes de los temibles capataces; en el mismo tono destaca su preocupación por la situación que tenía el abandono del indio, en este tema en concreto en los escritos de Icaza subyace el interés de que su prosa lo favorezca de alguna manera para arrancarlo de su postración.

Estos conceptos aunque provienen de un individuo perteneciente a una posición acomodada y que laboró como ejecutivo de compañías petroleras internacionales, empero nos trasmiten la mística existencial de un artista comprometido de cierta manera con los intereses populares aunque aún continúe arrastrando resabios de un pasado social de vasallaje.

Xavier Icaza, sin ocuparse de lleno en temas revolucionarios, en algunos aspectos llega a tocarlos aunque manifestando en ellos un acento pesimista, o de desencanto ante lo que él llama la "*providencia*" o el "*destino*". Bajo la coraza de sus personajes, protesta continuamente ante la injusticia social, pero detiene su pluma para vaciar en su texto una autorreflexión. Así, en lugar de favorecer o de situar en un contexto preciso a los alzados y revolucionarios, los denuncia como individuos sedientos de venganza a quienes solo el odio los conduce, *pobres resentidos.*

Desde nuestra perspectiva de las tres novelas comprendidas en Gente Mexicana, es la de la Hacienda la que más entusiasmo despierta por poseer el encanto y el interés de dar a conocer el impacto social de la revolución mexicana en el campo, especialmente en una rama de la economía mexicana producción dinámica de exportación como lo fue en su momento la agroindustria de la caña de azúcar. La descripción geográfica revela al autor como un profundo conocedor de la región a la que hace referencia. La exuberante y paradisiaca cuenca del rio Papaloapan, con su flora y su fauna, sus costumbres, su arte culinario, con las delicadas líneas de los rostros cetrinos de sus habitantes, en una palabras, se trata de la cultura del sotavento veracruzano.

Los nombres de los protagonistas se esconden en el anonimato porque de otro modo se desvanecería su sabor a novela. No sucede lo mismo con el desarrollo de los sucesos que llevan a la pérdida de la hegemonía azucarera sostenida anteriormente por el ingenio de San Cristóbal y que en su momento llego a ser el primero de Latinoamérica y del Caribe.

La revolución agraria llegó fuera de tiempo a las haciendas y plantaciones del sur de Veracruz si se coteja con las tempranas afectaciones agrarias de la zona norte del país o del Bajío. Sin embargo, lo que Icaza expone en su relato literario sobre la problemática de la tenencia de la tierra lo avecina a la historia en tanto que no está alejado de la realidad. Por el contrario, los arreglos a que llega el dueño del ingenio ya mencionado con los peones de la hacienda, visto en retrospectiva, ya se han contextualizado con sensatez por la Antropóloga e historiadora Juana Martínez Alarcón en su libro sobre el ingenio San Cristóbal.

La comparación entre una y otra obra ponen de manifiesto la cercanía de aquella realidad social y el escenario imaginario que se describe en la novela de Icaza. Intentar el cotejo de elementos de una novela de 1924 con una obra histórica contemporánea no es tarea fácil. Sin embargo, al realizar un seguimiento puntual de ambos escritos hallamos lo que a continuación se ofrece al lector.

En opinión de Icaza, el hijo del dueño del ingenio de San Cristóbal Oscar Villalba, al llegar a su hacienda y enterarse del malestar social provocado entre sus peones por un "agitador", le recuerda fraternalmente al longevo administrador de su propiedad *"…no viejo no es nada, si ya conozco tus pesimismos, pero ya no me asustan. Recuerda que cuando aquellos peones revoltosos en 1915 se levantaron, ya estaba usted esperando el ataque y ya ve, nada pasó; les hable, les di unas tierritas para que sembraran, les compre su caña y se acuerda que se quedaron tan contentos…"*.

Por su parte Martínez Alarcón sostiene: "*La ley agraria promulgada por el primer jefe de la revolución Venustiano Carranza en el año de 1915 que sirvió de base al movimiento campesino demandante de tierras, no trastocó en aquel año la estructura de la industria azucarera, siendo hasta el gobierno de Lázaro Cárdenas cuando las propiedades del Ingenio de San Cristóbal se vieron afectadas por los requerimientos de los peticionarios.*"

Por otro lado, Xavier Icaza cuenta que el dueño del San Cristóbal mando a su hijo al extranjero para adquirir maquinaria y proceder a la modernización de su agroindustria en una época en la que en otras partes del país, la convulsión social ya había alcanzado las fábricas y talleres tanto del campo como de la ciudad. Tal descripción podría parecer irreal al ofrecer la imagen de que poco o nada repercutió en el ingenio, en su propiedad territorial o en su producción, la inestabilidad económica y social del periodo.

Sin embargo, Martínez Alarcón refuerza dicha visión al afirmar: *"Buena parte de esta maquinaria, más otra que no mencionamos por no poder precisar la etapa en que se instaló, fue adquirida en 1922 a la casa The Dyer Company de Cleveland Ohio, Estado Unidos. Así, mientras en muchos ingenios se estaban yendo a la quiebra, el de San Cristóbal no solo se ampliaba sin no que mejoraba sustantivamente su rendimiento*".

El paralelismo descrito en ambos escritores, uno novelista y otra historiadora no lo hemos realizado con el fin de validar la obra de Icaza o desacreditar a la obra de Martínez. Tomando en consideración que el primero jamás busco arribar a una rigurosidad histórica, y la segunda en ningún momento se planteó convertir a los sujetos sociales del San Cristóbal en protagonistas de una novela. Sobre este entendido, consideramos que ambos trabajos académicos tienen un valor en sí mismos. No obstante, resulta muy sugerente la forma bajo la cual la narración literaria se entrelaza con un proceso histórico concreto de una forma tan precisa, que a pesar de los pequeños intersticios, al leedor potencial se le dificultara visualizar las fronteras.

La herencia cultural de Xavier Icaza se advierte cuando aborda los conflictos sociales en los que se insertan sus personajes. El autor aborda los conflictos sociales en

los que se ubican sus personajes, sin explayarse en las causas que originan la lucha por la tierra ni la explica como parte de las contradicciones sociales o de una soterrada lucha de clases pues de manera similar a otros novelistas de la revolución mexicana, posicionan el hecho histórico como el resultado de una confrontación personal proveniente de añejas rencillas ante un hijo del anterior administrador y además colono del ingenio, Raúl Ferrás y el hijo del dueño del San Cristóbal.

EL pensamiento elitista de la época porfiriana subyace en su expresión literaria y por consiguiente en el texto novelado es muy fácil concluir que el hijo de un colono no puede ascender en la pirámide social, ya que para el autor tanto la tenencia de la tierra como el poder, son tan significativos, como el linaje y la posición económica. Del análisis practicado a su novela podemos intuir cierta estigmatización de sus personajes, al polarizar su juicio en buenos y malos, inteligentes y tontos, hermosos y grotescos. Dentro de dicha escala, Oscar Villalba el hijo del amo, resultará el favorito de la fortuna, un aristócrata de la mejor estirpe feliz, bello, elegante, graduado en los mejores colegios de la capital, descendientes de padres y abuelos terratenientes y de abolengo, brillante en sí mismo.

En contraposición, ubica a la persona de Raúl Ferras, como un desheredado de la vida y sin suerte, de apariencia insignificante de origen humilde y de condición económica precaria, es decir un desgraciado en toda la extensión de la palabra, vulgar, opaco enfermo al quien la naturaleza le negó toda gracia. La concepción de Icaza respecto a sus personajes, contrasta enormemente con el compromiso que sostenía con la teoría literaria que insuflaba al estridentismo, el cual, trataba de desaparecer a los héroes y conceptos arraigados en la historia de nacional adoptando, una actitud de ataque contra los personajes de la vida social y cultural que impedían por todos los medios la libertad y el cambio social.

Y en relación al movimiento por la tierra y por el mejoramiento de las condiciones de vida emergentes en el corazón de la hacienda paradigmas del zapatismo, Icaza no intuye una lucha obrera y campesina que ya se venía gestando al interior del ingenio, conformada en torno a un objetivo común de peones, colonos y arrendatarios, a saber, la ruptura de la explotación de la venían siendo objeto desde lustros atrás, la aspiración a un pedazo de tierra les era fundamental pues de ella emergería su seguridad personal y familiar y sobre todo la prolongación de su descendencia.

Percibidos superficialmente, los alzados serían injustos por tratar de arrebatar a los hacendados el producto de muchos años de esfuerzo y trabajo. Incluso se les exhibe como carentes de un proyecto de lucha social y agraria. En el relato de Xavier Icaza

se da una coincidencia con Mariano Azuela en los de Abajo, en tanto que este último también opina que los planes de los alzados iban brotando de forma circunstancial, lo que le daba al movimiento un carácter improvisado, el de la famosa bola depredadora.

Bajo este contexto en su novela de la hacienda, Icaza afirma que de hecho, los trabajadores se dejaron seducir por las arengas del torvo Raúl Ferras y no se detiene en el pensamiento de este líder y en su mensaje agrario y social que Ferrás dirige y discute con sus peones de igual a igual, el mensaje si bien resulta rudo y campirano, de todas maneras, conllevaba postulados políticos económicos y sociales que calaban en el espíritu rebelde de la población de la cuenca del rio Papaloapan con frases significativas como: *"la tierra como el aire es de todos", "los hacendados y rancheros poseen la tierra ilegítimamente" "el pueblo es soberano" y "los peones son los dueños de la tierra que trabajan".*

De manera que aunque esos postulados expresados de forma sencilla, no constituían un proyecto político y social de lucha, si contenían las aspiraciones que por muchas décadas habían reivindicado en la clandestinidad los peones acasillados, estos eran más fuertes que el odio y la envidia que Ferrás manifestaba en contra de Villalba. En ese sentido, la influencia de Azuela sobre Icaza es muy fuerte o al menos existe una notoria concordancia. Ejemplo de lo anterior, se refleja en las palabras del protagonista en la novela los de abajo, Demetrio Macías revolucionario de corazón y convicción que en un momento dado se pregunta: "*¿Pos cual causa defendemos nosotros?*".

Desde su mirada, para Xavier Icaza, no era ninguna novedad que los peones del San Cristóbal "callados esperaran" que su líder Raúl Ferrás aceptase el trato ofrecido por el hijo del "amo". En este episodio, a los trabajadores de nueva cuenta se les presenta como individuos abúlicos y fácilmente manipulables, caracterizados por las expresiones siguientes: "los indios iban a aceptar agradecidos" los más viejos veían compensado con gusto un anhelo ya cumplido. Don Oscar, "el niño Oscar el hijo del patrón" les escrituraría algunas tierras y en ellas sembrarían su caña con el apoyo del ingenio posteriormente el propio Villalba les compraría el producto de su zafra. Pero en la narración, el autor concluye que la situación no fue así, y es que el líder de los alzados impidió el arreglo; "*un ser de carne fofa, apestoso, de cuerpo triste u encorvado, mugroso y con apariencia de sapo*".

En el libro de Martínez Alarcón, se comenta que de cierta manera el dueño del ingenio si llegó a un trato con los campesinos parcelarios durante la puesta en marcha de la reforma agraria y que efectivamente, el hacendado de forma paternal les proporcionó todos los elementos para el cultivo de la caña de azúcar, incluso les permitió la creación de un sindicato. Sin embargo, las miras de los patrones, padre e

hijo para nada incluían manifestaciones de "amor" hacia sus trabajadores, sino el interés de retenerlos cautivos en una amplia y rica zona productora de materia prima, de la cual dependía el éxito de toda la producción azucarera del San Cristóbal.

En otras palabras, Icaza nos entrega una riqueza excepcional en la manera que pinta la realidad de la cuenca del río Papaloapan en sus novelas. En ese camino resulta un experto, seguro de sí mismo. No obstante, consideramos que no alcanza a comprender la misma situación que el describe en toda su crudeza, al inclinarse de algún modo por el futuro del joven acomodado y brillante que confronta la ira de las hordas campesinas, hecho que lo define como la lucha entre la civilización y la barbarie.

En uno de los pasajes finales de su novela uno de sus protagonistas Oscar Villalba es sublimado a través de las palabras de su administrador quien lo exonera de todos sus errores al expresar con voz trémula: "…! *Dios mío, cuídamelo ¡ a mí que me pase todo, a él nada, pues no tiene que ver en esto*". Tales expresiones bien nos pudieran conducir a un juicio equivocado que nos colocaría fuera del contexto real, ya que Villalba constituía el elemento central de conflicto entre peones y hacendados.

Un epílogo con sabor a literatura.

Otra novela que forma parte de la trilogía de Gente Mexicana, lleva por título *Unos nacen con estrella*, en su contenido, podemos enterarnos de la vida casi inútil de un protagonista que vino a este mundo y su vida jamás significo nada, aunque con algunas de sus acciones quizás lo hubiese merecido. Un tipo parecido al que describe Jose Medel en su obra de *Pito Pérez*.

Su contenido relata las penas y sinsabores de un personaje de origen humilde que nació, vivió y murió en sufrimiento a quien la providencia le negó todo, una lectura más acuciosa, nos permite adentrarnos en el desarrollo de la revolución mexicana, prácticamente en todo su proceso, es decir desde su inicio, la guerra fratricida y el momento de la organización de la administración que brota de la vorágine revolucionaria. Nos muestra además la manifestación de actitudes y posturas de grupos políticos y militares contrastantes posicionados a los largo del territorio nacional, en la década 1910-1920.

Unos nacen con estrella es además un grito sincero y desgarrador de protesta de libertad y democracia ante la novísima administración que emerge de la revolución y en la cual se dejan ver todavía los atavismos socioculturales de la gente de México. Relata con particular nitidez, los levantamientos indígenas contra la dueña de la

hacienda de La Soledad, situada en el centro del país la propietaria de una acendrada militancia porfirista. Asimismo se ocupa con un énfasis radical de explicar los altibajos de la lucha armada en su primera etapa y de la y de la obtención por parte de los indígenas alzados el poder y de la propiedad locales.

En relación con la temática descrita, proporciona una develamiento destacado y veraz sobre el nuevo gobierno y de los revolucionarios que continuaron emplearon la fuerza de los indígenas campesinos como carne de cañón para triunfar y hacerse con el sobre los viejos hacendados porfiristas, y que ya en el empoderados hicieron a un lado las sentidas demandas populares obligándolos a abandonar las haciendas que habían ocupado. Es la visión de una revolución trunca, inconclusa o para expresarlo mejor consumada pero en favor de los nuevos ricos.

A través de la narración se busca desmitificar a la figura de Francisco I. Madero y de sus partidarios "correctos", acomodados y transformados en revolucionarios de escritorio. Icaza condena a aquellos que, colocados en las filas de los verdaderos alzados comienzan a sacar provecho del desorden existente. Individuos que aprovechas en su beneficio al trabajador agrícola, como Elías López, que continúan siendo obedientes y leales.

El indio y sus derechos no significaban nada para la administración revolucionaria para la cual el grupo indígena alzado es solo una parte insignificante que debe sujetar. Los nuevos amos, pisotearan sus derechos, su libertad, sus expectativas de mejoramiento social y acabaran para siempre con sus valores ancestrales y con características específicas de sencillez, amabilidad e inocencia.

Como colofón, *Campo de Flores* va más allá del tema de la revolución mexicana y se ocupa de cuestiones sociales de principio del siglo XX en la ciudad de Xalapa. Para los que aman a la población xalapeña, la descripción de sus sitios emblemáticos resulta subyugante e invita a recorrerlos al lado de los protagonistas. Algunos parajes fueron los que le dieron fama en la época de las flotas cuando hubo un constante arribo de viajeros y que motivó a sus moradores a anteponerle a su nombre: "*la ciudad de las flores*".

En este relato, su autor narra el acontecer cotidiano de una familia de la mejor sociedad xalapeña infiltrada de la disciplina del anterior orden que, si bien repercutía en el control político de los campesinos y obreros, no obstante, aspectos de su estructura permeaban la formación educativa, cultural y religiosa de los jóvenes de ambos sexos.

Entonces, campo de flores, es la lucha de un individuo por lograr un cambio de actitudes de generaciones adultas frente al ímpetu de las jóvenes. Uno de los personajes protagónicos, *Teresa*, representa la antítesis de una estructura social cerrada y arcaica, es la alegría de vivir y, a pesar de tenerlo todo, es inconforme y busca el rompimiento de moldes antiguos respecto a cuestiones aparentemente intrascendentes. Ella insiste en aceptar los cambios en la moda europea contemporánea que le permitiesen lucir pantorrilla cuello y espalda, aunado a este deseo, se involucra en actividades que en las según década de los años 20 eran exclusivas de los hombres tales como; saltar paredes, subirse a los árboles y montar a caballo. Actitudes que en su momento representaban la transgresión de lo establecido.

En esta obra, Xavier Icaza se muestra más estridentista que en las otras dos que constituyen a Gente Mexicana y se coloca como ferviente admirador de Salvador Diaz Mirón siendo reiterativo en las virtudes que poseen sus versos y de su prosa en general. Sin embargo, su radicalismo inicial se atenúa a lo largo de la obra para culminarla en propuestas moderadas, probablemente reflejo de su propia formación intelectual. Así, la idea de que "*la mujer siempre sueña con un hombre fuerte que la domine*" se traslada a Teresa, quien pese a resultar superior a sus compañeras amigas y maestras, e incluso a varios hombres de su época con los que se asociaba, sigue añorando la presencia de un hombre más fuerte que ella.

De esta manera, Icaza entrega a la posteridad tres novelas, las cuales se podían enlistar dentro de la tendencia estridentista, no obstante en su contenido no logra romper con los cánones literarios del porfiriato, no tanto por su agradable etilo narrativo de fácil acceso, sino porque habrá una deuda que saldar con aquellos seres anónimos que hacen historia sin ser dignos de ésta.

Son los paralelismos y el contexto, los elementos donde el cotejo de la novela con la historia pone de manifiesto la cercanía de aquella realidad social y el escenario imaginario que se describe en la novela de Icaza. Desde luego que establecer el parangón de los elementos de una novela de 1924 con una obra histórica contemporánea no es tarea fácil, sin embargo lo hemos asumido como un reto; que esperamos nos permita acercarnos a la comprensión de las *tensiones, relaciones y fronteras entre la historia y la literatura.*

Bibliografía

ASSAD Martínez, C. *Regiones en la Historia y en la literatura.* Hernandez López C. (Coord.) En*:* Historia y novela histórica. Coincidencias, divergencias y perspectivas de análisis. Pp. 31-62. México, Colegio de Michoacán, 2004.

AZUELA, Mariano. *Los de abajo*. Comentarios de Hernán Poblete Vargas, ed. Andrés Bello, 2004.
BENÍTEZ, Fernando. *El Rey viejo*. México, FCE. 1959.
BUSTOS Cerecedo, Miguel. "Estridentistas en la sombra". En Estridentismo. Memoria y valoración. México, Secretaría de Educación Pública, 1983, pp. 260-286.
DOMINGUEZ Pérez, Olivia. Política y Movimientos Sociales en el Tejedismo, N° 1, Colección Historia Veracruzana, editado por el Centro de Investigaciones Históricas de la U.V. 1986.
GUZMAN, Martín Luís. El Águila y la Serpiente (primera y segunda parte) Espasa-Calpe, Madrid, 1930.
ICAZA, Xavier. *Gente Mexicana*, Xalapa, Veracruz. Tipografía Viuda e Hijos de A.D. Lara, 1924.
LIST Arzubide, Germán. El movimiento estridentista. México, SEP, 1986 Segunda serie N°. 76 de Lecturas Mexicanas (primera edición 1928).
LIST Arzubide, German. *La revolución literaria: el movimiento estridentista*. México, Federación Editorial Mexicana S.A. 1988, pp. 16-17.
MARTÍNEZ Alarcón, Juana. *San Cristóbal, Un ingenio y sus trabajadores, 1896-1934*. Universidad Veracruzana, CIH, 1986.
MONSIVÁIS, Carlos. Tomo IV de la Historia General de la México editada por el COLMEX.
MORA, Francisco Xavier. *El ruido de las nueces. List Arzubide y el estridentismo mexicano*. Alicante, Universidad de Alicante, 1999.
MORALES Moreno, L. G. (Comp.) *Historia de la historiografía contemporánea* (de 1968 a nuestros días). México: Instituto Mora, 2005.
PALOU, P.A. *Pobre Patria mía. La novela de Porfirio Díaz*. México, Planeta, 2001.
ROBERT. S. *Historia y ficción*. En: Semiosis. Revista del Instituto de Investigaciones Literarias, Xalapa, Universidad Veracruzana, Tercera época, Vol. I, núm. 1, Enero-junio, 2005, pp. 127-156.
SCHNEIDER, Luis Mario. *El Estridentismo, o una literatura de la estrategia*. México, INBA, 1970, p.206.
SUAREZ, Arguello, A.R. *Con el calendario hacia atrás. Cuentos históricos*. México, Basilea, 2002.
RUBIALES García, A. *¿Historia literaria, versus historia Académica*?. En: El historiador frente a la historia literaria. Historia y Literatura. México, UNAM, 2000, pp. 41-60.
ZERMEÑO, Padilla, G. Sobre las huellas de Ranke. En: Historia y Grafía, Revista semestral del Departamento de Historia de la Universidad Iberoamericana, N° 35, año 18 pp. 11-48. México, IBERO, 2000.

BRASIL EN LAS CARTAS Y RELACIONES DE PEDRO SARMIENTO DE GAMBOA (1583-1590)

Joaquín Zuleta Carrandi
Universidad de Los Andes, Chile
joaquinzuleta@gmail.com

INTRODUCCIÓN

En 1581, Castilla se propone uno de los proyectos defensivos más ambiciosos de su tiempo: la fortificación y población del estrecho de Magallanes. Todo surge a partir de la irrupción de Francis Drake en el Pacífico –llamado entonces Mar del Sur– en 1578. Felipe II organiza una enorme expedición que tenía como principal objetivo la clausura definitiva del estrecho para cualquier nave extranjera. De esta forma, el Pacífico quedaría completamente a salvo de las incursiones corsarias, lo que significaba asegurar el Perú y México; y, por otra parte, las islas Molucas, Filipinas e India[139].

Este proyecto está enmarcado en el contexto de la unión de Coronas: ante la muerte de Sebastián I de Portugal y luego del cardenal Enrique en 1580, la corona portuguesa recae en Felipe II y así, Brasil pasa a formar parte de la monarquía hispánica. De esta manera, la Armada del Estrecho significó una muestra de poder en el Atlántico Sur y una forma de conectar la metrópoli con las capitanías hereditarias portuguesas.

La Armada del Estrecho de Magallanes, contaría en su origen con 23 naves y casi tres mil personas. Sus objetivos eran múltiples y complejos. Debía invernar en Río de Janeiro, luego llegar al estrecho de Magallanes; construir dos fuertes, uno en cada orilla del estrecho de modo que, mediante fuego cruzado, lograsen hundir cualquier nave. En este punto la armada debía dividirse en tres: algunas naves seguirían hacia

139

Respecto del proyecto de fortificación, ver Zuleta Carrandi, 2013.

Chile, llevando al nuevo gobernador y a un contingente de soldados para la guerra de Arauco, mientras la mayor parte de las naves debía volver al Brasil y luego a España. En el estrecho quedaría un tercer grupo compuesto de soldados y pobladores, quienes habrían de establecerse allí de manera permanente, fundar poblaciones, y defender el estrecho de cualquier flota enemiga que intentase meterse en aguas del Pacífico[140].

El papel de Brasil en este plan era sin duda relevante, pues opera como un punto intermediario entre España y el estrecho de Magallanes. El paso interoceánico es un espacio legendario dentro de la conciencia europea, el que escapa a los límites geográficos y culturales de los españoles. Sin embargo, Brasil tampoco estaba dentro de la cotidianidad de los habitantes de Castilla. Era un lugar desconocido, cuyas riquezas o peligros apenas se conocían. De este modo, en el diseño del itinerario de la Armada del Estrecho, Felipe II consideró la ventaja integrar a Brasil, obligando a que las naves invernaran en Río de Janeiro a pesar de las muchas advertencias, pues maestres y pilotos afirmaban que se trataba de un grave error ya que el gusano de la broma habría de carcomer el casco de las naves. Pese a estas advertencias, el rey Felipe insistió en la importancia de situar a Río de Janeiro en el circuito de la armada. Como podemos ver, estamos ante de una decisión completamente política, ya que técnicamente la invernada en Río de Janeiro era un grave riesgo que, sin embargo, la Corona estaba dispuesta a asumir.

¿Qué razones había para una decisión de esta naturaleza? Al parecer, circulaban rumores de que don Antonio de Crato podía estar interesado en pasar al Brasil y proclamarse rey. Si bien esto no sucedió, hubo alguna capitanía, Pernambuco, que juró lealtad a don Antonio, para luego retractarse a favor de Felipe II. Entonces, se trata de un gesto político de dominación real. Sin duda, una flota de tales características, 23 naves y casi tres mil personas, no podía sino ser una señal de apropiación del espacio atlántico en un momento donde la crisis sucesoria era un tema digno de atender[141].

Como Uds. se imaginan, el plan de la expedición no se cumplió se la forma en que estaba diseñada: la Armada del Estrecho es la historia de un gran desastre. Numerosas naves naufragaron, la mayor parte de los tripulantes murieron ahogados, o enfermos, si es que no desertaron donde pudieron. A pesar de que la armada alcanzó las costas del estrecho en 1583, ninguno de los objetivos se cumplió: los fuertes no

---

140 La organización de la Armada del Estrecho y sus múltiples objetivos están descritas en Sarmiento de Gamboa, 2015, pp. 48-65.

141 Ver Sarmiento de Gamboa, 2015, pp. 54.

llegaron a ser construidos, y las dos poblaciones fundadas no prosperaron. Ciudad del Rey Don Felipe es conocida hoy en el ámbito de la historiografía chilena como Puerto de Hambre.

SARMIENTO DE GAMBOA EN BRASIL

El conquistador gallego Pedro Sarmiento de Gamboa es el motor del proyecto de fortificación y población. De hecho, fue nombrado gobernador y poblador del estrecho y su misión era fundar ciudades y ayudar en el gobierno de los fuertes (que dependerían directamente de la Corona). Lo que me interesa revisar en esta oportunidad es la forma en que el conquistador gallego Pedro Sarmiento de Gamboa representa a Brasil en las cartas y relaciones que dirige al rey Felipe II.

Lo primero que debo señalar es que encontramos un tránsito en la representación del Brasil. Las primeras percepciones de los habitantes de Río de Janeiro y Santos son negativas. En esto influye, evidentemente, a que los intereses de Sarmiento, cumplir con el mandato real a pie juntilla, se vio gravemente vulnerado durante la estancia en Río de Janeiro el año 1582.

Debo aclarar una situación: la Armada del Estrecho estaba profundamente dividida en términos de liderazgo. Es decir, había una fuerte confrontación entre el general de la armada, Diego Flores de Valdés, y el gobernador del estrecho de Magallanes, Sarmiento de Gamboa. Las discusiones tenían que ver con el apego de las instrucciones reales: mientras Sarmiento velaba por su estricto cumplimiento, Flores de Valdés se permitía algunas licencias, como por ejemplo el comercio de palo brasil, un producto con gran valor económico en Europa pero que era peligroso de embarcar en naves que se dirigían al estrecho de Magallanes. Esta división se replicó entre los habitantes de Río de Janeiro y, como es posible suponer, los intereses de los habitantes se hallaban más cerca de Diego Flores que de Sarmiento de Gamboa, pues el primero ofrecía varios beneficios para los habitantes de la capitanía: nuevos pobladores, alimentos, herramientas, hierro y dinero, todo a cambio del peligroso y valioso palo brasil.

De esta forma, Samiento se referirá en términos negativos a Río de Janeiro, como un espacio que contribuyó a la destrucción de la armada y la imposibilitó de realizar las órdenes reales, o al menos las perjudicó gravemente. En efecto, numerosos tripulantes de la armada desertaron y fueron ocultados por los "portugueses" del Brasil; una buena cantidad víveres, herramientas, ropa y fierro para el estrecho fueron vendidos por los castellanos, y comprados por los portugueses a cambio de palo del

brasil, operación ante la que el gobernador de Río de Janeiro, Salvador Correa Saa, hizo la vista gorda pues, según Sarmiento «holgábase que su pueblo quedase bastecido».

En fin, Sarmiento encontró más enemigos que amigos en su primera estancia en el Brasil, experiencia que le lleva a afirmar que los portugueses deseaban mal a los castellanos e incluso les llama «nuestros mortales enemigos en lo secreto»[142]. La estadía en Brasil, tal como lo relata Sarmiento, fue un punto negro en la travesía de la Armada del Estrecho, pues salió notablemente debilitada en cuanto a daños en las naves por la broma, además de las muchas perdidas materiales y las deserciones de soldados, pobladores y clérigos.

Además, el juicio que hace Sarmiento sobre la riqueza del Brasil es poco alentador: se trata de una tierra pobre, en el que sus habitantes viven mal, y donde no se vislumbran grandes focos de desarrollo. Efectivamente, en los ojos de Sarmiento, quien conocía muy bien el Perú, Brasil aparecía como una tierra sin grandes atractivos.

Sin embargo, esta visión variará notablemente en la tercera estancia de Sarmiento en el Brasil. Esta se produce entre enero de 1585 y abril de 1586, luego de que Sarmiento hubiese fundado las poblaciones en el estrecho y regresado a Río de Janeiro en busca de ayuda para las poblaciones y comunicación con España. Ahora las cosas han cambiado: la Armada del Estrecho ha regresado a la Península, de modo que Sarmiento se encuentra solo y sus poblaciones magallánicas estaban en una situación muy precaria: con poca comida, sin apenas conexión con el exterior, lejos de cualquier población mayor, etc. Así, los gobernadores del Brasil se convierten en los mayores aliados de Sarmiento de Gamboa, quien, por su parte, se siente obligado a retribuir la ayuda prestada. En este punto aparece una dimensión muy notable de nuestro personaje: así como Brasil es una conexión entre España y el estrecho; Sarmiento de Gamboa se postula a sí mismo como un puente entre las capitanías hereditarias y la Corona. En otras palabras, Sarmiento se muestra a sí mismo, en varias cartas y relaciones, como una especie de embajador de Felipe II en el Brasil.

De este modo, los capitanes hereditarios ayudarán a Sarmiento de Gamboa pues eso significa un directo servicio del nuevo rey, hechos que serán además prontamente comunicados por escrito al monarca por el mismo gobernador del estrecho. Al mismo tiempo, las cartas de Sarmiento van a buscar representar a Brasil como una tierra con un gran futuro económico, el cual, sin embargo, necesita la ayuda de la Corona para prosperar.

---

[142] Relación de lo sucedido en la Armada Real de su majestad en este viaje del estrecho de Magallanes. Pedro Sarmiento de Gamboa. Río de Janeiro, 1-VI-1583. AGI, Patronato 33, N. 3, R. 27.

Un caso notable respecto al cambio de valoración del Brasil es la carta inédita que Sarmiento envía a Felipe II desde Vitoria, capitanía del Espíritu Santo, en enero de 1585[143]. Allí el autor dice que ha sido muy bien recibido por Vasco Fernández Coutino, puntual servidor del rey, quien además ha ayudado al abastecimiento de la única nave de Sarmiento, con el objetivo de que pueda regresar al estrecho de Magallanes a prestar auxilio a los colonos.

Como es ya su costumbre, Sarmiento provee al rey de informaciones respecto de los rumores que corren por el Brasil respecto a los ataques de piratas: en este caso, dice se sabe que unas naves enemigas se hallan ocultas en la isla Santa Helena con el objetivo de asaltar a la flota de Indias. También advierte que estas naves enemigas, que podrían ser francesas, probablemente vienen con el patrocinio de don Antonio, de modo que conviene mucho atender esta delicada situación.

Luego Sarmiento pasa a hablar de la importancia estratégica de la capitanía: es un punto deseado de ingleses y franceses y, por lo tanto, urge fortificar el puerto con una torre y artillería, además de un barco para la defensa del puerto. Sin embargo, esta solicitud bastante razonable del gobernador Fernández Coutino se ve ampliamente superada por la propuesta concreta del gobernador, quien propone a Felipe II que se apropie de la capitanía del Espíritu Santo a cambio de una recompensa en España. Y a continuación Sarmiento hace una lista de todos los bienes y aprovechamientos de la capitanía: ingenios de azúcar y pesca, de lo que el capitán cobra los impuestos correspondientes, ganancia que reaería en la Corona en caso de que se concretase el negocio. Sarmiento remata esta propuesta con la siguiente afirmación respecto del potencial económico de la capitanía: "siempre va en crecimiento, e irá mayor siendo de vuestra majestad".

Finalmente, Sarmiento se atreve a plantaer al rey que compre tres capitanías hereditarias: Espíritu Santo, Pernambuco y San Vicente, y de esa manera evitará que ingleses o franceses puedan adueñarse del Brasil.

CONCLUSIONES

1. La especiencia del Brasil resulta clave para analizar el desarrollo del proyecto de fortificación y población del estrecho de Magallanes. La estrategia de Felipe II es dar solución a una serie de problemas a partir de la formación de la armada: hacer un acto de presencia en el Atlántico Sur, fortificar y poblar el estrecho, integrar al Brasil al circuito de navegación del imperio. Este último objetivo tendría como consecuencia

[143] Carta de Sarmiento de Gamboa a Felipe II. Vitoria, 5-I-1985. AGI, Patronato 33, N. 3, R. 59.

un desarrollo comercial del Brasil, al proveer de bastimentos a las armadas que viajasen al estrecho de Magallanes, pues en última instancia el objetivo del rey es consolidar una nueva vía de navegación entre España y el virreinato del Perú, pasando por el estrecho de Magallanes (no olvidemos que una parte de la Armada del estrecho seguiría rumbo a Chile). De esta manera, Brasil se transformaría en una escala hacia el Virreinato del Perú.

2. La valoración que Sarmiento hace del Brasil sufre un notable progreso: en un comienzo el rechazo del Brasil y sus habitantes es patente, y entendible, considerando los notables daños que sufre la Armada del Estrecho en el Brasil. Sin embargo, esta valoración cambia completamente una vez que la Armada del Estrecho se ha ido. Entonces, Sarmiento ya negocia directamente con los capitanes hereditarios, con plena posesión del título de Gobernador del Estrecho de Magallanes, habiendo ganado ya credibilidad por haber fundado dos poblaciones a orillas de Estrecho. En esta segunda etapa, Brasil acabará por convertirse, para Sarmiento, en un punto clave en la defensa de los territorio del rey en Indias; ya que, de no fortificar los puertos de las capitanías, sería imposible su defensa y estarían condenados a perderse, como efectivamente acabó por suceder, ya que los holandeces se adueñarían del noeste brasileño en 1624, casi cuarenta años después de las advertencias de Sarmiento al rey[144].

3. Brasil se convierte en la última estrategia de Sarmiento de Gamboa para llamar la atención del rey respecto de su proyecto de poblamiento del estrecho. En efecto, los capitanes hereditarios serán los únicos aliados de Sarmiento en una situación bastante desesperada: la Armada del Estrecho resultó ser un desastre y el objetivo principal de esta se vio seriamente frustrado, pues la fortificación del estrecho estaba muy lejos de realizarse por faltar los materiales y herramientas. Por otro lado, los oficiales de la armada habían cuestionado seriamente la viabilidad de fortificar el estrecho, por lo que el prestigio del proyecto fortificador estaba en cuestión. Ante todos estos graves incomvenientes, Sarmiento plantea una novedosa estrategia, la que consiste en exhivir cómo los capitanes hereditarios apoyan su proyecto e incluso le ofrecen una red de apoyo. Sin duda, esta nueva alianza significaba un avance positivo en la realización del proyecto magallánico, y de esta manera lo quiere representar Sarmiento en sus cartas.

BIBLIOGRAFÍA

144 Mota & López, 2009, pp. 101-118.

Mota C. G. & A. Lopez, *Historia del Brasil. Una interpretación*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2009.

Sarmiento de Gamboa, P., *Sumaria relación*, ed. J. Zuleta Carrandi, Madrid, Iberoamericana, 2015.

Zuleta Carrandi, J., "La fortificación del estrecho de Magallanes: un proyecto al servicio de la imagen de la monarquía", *Revista complutense de historia de América*, 39, 2013, pp. 153-176.

Fuentes manuscritas

Relación de lo sucedido en la Armada Real de su majestad en este viaje del estrecho de Magallanes. Pedro Sarmiento de Gamboa. Río de Janeiro, 1-VI-1583. AGI, Patronato 33, N. 3, R. 27.

Carta de Sarmiento de Gamboa a Felipe II. Vitoria, 5-I-1985. AGI, Patronato 33, N. 3, R. 59.

LAS RESPUESTAS A LA SECULARIZACIÓN DE LA EDUCACIÓN VISTAS DESDE LOS CAMBIOS Y CONTINUIDADES QUE EXPERIMENTÓ LA CULTURA ESCOLAR EN EL COLEGIO DE SAN FELIPE NERI DE LA COMPAÑÍA DE JESÚS DE RIOBAMBA-ECUADOR

Lenín Garcés Viteri
Universidad Nacional de Chimborazo, Riobamba – Ecuador
lgarces@unach.edu.ec

El año de 1895 estalló en el Ecuador la Revolución Liberal, la misma que llevó al liberalismo al poder y trajo al país una serie de cambios fundamentales, como el control del Estado sobre varias esferas de la sociedad que hasta entonces habían permanecido en manos de la Iglesia, como: la instrucción pública, el registro de nacimientos, matrimonios y defunciones, la beneficencia. La Iglesia ecuatoriana, finalmente, terminó adaptándose a los nuevos cambios.

En este contexto es nuestro interés profundizar respecto al proceso de secularización de la educación en el país, los mecanismos de adaptación que presentó la Iglesia católica frente a la nueva realidad que le planteaba el escenario político liberal.

E n esta ponencia pretendemos abordar los medios, mecanismos y las formas como el Colegio San Felipe Neri de Riobamba de la cuidad de Riobamba- Ecuador se fue adaptando al proceso de secularización del Estado laico ecuatoriano, desde diversos ámbitos, como el académico, religioso, cívico, con lo que se buscaba dar una continuidad al sistema de la Ratio Studiorum que se practicaba en el plantel jesuita, aspecto importante de la cultura escolar, que se vivenciaba en las diversas actividades cotidianas.

1.1 Las adaptaciones a la secularización desde lo académico

Según el contrato suscrito entre el Estado ecuatoriano y la Compañía de Jesús el año de 1871, los jesuitas del Colegio de San Felipe Neri de Riobamba debían regirse a la Ratio Studiorum, sistema vigente desde el siglo XVI, y componente fundamental en el desarrollo de la cultura escolar del plantel. La Ratio combinaba una serie de experiencias de aprendizaje como ejercicios de retórica y debates públicos y las academias.[145] De acuerdo a este sistema las clases eran una o dos en la mañana, dejando el resto del día libre para el estudio y cada semana había repeticiones o círculos de estudio, y cada mes actos solemnes. La Ratio Studiorum recoge el ideal pedagógico jesuita que se sintetiza en el formar a sus estudiantes en virtud y letras.

En el aspecto académico los religiosos jesuitas del Colegio de San Felipe Neri, en el proceso de secularización, aceptaron y cumplieron los acuerdos y disposiciones emanadas desde el Ministerio de Instrucción Pública, lo que permitía que la institución pueda funcionar, aunque no se quitó del currículum materias como Latín y Religión, así como las prácticas religiosas como misas, rezos, novenas, triduos, ejercicios espirituales.

En las actividades diarias ocupaba un lugar importante lo religioso, aspecto que por la característica del plantel, no podía pasar por alto; todos los días: misa, rezo del rosario y una lectura espiritual. Las clases eran de lunes a sábado, en doble jornada, como era la costumbre.[146] En años posteriores se hicieron algunas modificaciones; así, los miércoles y sábados en la tarde había descanso. Los días domingos la asistencia era obligatoria; a las 07h30 se asistía a la misa, luego se impartía el catecismo, clases de urbanidad o los ejercicios físicos. [147]

Hacia 1895 la enseñanza secundaria se estructuraba en cuatro niveles: empezaba (así denominados) con Ínfima, continuaba con Media, Suprema Literatura y Filosofía. En el caso del Colegio San Felipe Neri en el año denominado Ínfima y Media las materias que se impartían eran: Religión, Latín, Castellano, Aritmética y Geografía. En el nivel de Suprema la Geografía se reemplazó por Historia General. En el nivel de Literatura las asignaturas que se impartieron fueron: Religión, Raíces griegas y latinas, Preceptos, Historia de la Literatura e Historia y Geografía del Ecuador. En el último año, Filosofía, se estudiaba: Ética, Física, Geometría, Lógica, Álgebra y Francés.

La Ratio Studiorum, sistema escolar que puede ser considerada como la cultura escolar que se vivenció en el Colegio de San Felipe Neri, se adaptó a estos nuevos

[145] Carlos Vásquez, *Los Jesuitas y el apostolado de la Educación: 2*, http://www.jesuitas.org.co/documentos/32.pdf .
[146] Hasta el año de 1974.
[147] Prefectura del Colegio de S. Felipe *Diario y libro de asistencia de 1912 a 1933*, 36.

cambios, pero sin dejar de lado algunas de sus prácticas, como la celebración de fiestas religiosas, la repartición de premios, debates, academias de estudio, congregaciones religiosas.

Una de los medios de adaptarse a la normativa impuesta por el Estado laico, en el Colegio San Felipe Neri, fue el de acatar las disposiciones legales. Así, en cuanto al uso de los textos escolares el Colegio de San Felipe Neri dio cumplimiento con las órdenes emanadas por las respectivas autoridades educativas. El 15 de noviembre de 1900 Alberto Darquea, Secretario del Consejo General de Instrucción Pública, mediante oficio Nº 38 comunicó al padre Rector los textos que se debían utilizar en la enseñanza secundaria del Ecuador de acuerdo a la resolución de la Junta General de profesores del Instituto Nacional Mejía de Quito.[148] Entre estos textos encontramos obras tradicionales y que ya existieron antes de estas propuestas del Instituto Mejía, inclusive llama la atención que se propusieron textos escritos por religiosos, como Instrucción Moral y Religiosa de Shoupe, o textos tradicionales como Urbanidad de Manuel Antonio Carreño, Gramática Castellana de Primitivo Sanmartín, Aritmética de los Hermanos Cristianos, Geografía General de Sánchez, Filosofía Racional del P. Jonet, Historia Universal de Fernando de Castro. Los textos Geografía del Ecuador de Roberto Andrade, Historia del Ecuador de Pedro Fermín Cevallos, autores de marcada tendencia liberal, sin embargo fueron utilizados en el plantel.

Con fecha 14 de junio de 1901 la Secretaría del Consejo General de Instrucción Pública informó al padre Rector algunos cambios de los textos a seguirse, según resolución del Instituto Nacional Mejía; la Historia Universal de Castro se reemplazó por el compendio de Duruy, que con sus cinco tomos debía enseñarse desde el segundo año de Humanidades; la Geografía Universal debía ser estudiada en el libro de Manuel Rojo.[149]

Según la costumbre de la época las actividades extra – clases, lo que Agustín Escolano llama mediaciones de la cultura escolar,[150] fueron importantes para el plantel, conforme el espíritu de la Ratio Studiorum. Una de estas actividades eran las academias; los miembros de éstas debían aventajar a los demás compañeros en lo académico, en virtudes cristianas, en diligencia en los estudios y en el cumplimiento de las leyes de las clases. Las academias debían exponer públicamente, y de manera

[148] [Oficio Nº 38 de Alberto Darquea al Rector del Colegio de San Felipe donde se indican los textos que se deben utilizar] (Quito:15 noviembre 1900, ACSJQ, Caja San Felipe Neri).
[149] [Oficio Nª 58 en el que se indican cambios de Algunos textos] (Quito: 14 de junio de 1901, ACSJQ, Caja San Felipe Neri).
[150] Escolano, "La escuela como construcción cultural", 140.

periódica, sus trabajos en actos solemnes, en los que se entregaban premios a los miembros más destacados. Las academias que funcionaron en el Colegio de San Felipe Neri fueron: la de Dogma y Razón de Apologética, Dios y Patria de Literatura, San Luis Gonzaga de Declamación, San Estanislao de Kostka de Lengua Latina y se estaba organizando la de Historia Riobambeña, la misma que se denominará Juan de Velasco.

Cada Academia del Colegio de San Felipe Neri tenía sus reuniones, generalmente los días de vacaciones (miércoles y sábado en la tarde) y poseían sus reglamentos internos. En algunas Academias, como la de Declamación y la de Latín, podían ingresar desde el grado superior de la escuela y de la sección inferior del colegio; la de Literatura aceptaba únicamente estudiantes de tercero a sexto curso. Algunas Academias, como la Dios y Patria de Literatura, realizaron publicaciones como: "La Victoria de Junín", "El Tricolor Nacional Ecuatoriano", "Estudios de Retórica" "El Espíritu del Hombre Superior", "Ensayo de Debates sobre el secular Litigio de Límites entre Ecuador y Perú."[151] Así era posible cumplir con lo que mandaba el plan de estudios de la Compañía de Jesús, la Ratio Studiorum, instrumento que sirvió como guía de los procesos educativos hasta más allá de la mitad del siglo pasado. Para las academias del plantel el aspecto religioso y el cultivo de la piedad eran lo que se debían priorizar, lo que de alguna manera, contrarrestaría el influjo del laicismo.

La Ratio Studiorum, al aplicarse en el Colegio de San Felipe Neri, incorporó algunos rasgos de modernidad pedagógica, con el fin de adaptarse a las nuevas disposiciones del Ministerio de Instrucción Pública, más que dar respuestas de rechazo o de no cumplirlas, con lo que la Ratio Studiorum, elemento fundamental de la cultura escolar del Colegio de San Felipe Neri, iba acomodándose a los cambios propuestos por el Estado laico. Estas adaptaciones no implicaban, necesariamente, dejar de lado el espíritu de la Ratio Studiorum.

Un tópico en la vida cotidiana, y de la cultura escolar del Colegio San Felipe Neri fue la instrucción militar de los estudiantes; un oficial del Ejército ecuatoriano era asignado para preparar a los estudiantes.[152] Esta actividad tuvo ciertas variaciones en el día que se realizaba; en ocasiones eran los domingos después de la misa y plática, o los miércoles en la tarde. La instrucción militar se complementaba con exhibiciones públicas de revistas de gimnasia, competencias militares, atléticas y la jura de la

[151] *Prefectura del Colegio San Felipe*, 16 –7.
[152] La instrucción militar formaba parte de una propuesta pedagógica que se la trasladó desde Europa.

bandera.[153] El liberalismo, según el historiador colombiano Gilberto Loaiza Cano, tanto en Europa como en América, adoptó el modelo educativo alemán, que proveía de disciplina y eficacia para el acceso a la lectura, elementos claves para la formación de ciudadanos y electores. Incluso los conservadores valoran la disciplina y la eficacia de la educación alemán porque se sostenía en un modelo.[154]

1.2. La ritualidad en lo cotidiano del Colegio de San Felipe Neri

Dentro de lo que Antonio Viñao califica como conjunto de prácticas rituales de la acción educativa, relacionadas con la cultura escolar, a las cuales el Colegio de San Felipe Neri dio la debida atención, está la distribución de premios, conforme lo prescrito en la Ratio Studiorum, que preveía realizar distribuciones públicas de premios, en tiempos previamente determinados. El sentido que se dio a este conjunto de rituales al repetir ciertos actos es el de establecer una costumbre en la que se reconocieron los logros alcanzados por los estudiantes, lo que serviría de ejemplo para los demás compañeros. Con estas prácticas se pude observar una continuidad de la cultura escolar, cuyo elemento fundamental era la Ratio Studiorum, en este plantel educativo jesuita

Con estos ritos se daba a conocer a la ciudadanía lo que se hacía en el plantel y los logros que conseguían sus estudiantes. Estos actos eran muy solemnes y la ciudadanía los esperaba. Los conocimientos adquiridos por los estudiantes eran una muestra de los avances educativos impartidos por los profesores; estas demostraciones se realizaban en medio de la rivalidad que existía con el Colegio Nacional Maldonado, por lo que era muy importante la asistencia de los padres de familia y la ciudad en general.

Los anuarios editados por el plantel dan cuenta de lo anterior al calificar a este tipo de actos como "Solemne Distribución de Premios".[155] La frase con la que los anuarios y actos presentan a los estudiantes destacados decía:

> A Mayor Gloria de Dios, adelanto de las Ciencias, Cultura de las Letras, honrosa y duradera memoria de los alumnos del Colegio San Felipe Neri de la Compañía de Jesús en Riobamba, se proclaman los nombres de los que durante el curso 1916 – 1917, por su ejemplar conducta, constante

[153] Escobar, Páginas Históricas, 178.
[154] Gilberto Loaiza, "El maestro de escuela o el ideal liberal de ciudadano en la reforma educativa de 1870" en *Revista Crítica N° 34 julio – diciembre 2007* (Bogotá: Universidad de los Andes), 73- 4.
[155] Colegio San Felipe Neri *Solemne Distribución de Premios en el Colegio de San Felipe Neri de la* Compañía *de Jesús curso de* 1916 – 1917.

> aplicación y acreditado aprovechamiento se han hecho merecedores de tan justo premio.[156]

Los premios entregados eran de varios tipos: de conducta, de Instrucción Religiosa, que era el más apreciado por parte de las autoridades del plantel jesuita de Riobamba al colocarlo en primer lugar de la lista de los premios académicos; de aprovechamiento, que se otorgaban por cada curso, tanto de la escuela como del colegio; este reconocimiento se lo dividía por cada año y materias, pero siempre bajo los lineamientos de la Ratio Studiorum (Reglas para el Rector 14). Se otorgaba una medalla de excelencia al estudiante que había obtenido el mayor número de distinciones en conducta, aprovechamiento y en las concertaciones mensuales.

El ritual de esta concesión de premios y la proclamación de notas se repetía de manera mensual, con la realización de un acto público, al que se le daba cierta solemnidad; estas ceremonias eran acompañadas, generalmente, de demostraciones sobre los conocimientos adquiridos en las distintas materias, declamaciones de composiciones poéticas, obras de teatro, zarzuelas.[157]

En otras ocasiones estos actos se reducían únicamente a la lectura pública de las notas de los estudiantes. Hubo meses en los que por diferentes circunstancias, como los sucesos acaecidos en el país entre diciembre de 1911 y enero de 1912, (asesinato de Eloy Alfaro) dichas ceremonias tuvieron que postergarse.

1.3 Cotidianidad y ritualidad en lo religioso y las devociones

La manera como el Colegio de San Felipe Neri manejó el tema de lo religioso, llevó a que el conjunto de actos y ceremonias se convirtieran en rutina y ritualidad que se repetían, sin mayores cambios, en los años que estamos estudiando, accionar que consolidó la cultura escolar del plantel y daba, al mismo tiempo, continuidad a la Ratio Studiorum.

Desde sus inicios, en 1836, en el plantel hubo congregaciones religiosas que fueron creadas para fomentar la piedad y la devoción hacia el Sagrado Corazón de

---

[156] Colegio San Felipe Neri *Solemne Distribución de Premios en el Colegio de san Felipe Neri de la Compañía de Jesús curso de* 1916 – 1917, 3 y Colegio San Felipe Neri, *Anuario del Colegio "San Felipe Neri" Curso Escolar de 1925 – 1926*,(Riobamba, La Buena Prensa, 1926), II.

[157] Como sucedió en la mañana del sábado 23 de diciembre de 1911, según el "Diario y Libro de Asistencia de 1912 a 1933" "[…] 9 ¼ Acto de Historia Universal de los estudiantes de 3º año; salió bien; declamación de dos composiciones poéticas; después tuvo lugar la 2ª proclamación de notas del curso. Empiezan las vacaciones de Navidad." También se presentaban obras de teatro, zarzuelas como "El Campo de Quintín" (julio 1919), dramas como "El 9 de octubre de 1820" de Luis Velasco, S.J. (4 de julio 1920), "Como la tumba" (5 de julio 1921). (Prefectura del Colegio de S. Felipe *Diario y libro de asistencia de 1912 a 1933, pp. 7, 5, 65, 73* AUESFN).

Jesús; con ese fin funcionó en el colegio el Apostolado de la Oración, el mismo que tuvo su antecedente en la Cofradía del Sacratísimo Corazón, que en 1832 ya existía en el oratorio de San Felipe en Riobamba.[158] El Apostolado de la Oración se estableció en el San Felipe en 1871 con el P. Antonio Garcés, S.J., una congregación que tomó impulso en 1873 con la consagración del Ecuador al Sagrado Corazón de Jesús.

Con las diferentes congregaciones religiosas que existieron el Colegio San Felipe Neri se buscó aplicar lo previsto en la Ratio Studiorum. Una de las prácticas que más se pedía a los congregantes del Apostolado de la Oración, que en su mayoría eran estudiantes del Colegio San Felipe Neri, era comulgar todos los primeros viernes de cada mes en honor al Sagrado Corazón de Jesús. El Diario del Prefecto destacaba que casi todos los alumnos comulgaron en estas misas, rito que se repetía cada primer viernes del mes. Después de la misa los estudiantes que comulgaban regresaban a sus casas a desayunar, por lo que la primera hora de clases se suspendía, [159] rutina que se repetía todos los meses sin mayor variación alguna.

Otro grupo religioso significativo fue la Congregación Mariana, en la que se admitían a los estudiantes que se destacaban en aprovechamiento y conducta, siguiendo lo prescrito en la Ratio Studiorum. Según la creencia el ingreso a esta congregación y la práctica de ciertas devociones piadosas garantizaba "la protección de la Virgen durante la vida, pero sobre todo a la hora de la muerte", con lo que la salvación eterna estaría prácticamente garantizada.[160] El colegio incentivó a sus estudiantes a buscar los medios necesarios para asegurar su entrada al paraíso, uno de estos caminos fueron las congregaciones o grupos apostólicos para los seglares, sin dejar de lado las prácticas piadosas.

Otro rito religioso que fue importante para la continuidad de la cultura escolar en el Colegio de San Felipe Neri fue la festividad de los santos, que generalmente era antecedida por la celebración de una novena. Los santos que más se festejaban en el Colegio de San Felipe Neri eran: San Estanislao de Kostka[161] cuya fiesta era el 13 de noviembre; el ritual acostumbrado incluía, en la mañana, una misa solemne con comunión mayoritaria de los estudiantes, mientras que por la tarde, después del rezo del rosario, había juegos como el desafío de pelotas con escudo; después los estudiantes tenían vacación. El periódico, de tendencia liberal, "Los Andes" de Riobamba en su

[158] Alfonso Escobar, *Reseña Histórica del Apostolado de la Oración*, mecanografiado, 1 -2.
[159] *Diario del Colegio de San Felipe Neri en Riobamba (Ecuador) desde el año 1910 al año 1920.*
[160] Colegio San Felipe, *Efemérides 1921 – 1922*, 3.
[161] Santo de origen polaco, nació el 28 de octubre 1550; fue novicio de la Compañía de Jesús, murió de malaria el 15 de agosto de 1568.

edición del 16 de noviembre de 1916 ironizó e hizo una crítica de estos festejos al decir que los santos solo servían para dar vacaciones a los estudiantes.

Otra celebración religiosa era la de la entonces beata Mariana de Jesús, (Quito 1618 - 1645) cuya fiesta se conmemoraba el 26 de mayo. Esta celebración se la daba en consideración a que Mariana de Jesús era la única ecuatoriana elevada a los altares y por la relación directa que tuvo con la Compañía de Jesús.

Un festejo anual importante en el Colegio San Felipe Neri fue la del santo jesuita Luis Gonzaga (1568 – 1591); cada 21 de junio, el rito iniciaba en la mañana con la misa de comunión general, un programa especial en la tarde con rezo del rosario, letanías cantadas y en la noche, veladas artísticas, que terminaban con juegos pirotécnicos, globos y la instalación de un arco voltaico en el patio.[162]

El ritual que se celebraba con la solemnidad que la ocasión ameritaba, era la fiesta del Sagrado Corazón de Jesús, en el mes de junio. Los ritos eran similares a otras fiestas religiosas, misa de comunión general en la mañana y en la tarde una procesión por las calles de la ciudad. En el mismo mes de junio se festejaba la fiesta del Corpus Christi, que en el Colegio de San Felipe Neri no pasaba por alto; el colegio se sumaba a la procesión solemne que se realizaba cada año en la ciudad y que era precedida por el Obispo de la Diócesis.

En busca de fomentar las distintas devociones piadosas era costumbre que los diferentes meses del año lectivo estén dedicados a la protección de diferentes advocaciones. Por ejemplo, octubre al Ángel de la Guardia, noviembre a San Juan Berhmans, diciembre a la Inmaculada, enero a Jesús Rey y junio al Sagrado Corazón de Jesús, etc.

En el desarrollo del año lectivo se realizaban otros ritos religiosos no menos importantes como: misa al Espíritu Santo y triduo al inicio del año lectivo, ejercicios espirituales de tres días con régimen externo en octubre y en Semana Santa. Otras prácticas comunes eran el rezo diario del rosario y las letanías. Estas prácticas religiosas pretendían fomentar a toda costa la fe y devoción de los estudiantes en un ambiente donde iba ganando espacio el Estado Laico; el objetivo era revestirles de un carácter de seriedad y de suma estrictez; por ejemplo, la Junta de Profesores del 1 de octubre de 1899 encomendó al P. Prefecto que procure que:

> [...] traigan todos los colegiales un devocionario para seguir las oraciones de la Santa Misa pues muchos parecen entonces muy distraídos. En cuanto al rosario se encargó al que los vigila que los excite á que recen todos en voz alta. [...] Si los alumnos están cansados por el largo estudio se

[162] Prefectura del Colegio de San Felipe Neri, *Diario y Libro de Asistencia, (manuscrito)* Riobamba, 42.

> pudiera tal vez remediar con que se pusiesen de pié después de la primera decena.[163]

Otro rito que se cumplía anualmente era la llegaba a Riobamba la imagen de la Virgen de Sicalpa; la ciudad preparaba varios rituales que incluía una procesión al arribo y despedida. Las imágenes religiosas, como objeto de culto, han acompañado a lo largo de la historia de la Iglesia católica como representaciones ideales de los valores y preceptos del catolicismo.[164] Conforme pasaban los años la presencia de la imagen de la Virgen de Sicalpa en Riobamba, perdió importancia. Durante varias décadas la imagen no ha regresado a Riobamba.

Otras conmemoraciones importantes eran las marianas, que en cada año lectivo y de forma ritual se realizaban tres: 8 de diciembre la Inmaculada Concepción, 20 de abril la Dolorosa del Colegio y mayo el mes de María, la misma que empezaba con una novena, en la mañana, el mismo ritual de otras fiestas religiosas; en la tarde, el rezo del rosario, panegíricos, consagraciones, procesión con las Hijas de María, juegos en el patio y lanzamiento de globos. El mes de mayo estaba consagrado a ofrecer "flores a María.", festejo en el que simbólicamente se regalaban obsequios a la Virgen María y se quemaban en la capilla en medio de una fiesta.

Pero la devoción mariana más apreciada en el Colegio de San Felipe Neri era a la Dolorosa del Colegio, a raíz del milagro, que pronto se difundió a nivel nacional;[165] el plantel, al ser una institución educativa jesuita ecuatoriana, propagó rápidamente la devoción a la Dolorosa del Colegio. Aunque de manera tardía el cuadro del milagro realizó varias giras a las distintas provincias del Ecuador. La primera salida se realizó en el año de 1934 a las ciudades de Riobamba, Ambato y Latacunga. A Riobamba el cuadro volvió en los años 1938, 1955, 1981 y 2005. Las primeras visitas fueron apoteósicas; posteriormente perdieron la atracción y devoción de los fieles.

Hay un detalle al cual el Colegio San Felipe Neri, dio importancia; un jesuita, miembro de la comunidad del Colegio San Gabriel de Quito, compró a principios del siglo XX tres oleografías idénticas de la Virgen de Dolores, una de las cuales fue la del milagro; la segunda se la conservó en el Noviciado de los jesuitas en el sector de Cotocollao, Quito, y la tercera fue traída a Riobamba en el año de 1908 por el P.

---

[163] Colegio San Felipe, *Libro de Juntas 1888 – 1918*, (Riobamba: 1 de octubre 1899).

[164] Catalina Larco, Mariana de Jesús en el siglo XVII: santidad y regulación social", *Procesos: Revista ecuatoriana de Historia N°* 15, (I II semestres 2000*): 52*.

[165] Hecho que aconteció la noche del viernes 20 de abril de 1906 en el comedor del Colegio San Gabriel de Quito, cuando los internos vieron que un cuadro de la Virgen de Dolores abría y cerraba los ojos. El mes de mayo de 1906 inició el proceso canónico; luego de las debidas indagaciones Ulpiano Páez Quiñones, Vicario Capitular de la Arquidiócesis de Quito, el 31 de mayo de 1906 aceptó el hecho como un milagro divino.

Andrés Machado, S.J, rector del Colegio San Gabriel y nombrado ese año Obispo de Riobamba. Dicha imagen se conserva aún en la capilla del plantel.

Como una forma de acrecentar la devoción a la Dolorosa del Colegio, en el año de 1908, se fundó en el San Felipe Neri "La Congregación de la Virgen Dolorosa del Colegio", conformada por mujeres, la misma que en el año de 1931 alcanzó 765 socias.[166] Posteriormente, se creó un grupo denominado "Los Caballeros de la Dolorosa". Estas congregaciones estaban asesoradas por jesuitas, tenían sus directivas, estatutos, reglamentos y generalmente estaban integradas por personas económicamente solventes, de la élite riobambeña.

Estas prácticas religiosas - cotidianas en el colegio de los jesuitas de Riobamba como parte de su cultura escolar, se convirtieron en un verdadero rito, y quizás, una rutina. Según el historiador Antonio Padilla Arroyo los rituales escolares buscan como objetivo principal el recuperar y el reinterpretar el sentido de las fiestas, sobre todas religiosas, para lo que era fundamental incentivar la participación activa de los habitantes de las distintas poblaciones, siempre en la medida que las fiestas representen un acto de participación comunitaria. Así, los rituales escolares nos darían a conocer las divisiones, tensiones y representaciones de la sociedad, con la que de alguna manera se vinculaba.[167]

Con este tipo de ceremonias y rituales religiosos, siguiendo el criterio de García de Cortázar, la Iglesia pudo explotar la condición de perseguida, con lo que justificaba la organización de multitudinarias procesiones y peregrinaciones, manifestaciones que pueden ser calificadas como ostentosas de fe,[168] pero lo que en realidad pretendían era consolidar la fe y evitar la proliferación de ideas provenientes del laicismo.

1.4 El catecismo de san Ignacio y otras formas de defender la religión católica del Colegio de San Felipe Neri, como medios de vinculación edificantes con la sociedad riobambeña

Ante la supresión de la enseñanza de la materia de Religión en los planteles educativos del Ecuador, medida auspiciada por el Estado laico y varios municipios, la Iglesia católica procuró encontrar varios medios y formas de adaptarse a la nueva realidad. Así, a través de algunas actividades edificantes el Colegio San Felipe Neri

[166] Colegio San Gabriel, *Mi Colegio, año IV, Nº 34* (Quito: 1931),48 – 51.
[167] Antonio Padilla, "Secularización, educación y rituales escolares en el siglo XIX" en *Alteridades*, 9: 104.
[168] Mónica Moreno, "La política religiosa y la educación laica en la Segunda República", *Pasado y Memoria: Revista de Historia Contemporánea*, N° 2: 31.

buscó una vinculación con la sociedad riobambeña. En el caso de la diócesis de Bolívar[169] los jesuitas pusieron en marcha algunos recursos como: el catecismo de San Ignacio de Loyola, los ejercicios espirituales y sermones en celebraciones litúrgicas especiales.

El catecismo de San Ignacio de Loyola se instaló el 9 de octubre 1902 en la iglesia de San Francisco (a una cuadra del Colegio de San Felipe Neri). El origen del catecismo de San Ignacio, se dio en "vista de la falta de instrucción pública de los niños que acudían a estudiar a establecimientos educativos seglares, o que no van a ellas" y ante la imposibilidad de acudir a una institución católica, a lo que se sumó la ausencia de un cura párroco en San Francisco. Para la convocatoria se emplearon medios como hojas volantes y avisos en un periódico local.[170]

Como era la costumbre de ese entonces, el catecismo y sus diferentes secciones, divididas por género, tenían sus patronos; el principal era San Ignacio de Loyola; San Estanislao de Kotska, santo de los niños que se preparaban para la primera comunión; el Niño de Praga, de los niños que ya podían comulgar; de las niñas eran patronas el Purísimo Corazón de María y la beata Mariana de Jesús. El catecismo era financiado con fondos provenientes de las limosnas de las personas pudientes de la ciudad. A través de estas contribuciones de las élites de la ciudad de Riobamba se establecía una relación directa entre este grupo social y el Colegio San Felipe Neri.

En el catecismo hubo una serie de hábitos y ceremonias definidos; las celadoras, calificadas como "jóvenes piadosas", eran las que recogían a los niños y los devolvían a sus respectivas casas. Se incentivaba la presencia de los niños a través de tarjetas de asistencia y billetes de aplicación, los que eran canjeados cada dos meses con objetos piadosos como rosarios o estampas; a los más pobres se les obsequiaban cortes de tela. Cada cierto tiempo había concertaciones públicas en las que los niños repetían de memoria los puntos básicos de la doctrina cristiana y recitaban composiciones piadosas. Había lo que se llamó las funciones que no eran otra cosa que conmemoraciones de la festividad del patrono de cada sección.

Pero el acto que se celebraba con toda fastuosidad, pompa y rigurosidad ceremonial era la Primera Comunión, que incluía la realización de un triduo de ejercicios espirituales; los niños se presentaban con pantalón blanco y chaqueta negra, las niñas con vestidos y velos blancos. Parte del ritual era la encendida de la vela que permanecía en ese estado desde el canto del Sanctus hasta después de la comunión;

[169] Como se conocía en ese entonces a la actual Diócesis de Riobamba
[170] *Catecismo de San Ignacio de Loyola*, manuscrito (Riobamba 1903).

después de la ceremonia había un desayuno. En la tarde de ese mismo día se daba la renovación de las promesas bautismales, un ritual que los niños la realizaban puesto de rodillas, con la vela encendida y con una mano en los evangelios; terminaba la ceremonia con la colocación de un escapulario de la Virgen del Carmen a los niños.

El primer año asistieron alrededor de unos 700 niños, una cifra importante, si tomamos en cuenta y comparamos con el número de estudiantes del Colegio San Felipe Neri, que en aquel entonces, no llegaba a 200. Durante varios años el catecismo de San Ignacio de Loyola suplió la falta de la enseñanza religiosa de los niños de Riobamba, aunque tuvo que enfrentar, en alguna ocasión, intentos de cierre por parte de las autoridades civiles de la ciudad.

Otra vía que empleó la Compañía de Jesús para adaptarse al proceso de secularización fue la realización de tandas de ejercicios espirituales con las modalidades de internos o externos; estas tandas se los daban en momentos litúrgicos importantes a los estudiantes del Colegio de San Felipe Neri, como la Semana Santa y el mes de María, para el efecto se suspendían las clases durante tres días. Había misas, pláticas, momentos de oración, rezo del rosario, adoración al Santísimo y confesiones.

Los actos rituales se extendían también a los artesanos, al clero secular, a las religiosas Marianitas, de la Providencia y de la Concepción. Se daban retiros espirituales a las Santas Hijas de María y en la Catedral para el pueblo; en la Basílica del Sagrado Corazón para señoras y el pueblo en general. También había tandas de ejercicios en pueblos cercanos como Guano, Chambo, Pungalá, Yaruquíes.[171] De esa manera el plantel jesuita se proyectaba hacia la sociedad riobambeña y no se dedicaba únicamente a la labor académica.

Los sermones fueron otro canal apreciado por los jesuitas del San Felipe Neri para acercarse a sus fieles, y otra actividad edificante que vinculó de manera directa al Colegio San Felipe Neri con la población de Riobamba. Los principales sermones que se predicaban eran el del 8 de diciembre dedicado a la Inmaculada Concepción, 31 de diciembre fin de año, 1 de enero el Dulce Nombre, 2 de febrero purificación, 7 de abril Viernes de Dolores, 14 de abril Siete palabras, 20 de abril Dolorosa del Colegio, 4 de mayo desagravios, 7 de mayo Patrocinio de San José, 26 de mayo Beata Mariana, junio 21 Luis Gonzaga, junio 23 Corazón de Jesús, agosto 15 la Asunción.[172]

[171] [*Tanda de Ejercicios en 1922*] manuscrito, ACSJQ.
[172] [*Sermones* de *1921 a 1922*] manuscrito, ACSJQ.

1.5 "El año triunfal" (1915) la consagración de la Basílica al Sagrado Corazón de Jesús en Riobamba

El 9 de junio de 1915 se consagró el templo de la Basílica al Sagrado Corazón de Jesús en la ciudad de Riobamba. La primera piedra se colocó el 26 de agosto de 1883, en el rectorado del P. Luciano Navarro, S.J. En un principio se pensó levantar este templo en el sector conocido como la Loma de Quito, pero por la distancia, finalmente se edificó en un sitio contiguo al Colegio San Felipe Neri.

La Compañía de Jesús quiso darle al templo un carácter de nacional y presentarlo como una ofrenda complementaria a la consagración del Ecuador al Corazón de Jesús, evento en el que los jesuitas tuvieron protagonismo. La construcción de la Basílica demoró 32 años; el retraso se debió sobre todo a problemas económicos, por lo que el comité de ayuda realizó varias actividades como rifas, veladas artísticas para recaudar fondos.

Luego de superar estos inconvenientes y problemas económicos, la Basílica del Sagrado Corazón de Jesús abrió sus puertas a los fieles el 9 de junio de 1915, para cuyo efecto se preparó un amplio programa al que asistieron varios obispos del Ecuador. Podemos narrar, a modo de anécdota, que el Arzobispo de Quito Monseñor Federico González Suárez se excusó de asistir a la consagración "por motivos de graves de prudencia" (salud).[173] Caso similar fue el del Obispo de Riobamba Mons. Andrés Machado, S.J., que no pudo presidir los actos de consagración por enfermedad.

El programa de inauguración incluyó repiques de campanas, retretas, misas pontificales diarias, entronización de la imagen del Sagrado Corazón de Jesús, peregrinaciones desde distintos pueblos cercanos a Riobamba, veladas artísticas, desfiles acompañados de bandas de músicos de pueblos aledaños como: Licto, Pungalá, San Andrés, Calpi, Químiag, Cubijíes, Cajabamba, San Luis; juegos artificiales, iluminación de los templos de Riobamba.[174]

Otro medio de vinculación del Colegio San Felipe y de la comunidad jesuita con la feligresía de Riobamba fue por medio de las congregaciones religiosas, cuyas reuniones y actividades se las realizaban en las instalaciones del plantel. Los asesores y directores espirituales eran religiosos jesuitas del Colegio San Felipe Neri. Algunas de las devociones, como el Sagrado Corazón de Jesús o la Dolorosa del Colegio eran propias de la Compañía de Jesús. En la actualidad varios de los estandartes de las

---

[173] [Carta de Federico González Suárez a Juan Félix Proaño, en la que se excusa asistir a la consagración de la Basílica,] 2 de mayo de 1915, AUESFNR.

[174] *El Social, Periódico de independiente de intereses generales y locales, Nº 100,* (Riobamba), 5 de junio de 1915.

congregaciones se conservan en la Basílica del Sagrado Corazón de Jesús. En los archivos del Colegio San Felipe Neri reposan libros de actas de reuniones de estas congregaciones, imágenes y diplomas que ameritan un estudio minucioso sobre su influencia en la sociedad y el papel que desempeñaron junto a la Iglesia católica.

Alrededor del templo de la Basílica del Sagrado Corazón de Jesús se formaron y fortalecieron varias de estas congregaciones religiosas; algunas de ellas eran para la gente pudiente como la Congregación de los Caballeros de la Dolorosa y otras para la gente de menores ingresos económicos, como la Congregación de San José, formada principalmente por obreros de la ciudad. Cada una de estas congregaciones tenía un procedimiento especial para su ingreso, en donde se evidenciaba una jerarquía claramente establecida, ceremonias y rituales, insignias, estandartes, etc. pero de a poco, estos grupos fueron debilitándose hasta desaparecer por completo.

A pesar de que el Estado Liberal le quitó varios espacios a la Iglesia no pudo despojarle de su poderío espiritual y presencia en la sociedad. La jerarquía eclesiástica, así como curas párrocos, religiosos y religiosas continuó ejerciendo una fuerte influencia en sus fieles.[175] La construcción y posterior bendición de la Basílica del Sagrado Corazón de Jesús fueron aprovechadas como recursos para defender a la religión y atacar al Estado Laico. En el sermón de consagración de este templo el P. Manuel Proaño, S.J. dijo "Este es Señor, vuestro pueblo: no doblará sus rodillas a varias Deidades, sino a vos, Santo de Israel. [...] vuestros enemigos insultan nuestra Fe, y se burlan de nuestras esperanzas".[176]

1.6 En defensa de Dios y de la Patria: ritualidad en el Colegio de San Felipe Neri

Según la historiadora Gabriela Ossenbach la Revolución Liberal buscó crear a través de la educación un nuevo fermento de nacionalidad, que sea capaz de articular al Estado nacional, para lo que incorporó elementos simbólicos e ideológicos que contribuyeron a establecer una identidad colectiva, la misma que ya no podía fundamentarse en el sentimiento religioso. Uno de estos elementos simbólicos de identidad e integración con el que el gobierno liberal buscó alinearse fue el concepto de patria, el mismo que sintetizaba el ideario de libertad.[177]

---

[175] Rosángela Valencia, "El Culto a la Virgen del Quinche", 27.
[176] Manuel Proaño, *En la Consagración de la Rotonda de Riobamba y Entronización del Sacratísimo* Corazón *de Jesucristo* (Quito: La Prensa Católica, 1915), 14.
[177] Gabriela Ossenbach, "Formación de los Sistemas Educativos nacionales en Hispanoamérica. La política educativa como factor de consolidación del Estado nacional (1870 – 1990): el caso de Ecuador", (Tesis doctoral, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1988), 380.

El gobierno liberal creyó que la Iglesia se oponía a toda forma de expresión de patriotismo, por lo que el discurso político del Estado aludió constantemente en la creación de una renovada conciencia nacional opuesta a todo lo religioso, lo que se evidenció en varios pronunciamientos e informes de funcionarios gubernamentales que buscaron arrebatar a la iglesia el control del sistema educativo. El Estado liberal ecuatoriano consideró que la educación católica no fomentaba el patriotismo, sino todo lo contrario, buscaba un divorcio entre Patria y Religión. El Presidente Leonidas Plaza en un informe dirigido al Congreso Nacional dejó en claro que el clero ecuatoriano únicamente trabaja por su Principal (el Papa); la fuerza de la Iglesia es calificada como una pasividad cadavérica. En un mensaje presidencial el Presidente Plaza quiso demostrar que la Iglesia ecuatoriana se interesaba más por la "Patria Celestial" que por el Ecuador: "por Cristo y su Vicario" "Por Dios y la Iglesia claman" "Acaso ¿ese clero tiene Patria?" Para el Presidente Leonidas Plaza el único interés que tiene la Iglesia era la salvación de las almas, a través de caminos calificados como subterráneos de la abyección y el fanatismo.[178]

Según esta lectura de los liberales, la Iglesia atropellaba la dignidad humana y era una afrenta a la sociedad. El Presidente Leonidas Plaza concluyó su informe afirmando que toda la desgracia de la República es culpa del clero, quien ha sido al mismo tiempo "tutor, dómine (señor) y verdugo. La solución frente a este problema planteado por el Presidente era una solución radical y extrema "empujar al clérigo fuera de la cátedra y del Parlamento, en síntesis, "eliminar al fraile, a más del clero secular, quienes están en actividad de podredumbre."[179]

Sin embargo, contrario a lo que creyó el gobierno liberal, la Iglesia católica ecuatoriana si fomentó en sus estudiantes el patriotismo, claro está, imprimiendo su propio estilo. En el caso del Colegio de San Felipe Neri, como parte de la formación cristiana, inspirada y guiada por la Ratio Studiorum se buscó incentivar en los estudiantes, primeramente, la fidelidad a la Iglesia y al Papa; según relatan los diarios y crónicas del colegio, los actos rituales de conmemoraciones patrióticas tuvieron importancia, pero siempre estaban subordinados a lo religioso. Generalmente las conmemoraciones de las distintas fiestas cívicas tenían dos partes: una religiosa que incluía la celebración de misas y la segunda parte el ritual cívico, como aconteció el

[178] Leonidas Plaza, " Mensaje del Presidente de la República, al Congreso Nacional" en Alejandro Noboa, recopilador, *Mensajes dirigidos por los Presidentes y Vicepresidentes de la República, Jefes Supremos y Gobiernos Provisorios a las Convenciones Nacionales y Congresos Nacionales de 1819 hasta nuestros días* (Guayaquil: El Tiempo, 1908), 299.
[179] Ibíd., 300.

24 de mayo de 1920, día en el que después de la respectiva misa se bendijo la bandera del colegio, y los estudiantes realizaron la jura de la Bandera Nacional y ejercicios gimnásticos, ceremonia presidida por autoridades militares, eclesiásticas y civiles y que fue calificado como "imponente y conmovedora"; en la tarde hubo un acto literario de la Academia "Dios y Patria".[180]

Pero la Iglesia a través de diferentes formas, y como parte de ella la Compañía de Jesús, manifestó su malestar y pesar por lo que consideraba que le pasaba a la Patria; Monseñor Carlos María de la Torre, Obispo de Riobamba, en su Cuarta Carta Pastoral señalizó al laicismo y la secularización como los culpables para que el Ecuador haya caído en un "negro y espantable abismo," aunque reconoce que la mayoría de ecuatorianos no ha desterrado a Dios y al Corazón de Jesús de la Patria, sino que es un pequeño grupo de "extraviados hermanos" que dictaron las leyes que los católicos rechazan.[181] Para sacar del abismo al Ecuador, según Monseñor de la Torre no solo basta el patriotismo, sino que los ecuatorianos deben respetar y acatar las leyes de Dios, que "traen ventura a la Nación."[182]

Está por demás indicar que la principal preocupación de la Iglesia era la salvación de las almas; constantemente el clero insistió en el hecho que primero es la religión y luego el Estado. Con ocasión de los sucesos acontecidos en nuestro país entre diciembre de 1911 y enero de 1912, el Boletín Eclesiástico resumió esta idea así: "Católicos ante todo, ecuatorianos después."[183]

Pero, pese a la prioridad dada de la Iglesia a la vivencia religiosa, la postura de la Iglesia Católica no fue contraria al fomento del patriotismo; incluso en ocasiones los ponen como conceptos compatibles: "Dios y Patria palabras que encierran la suprema aspiración de un corazón cristiano [...] Pero no solo Dios, sino también la Patria."[184]

---

[180] *Diario del Colegio de San Felipe Neri en Riobamba (Ecuador) desde el año 1910 al año 1920, 24 de mayo de 1920, manuscrito* (sin paginación); Prefectura del Colegio de S. Felipe *Diario y libro de asistencia de 1912 a 1933: 4*, AUESFNR.

[181] Carlos de la Torre, *Cuarta Carta Pastoral que el Ilmo. Y Rmo. Sr. Dr. D. Carlos María de la Torre Obispo de Riobamba dirige a sus diocesanos con ocasión del Quincuagésimo Aniversario de la Congregación de la República del Ecuador al Corazón Santísimo de Jesús* (Quito: Prensa Católica, 1923), 10 –6.

[182] Carlos de la Torre, *Séptima Carta Pastoral que el Ilustrísimo y Reverendísimo Señor Doctor Don Carlos María de la Torre Obispo de Riobamba y Administrador Apostólico de Guayaquil dirige a sus diocesanos. Trata del Matrimonio Cristiano y de la Causa Primera del Deplorable estado del Ecuador*, (Quito: Prensa Católica), 11.

[183] "Crónica", *Boletín Eclesiástico*, Año XIX # 3, 1 de febrero 1912: 106.

[184] Colegio San Gabriel, *Mi Colegio revista Ilustrada Año XIII Nº 79*, febrero 1942: 3

En cierta manera, se buscó por parte de la Iglesia, relacionar a la Patria terrenal con la Patria celestial; dicho de otro modo, la vida del presente es un paso hacia la otra vida (la eterna):

> Patria el suelo que recoge la naturaleza humana desde la aurora de tu existencia hasta las soledades vespertinas de la tumba; y la Patria, el cielo que te espera para el disfrute ininterrumpido de la visión de Dios [...] Todo eso es Patria y todo eso significa con el dulcísimo nombre de la Patria cuando cristianamente hablas de Patria. Dios y Patria, imposible separar estos conceptos. [...] Jamás podrás alzar los ojos a Dios con la satisfacción del deber cumplido, sino procuras servir a la Patria y sacrificarte por ella y morir por ella, si fuere necesario.[185]

Este texto nos sirve como una evidencia de la vinculación que buscó dar la Iglesia católica el binomio Dios y Patria. En el Colegio de San Felipe Neri durante la mayor parte del siglo XX el lema institucional fue "Dios y Patria", que incluso aparecía grabado en el estandarte y era parte del himno del colegio: "Icemos la bandera, que Dios y Patria dice y triunfos nos predice con divinal blasón."[186] No se debe olvidar que la Academia de Literatura del plantel se llamó "Dios y Patria," al igual que la revista de la Asociación de Antiguos Alumnos.

En los diferentes anuarios, así como el Diario de Asistencia y el Diario de la Prefectura del Colegio San Felipe Neri encontramos múltiples actos que revelan el fomento del patriotismo en la institución, los mismos que se desarrollaban sobre todo en fechas cívicas nacionales y locales, como el 21 de abril (Batalla de Riobamba), 24 de mayo (Batalla de Pichincha), 9 de octubre (Independencia de Guayaquil), 11 de noviembre (Independencia de Riobamba),[187] ocasiones en las que el plantel participaba en desfiles ejercicios gimnásticos, actos académicos (en los que se entonaban canciones patrióticas), ceremonias que eran calificadas como "acciones sagradas" que evocaban los viejos tiempos de la malograda unión entre Iglesia y Estado."[188]

Las fiestas cívicas locales, de la misma manera, se convirtieron en rituales al repetir la forma de la celebración; la intención era fomentar los valores patrióticos en los estudiantes, en un afán por proyectarlos a la ciudadanía riobambeña. Este objetivo era posible a través de la participación de los estudiantes en desfiles y veladas artísticas, actos a los que asistía un número importante de personas, lo que rompía la monotonía propia de una pequeña ciudad. Lo descrito evidencia la participación del

---

[185] Ibíd.
[186] Colegio San Felipe Riobamba, *Efemérides 1921 – 1922:* 16.
[187] *Diario del Colegio de San Felipe Neri en Riobamba (Ecuador) desde el año 1910 al año 1920, 24 de mayo de 1920, manuscrito* (sin paginación); Prefectura del Colegio de S. Felipe *Diario y libro de asistencia de 1912 a 1933*, p. 4, AUESFNR.
[188] Colegio Libre San Felipe Neri, *Anuario 1922 – 1923* (Riobamba: Manuel Piedra, 1923), 13–4.

colegio en diversas fechas cívicas, la intención era clara fomentar el patriotismo y los valores cívicos.

De acuerdo a la historiadora Gabriela Ossenbach el Estado Laico valoró como su nuevo discurso una identidad nacional desligada de lo religioso, convirtiendo a las instituciones educativas en el medio fundamental para la difusión del nuevo imaginario colectivo, llegando a identificar laicismo y patriotismo, por lo cual lo religioso y lo nacional serían incompatibles. Los grupos conservadores defendieron la supremacía de lo religioso en la formación de la nacionalidad, mientras que la instrucción pública actuó por diversas vías para difundir el fermento laico de nacionalidad.[189]

Un vínculo especial del Colegio de San Felipe Neri fue con los exalumnos. El 22 de mayo de 1923 se efectuó una reunión preparatoria, previa a la formación de la Asociación de ex estudiantes del San Felipe y cuyo objetivo principal fue la de ejecutar una acción social católica. Este grupo de personas se comprometió a publicar una revista trimestral que se denominó "Dios y Patria" la misma que circuló entre octubre de 1923 y diciembre de 1929, con un total de 24 números.

El objetivo de la revista "Dios y Patria" fue el buscar que la ciencia, la literatura, la poesía y las bellas artes sean "instrumentos de altísimo bien moral cuando los maneja la Razón ilustrada por la Fe."[190] Para los editores se debía optar por un dilema: "Con Dios y por la Patria" o "sin Dios y contra la Patria". El binomio Dios y Patria no se podían separar en este contexto.

La estructura de la revista "Dios y Patria" era sencilla: una sección de Historia y Literatura, donde hubo aportes de historiadores y escritores como Jacinto Jijón y Caamaño, José Félix Heredia, S.J., Alfonso Escobar, S.J., Carlos Rolando, Juan Félix Proaño, Enrique Flores, Ruperto Alarcón, Segundo Luis Moreno, Alfonso Ortiz, Javier Bustos. Otra sección correspondía a Variedades, en donde se presentaban poemas, notas necrológicas, biografías, etc. Y la tercera sección dedicada a Notas Bibliográficas compuestas por reseñas de libros que llegaban como aportes a la redacción de la revista.

La mayoría de artículos eran de carácter religioso, pero en varias ediciones se atacó duramente al proceso de construcción del Estado Laico, es el caso de los estudios titulados "Campaña contra el liberalismo" de Javier Bustos y que apareció en

---

[189] Gabriela Ossenbach, "La secularización del sistema educativo y de la práctica pedagógica: Laicismo y Nacionalismo" *Procesos: Revista Ecuatoriana de Historia* N° 8 (II Semestre 1995- I Semestre 1996): 41- 2.
[190] *Dios y Patria:Revista trimestral de Filosofía, Ciencias, Letras y Variedades,* (*Tomo I Año I 1924 Enero - Marzo)*:1 – 5.

varias entregas; o el artículo "El clero y la cuestión social" de Arturo Pazmiño, (Volumen 6 # 20) en el que autor demuestra las razones por las que la Iglesia debe encargarse de dirigir la acción social del Estado.

Los ataques al laicismo de la Revista "Dios y Patria" se expresaban en términos como: "¿Exageramos, acaso, si decimos que la sociedad descristianizada regresaría a un paganismo peor que el antiguo?"[191] Así mismo eleva, lo que llama, su voz de protesta ante acciones como la del Presidente mexicano Plutarco Elías Calles: "Dios y Patria", modesto obrero de la cultura tradicional y del progreso que vive y alienta merced al cristianismo, eleva su formal protesta contra los desmanes y violencias de Plutarco Elías Calles, mal mexicano, enemigo de su propia patria y vergüenza de la cultura humana."[192]

Varios de los artículos de la revista "Dios y Patria" alabaron las actitudes de personajes, considerados como importantes, y que "defendían" a la Iglesia. A modo de ejemplo, se califica como "Palabras de un Caballero de Dios y de su Iglesia" al discurso pronunciado por el Rey de España Alfonso XIII ante el Papa.[193] En suma, la revista "Dios y Patria" fue un instrumento del Colegio San Felipe Neri y de sus ex estudiantes que sirvió para divulgar y defender las enseñanzas y tradiciones de la Iglesia católica.

A modo de conclusión, la secularización del Estado ecuatoriano debe ser entendida, tal cual se indicó, como un proceso que no necesariamente inició desde un aparato legal, sino que se fue gestando, también, con medidas como la obligación de seguir ciertos textos de estudio. El Colegio San Felipe Neri de Riobamba, a principios del siglo XX, perdió su calidad de nacional y se convirtió en privado, con el cobro consiguiente de una pensión mensual, lo que consolidó el hecho de ser colegio de la élite riobambeña.

La Compañía de Jesús, al igual que la Iglesia ecuatoriana, en general recurrió a medios y mecanismos para adaptarse al proceso de secularización, así como rituales religiosos que eran comunes; se fortalecieron, entre otras las predicaciones, sermones, catecismos parroquiales, propagación de la buena prensa, asociacionismo católico, etc. Pero este conjunto de medidas edificantes de parte del Colegio San Felipe Neri no se

[191] *Dios y Patria: Revista Trimestral de Filosofía, Ciencias, Letras y Variedades (Año I 1924 Abril - Junio):* 349.
[192] *Dios y Patria: Revista Trimestral de Filosofía, Ciencias, Letras y Variedades, (Tomo V Nº 17, Año V, Enero de 1928: 3 – 5.*
[193] Ibíd., 113 – 5.

quedaron únicamente en el plantel, sino que procuraron una vinculación estrecha con la sociedad riobambeña de los distintos estratos sociales.

BIBLIOGRAFÍA

- Ayala, Enrique, *Historia de la Revolución Liberal Ecuatoriana 2ª edición*, Quito, Corporación Editora Nacional- Tehis, 2002.
- _____, "Estudio introductorio". *Federico González Suárez y la polémica sobre el Estado Laico 2ª edición.* Quito: Banco Central del Ecuador / Corporación Editora Nacional, 1988.
- _____. edit. *Manual de Historia del Ecuador I.* Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Corporación Editora Nacional, 2008.
- _____. edit. *Nueva Historia* del *Ecuador.* Quito: Corporación Editora Nacional / Grijalbo, 1990.
- Benítez, José. *La Basílica cien años de Historia.* Cuenca: Edibosco, 1983.
- Colegio San Gabriel, Cinco Siglos de Historia, Quito, La Prensa Católica, 1962.
- Escobar, Alfonso, *Páginas Históricas del Colegio de San Felipe Neri de Riobamba*, Riobamba, Editorial Salesiana, 1938.
- Estupiñán, Julio, *Síntesis Histórica de la Educación y del laicismo en el Ecuador*, Quito, Editorial Universitaria, 1991.
- Julia, Domenique, "La cultura escolar como objeto histórico", en Historia de las universidades modernas en Hispanoamérica, Métodos y fuentes, México, UNAM, 1995.
- Jouanen, José *Historia de la Compañía de Jesús en la República del Ecuador 1850 - 1950*, Quito, Compañía de Jesús, 2003.
- Julia, Domenique. "La cultura escolar como objeto histórico". Historia de las universidades modernas en Hispanoamérica, Métodos y fuentes. México: UNAM, 1995.
- Ossenbach, Gabriela, *Formación de los sistemas educativos nacionales en Hispanoamérica. La política educativa como factor de consolidación del Estado Nacional (1879 - 1900): el caso del Ecuador*, *Tesis doctoral inédita*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1988.
- _____, "La instauración de los sistemas de instrucción pública en Hispanoamérica" en *Poder y Control nº 4*, 1998.
- _____, "La secularización del sistema educativo y de la práctica pedagógica: Laicismo y Nacionalismo" en *Procesos Revista Ecuatoriana de Historia 8 II Semestre 1995- I Semestre 1996*, Quito, Corporación Editora Nacional, pp. 33- 54.
- Ossenbach, Gabriela y Somoza, Miguel. *Los Manuales Escalares como fuente para la Historia de la educación en América Latina.* Madrid: UNED, 2001.
- Ruiz, Julio, editor. *La Cultura Escolar de Europa*, *Tendencias históricas* emergentes. Madrid: Biblioteca Nueva, 2000.
- Valencia, Rosángela. "El Culto de la Virgen de El Quinche en el Ecuador. 1895-1943. Una herramienta de poder eclesial frente al Estado". Tesis de maestría, Universidad Andina Simón Bolívar, 2004.
- Viñao, Antonio. *Sistemas educativos*, *culturas escolares y reformas.* Madrid: Ediciones Morata, 2002.

ARCHIVOS Y SIGLAS

(ACSJQ) Archivo Curia Provincial Compañía de Jesús, Quito.
(AUESFNR) Archivo Unidad Educativa San Felipe Neri, Riobamba.
(AFJCQ) Archivo Fondo Jijón y Caamaño.

(ACR) Archivo Curia de Riobamba.
(BEAEP) Biblioteca Aurelio Espinosa Pólit.
(ABAN) Archivo Biblioteca de la Asamblea Nacional, Quito.
(ABMR) Archivo Biblioteca Municipal de Riobamba.
(ABNM) Archivo Biblioteca Colegio Pedro V. Maldonado, Riobamba.

FUENTES

a. "El Colegio de San Felipe. Se le devuelven los bienes. Orden terminante del Ejecutivo" en *El Comercio*, Quito: 18 de julio de 1909.

b. *Carta del P. Sanvicente al P. Andrés Machado en la que le permite abrir las clases en el colegio San Felipe Neri*] Quito: 25 de octubre de 1901, ACSJQ.

c. *Carta que los Padres de Familia de Riobamba dirigen al P. Sanvicente solicitándole la continuación de la obra jesuita en Riobamba*] (Riobamba: octubre de 1902, ACSJQ.

d. Colegio Libre San Felipe Neri, *Anuario 1922 – 1923* (Quito: Impreso por Manuel Piedra, 1923.

e. Colegio San Felipe Neri, *Anuario del Colegio "San Felipe Neri. Curso Escolar de 1925 – 1926* (Riobamba: La Buena Prensa del Chimborazo, 1926.

f. Colegio San Felipe Neri, *Anuario1923.*

g. Constitución de la República del Ecuador 1897, Artículo 13, en Federico Trabucco compilador, *Constituciones de la República del Ecuador* (Quito: Editorial Universitaria, 1975.

h. *Contrato celebrado por la Compañía de Jesús con el Supremo Gobierno del Ecuador acerca del Colegio de S. Felipe de la ciudad de Riobamba*] (Quito: 21 de octubre de 1871, ACSJQ.

i. El Nacional # 105 el 23 de octubre de 1871.

j. Inventario de las Haciendas de los RR PP Jesuitas 1906 (Riobamba: 1906, ACSJQ.

k. Leonidas Plaza, "Mensaje del Presidente de la República al Congreso Nacional 1905" en Alejandro Noboa recopilador, Recopilación de Mensajes dirigidos por los Presidentes y Vicepresidentes de la República, Jefes Supremos y Gobiernos Provisorios a las Convenciones y Congresos Nacionales desde 1819 hasta nuestros días tomo V (Guayaquil: Imprenta El Tiempo, 1908.

l. *Registro Oficial de la República del Ecuador (Segunda Época), Administración del Sr. General Leonidas Plaza G. N° 55* (Quito, año 1, 9 de noviembre de 1901.

m. *Registro Oficial de la República del Ecuador (Segunda Época), Administración del Sr. General Leonidas Plaza G. N° 33* (Quito: año 1, 12 de octubre de 1901).

n. *Respuesta del P. Sanvicente a los Padres de Familia de Riobamba*, Quito: 8 de noviembre de 1902, ACSJQ.

LA SERPIENTE SIN OJOS DE WILLIAM OSPINA: FRONTERAS ENTRE LA HISTORIA Y LA LITERATURA.

Sor Elena Salazar
Universidad de Oriente
salazarsor@hotmail.com

Uno de los aspectos más relevantes de la novela latinoamericana del siglo pasado y comienzos de éste, es su obsesión por la historia. En este sentido, hemos visto como gran parte de los escritores latinoamericanos han recurrido a las crónicas de Indias y a la historiografía en general para re-crear algunos episodios del pasado. Esta ponencia analizará la inserción de una historia de protagonistas y acciones poco relevantes para la historia oficial, en uno de los períodos de la conquista de América, aquella correspondiente al siglo XVI, narradas por William Ospina en su trilogía americana. Trabajaremos para este congreso la última novela: *La Serpiente Sin Ojos* (2012). De igual forma, la ponencia tendrá un apartado llamado "Pastiches de géneros", que consiste en la combinación de géneros literarios presentes en la novela. Esta narra los amores trágicos de Pedro de Ursúa e Inés de Atienza y la organización de la expedición en búsqueda de El Dorado. Ursúa vuelve a tener resonancia en *La Serpiente Sin Ojos*, cuyo título es una metáfora del río Amazonas, nombre dado por los nativos a la gran selva. Esta novela confeccionada en prosa y en versos es la continuación del relato de la primera novela histórica de Ospina, *Ursúa (2005)*. Mientras en el primer tomo se contaban los primeros 14 años de viajes y conquistas de Pedro de Ursúa, en *La Serpiente Sin Ojos* se recrearán sus amores con Inés y su expedición que salió el 27 de septiembre de 1560 del puerto de Santa Cruz de Saposoa, Perú. Cuando el narrador-poeta de la novela empieza a relatar la historia de amor de Ursúa con la sobrina de Atahualpa y su asesinato por los propios marañones encabezados por Lope de Aguirre, simultáneamente está narrando los preparativos de la expedición de Omagua y de cómo esta se internó en la selva Amazónica. En otras palabras, la novela cuenta como veinte años después de que Francisco de Orellana y Gonzalo Pizarro hiciera la

expedición por el Amazonas, Ursúa se fue a la conquista de El Dorado y lo que le pasó en esa aventura conjuntamente con su amada Inés.

De ahí, que destacaremos las fronteras entre la historia y la literatura en *La Serpiente Sin Ojos* para centrarnos en un discurso que toma de las crónicas y la historia oficial las visiones particulares del autor, en la que distinguiremos la figura trágica del conquistador navarro que se redimensiona en la tercera novela.

Inés sacrifica toda su fortuna y comodidades para emprender la expedición hacia la selva Amazónica en compañía de su amado. Ella dejará sus lujos, su vestuario para emprender una empresa a la que no estaba acostumbrada y Ursúa desatenderá sus obligaciones como gobernador de la expedición por estar con ella, para contemplar su belleza, sus encantos y su amor:

> (…)"Yo puedo vender mis haciendas. Con los recursos que obtendremos por ellas tendrás lo que te hace falta para la campaña. Pero la condición es que me lleves contigo. No pido otra comodidad que acompañarte, compartir tu tienda y comer de tu plato si es preciso, pero con estos recursos podrás llevarme a mí y amis doncellas, y mucho mejorarás las condiciones de la expedición". (…) La pasión se abría camino, pero también su sentido práctico veía ventajas en esa promesa.. (p. 164).

La Serpiente Sin Ojos mantiene un orden cronológico pese a las frecuentes retrospecciones y drásticos presentes se relatan los asesinatos de Ursúa, de Fernando de Guzmán y de Lope de Aguirre. Con este último se regodea detallando como fue derribado a tiros de arcabuz, cómo fue desmembrado su cuerpo y cómo fue colgada su cabeza en la catedral de la ciudad de Barquisimeto, Venezuela:

Pero volvamos a Inés como una de las protagonistas del relato, una referencia histórica y literaria que reseña su origen y vida es el texto *Lope de Aguirre. El Peregrino, primer caudillo de América* de Casto Fulgencio López:

> Y Era esta Doña Inés, hija de uno de los primeros conquistadores del Perú, Don Blas de Atienza y de una india del valle de Jauja. Era, hacía tres años, viuda del caballero español Pedro de Arcos, a quien jugó una mala pasada con el capitán Francisco de Mendoza, pariente del Marqués de Cañete, enamorado perdidamente de la mestiza, con la cual, "siendo casado, tuvo ciertos dares y tomares" y por cuya causa fue deportado a Panamá. Este acontecimiento, rodeado de un apasionado concierto, produjo un escándalo en Trujillo, donde después y por la temprana muerte de su marido, vivió Doña Inés recatadamente hasta la llegada de Ursúa. [194]

A un mes de la muerte del gobernador, Inés inicia su relación con Alonso de la Bandera. Este aparece en algunas creaciones como el primer amante después de la

[194] Casto Fulgencio López, *op. cit.*, p. 83.

muerte de Ursúa. Según Casto Fulgencio López, La Bandera después de su complicidad en el asesinato del gobernador,

> aprovechó el momento para mostrar su protección a la mestiza y separándola del cadáver y de la tienda la consoló cuanto pudo, ofreciéndole su persona para ampararla de aquella chusma. A la viuda no le quedaba otro camino que acogerse al ofrecimiento de este hombre, ahora triunfante y poderoso, y comenzó por rogarle que le permitiera dar cristiana sepultura a su señor.[195]

Para Inés, al igual que para el resto de las mujeres que participaron en este tipo de expediciones, era difícil oponer resistencia en esos momentos tan complejos, difíciles y sobre todo cuando la expedición estaba conducida, después de la desaparición de Ursúa, por matones, esbirros, sanguinarios, anárquicos, que sólo pensaban en robar, matar y conquistar el oro a como diera lugar. A Inés no se le ocurría otra solución a su conflicto que utilizar su cuerpo como medio de sobrevivencia.

La crónica de Vázquez y Almesto registra los nombres de algunos matadores que asediaban a Inés: "Lorenzo de Zalduendo, capitán de la guardia, que estaba mal con el dicho Juan Alonso, y competían los dos en amores de la Doña Inés, que había sido amiga del Gobernador."

Esta misma información, debidamente adaptada, la usa el dramaturgo español José Sanchis Sinesterra en su texto *Lope de Aguirre, traidor*, drama compuesto por nueve monólogos, uno de ellos está dedicado a Inés, y parte de él dice:

> Mi dueño, Juan Alonso, ya tiene quien le acecha para ocupar mi cuerpo. Es ese tu paisano Lorenzo de Zalduendo, y tras él me codician el mulato Miranda y su compinche Pedro Hernández. (p. 204)

Según el relato de las crónicas y el monólogo de la propia protagonista, tuvo que soportar las desatadas furias amorosas de los conquistadores, el asedio y acoso sexual de algunos de ellos. Entre los nombres figuran precisamente los ya citados con anterioridad.

Esta circunstancia también fue anotada por el novelista Uslar Pietri en su *Camino de El Dorado*. En él, Uslar, recrea la belleza de la mestiza, y narra que Juan Alonso de la Bandera y Lorenzo Salduendo pretendían y asediaban a la esposa del gobernador:

> Afuera, en la calle, un hombre adosado al muro de enfrente, procuraba mirar al interior al través de la ventana iluminada. Era Juan Alonso de la Bandera. Desde que por la tarde se había quedado absorto mirando la

[195] *Ibíd.*, p. 122.

> maravillosa mujer, no había podido apartarla de su imaginación [...] Se imaginaba estar junto a ella y hablarle [...]
> Febril y desasosegado anduvo dando vueltas hasta que entrada la noche, vino sin saber cómo, a disimularse frente a la casa para tratar de verla. [...] Se embutió más en la sombra para ver sin ser visto. Aquel era Lorenzo Salduendo [...][196]

Cabe matizar que el acoso de estos hombres acrecienta con la muerte del conquistador navarro. Inés es la mujer que llora la ausencia del compañero, contemplando el cadáver de Ursúa, llorando su muerte y el dolor de verlo apuñaleado e, imaginándose a los culpables, llena de ira y de indignación, llama "perros traidores" a los asesinos del general. Clama venganza por su muerte, pero también lamenta haber dejado el Perú, haber dejado su comodidad, su paz, su tranquilidad y su hogar. Está arrepentida. Este arrepentimiento se origina al sentirse sola, sin amo, sin marido. Ante su cadáver reclama, entre otros aspectos, su ambición por El Dorado.

La novela presenta muchos escenarios de idilio y de amor entre el conquistador y la mestiza. Una muestra de ello es cuando Ursúa:

> Miró sus ojos oblicuos, sus cejas marcadas, su oscuro y brillante cabello, el cabello de india bordeando el rostro singularmente hermoso, de grandes pómulos, donde temblaban unos labios rojos y tentadores. (...)Por primera vez en su vida no supo qué responder, y ella se alejó agitando su mano mientras el caballero permanecía tónito bajo el sol, en el viento corrosivo del litoral. (...) No habían pasado ocho días y ya Ursúa estaba en la cama de aquella mujer. Protegido por la inmunidad que le daba ser emisario del virrey, se animó a visitarla en su casa. Ella dio las órdenes necesaria a la servidumbre, y se entregó desde mucho antes de encontrarlo junto al acueducto que construyó su padre, Blas de Atienza, para que florecieran lotos de agua en los litorales resecos. (p-p.141-142.)

Este tercer tomo relata con detalles los orígenes de la amante de Ursúa, de la mujer que lo acompañó en la expedición en busca del Dorado y de cómo invirtió su herencia y dinero en la nueva empresa de Ursúa. Asimismo la novela narrará la organización de la expedición de El Dorado y el asesinato del gobernador aquel 1ero de enero de 1561 en su propia tienda, después de noventa días de expedición.

Después de pasar varios meses recolectando gente y confeccionando balsas y bergantines, Ursúa emprende la expedición el 27 de septiembre del año 1560 con cuatrocientos hombres bien prevenidos con armas de fuego, caballos y comida para los tripulantes. Dice Oviedo y Baños que entre los soldados que lo acompañaban:

---

196 Arturo Uslar Pietri, *El camino de El Dorado*, Buenos Aires, Losada, 1977, p. 33.

> Iban muchos de aquellos que el Vi-rey había tirado á echar del reino, teniendo la inquietud de sus naturales bulliciosos, entre quienes sobresalían, Lope de Aguirre, Lorenzo de Salduendo, Juan Alonso de la Bandera, Cristóbal de Chaves, Alonso de Villena, Alonso de Montoya y otros, siendo hombres acostumbrados á motines, insolencias, y tumultos, empezaron desde luego á maquinar conspiraciones, procurando con enredos, y con chismes malquistar las operaciones de Ursúa, para granjearle quejosos, y hacer aborrecible su gobierno [...][197]

De este modo, y por esta clase de gente, estuvo integrada la expedición de Ursúa. Por ejemplo, entre esa lista de indeseables (aunque no es citado por la crónica de Oviedo y Baños) también iba Antón Llamoso, el matarife de Lope, su fiel escudero. Fue así como la esperanzada expedición repleta de "gente bellaca" salió de Santa Cruz de Saposova descendiendo por los ríos Huallaga, Marañón y Amazonas para satisfacer su único objetivo: la búsqueda de El Dorado. La exploración por el río Amazonas resultó infructuosa para Ursúa, Aguirre y para todos los que habían invertido en la gran empresa. Durante el recorrido se perdieron varias embarcaciones; hubo descontento entre los expedicionarios, muchos de los cuales querían regresar al Perú cansados de tantas penalidades. Los motivos por los cuales el general Ursúa es asesinado fueron, supuestamente, desatender la tripulación, su desinterés por la búsqueda de El Dorado, la escasez de comida y la anarquía de los marañones. Es así cómo Lope encuentra el campo abonado para su plan, matar al gobernador:

> (…) Ursúa no estaba presentable para atender visitas ni de humor para atender parlamentos, pero la débil luz del amanecer intentó un saludo de extrañeza. "Señores", dijo, "¿a qué debo esta visita tan temprana?".Nadie le respondió; en el tenso silencio, Ursúa vio aparecer uno tras otro los rostros de Serrano y de Salduendo, de Fernando de Guzmán y de la Bandera, De Torres, de Vargas, de Llamoso y de Aguirre, y tuvo el sobresalto de algo más serio. Se volvió a buscar a Inés para pedirle que le alcanzara sus ropas, pero era justamente la hora en que Inés bajaba al río con sus criadas. (…) lo imposible estaba ocurriendo. (…) Entonces su amigo La Bandera le dio la primera estocada en el centro del pecho (…) Cuando casi enseguida entró Inés, ya Salduendo y Guzmán, Aguirre y LLamoso, Serrano y Vargas habían atravesado al gobernador con sus hierros, tres hombres más se disponían a hacerlo, y Ursúa se debatía sangrando, sostenido en pie menos por su fuerza que por las contrarias espadas que lo acribillaban. Los conjurados eran más de diez (p-p. 273- 274)).

[197] José de Oviedo y Baños, *Los Belzares. El Tirano Aguirre. Diego de Losada*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1972, p. 221.

Obviamente, la conjura había sido planificada por Aguirre, "Lope de Aguirre fue tejiendo su trama", (p 249). Según el narrador de *La Serpiente*…. cada uno de los matadores de Ursúa tenía sus propios intereses:

> Uno quería su cargo, otro a su mujer, otro los beneficios de la expedición, otro sus títulos, otro venganza, otro justicia; y a partir de aquel momento empezaron a repartirse todo lo que parecía ser suyo. No sólo se declararon salvadores de la expedición, liberadores, redentores y justicieros: asumieron el mando, la administración de los recursos, la decisión del rumbo. Pero desde el comienzo Aguirre era el impulso secreto de esa rebelión (…) lo primero que hizo fue persuadir a todos de que Fernando de Guzmán fuera nombrado, no gobernador ni jefe de la expedición como podía esperarse, sino príncipe, y Guzmán aceptó con docilidad farsa. (p. 277).

Entre los asesinos de Ursúa también estuvo Anton Llamoso, éste era el fiel escudero de Aguirre y fue el único de los soldados que lo acompañó el día de su descuartizamiento. Según Francisco Vázquez: "Era amigo y compañero de los bajos é infames hombres, y mientras uno era más ladrón, malo, cruel, era más su amigo. [...] Era mal cristiano.[198] De igual forma señala que éste se alistó como "peón minero" en la jornada de Omagua. Otro cronista de la época colonial, Gonzalo de Zúñiga, también hace alusión a la amistad del soldado con Lope:

> Tenía el cruel tirano un soldado muy íntimo amigo suyo, llamado Llamoso, que era el mayor carnicero que tenía, al cual dijo que también había sabido quél había sido en el motín que había ordenado su Maese de campo para matarlo, el cual se lo negó con grandes pésetes y reniegos.[199]

El personaje Llamoso no tiene relevancia en el texto antiguo ni en la trilogía americana de Ospina por ser el mejor aliado de Lope, sino por su cruel actuación durante la expedición de El Dorado. Algunos cronistas señalan que fuel, él quien dio muerte a Inés de Atienza. Este último marañón de Lope, testigo de su parricidio y descuartizamiento tiene su protagonismo en uno de los monólogos de *Lope de Aguirre, traidor*. Otros de los soldados y marañones de Aguirre huyeron y otros fueron asesinados por él.

> Al igual que Ortiguera, Vázquez, Hernández y Zúñiga, Pedrarias de Almesto formaba parte de los secretarios y escribientes, quienes, muchos por anhelos, curiosidad, presión o ingenuidad, participaron de la gran odisea amazónica. Lo que el personaje cuenta en estas páginas es su relato desde la perspectiva del cronista. La delimitación del relato resulta compleja, pues el texto ofrece una sucesión de ideas e imágenes disímiles, muchas veces difíciles de interpretar, que sólo las conoce el narrador, el

198 Francisco Vázquez, *op. cit.*, p. 134.
199 Elena Mampel González y Neus Escandell Tur (eds.), *op. cit.*, p. 23.

> intérprete. El nombre de Pedrarias es sólo la referencia, él no escribe para el lector sino para el narrador. De ahí, que el relato del personaje tiende a separarse de la finalidad por la cual fue concebido: continuar con una visión general de la historia de la expedición. Advierte en algún momento que sirvió como escribiente para Ursúa y luego, por miedo a ser asesinado, para Don Fernando y Lope. Pedro Arias de Almesto, conocido Pedrarias de Almesto, quién al igual que Inés llegó a la tienda dónde había sido asesinado el Gobernador. Así lo dejan ver los cronistas y de ahí se basa el narrador para decir lo siguiente:
> Por un momento, me dijo Pedrarias de Almesto, que llegó enseguida o ya estaba presente, el cuerpo pareció un toro de sacrificio, travesado de hierros. (…) Entonces se oyó el graznido de Aguirre, diciendo que había que matar también a Inés. "Esa bruja", decía, "ha sido la causa de muchos males" (…) un hombre recio y decidido se interpuso, (…) Era Lorenzo de Salduendo (…) (p. 275).

Pedrarias logra sobrevivir de las persecuciones de los hombres de Lope para ser justamente, él quien llevara la noticia de la muerte del tirano al gobernador de Venezuela Pablo Collado, quien mandó

> recoger las armas y municiones, y que le hiciesen cuartos al tirano y pusiesen por los caminos alrededor de Barquisimeto, y así se hizo, y su cabeza fue llevada al Tocuyo, y en una jaula de hierro fue puesta en el rollo y la mano derecha a la ciudad de Mérida y la izquierda a Nueva Valencia, como si fuesen reliquias de un santo. (p. 249)

Es oportuno señalar que la figura de Pedrarias ha sido tratada también por otros escritores como Gonzalo Torrente Ballester, quien lo describe como un soldado leal al Rey, incapaz de traicionar a la Corona española, mientras que Otero Silva en su *Lope de Aguirre. Príncipe de la Libertad* lo narra como un personaje "fanfarrón y hablador", que cuenta a sus viejos compañeros las aventuras que realizó para poderse salvar de las garras de Lope y de sus marañones:

> Yo alcancé a defenderme con mi espada —sigue Pedrarias su cuento— y luego torné a huirme al monte, en tanto que Alarcón quedaba prisionero y cargado de grillos, más tampoco anduve yo mucho tiempo en libertad pues vime forzado a volver al pueblo para que el hambre no me finase, y los sayones del alcalde me prendieron y me echaron cadena junto con Diego de Alarcón y nos dijeron que hacían para trocarnos luego por las dos señoras que el general Aguirre se había llevado consigo.[200]

El caso fue que Pedrarias, conjuntamente con otros cronistas dio cuenta de cómo Ursúa fue asesinado. Algunos cronistas lo han enaltecido, vanagloriado, y tratado como la antítesis de Lope, quien es descrito como el sanguinario, el tirano, el peregrino, el traidor, el blasfemo, el hereje y otros calificativos degradantes. Ursúa es tenido como un gran caballero navarro, gallardo, guerrero, letrado, diplomático y de

[200] Miguel Otero Silva, *op. cit.*, p. 302.

modales afrancesados. Estos dos vascos, desde rostros muy disímiles, son presentados en la obra de Ospina, quien a través de elementos ficticios y reales va armando estos personajes, donde destaca el fracaso de Ursúa y la fortaleza de Lope, acompañada de sus dudas, incertidumbre, locura y crímenes:

> Y a esta sazón el Gobernador iba malquisto con la mayor parte del campo, que eran ruines y mal intencionados, porque no les dejaba robar y atar indios, y ranchearlos y matarlos adiestro i siniestro, y decían que ya desde entonces tenia la resistencia; y también doña Inés, su amiga, quisieron decir que le habia hecho en alguna manera que mudase la condicion, y que le habia hechizado [...] se habia vuelto algo grave y desabrido, y enemigo de toda conversación, [...] parescia que las cosas de guerra y descubrimiento las tenia olvidadas, cosa, cierto, muy contraria de lo que siempre habia hecho y usado.[201]

Muchos historiadores coinciden en señalar que cuando Ursúa emprendió la gran jornada del río Marañón ya estaba enfermo o por lo menos con una salud precaria, que fue empeorándose al ver que tras navegar leguas y leguas no se vislumbraba ningún indicio de que El Dorado estuviera cerca. Por supuesto, no tenía la misma energía de los dieciocho años cuando llegó a América: ahora era un hombre de unos cuarenta años. Las características que destacan a Ursúa como un héroe trágico se inician cuando en él, se advierte un estado de agnición: comienza reconociendo sus culpas, recordando sus muertos, aquellos que mató en el nombre de Dios y por órdenes de su tío.

¿Ursúa fue realmente un héroe?, fue sometido y tuvo que vencer obstáculos para ganar el mando de la expedición. Pero su afán por descubrir el mito de El Dorado y por alcanzar más fama ante el Rey lo condujo a su propio error. El conflicto interno de que es prisionero el personaje que se considera frágil, puede ser muy difícil de enunciar. Es imposible no sentir la tensión de este conflicto, pero no es fácil. Existe una figura del general Ursúa previa a la jornada de Omagua, éste el prototipo del héroe trágico presa del delirio, cuyo papel se explica en su totalidad por un conflicto profundo envuelto en las tinieblas y tormentas del amor y la fiebre del oro.

Cabe señalar que una vez asesinado Pedro de Ursúa, Lope de Aguirre nombra a Don Fernando de Guzmán como príncipe de la expedición de El Dorado. Don Fernando de Guzmán de matador pasó a ser príncipe de la expedición amazónica. Lope ordena alzar por General y Gobernador de la expedición. Este, sin mostrar ningún tipo de desacuerdo, acepta de inmediato:

---

201 Francisco Vázquez, *op. cit.*, pp. 42-43.

> aquél se desistía del cargo que tenia, y que no lo queria tener, si todos no eran muy contentos dello, y qué el que quisiese esta guerra seguir, lo dijese muy claro, y tenerle por general, y por tal le diese su palabra y lo firmase de sustentarlo, y morir por cada uno de ellos; y quel que no quisiese seguir la guerra se aclarase y lo dijese, quél le daba su palabra de ponerlos a salvo en la Margarita y no hacerle fuerza. Todos juntos dijeron que le querian por general y morir con él, [...] hubo que juraron de morir y vivir en su servicio y de conocer otro Rey y señor sino al dicho General. [202]

Seguro Don Fernando de que su principado llegaría a buen final con Lope, da su palabra a los hombres de la jornada de no presionarlos en la continuidad de las acciones y dejarlos libres en la Isla de Margarita. Don Fernando no conoce la Isla, que Lope quijotescamente le habría ofrecido compartir si juraba fidelidad a su tiranía militar. Don Fernando es asesinado por sus propios hombres el 22 de mayo, y Aguirre llega a la isla el 22 de julio, dos meses después de la muerte del nombrado príncipe. Cabe recordar aquí que

> Aguirre y sus amigos mataron al capitán Miguel de Serrano, y a las vueltas, los dichos Martín Pérez y Juan de Aguirre mataron a su Príncipe Don Fernando á estocadas y arcabuzazos: y así fenesció la locura y vanidad de su Principado, y pereció allí la gravedad que había tomado, y todas sus cuentas le salieron vanas. [203]

. Lejos estaba Don Fernando de pensar que su principado duraría poco, él corrió el mismo destino que Ursúa y otros hombres de la expedición:

> El príncipe Fernando de Guzmán no conservó muchos días su reino fantasma. Cuando se hartó de él, Aguirre lo hizo ejecutar sin pretextos. Con cada amanecer, la sospecha de una nueva traición se le volvió costumbre y nos acostumbramos a esperar cuándo caía sobre quién la sentencia. (p. 283).

Otro aspecto importante que hay que agregar en esta parte es que el asesinato de Ursúa y el nombramiento de Don Fernando como Príncipe de Omagua también fue testimoniado por el propio Lope de Aguirre en su famosa carta de desnaturalización dirigida al rey Felipe II.

Esta carta, escrita por Aguirre en su paso por Valencia y Borburata (Venezuela) durante los meses de agosto y septiembre de 1561, fue entregada al padre Contreras para que la remitiese al rey Felipe. Los españoles consideraron que no se hiciese mención de ella en ninguna época. El monarca, en especial, ordenó su destrucción. El intento fue fallido, circuló por toda América, en diversas editoriales y en distintas

---

202 Gonzalo de Zúñiga, *op. cit.*, p. 15.
203 Francisco Vázquez, *op. cit.*, pp. 283-84.

copias. Hoy resulta un manuscrito histórico de extraordinario valor que generó —y genera— muchísimos comentarios. Uno de los de más relevancia ha sido el de Simón Bolívar, quien la consideró como la primera declaración de independencia en el nuevo mundo. Bolívar auspició la difusión de la carta de Lope dirigida al rey Felipe II. El 18 de septiembre de 1821 ordenó copiar la carta del conquistador español y publicarla en *El Correo Nacional* de Maracaibo. La carta no pudo ser editada, pero existe la orden de publicación. Se conservan el recibo de la carta y una comunicación al Ministro de la Guerra de Colombia. Una información singular sobre la interpretación del documento que tuvo Bolívar la refiere el novelista venezolano Otero Silva en la nota número 1 del capítulo "Lope de Aguirre, El peregrino", de *Lope de Aguirre, Príncipe de la Libertad*:

> El libertador calificaba el documento de desnaturalización de España, firmado por Aguirre y sus marañones en la selva amazónica, como "*el acta primera de la independencia de América*".[204]

Pastiches de Géneros

La serpiente Sin Ojos al igual que *Ursúa* y *El País de la Canela* se caracteriza por la combinación de géneros, por lo que podemos nombrar, con palabras de Fernando Aínsa: verdaderos "pastiches de géneros" (Aínsa, 2003 ,83). *La Serpiente Sin Ojos* se caracterizan entre otros aspectos por la variedad de géneros literarios, pero dónde más se aprecian es en esta última. Es notoria la inclusión de poemas que según el propio autor, pensaba que eran rumores, voces, voces del río, de los animales de la selva, ráfagas que aparecen de vez en cuando a medida que iba construyendo *La Serpiente Sin Ojos*. Más que voces del río funcionan como recursos fronterizos que distancian a los capítulos de la novela. La incorporación de estos poemas en cada capítulo aunado a las diferentes crónicas que se van relatando en la novela, la autobiografía del narrador, el ensayo y el mismo carácter narrativo del texto le otorga el carácter de pastiches de géneros literarios. El propio autor en una entrevista a raíz de la publicación de la novela señala que él quería cambiar de tono, de lenguaje de una novela a otra, que no quería contar tres veces la misma historia.

En esta novela también se advierte el mundo americano, indigenista. Se escucha la voz de la selva a través de sus indígenas defendiéndose del acoso español. No obstante, la inclusión de los poemas en el texto no resulta una extrañeza en la escritura del novelista, antes que narrador y ensayista Ospina es un poeta, sentenciado por el

[204] Miguel Otero Silva, *Lope de Aguirre, Príncipe de la Libertad*, Barcelona, Seix Barral, 1979, p. 252.

mismo: "Yo busco más la verdad poética que la verdad histórica en los datos que consulto". A Ospina le interesa el ritmo, la metáfora, la estética de la palabra que el hilo conductor de la historia. La historia para él es el pretexto para llegar a la poesía. De ahí, que esta última novela resulte más bien la culminación poética de una prosa histórica que viene fabulando desde *Ursúa* y *El país de la Canela.* Esta idea de poetizar el mundo americano, indígena y el siglo XVI tiene su inspiración en las elegías de Indias de Juan de Castellanos.

Este narrador que según la nota del editor es Cristóbal de Aguilar está contando algunos pasajes de los cuales él fue testigo. Un ejemplo de crónica es cuando el segundo capítulo inicia señalando:

> Abandonaron la ciudad en la playa de leños muertos del Dairén y poblaron a Panamá, en litorales tan radiantes como los del golfo de San Miguel, pero más cenagosos y tranquilos. (p. 29).

Se refiere a Pedro Arias de Ávila, Blas de Atienza y otros. "Todos navegaban bajo el mando de un varón descomunal, Pedro Arias de Ávila". (Ospina, 2012, p 22). La crónica de Cieza de León dice así:

> Esta ciudad de Panamá fundó y pobló Pedraria [Pedrarias] de Ávila, gobernador que fue de Tierra Firme en nombre del invictísimo César don Carlos Augusto rey de España nuestro señor, año de mil quinientos y veinte. (.p 17).

Pese a la reiteración del discurso cronístico en la novela, vamos a destacar la presencia de la poesía. Como ya lo habíamos anunciado cada numeral del texto está seguido de un poema, que unidos forman un poemario dedicado a la cultura Inca, al Amazonas y a la historia de amor de Ursúa y de Inés. Por ejemplo el segundo poema del texto titulado: "Canción de la hermana de Atahualpa" está dedicado a Atahualpa. En los versos se siente la presencia de Inés clamando por la desaparición de su hermano:

> (…) ¿A dónde has ido, hijo de mi padre,
> Qué oscuridad te envuelve, qué serpiente gigante cuya cola nos azota a todos con las tinieblas?.
> Yo que bebí contigo la leche de los senos oscuros,
> (…)
> mírame ahora encerrada en tinieblas aunque parezca haber luz en las cosas, mírame ya perdida porque no tengo tus manos sobre mis hombros, mírame ya besando con amor a uno de tus verdugos. (p. 35).

Inés implora, llora de nostalgia y de tristeza ante el recuerdo de Atahualpa. Inés no sólo besará las manos de los verdugos de su hermano sino también pasará igual cuando asesinan a Pedro de Ursúa. Uno de sus matadores, La Bandera, se convertirá en su amante. Algunas versiones señalan que ella aceptó ser la amante para vengar la muerte de Ursúa. Un poema dedicado al amor de Inés y de Pedro y a la vez sintetiza el numeral 15: "Una Tarde, en Trujillo, Mientras Ursúa Cabalgaba Cerca Del Acueducto", se titula. *Canción del enamorado.*

El poema en forma de romance es una elegía a la pasión de Pedro de Ursúa. Cada uno de los versos detalla sus encuentros, sus miradas. La región más bella que se alude en el primer verso es Trujillo, la ciudad de Inés. El recurso poético como el estribillo que usa el poeta da la sensación de un amor sin fronteras que clama por una consolidación. Casi todos los poemas de *La Serpiente* Sin *Ojos* expresan la melancolía y el afecto de los protagonistas de la novela. Es en este sentido, que podemos ver que en esta novela a partir del cuadro de las anotaciones de Jacques Derrida, según el cual un texto no pertenece a un género sino que cada texto participa en uno o varios géneros (Juvan, 2007: 9). No obstante en los estudios genéricos se entendió que los géneros son definibles y mutuamente exclusivos. Los géneros se interpretaron como formas internas, estructuras desde las cuales resulta el texto. Es así que un texto con su contenido y forma es una consecuencia de su núcleo genérico (Juvan, 2005: 2). Por eso los teóricos trataron de determinar la esencia de los diferentes géneros a partir de conceptos como sujeto, objeto, tiempo y espacio (Juvan, 2005:2)

Sin duda alguna, Ospina ha usado con mucho acierto y maestría el recurso poético, cronístico, autobiográfico y hasta épico en su novela. Este tipo de expresión narrativa, donde convergen una serie de gestos estilísticos que rompen con la escritura tradicional y convencional ha sido explorado por otro narrador hispanoamericano como Julio Cortázar en *Rayuela.*

El desenterramiento de las lecturas cronísticas y su admisión en un discurso narrativo actual sólo funciona como uno de los aditivos que vienen a despertar en el lector/espectador una actitud reflexiva y crítica que permite, entre otros aspectos, aclarar ciertas dudas de la búsqueda de la canela y de El Dorado. Por ejemplo: ¿A quiénes envió la Corona española para esta expedición? ¿Cuáles eran los objetivos de estos expedicionarios? ¿Sobre qué filosofía participó un grupo de gente en esta expedición? Son muchas las interrogantes que se mueven alrededor de esa historia pasada. Uno de los investigadores más acreditados de ese momento español de los

siglos XVI y XVII, Leonard Irving mantiene que: "El primer paso importante de este proceso, la espectacular conquista de América por los españoles, se ha explicado como una consecuencia de tres impulsos básicos: "Oro, Gloria y Evangelio". (Irving 17).

En otras páginas de su trabajo, Irving afirma que España era uno de los pocos pueblos de Europa que gozaba de escasos recursos naturales. El oro y la plata eran las monedas que circulaban universalmente para cualquier intercambio y transacción comercial. Era entonces, comprensible que España se alistara como el primer país a la codiciosa búsqueda del oro, de la canela y hasta de perlas sin considerar las consecuencias de los expedicionarios.

Y para ir concluyendo con la revisión de esta novela debemos destacar que ésta no ha sido la mejor elaborada de la trilogía americana. De acuerdo al contenido y recreación del discurso cronístico de las dos primeras, donde por un lado, se destaca no sólo el linaje, la vida militar, guerrera y personal de Pedro de Ursúa, dónde el narrador no esconde los crimines, osadía y gallardía del conquistador navarro, y por el otro, la extensa narrativa emperifollada de un lenguaje sobrio y elegante donde se describe la actuación de Pizarro y sus hombres en la búsqueda de la canela, recreada a través del escenario de la selva Amazónica y donde no hay espacio para el ripio, *La Serpiente Sin Ojos* luce como una novela donde su autor, al parecer ya está cansado para seguir contando lo que ya agotó en las dos primeras, o estaba apurado para entregar la novela que había anunciado desde el 2005 cuando salió editada *Ursúa.* En *La Serpiente Sin Ojos* se extraña la retórica fogosa y profunda de las anteriores novelas. Cuando el lector está hilvanando los hechos, o esperando el desenlace al que nos trae acostumbrado aparece el narrador como un *Deus Ex Machina* para cerrar drásticamente la historia o el pasaje y darle paso a los poemas. Obviamente, estos poemas, que están entre los capítulos de la novela, son excelentes y se ven mejores en un texto aparte. La confección de esta última novela podría confirmar por un lado el cansancio del autor y el inevitable carácter poético de su escritura. Ospina no puede desprenderse de su afección por la poesía. Se agotó en esta novela, contando una historia de amor entre una mestiza y un español, que están unidos por un sentimiento y un objetivo: buscar el Dorado. Las referencias de la conjura y muerte de Ursúa, los motivos que impulsaron a Lope de Aguirre con su rebelión y traición a la corona española y asesino principal del gobernador son sólo referencias (y algunas veces ficción) en el texto narrativo que pudieron ser recreadas con los mismos artificios literarios y la misma pasión retórica como recreó ciertas historias de las dos primeras novelas históricas literarias.

Bibliografia consultada

JUVAN, Marko, "Generic identity and Intertextuality." CLCWeb: Comparative Literature and Culture, No. 7.1 (marzo 2005), 1-11, 2005.

JUVAN, Marko, "The intertextuality of genres." Fortunes et infortunes des genres litéraires en Europe, 2ème congrès du REELC (septiembre 2007), 1-11, 2007.

LEONARD, Irving A , *Los libros del conquistador*, México, FCE, 1996.

MAMPEL GONZÁLEZ, Elena y Neus ESCANDELL TUR (eds.), *Lope de Aguirre. Crónicas*, Barcelona, Ediciones de la Universidad de Barcelona, 1981.

OSPINA, William, *América Mestiza*. Bogotá, Aguilar, 2004.

—— *El País de la Canela*. La otra orilla. Bogotá, Editorial Norma, 2008.

-------*Ursúa*. Bogotá, Alfaguara, 2005.

--------*La Serpiente Sin Ojos*. Bogotá, Mondadori, 2012.

--------*Las Auroras de Sangre*. Bogotá, Editorial Norma, 5ta edición, 2010.

OTERO SILVA, Miguel, *Lope de Aguirre, Príncipe de la Libertad*, Barcelona, Seix Barral, 1979.

OVIEDO Y BAÑOS, José de, *Los Belzares. El Tirano Aguirre. Diego de Losada*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1972.

—— *Historia de la conquista y población de la provincia de Venezuela*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, ed. de Tomás Eloy Martínez, Alicia Ríos y Susana Rotker, 1992.

USLAR PIETRI, Arturo, *El camino de El Dorado*, Buenos Aires, Losada, 1977.

VÁZQUEZ, Francisco, *Jornada de Omagua y Dorado. Crónica de Lope de Aguirre, el Peregrino*, Madrid, Ediciones Miraguano, 1979.

—— *La jornada de Omagua y Dorado. Relación verdadera de todo lo que sucedió en la expedición (1560-1561)*, Madrid, Ediciones Grech, S.A., 1987.

—— *El Dorado. Crónica de la expedición de Pedro de Ursúa y Lope de Aguirre*, Madrid, Alianza, 1987.

A REVOLUÇÃO SANDINISTA NAS MEMÓRIAS DE GIOCONDA BELLI

Stella Ferreira Gontijo[205]
Universidade Federal de Minas Gerais
sfgontijo@gmail.com

INTRODUÇÃO

O presente trabalho é parte inicial de uma extensa pesquisa em que pretende-se analisar a obra da escritora nicaraguense Gioconda Belli[206] para, a partir dela, procurar compreender a relação entre história e literatura. Considerando impossível compreender a obra de Belli sem que seja levada em conta as relações de gênero e como isso se relacionava com a revolução, busca-se, também, entender qual foi o papel conferido à mulher em processos históricos como a Revolução Sandinista, nas páginas de *O país sob minha pele*[207] Para isso, parte-se de uma nova metodologia historiográfica

[205] Graduada em licenciatura em História na Universidade Federal de Minas Gerias (UFMG); bacharelanda em História – UFMG; membro do grupo de pesquisa "Dimensões Culturais e Políticas do Exílio latino-americano"; militante da Marcha Mundial de Mulheres (MMM); Diretora de Mulheres da União Estadual dos e das Estudantes de Minas Gerais (UEE-MG) gestão 2015-2017.

[206] "Nacida el nueve de diciembre en Managua, Nicaragua. Su obra incluye poesía, novela, una memoria y un cuento para niños. Ha sido traducida a más de 14 idiomas. Su primer libro Sobre la Grama (1972) ganó el premio de poesía de la Universidad Nacional de Nicaragua. En 1978 obtuvo el Premio Casa de las Américas (Cuba) por su libro Línea de Fuego. Entre 1982 y 1987 publicó tres libros de poesía: Truenos y Arco Iris, Amor Insurrecto y De la costilla de Eva. [...]Ha recibido diversos reconocimientos por su prolífera obra literaria destacándose la condecoración en el grado de Caballero, de la Orden de las Artes y Letras del pueblo de Francia otorgado en 2013. En mayo 2014 fue reconocida con el Premio al Mérito Literario Internacional Andrés Sabella, en Chile, durante la celebración de la Feria Internacional del Libro de Antofagasta. Es miembro del PEN Club Internacional y presidenta del PEN Capítulo Nicaragua. Además es miembro correspondiente de la Academia Nicaragüense de la Lengua. Escribe para diversos periódicos nacionales e internacionales y tiene un blog en el diario The Guardian de Londres. Es madre de tres hijas y un hijo, y reside en Managua." Texto retirado do site oficial da autora: http://www.giocondabelli.org/about/ Acessado em: 08/10/2015 às 23h40

[207] Para o presente artigo foi utilizada a seguinte edição em português: BELLI, Gioconda. O país sob minha pele – Memórias de amor e guerra; tradução de Ana Carla Lacerda. Rio de Janeiro: Record., 2002, pg.15 - 156

proposta pela britânica Joan Scott, que sugere o estudo da história a partir da perspectiva do gênero, e de Margareth Raggo, que busca entender a mulher enquanto sujeito histórico – temas que serão abordados de maneira mais extensa mais adiante. Também procura-se discutir qual a relação entre história e literatura, de forma que possibilite a reflexão da literatura enquanto fontes histórica; para isso teremos como autores referências principalmente Hyden White, Silvana Seabra e Maria Isabel Larrea. Devido a riqueza e complexidade do livro utilizado para análise e entendendo este como um trabalho inicial, optou-se pela análise apenas da primeira parte do livro autobiográfico de memória da autora, intitulado *El país bajo mi piel – memórias de amor y guerra* publicado em 2001 pela Editora Plaza.

O livro é divido em três partes: "Habitante de un pequeño país"; "En el exilio"; "El regresso a Nicarágua". No presente artigo pretende-se analisar a primeira parte tendo como objetivo compreender as transformações pela qual passaram tanto Belli, quanto a Nicarágua, levando em conta o início do processo revolucionário. Nesse sentido, almeja-se introduzir um debate sobre como a libertação pessoal da autora está intimamente relacionada com o processo de libertação das mulheres e, como sua revolução pessoal tem ligação direta com seu ímpeto de revolucionar o país. Já no título do livro, "O país sob minha pele", percebe-se como a relação pessoal e do corpo tem com o país.

Para uma análise mais apurada, devemos levar em consideração dois fatores importantes: primeiramente, qual foi o papel desempenhado pela autora tanto no processo revolucionário quanto no governo instaurado logo que se deu o trunfo da Revolução. Compreendendo isso juntamente com a trajetória de militante feminista e a condição de mulher da autora, ao mesmo tempo que desempenha uma importante função enquanto intelectual engajada. Em segundo lugar, é preciso compreender a forma como o discurso de Gioconda Belli é construído num momento que, para ela, é de revolução social da nação e do feminino. É central em seu discurso a libertação enquanto mulher sendo, a partir daí, o canal para a busca pela liberdade da pátria.

A Revolução Sandinista, na Nicarágua, se iniciou nos primeiros anos da década de 1960, sendo entendido por muitos estudiosos e intelectuais como "a síntese de um longo percurso que teria se iniciado com a Revolução Cubana." (COSTA, 2013, pg.100)[208] A Frente Sandinista de Libertação Nacional (FSLN) foi a principal articuladora da luta contra a ditadura da família Somoza e contra, principalmente, o

[208] As comparações entre os processos da Revolução Cubana e da Revolução Sandinista são diversas e contraditórias, além de extensas, com isso não pretende-se abarcar o tema no presente artigo.

imperialismo norte-americano no país e no continente. Devido à enorme opressão da ditadura, que atingia diversos setores da sociedade, temos uma vasta gama de atores sociais envolvidos no processo revolucionário, o qual teve um caráter fortemente armado e urbano. "A frente sandinista compreendeu e materializou esses desígnios num projeto político cujo eixo, reiterado após a conquista do poder, era garantir a autodeterminação nacional; assegurar o direito de explorar e exercer suas potencialidades históricas e definir sua lógica interna de crescimento." (RODRIGUES, 1996, pg.362).

Os sandinistas conseguiram unir projetos políticos diversos através da pauta da libertação nacional, buscando reorientar o processo de desenvolvimento do país: "Antes de se concentrar em torno do conflito imediato entre os agentes produtivos, a crise revolucionária nicaraguense articulou-se na trama das relações de poder, condensando o questionamento de amplos e diferentes setores sociais ao tipo de hegemonia política imposta pelo capital no país." (RODRIGUES, 1996, pg.363). O socialismo da FSLN foi construído no decorrer do processo da luta revolucionária em que, para muitos autores, foi constituído um Estado democrático e soberano, com as estruturas de poder democratizadas, regidas de acordo com a necessidade das massas organizadas na FSLN. Segundo os próprios dirigentes da revolução, não pretendia-se imitar o regime cubano ou soviético mas sim, buscariam construir um modelo sandinista, de acordo com as particularidades da Nicarágua.

Quando a FSLN assume a dianteira do movimento antissomozista, é demarcada a natureza de classe do movimento dando o caráter revolucionário. Diferente das classe dominante[209], a intenção dos sandinistas era promover transformações estruturais pra sociedade, dando enfoque ao anti-imperialismo e a luta popular. Após a tomada do poder em 1979, foram realizadas eleições diretas em 1984, na qual venceu o representante a FSLN, Daniel Ortega. Posteriormente, em 1990, Ortega perde as eleições para Violeta Chamorro. Para Lygia Rodrigues, durante o período em que estiveram no poder, os sandinistas buscaram governar com base na legalidade, uma peculiaridade do processo que deu origem a milhares de decretos. Não houve radicalização após a vitória da FSLN e muito disso foi devido à variedade de forças que sustentavam o projeto de unidade nacional - além da pressão externa, exercida por países contrários à revolução e, principalmente pelos EUA, e por parte da Igreja Católica, grande aliada dos sandinistas durante o processo de lutas. A FSLN tinha um enorme cuidado para não ultrapassar os limites impostos pelas posições políticas de

[209] Composta principalmente pela elite burguesa e pela Classe Média.

outros grupos, o que impedia ações contrarrevolucionárias burguesas e uma possível radicalização do movimento popular da qual não se teria controle.

HISTÓRIA, LITERATURA E GÊNERO

Para buscarmos compreender toda a complexidade do processo revolucionário na Nicarágua e, principalmente, qual o papel desempenhado pela mulher nesse momento, utilizaremos como fonte a literatura. Para isso, devemos entender a relação entre história e literatura, de que forma podemos utilizar a literatura como fonte histórica e até que ponto essas duas formas de escrita se aproximam ou se contrapõem. Segundo Hyden White, história e literatura se aproximam principalmente devido às estratégias de discurso que são utilizadas por ambas. Para ele, o historiador tem que ter em mente que tudo que escreve tem um caráter provisório e um sentido que foge da imparcialidade. Assim sendo, a operação historiográfica trata-se essencialmente de uma operação literária, criadora de ficção, "e chamá-la assim não deprecia de forma alguma o status das narrativas históricas como fornecedoras de um tipo de conhecimento." (WHITE, 1994, p.102). Nesse sentido, a história, assim como a literatura autobiográfica, escolhe documentos, memórias e símbolos a partir dos quais a história passa a ser interpretada e escrita ou, citando White, "não deveria haver embaraço entre a historiografia, a narrativa, a literatura e o mito, uma vez que tratam-se de sistemas de produção de significados destilados da experiência de um povo, de um grupo, de uma cultura" (WHITE, apud. DOMINGUES, 2011, p.07). Beatriz Helena Domingues discute a utilização da literatura para produção historiográfica promovendo um diálogo entre as duas formas de escrita, principalmente quando passamos a entender a literatura não como pura e simples ficção, mas também como uma produção que tem como objetivo – consciente ou não – dar uma resposta à anseios e transformações socioculturais, significando acontecimentos através do discurso e da narrativa.

A literatura hispano-americana, segundo Maria Isabel Larrea, desenvolve desde os seus primórdios, já na colonização, a construção de discursos a partir da narrativa, estreitando os laços entre história e literatura. Dessa forma, tem-se o papel central da literatura e da historiografia na formação de uma concepção de identidade nacional, ficando para o escritor a responsabilidade de projetar o ideal liberal numa sociedade moderna. Já no século XX, o "real maravilhoso" e o Boom da literatura traz à tona uma vanguarda intelectual, engajada nas diversas questões políticas-sociais. Larrea vai além,

> "La escritura de la historia, ya sea en la novela o en un ensayo historiográfico, intenta entender el pasado para aprender de él y así comprender los procesos que contribuyeron a formar las sociedades actuales. Partiendo de la idea hegeliana de que la integración de la conciencia del pasado es necesaria para entender el presente, la nueva novela histórica determina cuán significantes son los sucesos pasados para la cultura latinoamericana y cómo la escritura de carácter histórico funciona como construcción, memoria colectiva y pilar en el que se asienta la identidad nacional." (LARREA 2003-2004)

Nessa perspectiva, a escrita autobiográfica tem como elemento uma dicotomia entre o real e o ficcional, selecionando e dando significados para fatos de sua própria vida, permanecendo na fronteira da ficção e da realidade. Pesavento chega a incluir a história como um tipo de literatura, enquanto a literatura é uma forma de acesso privilegiado ao passado. Ela ainda afirma que "assim, literatura e história são narrativas que tem o real como referente, para confirmá-lo ou negá-lo, construindo sobre ele toda uma outra versão, ou ainda para ultrapassá-lo. Como narrativas, são representações que se referem à vida e que a explicam." (PESAVENTO, 2006). Para ela o historiador também é um tipo de narrador que usa da retórica para alcançar o mais próximo possível do real, sem criar personagens e fatos. O historiador também mediatiza mundos, conectando escrita e leitura. Reconstrói-se o tempo histórico através da narrativa, cria-se versões, tendo como tarefa a representação de um tempo histórico, mobilizando a imaginação.

Quando a história faz uso da literatura como fonte estabelece-se um jogo interdiscursivo em que a história pergunta e a literatura reponde, entendendo a literatura enquanto uma forma cifrada de ver o mundo, dando ao historiador um acesso privilegiado ao imaginário de uma temporalidade passada. Para Pesavento, ao estabelecer-se essa relação "É preciso ter em conta, contudo, que os discursos literário e histórico são formas diferentes de dizer o real. Ambos são representações construídas sobre o mundo e que traduzem, ambos, sentidos e significados inscritos no tempo." (PESAVENTO, 2006).

Gioconda Belli conta, em suas memórias, que sua entrada na militância se deu ao mesmo tempo em que se descobriu enquanto mulher e enquanto poetisa. Para ela, sua poesia não é feminina, mas sim muda o papel da mulher, colocando-a como protagonista e como sujeito, trazendo a visão de mundo a partir da perspectiva da mulher e coloca a mulher como agente da história. Dessa forma, rompe com as estruturam patriarcais do poema, utilizando da sensualidade, do erotismo e da

feminilidade para negar a opressão social vigente. Posto isso, devemos compreender sua produção inserida num contexto intelectual mais amplo. Na Nicarágua, a poesia sempre teve papel central na intelectualidade e na cultura popular, sendo na década de 60 e 70 o momento identificado com a crescente importância e presença de vozes femininas (e feministas). Essas mulheres que sempre haviam lutado contra a ditadura somozista e o imperialismo, fazem uso de suas obras como ferramentas-manifestos para a dupla libertação – da mulher e do país. Segundo VARGAS VARGAS "Gioconda Belli integrou o *Grupo Las Seis*, que pretendia "reinvidicar o país e a mulher e conferir-lhe uma maior importância como sujeito histórico, capaz de contribuir nos distintos processos de desenvolvimento" (Vargas Vargas, 1997, apud LEMOS, 2008, p.100.) Na luta sandinista percebemos, como particularidade em relação a outras experiências no continente, a participação feminina tanto nos grupos de luta armada quanto no papel de dirigentes do processo revolucionário. Contudo, não podemos ter a ilusão de que por isso estavam livre das opressões de gênero, pelo contrário, era recorrente sofrerem machismo internamente, por parte de membros da FSLN. Para Lemos, levando em conta as particularidades do país, sua forma de organização e desenvolvimento social e cultural sob o domínio de uma ditadura familiar sustentada pelos EUA, a condição feminina é fundamental para compreender o engajamento das mulheres na militância,

> "Estas autoras buscam, certamente, uma igualdade social, política, profissional, intelectual, mas os temas trabalhados podem ser quaisquer. O que faz com que a obra seja especial é a qualidade literária, o ser de quem a produziu e em que circunstâncias. Para Selena Millares (1997:303), as obras das poetas nicaragüenses desta época são regidas pela bandeira da subversão do corpo e das idéias, e a liberdade será o traço característico de todas as suas manifestações." (LEMOS, 2008, p.103)

Devido ao engajamento político e à militância de Gioconda Belli, além do objetivo de dupla libertação proposto por essas várias mulheres intelectuais e militantes, analisaremos a primeira parte de *O país sob minha pele* a partir da perspectiva do gênero. Para Scott, essa forma de ver a história tem por objetivo "entender a importância do sexos dos grupos de gênero no passado histórico. Nosso objetivo é descobrir a amplitude dos papéis sexuais e do simbolismo sexual nas várias sociedades e épocas, achar qual o seu sentido e como funcionavam para manter a ordem social e mudá-la." (SCOTT, 1989, p.03) A partir daí passaríamos a compreender a mulher enquanto sujeito histórico, inscrevendo as mulheres na história e quebrando paradigmas. O gênero como categoria de análise, que é o que propõe a autora, causaria

o surgimento de uma nova história, dessa vez que incluiria e apresentaria a experiência das mulheres, a fala dos e das oprimidas, evidenciando o fato de que as mulheres possuem uma história e/ou estiveram presente ativamente das mudanças políticas. Nessa concepção o gênero não é entendido apenas como definido pela questão biológica mas sim, pelo contrário, é uma categoria social imposta por toda uma sociedade que definiu previamente quais são os papéis de gênero a serem representados por cada sexo, o que deixa explicito toda uma relação de poder presente nas nossas sociedades e culturas ocidentais. Segundo Scott, com essa linha de pensamento, o lugar da mulher deixa de ser produto do que ela faz e passa a ser "o sentido que as suas atividades adquirem através da interação social concreta" (ibid, p.20).

> "O gênero é, portanto, um meio de decodificar o sentido e de compreender as relações complexas entre diversas formas de interação humana. Quando os historiadores procuram encontrar as maneiras como o conceito de gênero legitima e constrói as relações sociais, eles começam a compreender a natureza recíproca do gênero e da sociedade e das formas particulares situadas em contextos específicos, como a política constrói o gênero e o gênero constrói a política." (ibid, p.23)

Seguindo essa mesma perspectiva de análise, Margareth Raggo discute a importância de ser mulher, historiadora e feminista, entendendo que quando as mulheres passam a se enxergar enquanto autônomas, também se entendem como sujeito histórico e iniciam uma disputa sobre o 'ser mulher', passando a questionar a dimensão 'falocêntrica' das coisas. A constituição de uma 'área de estudos feministas' ao redor do globo permite uma ressignificação historiográfica que procura reconhecer a participação da mulheres nos processos históricos, criticando a própria narrativa histórica que vem sendo feita durante séculos. As mulheres, pincipalmente a partir da década de 70, – momento em que Gioconda Belli começa a escrever e milita – passam a politizar também a vida privada, que passa a ser considerada pública. É nesse contexto se insere parte do discurso de Belli que busca, a partir da erotização do feminino e do corpo da mulher - que antes era entendido apenas no âmbito do privado e do qual não se falava – trazer a pauta da igualdade de gêneros.

> "é importante remontar ao passado e perceber como essa tradição de pensamento se constituiu historicamente, onde e quando as primeiras feministas enunciaram seus temas, revelando a especificidade da condição feminina; onde e quando falaram publicamente sobre a questão da sexualidade, abrindo espaço para sua interferência no público; onde e quando se manifestaram em prol da emancipação feminina e foram silenciadas e excluídas." (RAGGO, 2001, pg.65).

GIOCONDA BELLI EM "O PAÍS SOB MINHA PELE – MEMÓRIAS DE AMOR E GUERRA" - PRIMEIRA PARTE

Na primeira parte do livro, *O país sob minha pele*, Gioconda Belli apresenta uma narrativa com traços poéticos, condição permanente em sua obra literária. A autora afirma nunca ter abandonado a poesia e se reconhece como poetisa, o que faz com que seja mantido o tom poético em sua prosa. Segundo Belli, citada por Lemos, "Si la poesia tiene para mi el sabor de una emboscada de mis propios sentimientos, la novela en cambio me convierte en estrategia de una larga campaña en la cual debo actuar como generala de mis ejércitos de letras" (LEMOS, 2008, pg.146). Outra característica marcante na narrativa é a ausência de uma linearidade cronológica, o que não prejudica o andamento e compreensão da leitura. Em seu discurso, desde seu primeiro livro de poemas *Sobre la grama*[210], Belli deixa clara a utilização do feminino e a busca pela quebra de estereótipos patriarcais. Percebemos também que em suas obras há a presença de mulheres protagonistas, personagens que desconstroem os estereótipos de gênero estabelecidos para o feminino. Isso ocorre principalmente quando trata da sexualidade, relacionando o corpo feminino à liberdade; transgredindo as normas sociais e provocando incomodo e espanto; e resistindo através do corpo, considerado como centro do poder e da superioridade patriarcal. Na sua retórica do prazer[211], a associação da mulher enquanto ser sexual com a liberdade tornou-se um meio para abordar diversos problemas sociais e crises políticas dos anos 60, 70 e 80. Segundo Urzúa-Montoya,

> "las narrativas sobre mujeres sexuales no solo son utilizadas como armas discursivas por los escritores para denunciar la pobreza y/o la injusticia (como en el caso de los sistemas represivos del Cono Sur en los años setentas), sino también para cuestionar los parámetros tradicionales del rol de la sexualidad establecidos por la sociedad y para protestar en contra de la condición de la mujer" (URZÚA-MONTOYA, 2012, pg.39)

Quando as mulheres usam esses mecanismos para resistir, elas estão repolitizando o corpo para redefinir os estereótipos que a sociedade define para elas e modificando também o sentido da sua sexualidade. A partir daí resignifica-se o ser mulher e outorga-se poder àquilo que é feminino. A obra de Belli é sempre marcada pela ressignificação do estereótipo do feminino, como será abordado daqui em diante.

---

[210] BELLI, Gioconda. Sobre la Grama, 1972.
[211] Discurso marcado pela presença do prazer feminino, da erotização e sexualização do corpo da mulher.

Já na introdução a autora deixa claro seu desejo de igualdade entre homens e mulheres, o fim da servidão doméstica feminina e a importância da participação na política: "meu desejo de transcender limitações biológicas ou domésticas, ocupar tanto espaço quanto eles ocupam no mundo." (BELLI, 2002, p.15). Deixa também explícito que durante muito tempo ela própria foi duas mulheres: uma que obedecia as regras da feminilidade – mãe, dona de casa – e outra que subverteu a ordem e foi em busca de independência, liberdade e participação política. Posteriormente deixa claro os diversos incômodos frente a ditadura de Somoza, principalmente por dividirem a casa com uma tia cuja família era de oposição explícita ao regime. Outro aspecto importante abordado no livro, mas que não pretende-se discutir no presente artigo, é como o imperialismo norte-americano se enraizou ainda mais no país, principalmente a partir da questão do canal interoceânico e com a chegada de Somoza ao poder.

O grande terremoto de Manágua é considerado por muitos historiadores como fundamentais para o movimento revolucionário, sendo um momento de abalo da estrutura social da época, gerando uma crise político-social. Muitos estudiosos consideram que foi a partir dele que as pessoas começaram a se indignar com a ditadura Somozista, deixando exposto os abusos promovidos por Somoza como, por exemplo, o desvio de dinheiro e recursos de ajuda humanitária para seu benefício próprio e da sua Guarda Nacional. Belli narra esses acontecimentos como cruciais para a transformação em sua vida privada e política. A cidade fragmentada é o símbolo da transformação, da construção do novo. Para Lemos,

> "O terremoto de 1972 em Manágua marca definitivamente a vida de Gioconda Belli. Seu comprometimento político e o início de sua atividade literária definem-se nesse momento. Em *El país bajo mi piel* (2001: 62) esse episódio da vida de Belli é tratado junto à importância da poesia, da política, do feminismo, do corpo, e as imagens da memória" (LEMOS, 2008, p.166)

Ao falar de seu primeiro casamento a autora passa a demonstrar certa incompatibilidade com o papel que lhe é exigido pela sociedade. Por exemplo, quando ela narra o momento de sua cerimônia de casamento como marcada por uma sensação humilhante de ser entregue como um presente,

> "tomou-me uma sensação de ridículo, de estar embrulhada como um presente. Havia algo de humilhante em toda aquela cerimônia na qual, simbolicamente meus pais me entregariam a um homem. A roupa branca assemelhava-me a um cordeiro dos sacrifícios bíblicos cujo sangue correria como oferenda de castidade." (BELLI, 2002, p.45)

Um pouco da frustração possa, talvez, ser entendida pela sua ilusão inicial de que o casamento estaria relacionado de alguma forma com liberdade. Deixar de viver com os pais estimularia o desejo de casar-se, contudo, o casamento lhe revela os diversos papéis de mulher e esposa exigidos pela relação e definidos pela sociedade, reforçando o papel estereotipado do feminino. Adiante, ao falar das núpcias, deixa registrado como sua mãe a orientou a ser "dama na rua e puta na cama", sempre sacralizando o corpo da mulher no público, além da objetificação do corpo feminino, sendo visto sempre a serviço dos desejos sexuais masculinos. Talvez é devido a essa sacralização que posteriormente em sua obra a autora usa da liberdade do corpo feminino, da sensualidade e erotismo para, a partir daí, descontruir os estereótipos de gênero. Após ter sido mãe Belli teve que deixar seu trabalho para cuidar da filha recém-nascida e dedicar-se à vida doméstica, pouco tempo depois já começa a sentir-se sufocada por essa vida. Nesse momento de tédio e do despertar de uma rebeldia em relação ao papel social que tinha que cumprir, começa a ler autoras feministas, o que passa a lhe causar ainda mais repulsa à vida doméstica. "A vida doméstica me afogava. Comecei a ter pesadelos em que a metade do meu corpo convertia-se em eletrodoméstico e eu me agitava como máquina de lavar. Por essa época lia livros feministas." (ibid, p.53).

Belli conferia uma superioridade do corpo feminino a partir da menstruação e da possibilidade da maternidade, isto é, ao poder da feminilidade que, para ela, transcendia as questões biológicas, "Eu era mulher. No gênero humano a única que podia dar a vida, a designada para continuar a espécie." (idib, p.47). Contudo, não se considerava frágil, muito pelo contrário. Na pressa de sair da casa dos pais, se prendeu a um homem, mas nunca foi disposta a abrir mão de sua liberdade. Fosse por casamento, fosse pela maternidade.

> "Quando me propôs que ficasse em casa e deixasse meu emprego, como costumavam fazer as mulheres casadas, armei tal escândalo que teve de resignar-se de minha independência. Talvez porque desde criança considerasse meu sexo uma vantagem, concebia-me livre, soberana de mim mesma. Não me ocorria que um homem tivesse o direito de impedir-me de ser quem eu era. Não aceitava que o casamento ou a maternidade significassem a renúncia ao acúmulo de possibilidades de vida." (ibid, p.49)

Ao narrar seu parto e a elevação à perfeição do corpo da mulher que esse momento trazia, elucida a ideia de não ser ela, mulher por si só, mas de estar ali

sentindo toda da multiplicidade do corpo feminino que ela compartilhava com todas as mulheres, fazendo com que vivências individuais se comportassem como questões universais. Após esse momento considerado por ela como esplêndido, fala com sofrimento das violações do corpo feminino por parte dos médicos, que tratam seu bebê como um produto, e submetem-na a diversas situações constrangedoras. Ao ser mãe sentiu que extrapolava a própria existência: "Dei graças à vida por ser mulher e experimentar – como qualquer ser vivo, uma égua, uma leoa – o instinto primitivo de acolher essa criatura no mundo, protege-la, amamenta-la." (ibid, p.52).

Posteriormente, ao entrar na vida política e tornar-se militante, encontrou diversos obstáculos sociais e pessoais para conciliar a maternidade a vida política, sempre deixando explícito seu medo por ser mãe, por ter que 'abandonar sua filha', passando a viver uma vida dupla: às vezes era esposa e mãe, outras vezes era intelectual e revolucionária. Era sempre uma mulher contestando os estereótipos que lhe eram impostos. É no momento em que faz seu juramento sandinista de frente para uma mulher grávida que passa a compreender que ser mãe e ser mulher não podia impedir sua atuação política, que seus filhos não eram de sua única responsabilidade e que libertar o país estava diretamente relacionado com a vida de seus filhos.

> "- Se alguma coisa nos acontecer, terão os pais, a família. Não somos as únicas que podemos criá-los – dizia-me ela – Se pensássemos assim, as mulheres não poderiam participar de nada. Temos que nos cuidar para sobreviver, mas não se pode passar a vida com medo de morrer. Quem me diz que eu não posso morrer amanhã em um acidente? Pelo menos assim morrerei sabendo que fiz algo por eles. E meus filhos saberão." (ibid, p.75)

Na empresa de publicidade em que trabalhava conhece "O Poeta", sandinista, que se autodenomina o tutor intelectual de Belli, levando-a para conhecer diversos intelectuais e estabelecimentos artísticos e culturais, transportando-a para uma nova direção. Começam a estabelecer uma relação que passa do profissional e que se mostrará determinante para a autora, caracterizando-se como um momento de transgressão moral e política, entrando em conflito com as regras que o 'contrato social' do casamento lhe impunha, ao mesmo tempo em que pensava que algo lhe "dizia que se me negasse a conhecer essa parte de mim mesma nunca adentraria os mistérios da vida" (ibid, p.57). Era ele que a havia colocado em contato com a história da Nicarágua, todo o sofrimentos do seu povo e a natureza de seu país. É ao romper com as obrigações de esposa e se envolver com outro homem que a autora sente a liberdade, que revê toda sua condição feminina e suas obrigações enquanto mulher, sempre

fazendo uso de metáforas bíblicas ou da natureza de seu país para especificar acontecimentos marcantes como esse.

> "Resisti por dever, temerosa em dar a mordida que me deixaria nua, mas sabia muito bem que não estava a ponto de perder ou ser expulsa de nenhum paraíso terreno. Meu casamento era um deserto sem esperanças, mantido por medo e por um penoso senso de dever. [...] Terminei por me entregar. [...] Essa transgressão foi meu Big Bang pessoal. Fez-me questionar meus deveres e considerar meus direitos, o que minha vida era e o que podia ser. O desejo de liberdade se expandiu por todo o universo. De minha vida de jovem casada de classe alta ficou apenas a enganosa e polida superfície. Dentro de mim começaram os sete dias de criação, os vulcões, os cataclismos." (ibid, p.59)

Foi a partir daí que a autora despertou-se para a produção intelectual, enfatizando sempre a liberdade feminina e de sua querida Nicarágua. Ela tinha sede de liberdade. "A euforia da vida encontrou seu canal na poesia. Apropriar-me de meus plenos poderes de mulher levou-me a sacudir a impotência diante da ditadura e da miséria." (ibid, p.62). É aqui um dos momentos centrais da narrativa em que percebemos a tríade de sua libertação: a poesia, a revolução pessoal e a indignação diante das condições do seu país. Após sua revolução pessoal, Belli não poderia compreender uma revolução, uma transformação do sistema vigente, sem passar pela libertação das mulheres. "Era preciso redistribuir as terras também, acrescentava, as pessoas precisam de terra para trabalhar, empréstimos, e a mulher tinha que emancipar-se para participar junto ao homem na construção de tempos melhores." (ibid, p.74). É aqui que a mulher é colocada enquanto sujeito histórico, sujeito esse que deveria se emancipar para emancipar os povos. Na visão da autora era impossível revolucionar o país sem revolucionar a vida das mulheres.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após esse breve percurso na obra de Gioconda Belli podemos perceber como elementos políticos e sociais nicaraguenses estão diretamente relacionados à sua vida pessoal, as suas revoluções. É a partir de seu discurso marcado por símbolos e metáforas que percebemos como o pessoal torna-se político e coletivo. Para Lemos (2008, p.176)

> "A experiência da revolução representa para Gioconda Belli a instauração de um *sentido* pessoal para sua existência, e um elemento fundamental na constituição da identidade pessoal. A solidariedade e o trabalho político

> adquirem na vida e na obra desta autora um papel central, que permeará toda sua produção, na poesia, na prosa ou no ensaio."

A conjuntura vivida pela autora, sua entrada na intelectualidade nos anos 70 também são centrais para sua escrita focada na libertação do feminino, na mulher enquanto sujeito histórico. Em suas memórias não é diferente, ao narrar sua trajetória a autora busca reafirmar sua autonomia e sua liberdade, reforçar que nenhuma revolução pode ser feita com êxito quando mantém todas as mulheres subjugadas à dominação do masculino.

O discurso belliano, ao colocar a mulher protagonista e agente de si, abre espaço para a voz das mulheres oprimidas durante séculos, reafirmando também o próprio caráter sandinista de revolução, tendo uma participação significativa de mulheres em sua frente armada e em sua direção. Desconstrói-se o estereótipo binário de gênero e a mulher passa a ser vista como agente da história. Contudo, na maior parte da bibliografia referente ao tema da Revolução Sandinista pouco se fala da participação feminina, crucial para o êxito do projeto revolucionário.

Através da literatura de Gioconda Belli, podemos perceber diversas metáforas, símbolos e representações que significam uma época e um momento histórico. Sempre levando em conta o lugar e o tempo do qual a autora fala ao escrever suas memórias, a partir de qual lugar seleciona e da sentido aos fatos históricos e os relaciona com sua própria existência. É a partir da obra de Belli que busca-se compreender as possibilidades, os limites da representação do feminino na sociedade nicaraguense nas décadas da Revolução Sandinista e no processo revolucionário que se iniciou, além de qual o papel social outorgado às mulheres. Reafirma-se a proposta de iniciar-se um trabalho que procura entender também como a literatura de Gioconda Belli rompe com os padrões patriarcais de representação da mulher na sociedade e na literatura, não se limitando ao fato de em suas obras termos mulheres protagonistas e que rompem com os estereótipos de gênero. Além, é claro, de se propor investigar como essa emancipação da mulher se dá conjuntamente com a libertação da pátria.

BIBLIOGRAFIA

COSTA, Adriane Vidal. *Redimensionando o debate: a Nicarágua sandinista.* In: "Intelectuais, política e literatura na América Latina – o debate sobre Revolução e Socialismo em Cortazár, García Márquez e Vargas Llosa (1958 – 2005). São Paulo: Alameda, 2013. Pg. 265 – 308;

DOMINGUES, Beatriz Helena. *História e literatura: um diálogo em andamento.* [Editorial] In: Locus: Revista de História. Juiz de Fora: Editora UFJF. Programa de Pós-Graduação em História/Departamento de História, 2011 v. 17, pg. 07 – 13;

FUNES, Patrícia. *Intelectuales, cultura y política.* In: Salvar la nación: intelectuales, cultura y política en los años veinte latinoamericanos. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2006. Pg. 39 -44;

IVERNIZZI, Gabriele (org.); CEBÉRIO, Jesús; PISANI, Francis. *A lógica das armas; Diante do mundo.* In: Sandinista – Entrevista com Bayardo Arce, Humberto Ortega, Jaime Wheelock, comandantes da Revolução, membros da Comissão Política da Direção Nacional da Frente Sandinista de Libertação Nacional. Trad. Carlos Nelson Coutinho. Ed. Brasiliense, 1985. Pg. 82 – 111;

LARREA, Maria Isabel O. 2003–2004 . «Historia y literatura en la narrativa hispanoamericana». *Documentos Lingüísticos y Literarios* 26-27: 17-19 www.humanidades.uach.cl/documentos_linguisticos/document.php?id=44 (Dirección Electrónica);

LEMOS, Bethania Guerra de. Sob o signo de Tláloc – Construção identitária na obra de Gioconda Belli**.** Setembro de 2008. 356 folhas. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Rio de Janeiro – Rio de Janeiro, 2008. Pg. 32 – 80; 99 – 181;

PESAVENTO, Sandra Jatahy. « História & literatura: uma *velha-nova* história »,*Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En ligne], Débats, mis en ligne le 28 janvier 2006, consulté le 09 octobre 2015. URL : http://nuevomundo.revues.org/1560 ; DOI : 10.4000/nuevomundo.1560;

RAGGO, Margareth. *Feminizar é preciso – por uma cultura filógina.* São Paulo Perspec. vol.15 no.3 São Paulo July/Sept. 2001. Pg. 58 – 66;

RODRIGUES, Lygia. *O Sandinismo e a Revolução Nacional e Democrática na Nicarágua.* In: DAYRELL, Eliane Garcindo. Org. "América Latina Contemporânea: Desafios e Perspectivas". São Paulo: Edusp. 1996, pg. 361 – 375;

SAID, Edward W. *Representações do Intelectual.* In: Representações do Intelectual – As conferências Reith de 1993. São Paulo: Companhia das Letras. Pg. 19 – 36;

SCOTT, Joan Wallach. *Gênero: uma categoria útil para análise histórica.* Trad. Autorizada: Christiane Rufino Dabat e Maria Betânia Ávila. Texto original: Joan Scott – Gender: a useful category of historical analyses. Gender and the politics of history. New York, Columbia University Press. 1989. Pg. 01 – 35. Disponível em: http://disciplinas.stoa.usp.br/pluginfile.php/185058/mod_resource/content/2/G%C3%Anero-Joan%20Scott.pdf Acessado: 09/10/2015 às 18h50;

SEABRA, Silvana. *De vizinhas tricoteiras a companheiras distantes? Alguns apontamentos sobre o debate entre História e Literatura.* In: Dossiê História e Literatura: um diálogo em andamento. Locus: revista de história. Juiz de Fora, v.17, n.1, p. 17-37, 2011;

URZÚA-MONTOYA, Miriam Roció. *La retórica del placer: cuerpo, magia,deseo y subjetividad en cinco novelas de Gioconda Belli.* Maio de 2012. 189 páginas. Dissertação para doutor em filosofia. Universidade do Arizona, EUA, 2012. Pg. 08 – 59;

WHITE, Hyden. *O texto histórico como artefato literário.* In: Trópicos do Discurso: Ensaios sobre a Crítica da Cultura/ Hayden White. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

Fonte: BELLI, Gioconda. O país sob minha pele: memórias de amor e guerra. Trad. Ana Carla Lacerda. Rio de Janeiro: Record, 2002. Pg. 15 – 159.

A POESIA TRANSCULTURAL DE NICOLÁS GUILLÉN

José Pereira de Andrade Filho*
Universidade Federal do Piauí
jozefilhu@hotmail.com

1. INTRODUÇÃO

O poeta cubano Nicolas Guillén é considerado o principal representante da poesia negra ou afrocubana, dedicando-se a cultivar uma escrita poética ao mesmo tempo popular e culta, demonstrando também a sua preocupação pelo aspecto social e político de Cuba. Nascido em Camaguey a 10 de julho de 1902, Guillén era filho de um conhecido periodista e político liberal. O poeta iniciou os seus trabalhos exercendo diferentes ofícios, mas sempre estudando, e posteriormente começaria a sua trajetória poética.

Fez seus estudos de Direito em Havana, se incorporando a uma vida cultural ativa através da produção de textos em periódicos e em revistas literárias. Em 1927 foi influenciado por tendências vanguardistas na poesia, mesmo que use uma delimitação na forma e nos temas de seus poemas. Em 1930, publicou o livro *Motivos de son*, produzindo um impacto enorme não só na Ilha, mas também fora dela, fazendo ressurgir o tema da poesia negra, em que ele reconhece a negritude como uma cultura original e válida no contexto mestiço hispano-americano.

Tendo como pressuposto estas informações sobre Nicolás Guillén, será buscado neste artigo entender como o poeta, tendo uma formação erudita, de distanciamento em relação aos hábitos estabelecidos na cultura popular do território em que viveu, de baixo letramento, usou da linguagem para assumir em sua poesia os comportamentos, os rituais, principalmente a música, como instrumentos definidores de uma identidade

* Pós-graduando do Programa de Mestrado em Letras pela Universidade Federal do Piauí. E-mail: jozefilhu@hotmail.com.

cultural. Guillén se utilizou de bastante musicalidade nos poemas de *Motivos de son*, e o negro serviu como ponto de partida, com a sua voz, a sua musicalidade, refletida assim em todo o livro, fazendo transparecer não uma voz individual, mas uma voz coletiva, a voz do povo cubano.

Para entender a poesia de Guillén, voltada para a cultura popular, mesmo às vezes se utilizando de formalismo em seus versos, será buscado o conceito de transculturação a partir de intelectuais como Fernando Ortiz e Ángel Rama, e situar a poesia de Guillén na definição desse termo. Adiante, trataremos, além da transculturação, também do negrismo, que desde *Motivos de son* irá fortemente caracterizar a sua produção poética, e por fim será feita uma breve análise de um poema da citada obra, intitulado "Negro bembón", no que diz respeito à temática e à musicalidade.

2 CONCEITO DE TRANSCULTURAÇÃO

A transculturação é um processo sempre em movimento, caracterizado como o encontro dos povos e de suas culturas. Segundo Fernando Ortiz, transculturação vem a significar:

> As fases do processo de transição de uma cultura a outra, já que este não consiste somente em adquirir uma cultura diferente, como sugere o sentido estreito do vocábulo anglo-saxão, aculturação, mas implica também necessariamente a perda ou desligamento de uma cultura precedente, o que poderia ser chamado de uma parcial desculturação, e, além disso, significa a consequente criação de novos fenômenos culturais que poderiam ser denominados neoculturação. [...] No conjunto, o processo é uma transculturação e este vocábulo compreende todas as fases da trajetória. (ORTIZ, 1983, p. 90).

Este termo ultrapassa a visão bastante limitada que se tem de mestiçagem racial. Ortiz, assim, analisa o processo civilizatório ocorrido em Cuba, feito através de sucessivas ondas migratórias de origens e culturas diversas, consequentes encontros e desencontros, choques, disputas, desarragaimento cultural e geográfico para finalmente atingir uma "dolorosa convivência e posterior interpenetração cultural [...]" (REIS, 2005, p. 468).

O conceito de transculturação é também desenvolvido segundo o ponto de vista de Ángel Rama, que se utilizando do conceito de Fernando Ortiz, por sua vez o aplica

às obras literárias. Surge então o conceito de transculturação narrativa, surgido da transposição do conceito antropológico/cultural de Ortiz às obras literárias. Rama então reconhece na transculturação narrativa o surgimento de três momentos: uma *parcial desculturação*, que acarretará a perda de componentes considerados obsoletos; *incorporações* que procedem de uma cultura externa; e a *recomposição*, que é o momento em que há a oscilação entre elementos sobreviventes da cultura originária e dos elementos externos. A *seletividade* e a *invenção* são os principais critérios destes processos. Segundo Lívia de Freitas Reis:

> Aprofundando o entendimento da teoria de Ángel Rama, percebe-se que, para o autor uruguaio, três operações fundamentais ocorrem no interior das narrativas por ele consideradas transculturais: os usos da língua, a estruturação literária e a cosmovisão. (REIS, 2005, p. 471).

Destas operações, a primeira ocorre na língua, ou seja, no idioma. Os escritores regionalistas do início do século XX, para ambientar os seus personagens de forma realista, se esforçavam em fixar um sistema que permitisse alternar a língua culta do modernismo com o falar dialetal, pois os personagens geralmente eram rurais. A estruturação literária é a segunda operação utilizada pelos narradores transculturados. Neste caso, o romance regionalista se defronta com uma variedade de recursos vanguardistas, já absorvidos pela poesia e disseminados na narrativa urbana. A terceira operação é a cosmovisão, cuja importância é fundamental, pois engendra os significados, "por ser a cosmovisão o espaço onde se consolidam os valores e as ideologias e ser reduto da resistência contra as influências homogeneizadas da modernização de origem estrangeira". (REIS, 2005, 475). Sobre isso, Rama afirma:

> Estas culturas internas pueden ser expuestas directamente al influjo de metrópolis externas: es el caso de varias zonas rurales de la cuenca caríbica donde en el primer tercio del siglo se instalaron compañías de exploración de cultivos tropicales, una historia que desde un ángulo patricio fue contada en *La hojarasca* y desde un ángulo realista-social en *Mamita Yunai*, pero que también puede ser contada a través de los diferentes sistemas literarios que se utilizaron para esos fines y sus fuentes originarias, procurando correlacionar estas tres partes: los asuntos, la cosmovisión y las formas literarias. (RAMA, 1987, p. 34).

Com estes processos de transculturação narrativa, a literatura se faz a cargo de uma atividade patriótico-social, em que movimentos como o crioulismo, o nativismo, o regionalismo, o negrismo, o indigenismo assumem um princípio de representatividade, tendo na escrita, seja de romance ou de poesia, o espírito de uma nação. E é nesse espírito, que caracteriza um ponto identitário fundamental de um povo, que o poeta cubano Nicolás Guillén desenvolve seus poemas através do discurso do negrismo.

3 NEGRISMO EM GUILLÉN

Nicolás Guillén, através de sua poesia, se aproximou do que era popular, coincidindo desse modo com o interesse do movimento vanguardista, surgido na década de 1920, na Espanha, que procurava resgatar a dignidade da cultura popular. Desse modo, Guilén vai de encontro à musicalidade. Conforme afirma Elena Godoy:

> Durante todo o período colonial, o folclore espanhol e o negro se desenvolviam, em Cuba, simultânea e paralelamente, mas sempre se encontrando e interagindo. Essa interação entre duas culturas musicais (a 'transculturação') levou ao aparecimento de uma nova música: a afro-cubana, que conjuga as melodias, os metros, os instrumentos e os ritmos espanhóis com as tradições musicais africanas. (GODOY, 2002, p. 138).

Isto significa que o negrismo em Guillén seria a temática predominante em sua poesia, pois em sua seleção, optando por tratar da figura do negro, promoveria um movimento de conscientização e de preservação da identidade da pessoa negra. Portanto, o negrismo presente na poesia de Nicolás Guillén é considerado um produto do processo de transculturação. A figura do negro na escrita de Guillén será construída através da música e do som, como é notado em poemas do livro *Motivos de son*, de 1930, em que o poeta reproduz a fala do negro, centrando-se na linguagem oral que é emitida por este, e estrutura o poema valorizando o som. Ao adaptar o poema à estrutura do som, Guillén assume o discurso do negro em cada verso dos seus poemas, valorizando-o. O poeta, dessa forma, dá sua resposta contra as práticas discriminatórias de gestos pejorativos em relação ao lugar onde ele vive (Cuba) por meio de expressões populares de origem africana. A poesia rítmica de Guillén chama a todos a uma reconquista da identidade e da confiança da negritude em si mesma. Citando novamente Godoy:

> A organização rítmica da poesia de Guillén se constrói a partir de uma concepção audaz e refinadíssima do ritmo que tem muito de vanguardista. Por outro lado, há nos poemas de Guillén, tal como nos de outros cultivadores da 'poesia negra' (E. Ballagas, L. Palés Matos, entre outros), um jogo fonético-estilístico que é chamado de ***jitanjáfora*** (tamba, mayombé, cuserembá etc.). São palavras que não existem em língua alguma (muito menos em espanhol), que não significam nada mais ou menos identificável, tendo um referente extremamente vago, uma espécie de suprarreferente. (GODOY, 2002, p. 141). (Grifo do autor)

É notado nos poemas de Guillén que estes são textos organizados em seu ritmo, tendo como base léxico-sintática o espanhol, que irá formar a textura fônica. E os poemas, na forma em que são estruturados, dialogam de imediato com a música popular. No livro *Motivos de son*, Guillén coloca, de modo claro e sintético, os poemas na estrutura do som. Lilibeth Zambrano assim explica o modo como o poeta construiu seus poemas nesta obra:

> Primeiramente menciona el 'motivo', en el que expone su intención de sensibilizar la conciencia del afrocubano, impulsándolo a que reconozca positivamente sus valores negros repudiados. De ahí que Guillén haga en sus poemas-sones comentários maliciosos y burlones, como una forma de estremecer al mulato y hacerlo pensar en sí mismo para que se acepte. (ZAMBRANO, 2002, p. 186).

Guillén explora combinações rítmicas do som, manifestando em sua poesia a tomada de consciência da transculturação, mesclando elementos que a caracterizam. Na poesia de Guillén o negro fala por si mesmo, em sua própria perspectiva. E o poeta, desse modo, faz uma crítica implícita, compassiva da situação socioeconômica dos lugares pobres de Havana e de outras regiões, fazendo de sua poesia um instrumento questionador de uma realidade, de um contexto por qual passa um determinado povo.

O poeta, em *Motivos de son*, encontra uma expressão nacional, começando um verdadeiro processo de, segundo Ana Beatriz Gonçalves, "descolonização cultural", com uma unidade temática e de estilo, contendo personagens e ambientes de lugares populares e explorados. Os personagens em *Motivos de son* são gente do povo, demonstrando nitidamente os seus arquétipos, as suas características particulares.

Como exemplo da estruturação rítmica encontrado em *Motivos de son*, faremos análise de um poema nele contido no seguinte tópico.

4 ANÁLISE DE POEMA DE *MOTIVOS DE SON*

Neste tópico faremos breve análise de um poema do livro *Motivos de son*, de Nicolás Guillén, intitulado "Negro Bembón", sendo comentado o som presente nos versos e o tema do poema.

Negro Bembón

Por qué te pone tan brabo,
cuando te disen negro bembón,

si tiene la boca santa,
negro bembón?

Bembón así como ere
tiene de to;
caridá te mantiene,
te lo da to.

Te queja todabía,
negro bembón;
sin pega y com harina,
negro bembón;
majagua de dri blanco,
negro bembón;
sapato de do tono,
negro bembón...

bembón así como ere,
tiene de to;
Caridá te mantiene,
te lo da to.

Nota-se a valorização do discurso negro, reproduzindo expressões próprias das classes baixas da sociedade de Havana, fortemente influenciadas pelas línguas africanas. No poema são apresentadas características semânticas, fonéticas e estilísticas, onde o negro pertence não a uma minoria, mas a uma dimensão humana. E o trabalho que o poeta faz com o som, enfim, com a musicalidade, mostra a aproximação que há com a cultura popular de Cuba. "Negro bembón" significa que o negro tem qualidades próprias.

Não é um poema apenas sobre o negro, mas um poema também caracteristicamente negro, de um negro se dirigindo a um outro negro, assumindo assim o poeta o linguajar do povo pobre e negro que vive em Cuba, revelando a sua musicalidade no discurso assumido. Os erros gramaticais são propositais, demonstrando desse modo uma provocação à cultura erudita, utilizando, por exemplo, "Po qué", retirando assim o "r", "disen", trocando o "c" pelo "s", e "to", do qual se percebe a retirada de "do", que completa a palavra.

Guillén também elimina os "s" do verbo na segunda pessoa do singular, em "te pone(s)", "ere(s)", "tiene(s)", "ere(s)", "te queja(s)". Elimina também o "s" em "do(s) tono(s)".

A palavra "todo" é transformada em "to", "dril" em "drí". Os "v" são transformados em "b", como em "brabo", que deveria estar escrito como "bravo";

"todabía", que deveria ser "todavia"; e o nome próprio, como está escrito em outro poema de *Motivos de son*, que em vez de ser "Victor Manuel", é "Bito Manué".

Nota-se que a palavra "bembón" se refere a *bemba*, que em Cuba significa lábio grosso, característico das pessoas de ascendência africana, o que se associa a uma forma de pronúncia que deforma especificamente o "r" em palavras como, por exemplo, "verde", que dá lugar a "ved-de", "cab-bon", em vez de "carbón", e assim por diante.

Por ter uma *bemba* bem "pronunciada", implica não haver cortes finos aos quais as pessoas de cor provavelmente aspirem para se parecerem mais brancas. Isso, então, pode ser entendido como associado à ideia de fealdade, como quando o poeta diz: "Bembón así como ere, tiene de to", o que quer dizer que apesar de ser negro e feio, ele tinha tudo o que desejava. Algumas outras características importantes são tiradas do poema, como o "dril", que no poema é escrito como "dri", que é a contradição da palavra inglesa drilling, e corresponde em Cuba a uma peça de linho com a qual se fazem os trajes de melhor qualidade para os homens. Pode-se entender que o verso "Sin pega y com harina" quer dizer que "pega" geralmente na América Latina é tido como sinônimo de trabalho, e "harina", sinônimo de dinheiro, se referindo ao fato de que apesar de não ter uma ocupação, um trabalho, mesmo assim este *negro bembón* dispõe de dinheiro, sendo que a própria *Caridad* o mantém, se apresentando ele então como um negro elegante, com sapatos de dois tons, preto e branco geralmente, como era moda na época em que o poema fora escrito. Com essa breve análise do poema, fica claro que Guillén realmente tinha apreço pelo *negrismo*, ressaltando aspectos tanto linguísticos quanto do modo de ser do negro, que, herdeiro do processo da transculturação, segundo Fernando Ortiz, levou o poeta a praticar uma escrita que evidenciava a transculturação narrativa, conceito desenvolvido por Angél Rama.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Há na poesia de Nicolás Guillén, principalmente em *Motivos de son*, uma característica marcante que nos faz compreender porque o poeta, em sua situação de intelectual, erudito, assume, através de seus versos, a identidade do povo cubano. Isto se nota na linguagem do livro, quando é reproduzida a fala do negro, e é construído a cada verso o som que caracteriza a cultura local, revelando dessa forma o compromisso do poeta em ressaltar a cultura "afrocubana", segundo as suas próprias palavras.

De sua posição de homem letrado, que sai de seu lugar (ou linguagem), e assume o lugar e a linguagem do outro (o negro), Guillén reivindica constantemente o

protagonismo deste, pois o tema negro sempre foi o centro e o ponto de partida de sua atividade poética, evidenciando em seus versos a voz do povo cubano, ouvida através da própria identidade cultural. Guillén, então, desse modo, se torna, sem dúvida, um grande representante dessa voz através da poesia transcultural por ele produzida.

REFERÊNCIAS

DEVÉS-VALDÉS, Eduardo. *El pensamiento latinoamericano em el siglo XX:* entre la modernización y la identidad, del Ariel de Rodó a la CEPAL (1900-1950). Buenos Aires: Biblos; Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 2000. t. 1.(Colección Histórias Americanas).

ESTRADA, E. Martínez. *La poesia afrocubana de Nicolás Guillén.* La Habana: Cuadernos Unión, 1967.

GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade.* Tradução de Enilce Albergaria Rocha. Juiz de Fora: EDUFJF, 2005.

GODOY, Elena. A musicalidade em Nicolás Guillén. *Revista Letras*, Curitiba, n. 58, p. 137-145, jul./dez. 2002.

GUILLÉN, Nicolás. *Obra poética.* 5. ed. Havana: Editorial Letras Cubanas, 2011. t. 2.

MENDRANO, Luiz Sainz de. *História de la literatura latino-americana (desde el Modernismo)*. Madri: Taurus, 1989.

ORTIZ, Fernando. *Contrapunteo cubano del azúcar y del tabaco.* Havana: Editorial de Ciências Sociales, 1983.

RAMA, Angél. *Transculturación narrativa en América latina.* México: Siglo XXI Editores, 1987.

REIS, Lívia de Freitas. Transculturação e transculturação narrativa. In: FIGUEIREDO, Eurídice (Org.). *Conceitos de literatura e cultura.* Rio de Janeiro: EDUFJF/EDUFF, 2005.

ZAMBRANO, Lilibeth. Luís Palés Matos y Nicolás Guillén: la poética del negrismo. *Voz y Escritura*, Santiago (Chile), n. 12, p. 169-187, 2002.

O PAPEL DA *RESSURREIÇÃO* NA ESTRUTURA DE *TEXACO*, DE PATRICK CHAMOISEAU

Pedro Freitas Neto[]
Universidade Federal do Piauí
ped-rofreitas@hotmail.com

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Texaco foi publicado em 1992 e ganhou prêmio Goncourt daquele ano. Como as demais obras de Patrick Chamoiseau (e as de alguns outros escritores antilhanos), é um livro que possui estreita ligação com o país de origem de seu autor, a Martinica (atualmente departamento ultramarino francês), e, consequentemente, com o seu passado e com as características específicas resultantes de violência colonial.

Para Zilá Bernd (1999, p.15), a contradição primordial da situação colonial é a necessidade de "exprimir na língua do Outro (europeu) uma natureza e um imaginário próprios (americanos)". Segundo Diva Barbaro Damato (1996, p.91), para "a grande massa de trabalhadores escravos [portanto], o crioulo é a única língua de comunicação, e é nessa língua que eles produzem contos, lendas, provérbios, adivinhações. É esse rico acervo, que nos permite hoje entrever o passado cultural da Martinica".

A produção literária de Chamoiseau, assim como seus esforços ensaísticos, procura confrontar, portanto, a realidade marcada pelo trauma da colonização, e superar, na medida do possível, os impasses impostos para a preservação das tradições orais e para criação artística questionadora.

Na Martinica, apenas nas primeiras décadas do século XX, com o movimento da Negritude, de que Aimé Césaire foi um dos criadores,

[] Pós-graduando do Programa de Mestrado em Letras pela Universidade Federal do Piauí. E-mail: ped-rofreitas@hotmail.com.

> teriam surgido as primeiras reivindicações de um pensamento, de uma cultura, de uma literatura antilhana. É dentro do movimento da Negritude que começam a se manifestar – embora ainda de forma bastante confusa – os conflitos resultantes da inadequação entre a língua francesa e a vivência do negro (ou do colonizado, como diríamos hoje). Entretanto o conflito francês-crioulo não é explicitamente abordado (DAMATO, 1996, p.98).

Junto a Jean Bernané e Raphaël Confiant, Chamoiseau publicou, em 1989, o *Elogio da Crioulidade*, espécie de manifesto no qual reivindicam a crioulidade: "Nem Europeus, nem Africanos, nem Asiáticos, nós no proclamamos Crioulos" (CHAMOISEAU, Patrick; BERNABÉ, Jean; CONFIANT, Raphaël, 2015, grifo nosso). Apesar de reconhecerem a importância de Aimé Césaire[212], recusavam-se, seguindo Édouard Glissant, a se

> encerrar na Negritude, soletrando a Antilhanidade que decorria mais da visão que do conceito. O projeto não era somente abandonar as hipnoses da Europa e da África. Era preciso também deixar em alerta a clara consciência das contribuições de uma e de outra: em suas especificidades, suas dosagens, seus equilíbrios, sem nada suprimir nem esquecer das outras fontes a elas misturadas. Mergulhar então o olhar no caos desta humanidade nova que nós somos. Compreender o que é o Antilhano. Perceber o que significa esta civilização caribenha ainda balbuciante e imóvel. Com Depestre, abraçar esta dimensão americana, nosso espaço no mundo. Dando continuidade a Frantz Fanon, explorar nosso real em uma perspectiva catártica. Decompor o que nós somos, purificando o que somos pela exposição em pleno sol da consciência dos mecanismos ocultos de nossa alienação. Mergulhar em nossa singularidade, investir nela de maneira projetiva, aprofundar o que somos... são palavras de Édouard Glissant. O objetivo era apreender essa civilização antilhana em seu espaço americano, era preciso sair dos gritos, dos símbolos, das cominações estrepitosas, das profecias declamatórias, dar as costas à inscrição fetichista em uma universalidade regida pelos valores ocidentais, a fim de entrar na minuciosa exploração de nós mesmos, feita de paciências, de acumulações, de repetições, de insistências, de obstinações, *onde se mobilizariam todos os gêneros literários (separadamente ou na negação de suas fronteiras)* e o manuseio transversal (mas não forçosamente erudito) de todas as ciências humanas. Um pouco como em escavações arqueológicas: o espaço estando esquadrinhado, avançar por pequenos toques de pincel a fim de nada alterar ou perder desse nós-mesmos escondido sob o afrancesamento. (CHAMOISEAU, Patrick; BERNABÉ, Jean; CONFIANT, Raphaël, 2015, grifo nosso)

212

 "Além da questão da linguagem, o outro viés da poética com a marca da crioulidade seria a retomada das tradições populares de literatura oral. Justamente por ter como postulação escrever romances que dêem prosseguimento à literatura oral dos contadores de histórias do passado – gênero ameaçado pela nova sociedade dominada pela mídia e pelo francês – os signatários do Eloge têm uma postura ambígua em relação a Césaire, cuja linguagem poética não passa pelo crioulo." (FIGUEIREDO, 2015)

Glissant foi um crítico do termo *crioulidade*, que dá uma ideia de fixidez, de essência. Para ele o que existe são sociedades compósitas (GLISSANT, 2005, p.27), sociedades nas quais ocorreriam a *crioulização*, que, no que se refere à língua, seria um trabalho de escrita devedor da tradição dos contos orais crioulos. Quando perguntado, porém, sobre a produção literária da crioulidade, da qual Chamoiseau faria parte, ele respondeu:

> Há uma diferença entre a criação, isto é, as obras artísticas, e os manifestos. Mas penso que é nas obras literárias, e não nas tentativas teóricas, que a abordagem da totalidade-mundo desenha-se primeiramente. Mas, quanto a mim, não vejo essa contradição. Não penso que esses escritores estejam em busca de 'raiz única' [isto é, de uma identidade fixa]. (GLISSANT, 2005, p.124)

A descrição que Diva Damato faz do segundo romance de Glissant – *Le Quatrième Siècle*, de 1964 – nos remete para algumas características que encontraremos em *Texaco*:

> A profunda pesquisa formal, quer do ponto de vista da estrutura romanesca, quer da linguagem, torna esse livro, a nosso ver, um dos mais importantes da literatura antilhana. Um longo diálogo entre um velho feiticeiro, morador da Montanha, e um jovem e aplicado aluno de uma escola urbana permite ao leitor entrever de maneira fragmentada a história da colonização da Martinica. O livro não é um 'romance histórico', mas uma tentativa de construir poeticamente a história do povo martinicano que não está nos livros avidamente lidos pelo jovem descendente de escravos, mas na tradição oral da qual o feiticeiro, descendente dos marrons (e sem herdeiros), é depositário (DAMATO, 1996, p. 137)

Como explica Glissant, não há, para os antilhanos, o recurso a mitos cosmogônicos que os exprimam. Sua origem está no navio negreiro: "o escritor deve [então] escavar a memória em busca de vestígios [...] deve contribuir para reestabelecer uma cronologia atormentada" (FIGUEIREDO, 2009, p.35). Ao longo desse artigo, procuraremos reconhecer, não uma aplicação, mas uma sutil sintonia entre o empreendimento literário de Chamoiseau e a produção não mais literária, mas ensaístico-teórica de Édouard Glissant.

2 CIDADE: BAIRRO CRIOULO E RESISTÊNCIA

A *Anunciação*, primeira parte do livro, narra, sob os pontos de vista de diversos moradores, a chegada de um urbanista (o Urbanista) ao bairro Texaco, periferia da cidade de Fort-de-France, capital da Martinica. O relato desse encontro, no entanto, é mediado pela enunciação de uma narradora. Essa narradora é também a fundadora do

bairro – "nosso Bairro" (CHAMOISEAU, 1993, p.19)[213], ela diz. Através de sua voz, ficamos sabendo que, àquela altura, todos ali estavam apreensivos por conta da construção de uma estrada, a Penetrante Oeste, que atravessa Texaco, "une commounaute" (p.28), segundo a consulta que Ti-Cirique – "um haitiano letrado que dissecava livros, recentemente instalado num barraco" (p.25) – faz ao *Larousse Ilustrado.*

Com a estrada, reanimava-se um conflito antigo com a Cidade, para qual o bairro só representava insalubridade indesejável. Temia-se que a qualquer momento todos pudessem dali ser expulsos para que seus barracos e casebres fossem demolidos. De início, eram de fato esses os planos da prefeitura modernista, como depois nos é dado a saber, através de uma das *Notas do urbanista ao Marcador de Palavras*: "Acabar com Texaco, conforme me pediam [...]" (p.298).

Apedrejado por um dos moradores, o Urbanista é levado ao curandeiro Papa Totone, que o encaminha para narradora, Marie-Sophie Laborieux, "mulher velha cuja idade prefiro silenciar, não por me preocupar com a vaidade (na minha idade!), mas por respeito a uma exatidão que minha memória já não respeita" (p.32). Diante do urbanista, no entanto, Marie-Sophie pressente nele não mais apenas um inimigo, mas um "sujeito de questionamento" (p.33), e nisso enxerga uma abertura, uma oportunidade de negociação: "tendo como única arma a persuasão de minha palavra", "devia travar sozinha – na minha idade – a decisiva batalha pela sobrevivência de Texaco" (p.34).

Os últimos parágrafos da *Anunciação* nos deixam a par da complexa estrutura narrativa do romance, das particularidades de sua enunciação, além de enfatizar alguns motivos que acompanharam o leitor por todo o livro:

> – Rapazinho, permita que eu desfie a história...
> Foi provavelmente assim, Oiseau de Cham, que comecei a lhe contar a história de nosso Bairro e de nossa conquista da Cidade, a falar em nome de todos nós, defendendo nossa causa, contando minha vida...
> E se não foi assim, não faz mal... (p. 34)

A voz que nós, leitores, acompanhamos até aqui, pela primeira vez revela seu destinatário direto. Marie-Sophie se dirige à Oiseau de Cham[214] relatando, a partir desse momento, aquilo que, antes, já relatara ao Urbanista. Nós, leitores, somos,

[213] Visto que citaremos com certa constância passagens de Texaco, para as próximas referências ao livro indicaremos apenas o número da página desta edição. As demais referências seguem as normas padrões.
[214] Não parece que se trate apenas uma brincadeira de autoria, uma simples decomposição de seu sobrenome, Chamoiseau. Podemos interpretar a escolha de Oiseau de Cham como uma alusão aos relatos bíblicos. Não nos esqueçamos que Cham (ou Cam) era um dos filhos de Noé. A chamada maldição de Cham foi utilizada para justificar a escravidão de negros, que seriam seus descendentes. Em Oiseau de Cham, no entanto, a liberdade (*oiseau* é pássaro em francês) toma o lugar da maldição.

portanto, espectadores dessa ambígua interlocução. Trata-se d'*O Sermão de Marie-Sophie Labourieux*, e de seu narratário, Oiseau de Cham, apesar da pouco disfarçada brincadeira com o nome do autor empírico, pouco sabemos ainda.

Depois de ouvi-la *contar Texaco*, desde Esternome até o presente, o Urbanista toma conhecimento da riqueza insubstituível da memória ali presente. Agora ele "conhecia o feixe de nossas histórias". Marie-Sophie então lhe diz que "podia soltar seus tratores, e tudo demolir, e tudo destruir, mas que soubesse que estaríamos de pé, à sua frente, eu a primeira, como desde sempre" (p.335)

De fato, o Urbanista, agora chamado de Cristo, em algum lugar na prefeitura trabalhava por Marie-Sophie, pelo Bairro, por *nós*[215]. Ele soube decodificar o Bairro. A cidade não mais negaria Texaco, o aceitaria, o melhoraria, preservando as particularidades do local, em respeito a sua memória.

Marie-Sophie, valendo-se das palavras, valendo-se, por empréstimo[216], de um pensamento de sistema, forja, a partir dos retalhos, rastro/resíduo (GLISSANT, 2005, p.19), vestígios de uma história que foi rasurada pelo colonialismo (FIGUEIREDO, 2009, p.35), algo que faz às vezes de mito fundador, e transforma aquela terra em território (GLISSANT, 2005, 75), legitima Texaco.

3 SERMÃO: FEIXE DE HISTÓRIAS

A história do Bairro, que Marie-Sophie contara para o Urbanista e agora supostamente repete ao Oiseau de Cham, é também a história dela, Marie-Sophie. Contanto a sua vida, ela defende a causa de todos. A história de sua vida e do seu bairro ultrapassa a todos. Para conta-las, é preciso contar também a história da escravidão, do colonialismo.

Lembremos que no início do livro consta uma cronologia intitulada *Marcas cronológicas de nossas investidas para conquistar a cidade*. Esta inicia registrando a época da chegada dos caraíbas, passando pela chegada de Colombo, o apossamento francês, o início e a manutenção da escravidão, até a morte de Marie-Sophie Laborieux.

---

[215] Em uma de suas notas, escreve: "[...] equivaleria a amputar a cidade de uma parte de seu futuro e, sobretudo, dessa riqueza insubstituível que continua a ser a memória. A cidade crioula, que possui tão poucos monumentos, torna-se monumento pela atenção dada a seus *lugares de memória*. O monumento, ali como em toda a América, não se erige monumental: irradia." (p.298)

[216] Sobre a noção de empréstimo, escreve: "No caso das sociedades nas quais o mito fundador não funciona, senão através de um empréstimo – estou me referindo às sociedades compósitas, às sociedades de crioulização – a noção de identidade se realiza em torno das tramas da Relação que compreende o outro como inferência" (GLISSANT, 2005, p.76).

Cabe ao leitor atento perguntar a quem se refere o pronome "nossas" desse título. Todo o livro parece marcado por esse jogo em que mesmo elementos que estão aparentemente fora diegese são indagados a respeito de sua autoria, e, por tanto, trazidos para dentro do jogo ficcional. Para tratar do Sermão de Marie-Sophie, convocaremos esses elementos de acordo com a necessidade.

Texaco, não o bairro, mas o livro, é dedicado a Véra Kundera e Édouard Glissant. Glissant tem seu nome próprio mencionado pelo menos mais três vezes ao longo do livro. Na epigrafe de abertura da obra consta uma frase sua: "Animal... não passar de um pobre negro: é de lá que é preciso falar". Esta epígrafe pode facilmente dialogar com a epígrafe que abre a *Anunciação*, em que, numa espécie de diálogo epistolar, Ti-Cirique acusa Oiseau de Cham de falta de Humanismo e grandeza (p.19). O apego à cultura e à língua francesa (Humanismo, grandeza), em suma, ao universal, representado por Ti-Cirique, iria à direção contrária daquela que o pensador propõe. *É de lá que é preciso falar*.[217]

Marie-Sophie nos conta, então, a história de seus antepassados, principalmente de seu pai, Esternome, cuja palavra ela tentara resgatar: "Escrever era reencontrar meu Esternome, reescutar os ecos de sua voz perdidos em mim mesma, reconstruir-me lentamente ao redor de uma memória, de uma desordem de palavras simultaneamente obscuras e fortes" (p.285).

Trechos dos cadernos onde registrava a palavra do pai pontuam, como citações, o corpo do texto do relato. Os cadernos são seus, mas o que neles está escrito é a tentativa de dar conta da palavra e das experiências transmitidas pelo pai.

De Esternome ficamos sabendo de sua triste biografia e das profundas marcas que a sua sabedoria deixou na memória de Marie-Sophie. Marcas da escravidão que em certa medida condicionavam seu modo de pensar e viver. *Esternome*, "ele mesmo só teve a certeza de se chamar assim na hora em que o Bekê o chamou assim. Que que é um nome, Marie-Sophie, que que é um nome?" (p. 52). E ainda: "o que é a liberdade?" (p.56). Para mais a frente ele mesmo responder, segundo consta nos cadernos: "Na verdade, Sophie minha Marie, eu mesmo, que a recebi, sei que a Liberdade não se concede, não deve ser concedida. Liberdade concedida não liberta a alma" (p.82).

> Mas meu papai Esternome não sabia que a História acelerada pelos milatos [mulatos] arrancaria todos nós dos ancoradouros desta terra. Que todos

[217] Diferentes partes do livro se comunicam, por meio das epígrafes, dos cadernos de Marie-Sophie, das notas de pé de página, das notas que pontuam o corpo do texto (do Urbanista para o Marcador de Palavras, do Marcador de Palavras para a Informante) etc.

> nós, tornando-nos feras alucinadas, voaríamos rumo à vontade plena de nos tornarmos franceses. (p.82)

E diante do entusiasmo dos que saldavam a liberdade, a república, que viria das grandes tradições da França, "se levantava, isso mesmo, em seu francês não dos mais intrépidos, se levantava para declarar num silêncio que com o passar do tempo rareou: Não meus senhores e diretores, a liberdade virá dos negros do campo, da conquista desse campo..." (p.82)

> Oh, Sophie, meu coração, você diz 'a História', mas isso não quer dizer nada, há tantas vidas e tantos destinos, tantas trilhas para fazer nosso único caminho. Você, você diz a História, eu, eu digo as histórias. Aquela que você acredita ser a raiz de nossa mandioca é apenas uma raiz entre um bocado de outras... (p.87)

As ruas da cidade ofereciam pouco espaço aos pretos das colinas, então Esternome resolveu que, "livre em plena agitação da História, ele ia se aquilombar" (p.114)

O romance não é uma defesa cega de ideias teóricas. Seus personagens não são meros móbeis de ideias pré-concebidas: Esternome, por exemplo, mantém certo respeito para com a língua francesa, como também Ti-Cirique e mesmo Marie-Sophie. O que contraria em um aspecto importante uma das características de uma identidade-rizoma. No entanto,

> um pouco gagá em sua velhice, ele se divertia em rebatizar tudo, recriando a ilha ao sabor de sua memória e do que sabia (ou imaginava) sobre as histórias debaixo das histórias dos governadores, das imperatrizes, dos bekês, e finalmente dos mulatos que conseguiram mais de uma vez desviar-lhe o curso (p.114)

E ainda:

> Nisso que estou lhe dizendo aí tem a quase-verdade, a às-vezes-verdade, e a verdade pela metade. Contar uma vida é isso, trançar tudo isso como a gente trança as curvas da pindoba para levantar um barraco. E a verdade-verdade nasce desse trançado. E tem mais, Sophie, a gente não deve ter medo de mentir, se você quiser saber de tudo... (116)

Marie-Sophie fala sobre o *Noutéka*, palavra-talismã que seu pai passou a repetir depois de aquilombar. Seria uma espécie de *nós* mágico, era

> construir o território (não o território mulato, não o território bekê, não o território cule, não o território congo: o território dos negros-terra). Construir o território em Bairros, de Bairro em Bairro, acima dos povoados e das luzes da cidade. [...] Dizer *Bairro* é dizer: negros saídos da liberdade e entrados na vida em tal canto da terra.

Para Marie-Sophie, "nosso Texaco estava brotando no meio disso tudo" (p.116). É nessa época que Esternome passa a ser conhecido como *doutor-barraco*. Por sua sabedoria na construção de vários tipos de barracos, usando os mais diversos materiais. "Nisso ele reencontrava sua vaidade. Nesses tempos falava no *Eu*. Eu isso. Eu aquilo. Eu construiu barracos com uma madeira amarga que desencoraja o dente das traças famintas. [...] Eu sei. Eu. Eu. Eu." (p.124)

Significativo que haja uma tomada de consciência de certa subjetividade ligada à noção de *lugar para viver*, no sentido menos elevado dessa expressão. Esternome toma consciência da sua subjetividade a partir da relação com a liberdade de escolher um lugar para morar, *um tal canto na terra*. Nos seus cadernos, Marie-Sophie anota: "Sabe lá o que é isso, So-Marie? Poder em certo momento de sua vida dizer: Eu... O que você acha disso, hein, sorte mais danada?..." (p.125)

Diva Damato, sobre a noção de *Diverso* em Glissant, explica que as diferenças são, não sublimadas, mas respeitadas. "O tempo do Diverso corresponde à poética da Relação: o Um é substituído pelo plural, o absoluto, pelo relativo, a hierarquia, pela relação igualitária, a História, pelas histórias. [...] O Diverso é plural. Assistiríamos então à substituição do **eu** pelo **nós**, mas um **nós** que não esmague nem dilua o **eu**, onde o nós implique o **eu**. O Diverso não é um conjunto de indivíduos, mas um feixe de relações". (DAMATO, 1996, p.185, grifo da autora)

Marie-Sophie toma para si o desejo do pai de empreender um Noutéka nos morros. Para ela, também, apoiada em suas histórias, dizer "'eu', é como dizer 'nós'" (p.279).

4 RESSURREIÇÃO: REGRAS DO JOGO

É com Glissant – mais uma vez Glissant – que se abre, com uma epígrafe, a terceira e última parte do livro, *Ressurreição*:

> *Porque o tempo histórico foi estabilizado no nada, o escritor deve contribuir para restabelecer sua cronologia atormentada, isto é, revelar a vivacidade fecunda de uma dialética reiniciada entre natureza e cultura antilhanas.*
> *Porque a memória histórica foi rasurada com demasiada frequência, o escritor antilhano deve 'vasculhar' essa memória a partir de vestígios por vezes latentes, que ele detectou no real* (p.341)

Algo muda. Não temos mais a voz de Marie-Sophie a nos guiar pelo feixe de histórias que põe Oiseau de Cham (e também a nós, por tabela) em contato com Texaco. Embora algumas notas, ao longo d'O Sermão, faça-nos desconfiar da função

manipuladora desta figura que se confunde com o próprio narratário, Oiseau de Cham, e que, em ultima instância, remete à persona pública do escritor Patrick Chamoiseau – embora não estejamos desinformados disso e tenhamos colhido pistas ao longo do trajeto, agora nos confrontamos com uma voz que se dirige diretamente a nós, dizendo a que veio, responsabilizando-se pela autoria ou ao menos pela *edição*, armação, de tudo que nos fora dado a ler até ali.

Esse narrador, que assume a enunciação do livro, faz menção a uma obra de sua autoria, sobre o contador de histórias *Solibo Magnifico*, que uma breve pesquisa comprova ter sido escrita pelo próprio Chamoiseau. Nesse livro ele se confrontava com "a intransponível barreira que separa palavra dita do texto que se vai escrever, que diferencia a escrita consumada da palavra perdida" (p.341). Foi às voltas com esse impasse que *sentiu* Texaco e foi apresentado a sua Informante, Marie-Sophie, velha negra que irradiava a autoridade dos contadores de história e que lhe confiou "suas histórias de modo bastante dificultoso", com falhas de memória, repetições, contradições (p.343). Além disso, ela lhe apresentou o Urbanista e lhe confiou os seus cadernos, que, agora sabemos, contêm os trechos referentes a Esternome que lemos *n'O Sermão*.

O drama de Marie-Sophie com relação à palavra do pai, talvez não tenha a mesma intensidade, mas tem a mesma natureza do drama de Chamoiseau, escritor, antilhano, diante da morte de Solibo, diante da morte dela mesma, sua Informante. Nada podia ser feito além de fazê-los falar e organizar o que lhes contavam, assim como fizera Marie-Sophie com seu pai.

Esternome (resgatado pela memória da filha), Marie-Sophie, o Urbanista, e mesmo personagens menores, como, por exemplo, Ti-cirique, sutilmente mobilizam e dialogam com questões conceituais com as quais estão às voltas intelectuais como Glissant ou como o próprio Chamoiseau.

Na Ressurreição, é Chamoiseau enquanto escritor antilhano que acerta as contas com sua própria condição: "Escrevi o melhor que pude esse Texaco mitológico, dando-me conta de quanto minha escrita traía o real"

Numa carta do Marcador de Palavras para a Informante: "é preciso lutar contra a escrita: ela transforma em indecência o indizível da palavra..." (p.181)

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

> Você é capaz de escrever, Oiseau de Cham, essas pequenas futilidades que formam o chão de nosso espírito em vida... um cheiro de madeira queimada

> nos alísios... é uma alegria... ou o sol tocando numa pele que se arrepia... a sede que se estica para a água de um Didier fresco... a sombra vespertina, quando não pensamos em nada... colher uma flor que não cheiramos, que não olhamos, que colocamos no barraco em cima da mesa, dentro de um vaso, sem dar-lhe importância, mas que veste os nossos sentimentos durante a semana inteira... hum? [...] e quantas miuçalhas que minha palavra não pode de fato captar... hum? (276-277)

Um pouco a frente, Marie-Sophie questiona seu interlocutor de forma mais simples e direta: "Oiseau de Cham, você é um escritor?" (p. 309)

Jovita Maria Gerheim Noronha, interpretando Texaco em uma chave de leitura etnográfica, chama a atenção para presença de uma "discussão a cerca de sua própria validade como modo de representação", que seria característica de uma enunciação etnográfica. Trata-se de uma "auto-representação ficcional" (NORONHA, 2005, p. 271).

A orelha do livro, no entanto, nos informa que Marie-Sophie é baseada em uma senhora chamada Madame Sicot. Chamoiseau colheu seu depoimento com a intenção de utilizá-lo para uma tese sobre a perda progressiva das tradições orais, mas não o fez. Cabe a pergunta: por que não o fez?

Numa carta do Marcador de Palavras para a Informante: "é preciso lutar contra a escrita: ela transforma em indecência o indizível da palavra..." (p.181). Sob o signo dessa impossibilidade o escritor antilhano deve escrever, mobilizando "todos os gêneros literários (separadamente ou na negação de suas fronteiras)" (CHAMOISEAU, Patrick; BERNABÉ, Jean; CONFIANT, Raphaël, 2015).

REFERÊNCIAS

BERND, Zilá. Introdução. In: BERND, Zilá e LOPES, Cícero Galeno (Org.). **Identidades e estéticas compósitas**. Canoas: Centro Universitário La Salle/Porto Alegre: UFRGS, 1999.

CHAMOISEAU, Patrick. **Texaco**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CHAMOISEAU, Patrick; BERNABÉ, Jean; CONFIANT, Raphaël. **Elogio da Crioulidade**. Disponível em: http://www.ufrgs.br/cdrom/chamoiseau/chamoiseau.pdf. Acesso em: 07 jul. 2015.

DAMATO, Diva Barbaro. **Edouard Glissant**: Poética e Política. São Paulo: Annablume, 1996.

FIGUEIREDO, Eurídice. **Afetos e arquivos da escravidão**. Alea. Estudos Neolatinos, v. 11, p. 35-47, 2009.

FIGUEIREDO, Eurídice. **Comentário a Elogio da Crioulidade**. Disponível em: http://www.ufrgs.br/cdrom/chamoiseau/comentarios.htm. Acesso em: 07 jul. 2015.

GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma poética da diversidade**. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

ISER, Wolfgang. O jogo do texto. In: LIMA, Luiz Costa (Coord.). **A literatura e o leitor**: textos de estética da recepção. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011.

NORONHA, Jovita M. Gerheim. Patrick Chamoiseau: etnografia e ficção. In: **Gragoatá** – Revista do Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação, nº. 19, 2º sem, Niterói: EDUFF, 2005.

ORTIZ, Graciela. Uma leitura da estética compósita de Édouard Glissant. **Identidades e estéticas compósitas**. Canoas: Centro Universitário La Salle/Porto Alegre: UFRGS, 1999.

COLONIZAÇÃO DO PIAUÍ E RESISTÊNCIA INDÍGENA NOS SÉCULOS XVII E XVIII: UM OLHAR SOBRE A NARRATIVA DE MANDU LADINO, DE ANFRÍSIO NETO LOBÃO CASTELO BRANCO

Maria Clizalda Vitório (PG-UFPI)[218]
Universidade Federal do Piauí
clizaldavitorio@hotmail.com
Sebastião Alves Teixeira Lopes (UFPI)[219]
Universidade Federal do Piauí

INTRODUÇÃO

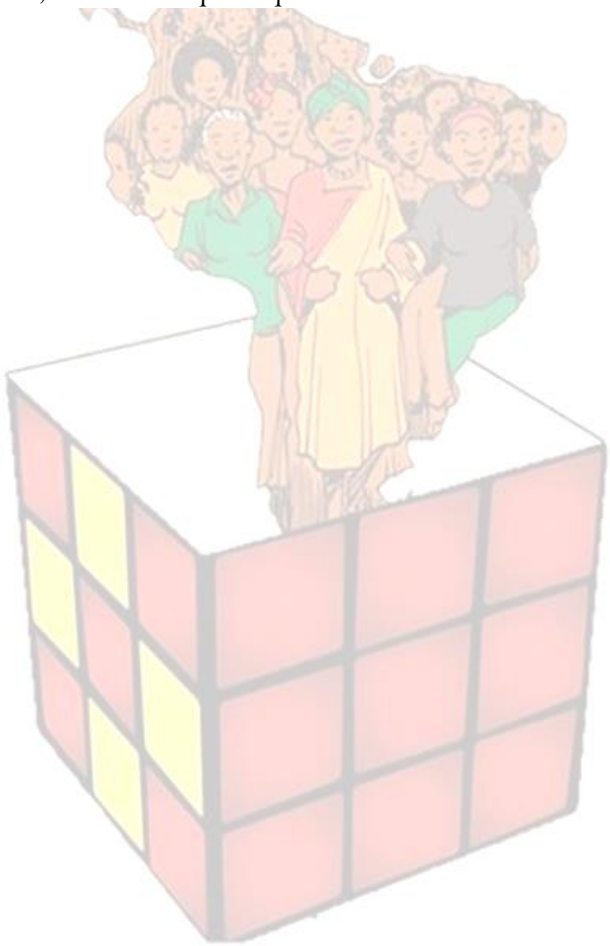
A obra **Mandu Ladino** foi escrita pelo autor piauiense, Anfrísio Neto Lobão Castelo Branco. O escritor nasceu em 1944, em Teresina, Piauí e formou-se em Medicina. Fez Pós-Graduação em Psiquiatria, dirigiu o Hospital Psiquiátrico Areolino de Abreu, foi professor e, posteriormente, Reitor da Universidade Federal do Piauí (UFPI). Escreveu vários trabalhos em sua área de atuação médica. Em 1983, lançou a obra Manual de Psicologia Médica e, em 2006, publicou o seu primeiro livro de ficção, o romance **Mandu Ladino**.

[218] Licenciada em Letras (UESPI - 1996). Especialista em Linguística Aplicada (UESPI - 2004) e Mestranda em Estudos Literários pela Universidade Federal do Piauí (UFPI - 2014/2016). Professora da Faculdade Maurício de Nassau (FAP/Teresina) e da rede pública estadual do Piauí. Email: clizaldavitorio@hotmail.com

[219] Professor Associado da Universidade Federal do Piauí (UFPI). Graduado em Letras-Português (1990) e Letras-Inglês (1991), ambos pela Universidade Federal do Piauí (UFPI). Mestre em Letras, Área de Concentração: Inglês e Literatura Correspondente (1996), pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC); Doutorado em Língua Inglesa e Literatura Inglesa e Norte-Americana (2002) pela Universidade de São Paulo (USP). Pós-doutorado pela Universidade de Winnipeg (2007) e Universidade de Londres (2014). Email: slopes10@uol.com.br

A narrativa **Mandu Ladino** ambienta-se no final do século XVII e início do XVIII, período em que os bandeirantes e pecuaristas vindo de São Paulo, Bahia, Pernambuco e Maranhão iniciaram o processo de povoamento das terras do Piauí. Tais aventureiros abriram estradas, ergueram currais, escravizaram índios, fizeram filhos nas índias e, invariavelmente, matavam os nativos que se rebelavam na região.

O romance ilustra o massacre ocorrido desde os primeiros contatos do europeu com os nativos não somente na região do Piauí, mas em todo o continente americano. Esse acontecimento, denominado pela historiografia oficial como *Descobrimento*, permitiu que os europeus tomassem conhecimento de que havia outro mundo desconhecido, povoado por novas gentes com aparência e costumes completamente diferentes dos seus. Esse encontro de uma nova gente representou não só um confronto de olhares, mas principalmente de interesses diferente



nfrísio Neto Lobão Castelo Branco constrói, em seu romance **Mandu Ladino**,um retrato romanesco da resistência aguerrida da personagem homônima, conhecida a partir de um feito marcante nos relatos da História do Piauí: o *Levante Geral dos Índios do Norte*, ocorrido de 1712 a 1713, unindo grupos indígenas inimigos entre si. Esse episódio possibilitou que esse indígena se tornasse inimigo oficial do Estado e que sua cabeça fosse posta a prêmio. Mandu e os "índios de corso", como eram denominados, foram perseguidos e mortos. Contudo, sua morte não intimidou outros grupos indígenas, que viram no exemplo desse líder uma possibilidade de sobrevivência e de resistência, por isso os embates teriam perdurado ainda por décadas. Apesar de tamanho feito, "Mandu Ladino não desfila na galeria dos heróis piauienses, pois não serve aos propósitos do Estado, que assenta seu sentimento de patriotismo *na aventura de dois bandeirantes*" (PEREIRA, 1993, p. 33, grifo do autor), como assevera o Hino do Piauí.

Dessa maneira, o nosso trabalho tem por objetivo contextualizar historicamente o Piauí à época da chegada dos colonizadores para viabilização das fazendas de gado, averiguando as circunstâncias do processo de resistência indigenista nas lutas contra a colonização da região, relatados pela historiografia oficial e pela narrativa **Mandu Ladino**, de Anfrísio Neto Lobão Castelo Branco. Trata-se de uma pesquisa qualitativa de cunho bibliográfico no campo da Crítica Literária, com aporte teórico dos Estudos Pós-Coloniais e com forte diálogo interdisciplinar com a Sociologia e a História.

O PROCESSO DE COLONIZAÇÃO DO PIAUÍ NOS SÉCULOS XVII E XVIII

A região que compreende o atual Estado do Piauí foi, durante muito tempo, considerada pelo colonizador como *terra de ninguém*, embora fosse enormemente habitada por diversos povos indígenas, desde tempos remotos. Segundo a arqueóloga Guidon (1998), em suas pesquisas, no Parque Nacional da Serra da Capivara, em São Raimundo Nonato (PI), nesse lugar, foram encontrados sítios arqueológicos que comprovam que a chegada do homem por essas terras alcança até 48 mil e 700 anos. Embora esses números sejam contestados por alguns pesquisadores norte-americanos, a tese de Guidon tem ganhado respaldo na comunidade científica internacional e servido para mostrar que as sociedades que aqui viviam eram muito mais complexas do que os brancos supunham, comprovam também que "a inteligência dos nativos não fora herança europeia" (PEREIRA, 1993, p. 33).

Segundo Oliveira e Freire (2006), as descrições geográficas e culturais da vida dos índios que viviam pelo país, produzidas por cronistas coloniais, contém inúmeras

limitações e frequentemente apresentam equívocos com relação à identificação dessas populações. Corroborando com esse ponto de vista, Borges (2006, p. 85) defende que:

> A história desses indígenas, na maior parte da produção historiográfica brasileira, só adquire importância através do foco da colonização (quer numa leitura crítica, quer numa leitura apologética): como eles foram dizimados, como atrapalharam a conquista, como mão-de-obra, como rebanho religioso, ou seja, eles são vistos como agentes passivos no processo histórico, mesmo quando ativamente resistiram à ocupação dos estrangeiros (incluindo os portugueses), e apesar do papel central que desempenharam nos resgates, nas alianças e nas guerras, com e contra os europeus.

Essa incapacidade dos portugueses em identificar esses povos, fez com eles denominassem, genericamente, os índios aliados como *Tupis*, indígenas que habitavam, normalmente, a costa brasileira até a região da Amazônia e de Tapuias, os povos considerados inimigos. Os Tapuias eram habitantes dos sertões e eram denominados pelos portugueses como bárbaros.

As terras do Piauí foram pilhadas por pecuaristas, que buscavam pastos para os bois e por bandeirantes paulistas que expulsavam, escravizavam e matavam os nativos do solo piauiense. Do litoral baiano, o gado foi-se se adentrando pelo sertão até chegar ao vale do São Francisco, em meados do século XVII. Contudo, esse processo de instalação das fazendas foi lento e difícil, nunca se mostrou fácil para tais empreiteiros. De acordo com Silva (1991, p. 25), historiador piauiense, em seu livro **Abelheiras:** último reduto da Casa da Torre do Piauí, esses fazendeiros:

> enfrentaram por anos a fio uma luta feroz com a indiada bravia, uma guerra empreendida a base de escaramuças [..] realizadas pelos bandeirantes paulistas tendo a frente Domingos Jorge Velho e as entradas exterminadoras da Casa da Torre, de Francisco Dias de Ávila, com seus oficiais a saber: a parelha de irmãos, Domingos e Francisco Rodrigues de Carvalho; os Mafrenses, Domingos Afonso Sertão e Julião Afonso Serra, Bernardo Pereira Gago e outros. A essa gente [...] juntaram-se outros grupos de desbravadores vindo de Pernambuco. Esses colonizadores realizaram a sangue, fogo e suor uma penetração carnificina e vandálica sem precedentes, contra os donos da terra [...].

Como se pode perceber, o processo de colonização do Piauí, durante os séculos XVII e XVIII não foi muito diferente do que aconteceu no restante do Brasil e em toda a América: a imposição violenta da cultura eurocêntrica sobre a cultura indígena. Em nome da fé cristã e da produção de lucros por parte dos colonizadores, o Piauí foi palco

de uma sangrenta história, fruto do embate de culturas entre os povos nativos e os colonizadores.

Contudo, esse projeto de colonização em solo piauiense, custou-lhes grandes empreendimentos e esforços, uma vez que os índios dessa região sempre estiveram resistentes a esse processo, lutando bravamente não somente para assegurarem suas vidas, mas também para expulsarem definitivamente os brancos de suas terras. Os colonizadores, mais organizados militarmente, reagiram numa ofensiva aos nativos do sertão empreendendo em guerras que duraram por quase três séculos em nossa região. Era o início da expulsão, da escravização, da matança, da mestiçagem e da assimilação dos indígenas. As tribos que mais se opuseram aos invasores portugueses, nesse período, de acordo com Silva (1991), foram os Gurgueias, Jaicós, Aroazes, Tremembés, Crateús e Longás.

A história de resistência dos índios em solo piauiense passou a ser conhecida não só através dos registros historiográficos, mas também através da perspectiva literária de romancistas como Anfrísio Neto Lobão Castelo Branco, em seu romance *Mandu Ladino*, obra que resgata os feitos históricos do líder indigenista Mandu Ladino e outros grupos nativos que se insurgiram frente ao projeto de colonização dos portugueses.

Cruz; Franco e Lustosa (2012, p. 7) afirmam que "apreende-se desse panorama, em torno da figura histórica do índio Mandu Ladino o florescimento de uma resistência consciente de luta contra o colonialismo e não mais de passividade frente ao projeto colonizador do chamado Novo Mundo, a América." O romance de Castelo Branco não só nos traz à tona o extermínio das nações indígenas em nosso estado, como heroiciza a figura de Mandu Ladino, mostrando a resistência aguerrida desses povos. Uma vez que tais fatos parecem ter sido ardilosamente esquecidos institucionalmente pelo Estado e pelos intelectuais do Piauí, como nos relata Machado (apud CHAVES, 1995, p. 5-6):

> Esse esquecimento intencional está patente na historiografia que registra o processo civilizatório motivado pela cobiça dos brancos nos sertões do Piauí. Os raros ensaios escritos sobre certos aspectos da história do extermínio dos índios piauienses são superficiais e têm comprometimento ideológico.

O esquecimento proposital de que fala Machado refere-se ao pouco caso que se fez sobre a matança dos índios e sobre o processo de resistência dos nativos que durou cerca de três séculos. Essa resistência indígena dava-se de várias maneiras: pelas fugas dos aldeamentos missionários e de outros tipos de cativeiro; pela defesa das aldeias; por

ataques a vilas e fazendas; pela colaboração com o europeu ou até mesmo pelo suicídio, quando eram privados de suas liberdades. A resistência intensificava-se, sobretudo, a partir da penetração do conquistador durante a implantação das fazendas. Vale recordar que os índios, embora em desvantagem bélica, defenderam bravamente suas liberdades e suas identidades.

CONQUISTA PORTUGUESA E GENOCÍDIO/ETNOCÍDIO INDÍGENA NO PIAUÍ

No Piauí, durante o durante um considerável tempo referente aos períodos colonial e imperial, ocorreu o mais cruento extermínio de nações indígenas da América do Sul. Esse extermínio foi fruto do embate de culturas entre povos nativos e colonizadores, iniciando-se no em meados século XVII e prolongando-se até o final do século XVIII. De acordo com Machado, em seu livro **As trilhas da morte** (2002), as nações indígenas que habitavam os vales férteis dos rios formadores da bacia hidrográfica parnaibana piauiense foram eliminadas pelos fazendeiros-exploradores, "que promoveram a destruição das aldeias para viabilizar a instalação das fazendas-criatórios [...]. Este fato ocasionou os deslocamentos constantes das tribos formadoras das nações, o que pôde levar à falsa ideia de nomadismo [...]"(2002, p. 15).

Machado (2002) discorda da ideia de que as tribos fossem nômades por natureza. Segundo o pesquisador, esses deslocamentos foram provocados principalmente pela colonização branca. Defende que, antes da chegada do colonizador, aqui viviam sete nações: Acroás, Tremembés, Gueguês, Timbiras, Jaicós, Tabajaras e Pimenteiras. Essas nações ocupavam o espaço de maneira diferente e de forma, razoavelmente, definida. Esse pesquisador mostra em sua pesquisa que os indígenas que habitavam essas terras, de fato, eram bastante numerosos e sedentários, em sua grande maioria. Para Machado (2002), esses povos migravam mais em função da perseguição feita pelos brancos. Concordamos com esse ponto de vista, porque os próprios documentos oficiais fazem menção à localização espacial desses indígenas. Além disso, optar pela ideia de nomadismo pode favorecer o pensamento de que essas terras poderiam ser usurpadas pelos brancos, uma vez que elas não pertenciam a ninguém.

De acordo com Chaves (1995), em sua obra **O índio no solo piauiense**, o primeiro homem branco que hostilizou o índio piauiense foi o sertanista Domingos Jorge Velho, que teria chegado aqui por volta de 1662. "Perseguindo alguma tribo, [Jorge Velho] transpôs a Serra por caminhos que só os selvagens conheciam e seguiu,

depois, o curso do rio, sempre naquela sua luta contra o gentio bravo, comedor de carne humana" (CHAVES, 1995, p. 24, acréscimo nosso). Sobre o comportamento desregrados desse bandeirante, Silva (1991) comenta que, por essas terras, predominava a lei do concubinato sem freios entre brancos e índios, mamelucos e índios, tudo isso numa promiscuidade depravada.

> Não se tem notícia de bandeirante ou colonizador que não fosse emprenhador de índias. Domingos Jorge Velho se fazia acompanhar de oito a nove bonitas adolescentes tapuias, anualmente 'descartáveis' cujo aparatoso concubinato escandalizou o bispo de Pernambuco, Dom Frei Manuel de Lima, quando da visita do célebre bandeirante em seu paço episcopal. Para desconsertar ainda mais esse encontro [...] surge a dificuldade de comunicação – Jorge Velho parecia ter esquecido o português e o bispo, pelo o que consta, não era muito versado na língua tupi. (SILVA, 1991, p. 46).

A chegadas desses bandeirantes em solo piauiense cumpria o propósito de ampliar o pasto para o gado, descobrir metais preciosos, aprisionar negros foragidos das fazendas e capturar índios, ora para vendê-los como mão de obra escrava, ora para o mero deleite de seus instintos sexuais. Esses contatos acabaram provocando o grande lastro de mestiçagem de nosso estado. Conhecer a língua dos nativos, também se fazia necessário, uma vez que ela é parte integrante dos instrumentos de dominação. Castelo Branco, em seu romance **Mandu Ladino**, ilustra bem o pensamento desses bandeirantes, sobre os índios e os propósitos desses especialmente, na fala de Domingos Jorge Velho:

> As mulheres, pra rede, e fogão, não tem igual [...] Já com os homens, é mais difícil porque são desconfiados, arredios e muito ariscos mas, quando estão pacificados, são dóceis e bem mandados. Servem bem na labuta de casa, na caça, na pesca, no transporte de carga e até na guerra. (CASTELO BRANCO, 2006, p. 24).

Contudo, os indígenas estiveram sempre resistentes e lutaram com veemência para não perder suas mulheres, suas terras, seus direitos, sua língua. De acordo com Chaves (1995), em 1675, os Gueguês atacaram os currais de gado dos dois lados do rio São Francisco e mataram oitenta e cinco pessoas, entre brancos e negros. A repressão veio através de Francisco Dias de Ávila e Domingos Rodrigues de Carvalho, homens da Casa da Torre. Estes homens alcançaram os Gueguês já na fronteira do Piauí e mataram cerca de quinhentos índios, mesmo já rendidos. As mulheres e crianças foram escravizadas. Buscando eliminar o restante dos Gueguês foragidos para essas fronteiras, pisa em solo piauiense Domingos Afonso Mafrense, uma das figuras

principais na colonização do Piauí, que conquistou o terreno em ásperas lutas com os indígenas (CHAVES, 1995).

Em 1679, os Tremembés igualmente entraram na luta contra os invasores. Fecharam o caminho que ligava o Maranhão ao Ceará, na zona litorânea. Matavam os náufragos que buscavam refúgio nas ilhas do Delta. Castelo Branco (2006, p. 118) também narra esse acontecimento historiográfico sobre a luta dos Tremembés no romance: "[os Tremembés] foram amigos dos brancos [...]. Depois os brancos traíram a amizade [...], escravizaram homens, estupraram mulheres e roubaram crianças. [...] os Tremembés reagiram com suas flechas [...] não deixam nenhum navio encostar."

O curioso é que o ato mais nefasto dessa guerra, a morte das crianças Tremembés, é atribuído aos índios aliados e não aos brancos, como relata o Governador ao príncipe regente: "Os índios aliados, travando das criancinhas pelos pés, mataram-nas cruelmente, dando-lhes com as cabecinhas pelos troncos das árvores" (CHAVES, 1995, p. 41). É estranho que os indígenas tenham praticado esse ato sem a permissão dos colonizadores. A história dos Tremembés não termina com esse massacre, os que conseguiam fugir, voltavam sempre e resistiam bravamente.

Contudo, nenhuma outra história obteve o protagonismo do índio Mandu Ladino, pois, de 1712 para 1713, organizou o levante geral de todos os Tapuias do Norte. Silva (1991, p. 47-48), historiador piauiense, assim se posiciona em relação às façanhas desse líder:

> E por essa época, os índios Potis e Jenipapos passam a ser liderados por um silvícola, batizado com o nome Manuel, [...] que recebeu instrução na Companhia de Jesus, assimilou a estratégia militar do lusitano e depois de evadido da civilização para as selvas e sertões, tornou-se um líder da liberdade e do direito dos selvagens. Mandu Ladino é a mais autêntica expressão de resistência indígena à conquista e à posse do solo piauiense, por sua intransigente fidelidade à terra de seus antepassados.

Como se pode perceber, Mandu Ladino, embora tivesse recebido instrução dos brancos e sido batizado como cristão, não se alienou totalmente de sua cultura, assimilou somente o que era necessário para poder resistir contra a eliminação de seu povo. "Insultou, zombou, pirraçou mamelucos e brancos, devastou, queimou, matou; o nome Mandu Ladino ecoava como uma bandeira de esperança às nações indígenas do Piauí, dos sertões às matas, do agreste aos palmeirais e brejos." (SILVA, 1991, p. 48).

O que podemos concluir é que Mandu Ladino, de fato, era um ser que representava uma ameaça ao poder oficial e teria que ser eliminado para que o projeto de colonização dessas terras se fizesse acontecer. Por essa razão, o governo do

Maranhão, em retaliação aos ataques dos índios liderados por Mandu Ladino, despachou contra eles o comando do Mestre de Campo Antônio da Cunha Souto Maior. Todavia os *índios de corso*, como eram chamados os índios liderados por Mandu Ladino, conseguiram vencer essas tropas desse comandante, mostrando mais inteligência em suas táticas de guerra.

Segundo Chaves (1995), somente dois anos depois, marcharam contra os *índios de corso* duas expedições: uma vinda do Maranhão, sob o comando de Francisco Cavalcante de Albuquerque, e outra do Piauí, liderada pelo Mestre de Campo Bernardo Aguiar, proprietário da fazenda Bitorocara e conhecido como "um dos mais famosos exterminadores de tribos do Nordeste" (SILVA, 1991, p. 47). Só depois desse reforço, os *índios de corso* foram eliminados. Segundo a historiografia oficial, Mandu Ladino teria morrido afogado, quando, procurando escapar à perseguição que lhe moviam, atravessava para o lado do Piauí. "Mandu morreu, mas não teve, como era de costume, seu corpo esquartejado e a sua cabeça pendurada numa estaca para ser vista por todos" (PEREIRA, 1993, p. 33).

Curiosamente, Mandu Ladino teria morrido sob o comando do Mestre de Campo Bernardo Aguiar que, de acordo com o romance histórico de Padre Cláudio Melo, seria filho natural desse Mestre de Campo (SILVA, 1991). A versão das circunstâncias da morte de Mandu Ladino é contestada por alguns pesquisadores, estes acham pouco provável que esse índio morresse afogado em águas que ele muito conhecia, acreditam que ele teria conseguido fugir para outras terras como sugerem algumas lendas citadas por Castelo Branco, no epílogo da obra **Mandu Ladino**. A morte do índio Mandu Ladino não encerrou o processo de perseguição aos índios dessa região, segundo a história oficial, o extermínio prossegue:

> Em 1722, os Tremembés são reduzidos e aldeados pelo Padre João Tavares, da Companhia de Jesus. Pouco depois se renderam os Cupinharós ao Mestre de Campo Bernardo de Carvalho Aguiar. [...]. Outras tribos são pacificadas e se agregam ao arraial do bandeirante paulista Francisco Dias de Siqueira, nas proximidades de Oeiras. Os aruazes se submetem, em 1726, [...] (CHAVES, 1995, p. 43).

Desse período em diante, dá-se início à lamentável fase de assimilação do índio à civilização. Os ataques que ainda se sucederam, nesse período, foram esporádicos, de tribos ainda indômitas. Sem entenderem a lógica de propriedade privada dos brancos, os indígenas são perseguidos como ladrões porque vez por outra apanhavam um gado para comer, tal qual faziam com um veado, um caitetu ou uma paca (CHAVES, 1995).

A situação piora para o indígena quando a Província do Piauí foi criada, pois, em 1759, o primeiro Governador da Província, que havia recebido a incumbência de proteger os índios da influência dos Jesuítas e de restituir aos índios as liberdades de suas pessoas, bens e comércio, pede licença para fazer guerras aos índios, sob alegação de que estes assaltavam fazendas, matavam pessoas e roubavam gado. Essas ocorrências eram apenas casos isolados. Para resolver essas ameaças, surge a figura do Tenente-Coronel João do Rego Castelo Branco, considerado o maior matador de índios que já houve na história do Piauí (CHAVES, 1995).

João do Rego Castelo Branco travou guerra com os Acaroás, não escapou um só àquela caçada feroz (CHAVES, 1995). Em 1776, Rego ataca os Pimenteiras, que serão totalmente destroçados em 1783. Em 1780, os Gueguês também tentam fugir dos aldeamentos, mas são totalmente abatidos. Em 1793, há o último levante de índios no Piauí, na região de Parnaguá, são os Tapecuás e Tapecuás-Mirim. Foram batidos e arremessados para o Goiás. Desde então não houve mais luta com os índios na Capitania. As tribos mais indômitas tinham sido aniquiladas e as demais estavam definitivamente pacificadas (CHAVES, 1995). O texto transcrito abaixo é um trecho de uma curiosa cena em que João do Rêgo deixa uma carta pendurada em uma cruz plantada em pleno sertão, endereçada aos índios Pimenteiras, depois de procurá-los com uma entrada formada por 132 homens, entre 15 de abril e 30 de julho de 1779:

> Moradores deste sertão das Pimenteiras "Tenho procurado vocês por três vezes com essa paz, que os brancos pretendem ter com vocês e só agora ultimamente os vim topar em tempo tal, que não pudemos conversar coisa alguma sobre a paz, a qual muito desejo e nem reparem vocês sobre as mortes que houveram de parte a parte a que eu não dei causa, antes os meus soldados fazendo-lhes a vocês sinais de paz, vocês os ofenderam primeiramente, porém, de tudo me esqueço, só por querer a sua amizade, e espero que vocês apenas leiam este aviso, vão os que puderem à fazenda da Conceição onde deixo gente para logo me irem chamar a minha casa onde moro; e por sinal de amigo com esta carta lhes deixo uma espada e duas facas: e no caso, que vocês não queiram a minha amizade, ponham-se prontos com muita flecha, trincheiras novas, e toda qualidade de armas, que souberem manejar porque eu infalivelmente para os ver, aqui os venho procurar para amarrar, tomar suas mulheres, e filhos, para os entregar ao meu Governador e ultimamente levar a chumbo, e bala, a todos os que não quiserem ser amigos dos brancos; e quando queiram ser nossos amigos, eu os irei arranchar onde há muita terra, e boa, e há muita gente vermelha; e também tem padre; e o meu Governador dará a vocês toda qualidade de ferramentas que precisarem, e tudo que vocês quiserem e vejam que isto tudo é verdade.(JOÃO DO REGO CASTELO BRANCO apud FONSECA, 2010, p. 94).

A carta acima ilustra de maneira bem clara, o que estava acontecendo pelas terras do Piauí. João do Rego em perseguição aos Pimenteiras, faz-lhes intimação dizendo que, se esse povo não se entregassem "à amizade dos brancos", o que representaria deixar suas terras e entregarem-se aos aldeamentos estabelecidos pelo reino, esses índios seriam um a um exterminados. Para assegurar que esse projeto de colonização alavancasse, João do Rego, com o assentimento do Rei e da Igreja, usou de seu poderio bélico para provocar a violência sem limites, a matança indiscriminada, o que pode ser apontado como um genocídio.

Os que se rendiam, principalmente, mulheres, crianças e idosos, tiveram que se descaracterizar e absorver a cultura do branco, através da utilização de uma nova língua, de uma nova religião, de uma nova identidade. Essa decadente condição caracteriza-se como um etnocídio. Contudo, houve os que não se entregaram e lutaram bravamente até a morte contra este projeto das culturas hegemônicas, como exemplo dessa resistência, temos Mandu Ladino, maior expressão da liberdade dos povos indígenas nativos, mas que os intelectuais de nossa terra preferiram esquecer.

COLONIZAÇÃO E RESISTÊNCIA INDÍGENA EM MANDU LADINO, DE CASTELO BRANCO

O romance **Mandu Ladino** conta a saga do índio Mandu, que teve acrescido o nome de Ladino, antonomásia alcunhada por um Padre capuchinho devido ao seu comportamento um tanto ardiloso, por isso virou Mandu Ladino, personagem que se tornou símbolo da resistência indígena contra o processo de conquista impetrado pelo colonizador português. A narrativa ambienta-se no final do século XVII e início do XVIII, período em que os bandeirantes e pecuaristas vindo de São Paulo, Bahia, Pernambuco, Maranhão e Ceará iniciaram o processo de povoamento das terras do Piauí. A obra resgata os feitos heróicos do índio Mandu Ladino, pertencente à tribo dos Abelhas, denominação recebida graças à convivência harmônica com as abelhas teúbas, abundante na região. Esses indígenas "faziam parte dos Alongares, índios tapuias, nativos que se distinguiam pelo tom de pele avermelhado e que habitavam aquela região de campos planos." (CASTELO BRANCO, 2006, p. 11).

O romance apresenta a matança da tribo de Mandu, quando esta ainda era criança, ataque feito pela família de Bernardo de Aguiar, português vindo de São Luiz do Maranhão e proprietário da fazenda Bitorocara. Restaram somente Mandu e a irmã Aluhy, uma indiazinha de dez anos. A menina ficou na fazenda para ser domesticada, ia

ter dupla serventia na fazenda: ajudar nos trabalhos domésticos e, futuramente, "aliviar os homens brancos e negros, que estavam nessas brenhas, com precisão de mulher" (CASTELO BRANCO, 2006, p. 56). Já Mandu foi enviado para um aldeamento chamado Boqueirão dos Cariris, extremo oeste da Província da Parahyba.

Aluhy cresceu e, aos quinze anos, apaixonou-se por seu conquistador, filho de Bernardo Aguiar, responsável pelo massacre de sua aldeia. Na obra, o filho do fazendeiro também se afeiçoou a ela e os dois terão que enfrentar o preconceito da família para poderem vivenciar esse romance. Desse amor, nasce uma filha de nome Mariah, "um tipo exótico de mistura das duas raças; tinha os olhos puxados da mãe e a pele alva e os cabelos ruivos do pai" (CASTELO BRANCO, 2006, p. 420). Aluhy pode ser caracterizada como uma personagem romântica, típica dos romances alencarianos, pois, em dado momento, se vê dividida entre o amor do opressor e o amor fraterno a Mandu Ladino, defensor dos costumes e valores indígenas. Tal episódio lembra, em alguns momentos, os mesmos dilemas que a índia Iracema, de José de Alencar, vivia: "[...] Aluhy sente-se dividida, sua alma um redemoinho de sentimentos confusos. [...] Se por um lado, deve considerações a Miguel com quem vive há um bom número de anos, por outro, o seu sangue nativo clama por lealdade a Mandu" (CASTELO BRANCO, 2006, p. 241).

No aldeamento para onde Mandu foi levado, aprendeu português, rudimentos de espanhol e os costumes dos brancos. Nesse local, o índio viu seus costumes, suas crenças serem completamente desrespeitados: ateavam fogo nas imagens e símbolos sagrados cultivados pelos indígenas e obrigava-os a presenciar tais atos. Como vingança, Mandu, já com quatorze anos, e uma dezena de índios, atearam fogo na igreja e em todos os santos. Esse é o primeiro ato de resistência de Mandu. Por não aceitar que seus costumes fossem completamente destruídos, o indígena se rebela e resolve dar o troco: toca fogo naquilo que os brancos também consideram sagrado. Por essas atitudes, Mandu será caracterizado por uma identidade de resistência. Sobre esse tipo de identidade Castells (1999, p. 24), se posiciona:

> criada por atores que se encontram em posições/ condições desvalorizadas e/ou estigmatizadas pela lógica da dominação, construindo, assim, trincheiras de resistência e sobrevivência com base em princípios diferentes dos que permeiam as instituições da sociedade, ou mesmo opostos a estes últimos[...]. (CASTELLS, 1999, p. 24).

Assim sendo, a construção da identidade de resistência ocorre quando os sujeitos são confrontados com as diversas formas de opressão e, tomando consciência

dessa situação, rebelam-se contra a ordem socialmente imposta, adotando uma posição de insubmissão frente às instituições e aos valores arraigados na cultura. Segundo Castells, esse tipo de identidade é, talvez, o mais importante para a construção das identidades, uma vez que produz a maneiras de resistência coletiva contra a exploração, além de poder resultar em projetos que geram sujeitos sedentos por uma vida diferente, o que pode acarretar em mudança social.

Depois desse ato, a personalidade de Mandu Ladino seria identificada como revoltosa, como resistente, contudo, sabia que os brancos não perdoariam tamanho atrevimento, teria retaliação, por isso decide voltar para as terras do Piauí. Como se pode ver no trecho abaixo da conversa entre Mandu Ladino e Cumari, companheiro de aldeamento, no romance de Castelo Branco (2006, p. 84):

> Embrenhados na mata e desconfiados que a vingança não tardaria, cada vez mais se afastavam do aldeamento. Mandu, que para tudo tinha um jeito, falou:
> __Acho que nós matamos o Padre, se nos pegam vão tirar nosso couro; melhor é fugir pra longe, onde nunca mais botem a mão na gente.
> __Mas pra onde Mandu? Onde é que tem outro aldeamento que queira nós? __Era Cumari, o menor de todos e também o mais medroso.
> __Fica mofino, não, Cumari, que nós num vamo mais querer saber de aldeamento. Vamo s'imbora e vamos viver como índio sem mais nada de branco.

Percebeu também que sozinho dificilmente conseguiria vencer o poderio bélico do inimigo, era preciso unir-se a outras nações.

> Nos seus planos, para começar, tinham que acabar com essa história de briga dos nativos entre si. O primeiro passo era a união; ultimamente, vivia Mandu matutando sobre a possibilidade de uma grande união indígena, acreditando-a indispensável para a própria sobrevivência de todos e talvez possível pelas circunstâncias que os aproximava.
> __ Índio é tudo igual, __ dizia para si mesmo __ tudo filho da mesma terra, tudo irmão e, fosse de que nação fosse, tinha mais é que se juntar. (CASTELO BRANCO, 2006, p. 175).

Mandu buscou o apoio de outras tribos para fazer executar seu projeto: expulsar os brancos invasores. Os índios tocaram fogo em casas, mataram brancos e negros e libertaram índios cativos. Mandu e os Aranis fizeram um moquém, isto é, assaram em um ritual antropofágico o mestiço Mão de Vaca, capataz da fazenda e algoz de Mandu quando viveu como escravo na fazenda Alegrete. Durante esse episódio, o líder indigenista conheceu mais sobre a antropofagia, entendeu melhor esse ritual, esse ato não era apenas um ato selvagem ou bárbaro como diziam os brancos. Segundo

Mandu, "porque lhes apetecia comer inimigos valentes, altaneiros, bravos e fortes, virtudes que, pela deglutição, aspiravam introjetar" (CASTELO BRANCO, 2006, p. 209). Mandu nunca havia presenciado uma cena de canibalismo e, "embora tivesse sido educado num aldeamento de padres, onde se condenava com vigor essa prática, achava que os nativos tinham todo o direito de tais costumes ancestrais" (CASTELO BRANCO, 2006, p. 209).

Mandu Ladino acabou por virar lenda. Atacou os cavalos da tropa, enquanto os cavaleiros dormiam, deixando-os fragilizados, porque só combatiam montados. Aprendeu a atirar com arma de fogo. Contudo, seu poder bélico era ainda inferior ao dos brancos, por isso a tribo Arani foi quase inteiramente aniquilada. Deu início o processo de confederação dos índios, unindo-se aos Piracurucas, depois aos Acaraús e Itapajés. Também buscou ajuda dos Tremembés, índios que viviam no litoral e região do Delta do Parnaíba, porém estes já haviam debandado. Graças à quantidade e à capacidade de organização dos seguidores de Mandu, passaram a ser chamados pelos brancos como *índios de corso*, numa clara referência à pirataria. É com essa organização que vão implantar medo nos fazendeiros da região.

O governador do Maranhão recrutou Bernardo Aguiar para liderar duzentos homens que, protegidos por malhas de ferro, estavam imunes às flechas dos índios. Depois de alguns meses, o herói foi alcançado e travou-se uma guerra. Mandu e seis índios que vinham em uma balsa foram alcançados, quando atravessavam o rio Parnaíba numa das ilhas do Delta. Bernardo Aguiar e seus homens abriram fogo contra eles, os corpos foram caindo um a um e as águas se tingindo de sangue. Quem deu o tiro que primeiro teria abatido Mandu foi Manoel Peres, um soldado mestiço de índio que servia na milícia do Maranhão. Este, juntamente com Bernardo Aguiar, entraram para a historiografia oficial como heróis do Estado. Curiosamente, no romance, foi o comando de Bernardo Aguiar que exterminou também a tribo de Mandu Ladino na infância e, posteriormente, arrasou os índios de corso.

Contudo, a morte de Mandu Ladino não findou um sonho de um povo que se queria soberano, os confrontos entre brancos e índios prolongam-se ainda até final do século XVIII, época em que surge a figura de João do Rego Castelo Branco, que consuma o extermínio e a espoliação dos verdadeiros donos dessas terras, os índios.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Concluímos que a cultura eurocêntrica, representada pela figura do colonizador, convencida de sua superioridade cultural e intelectual, colocou o índio sob o estigma da

inferioridade cultural, situação legitimada pelos discursos hegemônicos. Posicionando o nativo como o *outro*, impôs essa ideologia aos povos que habitavam o solo piauiense, estabelecendo entre eles uma relação de sujeito (colonizador) e o objeto (colono/índio). Para assegurar tal relação, o colonizador usou do seu poderio bélico para provocar a violência sem limites, a matança indiscriminada, o que pode ser apontado como um genocídio. Os que se rendiam, principalmente, mulheres, crianças e idosos, tiveram que se descaracterizar e absorver a cultura do branco, através da utilização de uma nova língua, de uma nova religião, de uma nova identidade. Essa decadente condição caracteriza-se como um etnocídio. Contudo, houve os que não se entregaram e lutaram bravamente até a morte contra este projeto das culturas hegemônicas, como exemplo dessa resistência, temos Mandu Ladino, maior expressão da liberdade dos povos indígenas nativos que habitaram as terras do Piauí e que o romance de Castelo Branco resgata.

REFERÊNCIA

ALENCASTRE, José Martins Pereira de. **Memória cronológica, histórica e corográfica da Província de Piauí.** Teresina: COMEPI, 1981.

BORGES, Jóina Freitas. **Sob os areais**: arqueologia, história e memória**.** 2006.233 f. Dissertação (Mestrado em História), Centro de Ciências Humanas e Letras da Universidade Federal do Piauí, 2006. Disponível em: <http://www.ufpi.br/subsiteFiles/mesthist/arquivos/files/Dissertacoes/Dissertacao%20da%20JOINA.PDF>. Acesso em 10 jul. 2015.

FONSECA, Rodrigo Gerolineto. A pedra e o pálio: relações sociais e culturais na capitania do Piauí no século XVIII. 2010. 152 f. Dissertação (Mestrado em História), Centro de Ciências Humanas e Letras da Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2010.Disponível em:<http://www.ufpi.br/subsiteFiles/mesthist/arquivos/files/Dissertacoes/Dissertacao_Rodrigo%20Gerolineto.pdf>. Acesso em 15 ago. 2015.

CASTELLS, Manuel. A construção da Identidade. In:_____. **O poder da identidade**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1999. In:

CASTELO BRANCO, Anfrísio Neto Lobão. **MANDU LADINO**. Teresina, [s.n.], 2006.

CHAVES, Joaquim Chaves. **O índio no solo piauiense**. 3. ed. Teresina: Fundação Cultural Monsenhor Chaves, 1995.

COSTA, F. A. Pereira da. **Cronologia Histórica do Estado do Piauí**. Rio de Janeiro: Artenova, 2010.

CRUZ, Francisco I. L. de Oliveira da; FRANCO,Roberto K. Gomes; LUSTOSA. Julianna Melo. O aprendizado histórico de luta e resistência de Mandu Ladino no Nordeste do Brasil à expansão colonial. In: IV FIPED- FÓRUM INTERNACIONAL DE PEDAGOGIA, UFPI, 4., 2012, Parnaíba/Piauí. **Anais eletrônicos**... Campina

Grande: Realize Editora, 2012. Disponível em: <http://http://www.editorarealize.com.br/revistas/fiped/trabalhos/755850b63f214c33997b033339e63df5_2520.pdf>. Acesso em: 20 dez. 2014.

COSTA, João Paulo Peixoto. A farsa do extermínio: reflexões sobre a historiografia indígena no Piauí. In: MENDES, Algemira de M.; FERREIRA, Élio; TORRES, Margareth T. **Literatura, História e Cultura Afro-Brasileira e Africana**: memória, identidade, ensino e construções literárias. Teresina: Editora da UFPI; Fundação Universidade Estadual do Piauí, 2013.

FONSECA, Rodrigo Gerolineto. A pedra e o pálio: relações sociais e culturais na capitania do Piauí no século XVIII. 2010. 152 f. Dissertação (Mestrado em História do Centro de Ciências Humanas e Letras da Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2010. Disponível em: <http://www.ufpi.br/subsiteFiles/mesthist/arquivos/files/Dissertacoes/Dissertacao_Rodrigo%20Gerolineto.pdf>. Acesso em 15 ago. 2015.

LEÓN-PORTILLA, Miguel. **A visão dos vencidos**: a tragédia da conquista narrada pelos astecas. Tradução Carlos Urbim e Jacques Waimberg. 2. ed. Porto Alegre: L&PM, 1987.

MACHADO, Paulo Henrique Couto. **As trilhas da morte**: extermínio e espoliação das nações indígenas na região da bacia hidrográfica parnaibana piauiense. Teresina: Corisco: 2002.

GUIDON, Niède. Entrevista: Niède Guidon. Entrevistador: Paulo Machado. **Pulsar**,Teresina, ano I, n. 1, p. 24-31, mar./jun. 1998.

MONTEIRO, John. **Negros da terra**: índios e bandeirantes nas origens de São Paulo. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

OLIVEIRA, João Pacheco de; FREIRE, Carlos Augusto da Rocha. **A presença indígena na formação do Brasil.** Brasília: Ministério da Educação, 2006.
OLIVEIRA, M. do Desterro; MARTINS, Milena; FERREIRA, Élio. O genocídio no romance Mandu Ladino, de Anfrísio Neto Lobão Castelo Branco. In: In: MENDES, Algemira de M.; FERREIRA, Élio; TORRES, Margareth T. **Literatura, História e Cultura Afro-Brasileira e Africana**: memória, identidade, ensino e construções literárias. Teresina: Editora da UFPI; Fundação Universidade Estadual do Piauí, 2013.

PEREIRA, Domingos Dias. A saga de Mandu Ladino. **Cadernos de Teresina**, Teresina, ano 7, n. 13, p. 32-33, abr. 1993.

SILVA, Josias Clarence Carneiro da. **Abelheiras**: o último reduto da Casa da Torre do Piauí. Teresina: Gráfica e Editora Júnior LTDA, 1991.

VOZES DA RIBANCEIRA: NO LIAME DA FICÇÃO E HISTÓRIA

Naiane de Araújo Almeida[220]
Universidade Estadual do Piauí
naiane456@hotmail.com
Raimunda Celestina Mendes da Silva[221]
Universidade Estadual do Piauí

INTRODUÇÃO

A metaficção historiográfica institui os limites entre ficção e história, duas abordagens opostas que se realizam em um ambiente comum: a narrativa. A Literatura se apropria da História para elaborar seu complexo ambiente de múltiplas possibilidades. Essas duas vertentes se diferem pelo fato de a Literatura se fundamentar na subjetividade, na imaginação, enquanto a História se apoia na cientificidade, na objetividade.

Carlo Ginzburg (1989) em *A micro-história e outros ensaios* ressalta a importância da análise do grau de proximidade da obra literária com o fato histórico. O autor salienta que há obras definidas como literatura de fronteira, isto é, são obras situadas exatamente nos limites entre a ficção e a realidade. Ginzburg (1989 p. 15) pressupõe "(...) analisar não a reelaboração de uma fonte, mas algo vasto e fugidio: a relação da leitura com a escrita, do presente com o passado e deste com o presente." A partir dessa temática que a narrativa historiográfica aborda a realidade de discursos passados.

Segundo White (1987), as narrativas historiográficas tem como foco o discurso narrativo, preocupa-se com a estética do discurso, pois a concebe como o processo linguístico e semiótico capaz de recuperar o passado e torna vivo para os contemporâneos do mundo presente.

---

[220] Graduanda do VII bloco de Letras/Português – UESPI – Campus Poeta Torquato Neto. naiane456@hotmail.com.
[221] Orientadora.

Diante do exposto, a Literatura busca frequentemente no fato histórico uma forma de representar a realidade, surge, então, uma nova forma de ler os acontecimentos reais do passado através de um universo ficcional, "além de permitir que o leitor construa uma interpretação própria sobre o que é narrado, forma uma autoconsciência em relação aos processos envolvidos na sua criação e na sua constituição."(RIBEIRO, 2009)

Esse é o recurso utilizado pelo autor Oton Lustosa, em *Vozes da ribanceira*, ao colocar o leitor diante de um fato histórico conhecido: os anos repressão da Ditadura Militar no Brasil.

HISTÓRIA E FICÇÃO

Diante da debilidade existente nas fronteiras entre ficção e história, alguns problemas que permeavam esses dois campos de conhecimento foram postos em análise. Essas áreas já possuíam suas definições desde a Grécia Antiga. Segundo seus aspectos terminológicos, o termo "história" serve para designar o registro oral ou escrito dos acontecimentos históricos, além de determinar e analisar suas relações. Já "literatura" designa a produção de textos ficcionais, bem como o estudo e análise desse fenômeno.

Há uma aproximação ente o fazer histórico e literário, onde o historiador busca e seleciona fatos relevantes dos principais acontecimentos históricos, mesma atitude do exercício ficcional. O que os difere é que a História tem compromisso com a verdade e o discurso ficcional leva em conta, basicamente, a verossimilhança.

A Literatura mantém relação com a História ao buscar, frequentemente, no fato histórico uma forma de representar a realidade. Segundo Lukács (1976) (apud RIBEIRO, 2009), uma das principais características do romance histórico é "representar um processo apresentado por meio de um universo específico generalizado, tendo como pano de fundo um ambiente histórico totalmente construído" (apud. RIBEIRO (2009)), mas dependendo das convicções do autor, tanto os papéis históricos quanto os fictícios podem ser tomados como primeiro plano, contando que o narrador deva enfocar os detalhes a fim de apresentar e contextualizar o momento histórico.

Outra característica que se deve analisar no romance histórico é a descrição detalhada de lugares e personagens que incorporem e assimilem a dados a fim de se

obter uma veracidade histórica. Chaves (1991), ao definir o romance brasileiro como romance histórico, acerta que:

> A ficção romântica, evoluindo no rastro das ideias políticas, não se limitava a observar a História; assumiu programaticamente a tarefa de "fazer" a História para construí-la sob uma determinada perspectiva. (p. 17)

O Romance histórico é uma recriação do passado, assim, torna-se uma nova fonte de informação além da História. Mas essa nova fonte não surge para explicar, mostrar fatos, eles subvertem, questionam e problematizam o que foi estabelecido.

Outro ponto relevante na construção do Romance histórico é a função do escritor, pois este estava historicamente posicionado e influenciado pelo momento. Por isso, os textos literários, além de fatos histórico, são, muitas vezes representações da História, levando ainda em consideração que, é impossível conceber os textos literários sem o contexto histórico.

VIDA E OBRAS DE OTON LUSTOSA

Oton Mário José Lustosa Torres Nasceu em 6 de agosto de 1957, é natural de Parnaguá, pequena cidade do extremo sul do Piauí. Órfão de mãe aos quatro anos de idade. Viveu a infância e parte da sua adolescência no campo. Não decepcionou o pai extremoso, cheio de esperança: saiu-se bem nos estudos primários e secundários, subiu à universidade, cursou Direito.

Bacharelou-se e após exame na OAB, no qual obteve o primeiro lugar, formou-se advogado. Exerceu a judicatura nas seguintes comarcas: Itaueira, Regeneração, Simplício Mendes, Oeiras e Parnaíba. Desde 2002, é juiz de direito titular da 2ª. Vara de Família e sucessões de Teresina. Ocupa a cadeira de número 5 Academia Piauiense de Letras.

Desde cedo, ainda adolescente, alimentava tendências literárias. Declamava poesias nas festas de 7 de Setembro, escreveu uma novela rural e um romance urbano, que permaneceram inéditos e já se perderam.

Finalmente, em 1999, estreou com *Meia-vida*, romance urbano, que focaliza uma capital nordestina (Teresina-PI) e lhe mostra as entranhas sociais e sociológicas. Em seguida publicou *O pescador de personagens* (2000) e sua terceira obra de ficção *Vozes da ribanceira* (2003), além de obras de cunho jurídico: *Petições e sentenças* (1988); *Ações possessórias* (1990); e *Da propriedade imóvel* (1996).

SOBRE A OBRA *VOZES DA RIBANCEIRA*

Oton Lustosa, em *Vozes da ribanceira*, enfoca a vida dura, sofrida e mesmo heroica dos oleiros e pescadores do Poti Velho (Teresina-PI), contribui ainda com uma gama de personagens: a prostituta, o traficante, o macumbeiro, o bodegueiro, o padre politizado, o boticário, o motorista, o poeta-cantador, o capataz-jagunço, a artesã, o padre estrangeiro, o jogador de futebol, os amantes da poesia, o agente do DOPS, a "autoridade", o drogado, o alcoólatra, o hippie e a radialista.

Politicamente, a narrativa se localiza num período em que o país ainda atravessa os fins sombrios dos anos de ditadura militar e o período de promessa de abertura acenado pelo governo Figueiredo. A narrativa, portanto, se desenvolve em meio a esse momento discriminatório assustador e, mais adiante, a uma mudança que já é esperada pela sociedade brasileira ansiosa pelas conquistas democráticas.

Apresenta como personagem principal o hippie Tenório, de origem burguesa, deixa o Recife, e errante, vaga pelas estradas a pé ou de carona até chegar ao bairro Poti Velho, em Teresina, onde se aloja e passa a viver, ganha o carinho e respeito dos demais moradores. Poeta, seguindo o lema "Paz e Amor" com todas as suas implicações existenciais e ideológicas, é considerado um sujeito subversivo e, por tanto, uma ameaça ao regime.

O romance aborda cenas de prisão e torturas do período da ditadura militar. Além do hippie, outras vozes, personagens secundárias também ganham destaque no enredo da obra. Zito, oleiro rude e operoso, Totonho, líder dos oleiros e pescadores, Sousa Martins, soldado de polícia, cego às transformações sociais, Arlindo Viola e Caetana, cantadores, Valdo Paím, líder político fisiologista, Dasdores, beata zelosa das coisas sagradas e defensora incondicional do padre Pedro.

HISTÓRIA E FICÇÃO EM *VOZES DA RIBANCEIRA*

Segundo Baumgarten (2000),

> "romance histórico corresponde àquelas experiências que tem por objetivo explícito a intenção de promover uma apropriação de fatos históricos definidores de uma fase da História de determinada comunidade humana." (p. 169)

Percebemos que a ficção é reveladora da História na medida em que expõe a atmosfera vivida no Brasil, mais precisamente no bairro da capital piauiense, Poti Velho, em meados da década de 80, em pleno Governo Militar.

A História é passível de várias visões acerca dos fatos ou dos objetos em análise, ou seja, várias perspectivas podem apontar diferentes estilos e forma de percepção destes. Temos aí o entrelaçamento entre história e literatura, uma vez que a ficção se torna uma dessas possibilidades, favorecendo ao leitor, segundo Silva (2000 p. 79-80), "uma nova forma de ler os acontecimentos, questionar o fato histórico, de se posicionar historicamente."

Freitas (1989) aponta duas formas de se relacionar Literatura e História, segundo a autora:

> No primeiro caso, enfatiza-se a possibilidade de se assimilar a obra literária ao contexto histórico em que ela foi produzida; no segundo, trata-se da apropriação pela Literatura da temática da História. (p. 112)

A Literatura não tem por objetivo representar o universo, não tem pretensões com o "real", mas com o "possível". Ela não reproduz a realidade, mas a transforma e transfigura-a, é uma nova maneira de recontar a História.

Freitas (1989), ainda estabelece dois tipos de obra literária:

> A representativa - aquela que conta uma história cujo referencial pode, em maior ou menor grau, ser encontrada na realidade exterior, considerada representação ou imagem do mundo "real" – e a obra auto-representativa – aquela que só representa a si mesma, que se coloca em evidência enquanto linguagem e elemento autônomo, independente do mundo que a cerca. (p. 42)

Partindo dessa distinção, podemos afirmar que *Vozes da ribanceira* é uma obra representativa por ser encarada como reprodução e interpretação do estado de sociedade brasileira, no momento histórico preciso em que é retratada.

A Ditadura Militar (1964 – 1985) representou um processo que visava impedir a implantação do socialismo no país, é um fato documentado, porém Oton Lustosa toma outros elementos da narrativa que não são atestados, transformando a narrativa um texto em que ficção e história se entrelaçam, pois o romancista tem suas pretensões na imaginação, sem deixar de lado a coerência, tornando-a verossímil.

Quanto à capacidade de criar personagens, Oton Lustosa apresenta em *Vozes da ribanceira* uma galeria de personagens incrivelmente humanos, partindo da história de um povo, representa cada tipo de morador do bairro Poti Velho.

A manifestação histórica no romance revela-se quando o narrador relata a realidade de um povo que vivia em plena repressão do Governo Militar. Alguns elementos do texto podem ser citados ao incorporar e assimilar aos fatos reais, a fim de se obter uma veracidade histórica: a ação e a situação narrativa, a localização espacial, a datação, a cronologia longa, as personagens históricas, as entidades e referências históricas, a utilização de documentos.

A "ação e situação" (FREITAS, 1986. p. 26), em *Vozes da ribanceira*, são precisas, fiéis aos acontecimentos reais da época. A repressão do governo militar, as torturas sofridas pelos presos a realidade dramática vivida por uma população ultrajada em suas reivindicações de condição de vida e a promessa de abertura de um novo governo são alguns fatos que podem ser considerados verdadeiros, acontecidos na década de 80 durante os fins do período de Ditadura.

A "análise e a reflexão histórica" (FREITAS, 1986. p. 26), cabe ao narrador, além de fazer uma reconstituição do passado, compreendê-lo. Não só descrever os fatos, mas analisar os mesmos. É o que Oton Lustosa faz, quando o narrador relata um episódio ocorrido na prisão onde o hippie Tenório estava detido:

> Surram um homem para os fundos do corredor. (...)Pancadas, ritmadas, se fazem acompanhar do choro lastimoso entrecortado pelos soluços convulsivos. (...)O rosto cheio de equimose, a cabeça raspada, semblante de dor. (...) Tenório já não suporta mais permanecer ali. Preso há dois dias. (...) Quanto tempo ficará preso? Afinal, por que está preso? (p. 188)

Pelo exemplo citado, percebemos através da análise do narrador, o sentimento de espanto, desconforto, injustiça e dúvidas vividas por Tenório na prisão, diante de um regime que cala, prende, massacra e mata. A construção é um acontecimento histórico, relatado no texto ficcional, em que retrata as cena de tortura pelas quais passavam os presos políticos.

As "técnicas de autenticação" (FREITAS, 1986. p. 14) são informações concretas que darão autenticidade no romance histórico, além de atribuir uma expressão realista. Por exemplo:

A localização espacial – as personagens se deslocam em espaços precisos conhecidos, tendo existência concreta e referencial, ou seja, são reconhecidas no mapa

geográfico: o bairro Poti Velho, em Teresina, onde se desenrola o romance e Recife, capital de Pernambuco. Esses são alguns locais ligados à realidade exterior que transpassa veracidade na obra:

> - Que o indiciado saiu de Recife numa tarde de abril do ano de 1976; que não tencionava demandar o Piauí; aqui chegou por acaso; tomava carona a um e a outro caminhoneiro; que ao se dar conta estava no Poti Velho, subúrbio de Teresina; (...) (p. 183)

A datação – o acontecimento histórico é localizável facilmente no tempo cronológico, é um dos elementos principais que dará ao texto literário a condição de documento.

Em *Vozes da ribanceira*, Oton Lustosa não expressa datas exatas, porém vários acontecimentos deixam claro a época retratada: o fim dos anos do Governo Militar, na década de 80. Verifica-se, também no excerto citado anteriormente que corresponde a saída do hippie Tenório de sua cidade natal.

> O povo nas ruas, em passeata... Nunca se tinha visto tal coisa. Ali, sempre, viveram homens entocados, cavando o barro-de-louças nas olarias; dentro dos rios, em riba das canoas; (...) Agora, o que veem: passeatas, reuniões... Os jovens do lugar trajando camisetas, nos peitos uma poesia indecifrável, explícita propaganda da subversão, na anarquia e da desordem. (p.156)

Percebe-se que se trata de um período em que a população estava prestes a alcançar a tão sonhada democracia, findava o Governo Militar; outros fatos poderiam ser citados a fim de comprovar a data que liga o tempo histórico ao tempo da ficção.

As entidades e referenciais históricas – na obra em análise, o autor mostra a Igreja de São Pedro, localizada no Poti Velho e sua tradicional procissão pelo rio Parnaíba no festejo ao santo padroeiro do bairro:

> Ao longo da avenida o que se vê é o povo (...) Curiosidades derramadas para dentro do rio, para a lancha Sereia. Ali São Pedro, de imperador santo, no trono de deus, ao lado do filho do Homem e da mãe Santíssima, como que abençoando o povo. (p. 72)
> Povo católico, temente a Deus, amigo do santo porteiro do Céu, protetor dos pescadores do Poti Velho. (p.74)

Vozes da ribanceira ainda faz alusão a outros fatos verificáveis, como o trabalho nas olarias, o artesanato e a pescaria, principais fontes de renda dos moradores do Poti Velho na década de 80:

> No ar, cheiro bom de milho assado, carne assada, torresmo... É o cheiro que exala dos tijolos queimando. Barro-de-louça, encarnado, forte; sem mistura,

> sem areia, sem impurezas. Caprichoso o Zito. Mercadoria sua é de primeira. (p. 20)

> Nos fundos das casas as mulheres do barro fabricam esdrúxulas peças: velhos potes de bocas rotas, gamelas espalhafatosas, jarros toscos sem nenhuma graça. Com o projeto, o livro de desenhos e modelos trazidos por Zizinha de Almeida, os ensinamentos do mestre artista que ministrou o curso, nasceu a Oficina do barro. Agora, formadas artesãs, fabricam alguidares, panelas, mobília para a mesa e a cozinha; potes de fino acabamento, jarros de impecável beleza e os filtros de água potável. (p. 138)

> Ali, em riba da canoa, pernas abertas, linha da tarrafa nos dentes, o cheiro bom das águas nas ventas, enquanto prepara o lanço, o braço caminhando por baixo das malhas enleadas, fica a imaginar como era bom naqueles tempos que já se foram. Cada lanço de tarrafa representava a certeza de bicho pulsando na corda. Fosse o que fosse, tarrafa não vinha à flor d'água magrinha, coada no beiço da canoa. As corvinas, baitas, estrebuchavam na linha entrada na carne branca, escamas arregaçadas. Os surubins roncavam que só bacorinho(...). (p 34)

Sobre o movimento *hippie*, consistia em implicações existenciais e ideológicas decorrentes das práticas e costumes da *beat generation* identificada no lema *Paz e Amor*, ou na expressão em inglês *On the road* remetendo à obra de Jack Kerouack. Entre os seus princípios estavam: a abdicação de bens matérias e a liberdade sexual. Todos esses aspectos sobre o movimento no Brasil é exemplificado na figura do hippie Tenório:

> Cartuns e a historieta em quadrinhos na parede: jovem caminheiro de cabelos longos leva uma mochila às costas... – "*On the road*". Braço erguido, dedos em formato de vê: *Peace and love*. (...) Para trás a sociedade burguesa, a família, os bens materiais. Tudo! (p. 251)

Outro aspecto que merece ser destacado é o fato do Latifúndio ainda ser vigente na região na década de 80, também retratado na obra:

> A intenção era apenas mostrar ao encarregado que, de tanto plantarem naquelas terras, já teriam algum direito sobre elas; não falavam na propriedade – que era alheia -, mas do solo (...) quanto ao quinto da renda poderiam continuar pagando. (..) Penoso, preparar a terra, plantar, limpar, apanhar o arroz e não ter direito de aproveitar a soca.

A exploração de mão de obra barata, o conservadorismo dos latifundiários, o autoritarismo não só rural (donos de terras) mas institucional (o do governo, representado pela força policial e pelo regime de exceção), que são fatos históricos

documentados, são denunciados na obra, tornando-a engajada pois denuncia as mazelas sociais presente na época.

Oton Lustosa apresenta em sua obra a escolha personagens menosprezados, desvalidos da sorte, gente miúda, verdadeiros anti-heróis, recorre-se a FREITAS (1986), onde

> (...) os personagens fictícios não são apresentados apenas como "símbolos sociais": as descrições passam frequentemente do genérico para o particular, e quase todos são caracterizados individual e detalhadamente, tanto do ponto de vista físico quanto moral; alguns possuem até um linguajar estilizado, com tiques e sotaques. Decorre daí uma acentuada individualização, que faz deles verdadeiros *heróis de romance.* (p.47)

Percebe-se, no desenrolar na narrativa, uma alternância de elementos fictícios e de elementos históricos. A utilização de personagens reais da população do Poti Velho, sondados pela imaginação do ficcionista unindo à descrição detalhada das cenas que mostram a situação sociocultural da época, privilegiando a história de vida das classes menos privilegiadas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Analisando o romance *Vozes da ribanceira*, comprova-se que Oton Lustosa, na sua capacidade de construção de personagens, apresenta, nas palavras de Cunha e Silva Filho, no prefácio do livro, seres ou criaturas *humanamente* verossímeis. O escritor preocupa-se com o social ao descrever a opressão, a censura e a miséria que assolava a população piauiense, em específico a vida dos moradores do bairro Poti Velho.

Como acerta FREITAS (1986), o escritor utiliza "a realidade histórica a serviço de suas próprias ideias (...)" (p. 44). Oton Lustosa, ao invadir o universo da história, constrói o seu e revela a luta, os conflitos, a miséria e a coragem do povo através das vozes ribeirinhas.

A forma como o autor apresenta a opressão da época do Governo militar, ressalta a relação História e Ficção. Além de reunir outros problemas polêmicos ainda enfrentados pela a sociedade: o consumo de drogas e a prostituição.

A apresentação simbólica da personagem Tenório aparece mais como uma abstração, ao dividir a obra em duas células: o *Barro* e o *Fogo*, sinaliza, segundo Cunha e Silva Filho, na primeira parte, o trabalho dos oleiros na busca de dar forma à argila, e na segunda metaforiza o ato de denúncia feita conta Tenório, sintetiza a revolta contra

a posse e preponderância dos poderosos, tanto a autoritarismo rural quanto o institucional. Já as personagens Dasdores, beata fanática, Zito, jovem oleiro, Nego Mundico, capataz jagunço e Janjão macumbeiro, transpõe, por sua veracidade, da ficção para a vida.

A literatura, ao basear-se com o imaginário, a invenção, centra-se na estética, sua função não é adjetivar a História. O autor leva o leitor a uma posição de questionamento ao porquê do acontecimento tratado e de se posicionar historicamente. Parafraseando FREITAS (1986), o escritor estabelece uma concepção da História, onde a relevância é nuclear, pois orienta sua visão do mundo. As marcas ideológicas de Oton Lustosa concretiza-se através das personagens levando o leitor ao posicionamento crítico diante das opressões, perseguições e torturas sofridas pela população teresinense.

Oton Lustosa ao aproximar duas vertentes do conhecimento: Literatura e História, nos permite compreender o liame que compõe a sociedade articulando os dados fornecidos pela escrita literária com a própria realidade e contribui para que um fato tão importante para a História do Piauí não caia no esquecimento.

REFERÊNCIAS

BAUMGARTEN, Carlos Alexandre. **O novo romance histórico brasileiro**. Rio Grande do Sul: Via atlântica, 2000.

CHAVES, Flávio Loureiro. **História e literatura**. 2.ed. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1991.

FREITAS, Maria Teresa de. **Literatura e História**: o romance revolucionário de André Malraux. São Paulo: Atual, 1986.

GINZBURG, C. **A micro-história e outros ensaios**. Lisboa: Difel, 1989.

LUSTOSA, Oton. **Vozes da ribanceira**. Teresina: EDUFPI, 2003.

RIBEIRO, Rejane de Almeida. **Aspectos dos romances históricos tradicional e pós-moderno**. São Paulo: Olímpia. 2009.

SILVA. Raimunda Celestina Mendes da. **A representação da seca na narrativa piauiense: século XIX e XX**. Rio de Janeiro: Caetés, 2005.

_____. **Palha de arroz, de Fontes Ibiapina e a cidade incendiada**. [tese]. Rio Grande do Sul; 2000.

WHITE, Hayden. **O conteúdo da forma: narrativa, discurso e representação histórica**. Paidós, 1987)

HISTORIA Y LITERATURA: FORMAS DE SIMULAR EL MUNDO.

Luis Javier Hernández Carmona
Universidad de Los Andes - Venezuela

La frase transfiere el lenguaje al universo
Emile Benveniste

Historia y literatura, en apariencia, son dos formas de simular el mundo; formas que están emparentadas por la narratividad; el recurso a través del cual se hacen visibles las imágenes que sirven para nombrar lo percibido. En todo caso, la narración/enunciación es quien permite darle forma a los acontecimientos a partir del sentido que otorga a los mismos el sujeto enunciante-atribuyente que a partir de un proceso intersubjetivo logra entroncar su mundo íntimo con los espacios públicos y privados; esto es, el colectivo. De allí que estemos frente a un proceso identificativo que en dual recorrido puede establecer su significación bien sea desde adentro hacia afuera o viceversa.

Y bajo este proceso de creación de espacios semióticos o semiosis alternativas en la interpretación de realidades, surge la simulación como espacio sígnico que permite al sujeto representarse y ser representado desde la historia y la ficción; unas veces intentando la simbolización de lo real; otras tras el vuelo de la utopía que pareciera contener las claves para encontrar los pasos perdidos. Y el mayor ejemplo de esa dialéctica discursiva la encontramos encarnada en América, el continente que nació bajo los arpegios de la magia y la maravilla.

Ciertamente, América es el continente que nace bajo el correlato: historia-ficción, donde los imaginarios están soportados indistintamente por la conciencia histórica o la conciencia mítica. De allí surgen realidades alucinadas que soportan las 'Comala' y los 'Macondo'; realidades que desde las certezas literarias se han convertido

en referencialidades históricas, donde situaciones de lo inverosímil se hacen veridictivas en el discurso narrativo latinoamericano para especificar elementos identitarios y contar la historia en perspectivas diferentes. Que para efectos de nuestra exposición llamaremos circunstancialidades enunciativas.

Entendidas estas circunstancialidades enunciativas como los tiempos y espacios que configuran el presente narrativo donde convergen el referente histórico y los procedimientos estéticos que construyen las certezas literarias, y en ese instante narrativo de refiguración de la significación de los acontecimientos es donde lo estrictamente ficcional se emparenta con lo crasamente histórico. De allí que el imaginario literario se convierta en sincrética aleación que permite la reescritura del referente histórico y su adaptación dentro de los mecanismos de simulación de lo real a través de lo imaginario. Porque es menester referir que cuando surge la narración como principio para construir mundos posibles, la imaginación asume la escena a partir de diversas y sucesivas lógicas de sentido que desbordan lo rutinario o convencionalmente histórico.

Y dentro de estas circunstancialidades enunciativas podemos distinguir dos tipos; las reales y las simuladas, pero en ambos casos, estamos frente a la construcción de imaginarios a través de mundos narrados donde convergen lo intra e intersubjetivo. Como situaciones comunicativas reales tipificamos: la cultura, lo histórico, social, mítico, económico, político; es decir, a esos imaginarios reales que conforman lo que podemos llamar la exterioridad para referir las circunstancialidades enunciativas a manera de contextualizaciones de lo real, que además de establecer relaciones de objetividad y certeza, sirven para legitimar los discursos estéticos. Y dentro de las articulaciones de lo intrasubjetivo, el ser se encuentra consigo mismo en el desdoblamiento del discurso metafórico que incorpora el cuerpo como espacio semiótico y de autoreconocimiento, y la sensibilidad a manera y razón de principio identitario que se refuerza dentro del cuerpo mismo, la conciencia mítica y los estados del sujeto dentro de los espacios de lo íntimo.

Por su parte las simuladas están referidas a las que se construyen como certeza literaria que permite trasgredir la historia conmemorativa y formal. Y este procedimiento lo podemos ilustrar con la inversión de la casualidad histórica a través del centramiento textual en el mundo íntimo del personaje y no en el acontecimiento histórico. Tal y como ocurre en *El general en su laberinto (1989)* del nobel colombiano Gabriel García Márquez; donde la imagen del Libertador Simón Bolívar se desdibuja en sus glorias épicas y se centra en el cuerpo angustiado y enfermo que deambula por

los espacios físicos-geográficos que adquieren un ambiente lúgubre que presagian la imposibilidad del personaje para lograr lo pretendido. Y es que la historia vista desde los personajes cambia diametralmente los enfoques, porque allí ingresa el cuerpo como el gran deconstructor de la historia, y lo patémico hace aflorar categorías que la visión sobre el héroe oculta; pudiendo mencionar entre ellas: la vejez, debilidad, pasión, erotismo.

Y una de esas isotopías desencadenante y concatenante es la nostalgia como el gran coadyuvante en la refiguración del referente histórico, la mirada desde la reconversión de la historia del sujeto como Ser sufriente-padeciente, y no un ser invencible, un héroe cosificado en los anales histórico-conmemorativos, sino que se plantea la transmigración del referente histórico a partir de los espacios de lo íntimo de los sujetos atribuyentes (autor, narrador, personajes) y la conversión en certeza literarias, que es la otra forma de contar la historia.

Porque la literatura devuelve al héroe lo profundamente humano que le roba la historia para permitir de esta manera la creación de una cotidianidad narrativa desde las subjetividades que permiten el desdoblamiento del sujeto enunciante en personaje o narrador. Espacios del desdoblamiento entre lo real y lo ficcional que posibilitan los constructos de la enunciación desde las metáforas del sujeto. Entonces nos encontramos frente a la posibilidad de reconfigurar la historia en medio de un sinfín de posibilidades que la hacen infinita e impostergable; actual en la redimensión de los sujetos que intervienen en el intercambio ficcional y la convergencia de los tiempos en el espacio narrativo.

Evidencia esta que me permite especular sobre una debilidad de la historia que se ve en la necesidad de reinventarse en el discurso narrativo, o más bien, imaginativo, donde la simulación de situaciones se convierte en la teatralización de la historia que requiere ser sistematizada como certeza literaria. Y allí acudo a la novela *Las lanzas coloradas* (1931) del venezolano Arturo Uslar Pietri; quien introduce en su trama textual un personaje no reconocido históricamente, (Presentación Campos), quien trasgrede el referente histórico violentando los principios esenciales de la guerra de la independencia mediante el desafío a las clases sociales gobernantes. Pero lo más significativo, el único personaje que es capaz de dejarse amar y cuidar por una mujer (La Carvajala).

Entonces la inserción del personaje netamente ficcional da 'giros narrativos' a la historia textual y la lleva hacia los espacios de las posibilidades, porque ahora el enfoque se hace desde el personaje y su visión patemizada de la realidad, donde la

historia asumida como real, solo sirve para legitimar el constructo ficcional, la nueva certeza de la historia construida desde la literatura.

La literatura, en nuestro caso, se prefigura como la interrelación de sensibilidades que manifiestan las esferas más íntimas de los enunciantes a través de diferentes procedimientos estéticos que la hacen ocultarse/revelarse en exquisito juego simbólico, posibilitando la convergencia sígnica dentro de una semiosis infinita para enriquecer las obras y los autores en el transcurso del tiempo y la historia. De allí que la historia y la literatura compartan sus esfuerzos por simular el mundo; ser simulaciones de espacios simbólicos en medio de la realidad que establece un pacto ficcional para convertirlas en certeza. Certeza que linda entre los centros y las periferias, desde donde la historia narrada desde la formalidad se convierte en centro; discurso del poder que intenta demarcar los horizontes de las sociedades que la asumen como perfil ético-moral.

Indudablemente, el tratamiento literario del referente histórico está contenido en la novela histórica y todos aquellos textos que apuntan hacia la epicidad de los hechos que han contribuido a gestar una nacionalidad. Textos que lindan entre lo ético y lo ideológico, donde los hechos se convierten en testimonio estético para aleccionar, dejar una huella imborrable que constituye la admiración de un autor por los registros históricos. Esta intención es latente en escritores como: Walter Scott, Alfred de Vigny, Gustave Flaubert. Alessandro Manzoni, León Tolstoy, entre otros; quienes transmigran los estamentos de la historia al plano literario para crear un espacio enunciativo que se convierte en la metaficción que resignifica el hecho histórico.

Hoy día, el referente histórico se ha convertido en elemento de trasgresión de la causalidad conmemorativa de la historia y se traspone en certeza literaria que permite cuestionar paradigmas sobre la fundación de mundos posibles sustentados por la veridicción que otorga la trama literaria. En interesante proceso de conversión, los héroes se humanizan a partir de sus carencias y debilidades, se hacen seres sensibles y cuestionan los estatutos de lo objetivo a través de lo profundamente humano. Ya no son héroes, ni personajes anclados a un tiempo pasado, sino que el pasado es una historia que recién comienza a ser contada en el discurso estético.

Lo inamovible del referente histórico se hace agente dinámico en el discurso literario connotando perspectivas de significación que permiten plantear unidades de análisis desde la interacción de circunstancialidades, entendidas estas circunstancialidades como momentos de significación que pueden perfectamente anclar entre el pasado y el presente. Posicionalidades donde se aprecian las delegaciones

discursivas-atributivas del autor para con el narrador y los personajes, quienes en momentos, se convierten en instancias autónomas para configurar sus propios espacios de significación.

Y es que la literatura rescata los sujetos periféricos y fronterizos que desde los olvidos de la historia construyen certezas literarias, que como periferias abordan en momentos narrativos a esos centros y los hacen vulnerables, o por lo menos, objetos de reflexión que lleva a los lectores a encontrarse frente a la 'otra' cara de la historia. La historia vista desde las dimensiones de lo humano y la trasgresión de los cánones. A partir de la ficción narrativa, las certezas se tambalean aún más; la historia se hace otra donde la palabra es imaginación y, la imaginación, rico juego de máscaras que asaltan la razón. La ficción, ya sea textual o pictórica[222] no intenta competir con el discurso histórico, tampoco borrar la vieja letra de sus pergaminos para escribir sobre ellos, sino sustituir sucesos de la Historia Oficial por otros que reflejen lo cotidiano, lo simbólico o lo imaginario.

En tal sentido la literatura es un acto de enunciar que crea 'valor argumental', bien sea desde la realidad o la ficción. De allí que en el discurso literario converjan de manera natural la historia y la ficción como mundos paralelos e interactuantes; campos enunciativos que crean la certeza literaria. Más aún cuando en el acto de narrar, los enunciantes hacen del pasado un espacio enunciativo por excelencia. Y ello responde a una necesidad subjetiva que pretende llenar los espacios del presente a partir de las certezas del pasado. Por lo tanto, la historia se transfigura en resignificación donde los seres se autoreconocen estableciendo las bases para establecer relaciones intersubjetivas con los otros. La historia se hace una gran confluencia de la memoria que puede ser construida desde diferentes ángulos, y allí aparece la riqueza del discurso narrativo y su poder de simulación.

Desde los espacios enunciativos el pasado es la historia que comienza a contarse cuando se enuncia, y los referentes reales son las bases estructurales de las certezas literarias que conjugadas con la ficción (que se constituye en otra certeza más), conforman el discurso estético; y los referentes históricos son por excelencia las fórmulas de narrar el mundo. En principio, los referentes históricos configuran la novela histórica, el mayor reflejo de la epicidad del hombre disuelta en el transcurrir de

[222] Bajo esta reflexión incluyo el discurso pictórico que ha construido un importante campo semiótico dentro de la simbolización de la historia. Por todos es conocida la intención de plasmar a través de cuadros y esculturas a héroes y motivos históricos, allí el referente histórico se hace centro y fijación del discurso del poder. Pero dentro de este procedimiento estético también existe excepciones que presentan otras formas de simular la realidad histórica. Tal es el caso del cuadro *La batalla de Guernica* de Pablo Picasso, donde la unidad se consigue a través del desmembramiento de las formas y figuras.

los tiempos y que se convierte en la forma de expresar la gloria humana alcanzada a través de las acciones heroicas narradas en función de lo testimonial.

De allí que la propuesta esencial radica en ver la simulación como un horizonte lleno de posibilidades, y no en un simple ejercicio retórico que se constituya en una realidad reducida, sino más bien, procurar un pacto ficcional con un lector capaz de enfrentarse a un sistema de representación y desde allí crear una lógica de significación a partir de un texto, donde simular se transfigura en historiar, imaginar y narrar desde los referentes históricos que se resemantizan a través del discurso literario. Porque simular es un don natural del hombre que ha encontrado en la palabra y la imaginación sus medios predilectos de expresión. Expresión imaginada que crea mundos alternativos donde la referencialidad se encuentra acantonada más allá de lo estrictamente literal para crear otras posibilidades de interpretación. Interpretación que puede estar soportada por los contenidos desarrollados o los recursos estilísticos utilizados en la creación del discurso estético. Y donde perfectamente podemos señalar que la *historia imita al arte* e irremediablemente sus fronteras se entrecruzan con la literatura en su afán por habitar el mundo.

Tradicionalmente se ha afirmado que los discursos son estimulados por una necesidad comunicativa o comunicacional, completamente conteste con esa afirmación; pero también se elaboran los discursos por una necesidad subjetiva, donde el conocimiento se trasmuta en una doble perspectiva de lo objetivado/subjetivado, creando lógicas de sentido a través de la subjetividad, por lo que, podemos referir un conocimiento subjetivado que establece interrelaciones por medio de las afinidades afectivas, creando un nivel simbólico más allá de lo meramente cognoscente. Entonces, el conocimiento se hace una necesidad subjetiva, y a su vez, la necesidad subjetiva se hace conocimiento.

Por ello podemos hablar de una territorialización de la sensibilidad dentro de la configuración de esos universos simbólicos e imaginarios, tales como: la historia, la ficción, el mito, el mundo onírico, y fundamentalmente, la memoria como recurso no solamente de almacenaje de recuerdos, experiencias o conocimientos; sino también como referente de autorreconocimiento del sujeto dentro de su campo patémico. Aquí se puede ilustrar esa estructuración simbólica revisando las concepciones o perspectivas de la historia, bien sea desde la universalidad, o en base o función a una contextualización regional determinada. Y esto tienen que ver mucho con los reconocimientos del ser enunciante en su principio identitario,.

He allí las grandes diferencias entre historia universal, historia nacional, o historia de la patria chica. Tres formas de narrar realidades, de construir imaginarios desde diferentes circunstancialidades emotivas-enunciativas. Todas buscan un grado de objetivación en el registro de los hechos, al mismo tiempo que difieren de los puntos de abordaje cuando la necesidad subjetiva regenta el hilo del discurso. Y allí las historias de la patria chica tocan más de cerca a los individuos, allí la subjetivación se hace mayor porque no se trata de un acto de simple registro de acontecimientos, sino que, el discurso se carga de profunda carga afectiva, creando una semiosis donde el subjetivar se convierte en procedimiento para situar lo comprendido, respondiendo a un acto profundamente hermenéutico.

Como un ejemplo claro y concreto dentro de la construcción de imaginarios socioculturales a partir del subjetivema[223], o a más decir, de la subjetivación como proceso estructurante del discurso, tenemos el proceso independentista americano. Y específicamente en la obra del Libertador Simón Bolívar, donde un sujeto sensible subyace en los diversos discursos políticos, bélicos, proclamas y decretos. Sujeto sensible que recoge una tradición que comenzó con la ajenidad del colonizador que paulatinamente se convirtió en una territorialización de la subjetividad fraguada en tierras americanas; entonces la historia del otro se hace mi historia, el discurso del otro se hace mi discurso por las afinidades sensibles desdobladas en la utopía, la cercanía territorial, la coincidencia cultural, los sueños libertarios.

Bajo esta reflexión, estamos frente a una textualización de la sensibilidad, demostrando que la sensibilidad se puede textualizar a través del discurso, estableciendo una cartografía representacional de la manifestación de lo subjetivo como universo simbólico dentro de los actos de producción discursiva. Y dentro de esa producción discursiva será el subjetivema el ente responsable de la trascendencia del discurso a partir de la transfiguración del espíritu que encuentra un logos enunciativo que interprete sus espacios más íntimos y sentidos. Tal es el caso de los discursos míticos, musicales, literarios y artísticos que permiten la potencialidad del sujeto a través de la incorporación de hechos trascendentes que representan la conciencia del

[223] Más allá de la concepción lingüística-gramatical, queremos destacar el subjetivema como construcción simbólica que crea una territorialización de la sensibilidad a partir de la función existencial que posibilita la intersubjetividad entre los sujetos enunciantes-atribuyentes. Por lo tanto, el subjetivema se convierte dentro del discurso en marca indicial que muestra los desdoblamientos del sujeto a partir de los rasgos conscientes e inconscientes, y al mismo tiempo, permite delimitar el mundo de las cosas y el mundo del sujeto, o mejor dicho, el mundo del sujeto en interrelación del mundo de las cosas y el orden simbólico establecido en los discursos y sus articulaciones.

sujeto trascendido en imaginario colectivo, esto es, la experiencia humana comunalizada.

En base a esta exploración íntima del discurso, y los ya comentados desdoblamientos del sujeto en él, el sujeto enunciante adquiere un importante rol dentro de la configuración de los imaginarios socioculturales, el de sujeto deseante que articula desde el discurso las necesidades subjetivas que le otorgarán una identidad modal a partir de los estados del sujeto. Y en este sentido, ingresa dentro de la operatividad del discurso el cuerpo como escenario de la enunciación-narración, espacio y tiempo de la enunciación que intenta ordenar a través del sentido los acontecimientos en los que se encuentra inmerso. Por lo tanto, una experiencia ordinaria, heterogénea y discordante, podrá, a través del narrar/contar, comprender y ordenar la significación de los acontecimientos a partir de la concepción existencial del narrar, desde donde, reconfigura y construye los sentidos.

Desde esta perspectiva, la literatura es una lectura de la sensibilidad desdoblada en posibilidades de interpretación en función de los sujetos sensibles y sus posibilidades de significación-resignificación desencadenadas en la racionalidad subjetivada que comporta todo acto de lectura. El acto enunciativo paralelo al decurso histórico que puede intervenir esa realidad y construir imaginarios que contemplen en su seno la historia y la ficción como procedimientos estéticos para leer el mundo.

BIBLIOGRAFÍA

García Márquez, Gabriel (1989) *El General en su laberinto.* Bogotá. Editorial Oveja Negra.

Uslar Pietri, Arturo (2000) *Las lanzas coloradas.* Madrid. Ediciones Cátedra.

6 - DISTINTAS MIRADAS DEL CONTEXTO HISTÓRICO Y LAS TRADICIONES LITERARIAS. LA VISTA DESDE: A) LO ANCESTRAL, B) LO INDÍGENA, C) LO AFRO, D) LO COLONIAL, E) LO REPUBLICANO, F) LO MODERNO, G) LO CONTEMPORÁNEO, H) LO PASADO Y LO NUEVO, E I) LO REGIONAL

EL PUEBLO INDÍGENA KICHWA DE LA REGIÓN ORIENTAL DEL ECUADOR: UNA MIRADA DESDE SUS MANIFESTACIONES ANCESTRALES LITERARIAS

Fanny Consuelo Lucio Garófalo
falucio @hotmail.com / fanny.lucio@uleam.edu.ec
Jhonny Saulo Villafuerte Holguín
jhonny.villafuerte@uleam.edu.ec
Universidad Laica "Eloy Alfaro" de Manabí, Manta - Ecuador

INTRODUCCIÓN:

En la Amazonía se han desarrollado desde hace miles de años, diferentes pueblos indígenas. Se considera que aproximadamente 270.000 indígenas habitaban en la región Amazónica Ecuatoriana en época de la conquista pero, durante la Colonia y la República tribus como los Tetétes, Omaguas, Coronados, Oas, Zaparos desaparecieron. Durante el auge de la quinina y el caucho a finales del siglo XIX, la mayor parte de la etnia Cofán también fue reducida en número y con su desaparición se perdieron su lengua y saberes milenarios. En la actualidad la confederación Achuar ha soportado atentados motivados por la ambición desmedida de la clase dominante, los recursos naturales y la aculturación. (Valarezo, 2002). Y las nacionalidades indígenas Kichwas, Secoyas - Sionas, y Cofanes que habitan en la provincia de Sucumbíos de la región Oriental del Ecuador han resistido valientemente la arremetida del dominio occidental desde la conquista hasta nuestros días. Desde esta arista se esboza una síntesis del genocidio físico y cultural que ha impactado duramente a cada nacionalidad y que de una u otra forma aún en la actualidad muy sutilmente inciden en el modo de pensar, hablar y actuar de los aborígenes en especial de los más jóvenes. Las formas de imposición generalizada han contribuido a desarrollar la creencia de que las lenguas

indígenas son inferiores a las dominantes, por ello los miembros de los propios pueblos indígenas han llegado a menospreciar su idioma con consecuencias socio-culturales, económicas y políticas negativas. (Yánez, 2001, p. 9)

La expansión de la sociedad nacional se fue consolidando en la amazonia a través de la acción de los misioneros católicos, de la explotación del caucho, cascarilla, explotación petrolera y la globalización. Fueron los jesuitas los encargados de la "civilización" y "evangelización" de los indígenas. Luego a fines del siglo XIX e inicio del XX, la extracción del caucho dio origen a una explotación que llegó incluso a la esclavitud forzados a abandonar sus hogares para trabajar con los caucheros. Oberem (1980) expresa que "más de mil hombres fueron llevados de la región de Loreto, Payamino, Cotapino, entre otros pueblos; de ellos no volvieron más de 400; la mayoría murió por la forma inhumana en que fueron tratados (p. 117). Se dio la construcción de carreteras, lo que permitió el advenimiento de un gran número de colonos que de acuerdo con el Informe de Actividades del Comité Ejecutivo (1976-1978-FOIN) "... ante la falta de una verdadera Reforma Agraria en sus regiones, tanto en la Sierra, como en la Costa, migraron hacia el Oriente para competir con los indígenas por las tierras". A más de esta desmedida colonización, el Estado empezó a entregar grandes concesiones de tierras a empresas agro-industriales, especialmente madereras y de palma africana aspectos que influyeron definitivamente en la usurpación de territorio, contaminaron la selva, destruyeron la flora y ahuyentan la fauna, fuente de proteínas. (Maldonado, Garcés & Benítez, 1986). Para mitigar este nuevo atropello, todos los líderes comunitarios se han organizado para defender el territorio ante las incongruentes políticas de protección del medio a través de la aplicación de la Ley de Patrimonio Forestal y la creación de Reservas Ecológicas, limitando cada vez más el espacio físico de los indígenas.

En el año 2007, la confederación de nacionalidades indígenas del Ecuador (CONAIE), demanda el reconocimiento de las siguientes nacionalidades: "Kichwa, Shuar, Achuar, Huaorani, Cofán, Siona-secoya, Shiwiar, Andoa, Zapara, Tsachila, Chachi, Awa y Epera" (CONAIE, 2007, p. 18). Finalmente, en el año 2008 Ecuador se reconoce como un país "plurinacional y multicultural" (Constitución de la República del Ecuador, 2008) consideraciones que determinan el mejoramiento en el estándar de vida de las nacionalidades antes mencionadas, asunto que está en proceso de posicionamiento.

El objetivo del presente estudio es: determinar las formas literarias que están en riesgo de desaparecer en el pueblo Kichwa del Oriente ecuatoriano.

MARCO TEÓRICO

Contextualización de la plurinacionalidad y multiculturalidad en Ecuador

La plurinacionalidad solamente reconoce la diversidad, pero no enfatiza la unidad en la diversidad, y más bien, induce al estado a tratar a los pueblos indígenas como minorías nacionales (Valarezo, 2002) Por su parte Boa Ventura de Sousa (2007) defendió cuatro razones sobre la tendencia de la plurinacionalidad:

- La teoría política fue desarrollada en el norte global…, inventaron todo un marco teórico que se consideró universal y que se aplicó a todas las sociedades.
- La teoría política ha desarrollado teorías de la transformación social tal como ésta fue desarrollada en el norte, quedándose muy distante de las prácticas transformadoras que vienen del sur.
- Toda la teoría política es monocultural, tiene como marco histórico la cultura eurocéntrica, y
- La teoría política no se ha dado cuenta de un fenómeno que hoy es más central: el fenómeno del colonialismo (Ventura de Sousa, 2007: 23).

Esto significa que la plurinacionalidad involucra un determinado modelo de gobierno y un tipo de organización sociocultural, política y económica que plantea enarbolar la justicia, la libertad individual y colectiva, la equidad y el desarrollo justo e igual para todos los involucrados en la sociedad; considerando las particularidades de las distintas regiones, culturas, tecnologías y en general formas de vida, pues estas constituyen el soporte del ámbito jurídico-político y cultural de todas las Nacionalidades y Pueblos Indígenas. La plurinacionalidad enmarca una determinada forma de organización política, económica y sociocultural, además de una forma de gobierno del Estado por tanto los indígenas disponen de una visión global interna de la sociedad no indígena y con el Estado. De esto da cuenta la misma CONAIE, al asegurar que su proyecto logra promover la equidad social y política, la justicia económica y la interculturalidad social, López (2010). En este mismo sentido, lo plurinacional hace referencia, de acuerdo con el boliviano Luis Tapia, a una matriz

comunitaria de organización de los indígenas en pueblos y nacionalidades, pero que "no contiene en su seno la forma estatal", porque "La política no se ha concentrado y no ha generado en el seno de estas comunidades una separación de instituciones y de personas que se convierten en políticos" (Muñoz, 2008, p. 32). Las etnias o pueblos se sujetan a las leyes y códigos establecidos por el gobierno, sin embargo cada una tiene sus propios acuerdos de organización política, jurídica y económica que es representada por el hombre más sabio y con mucha experiencia, llamado chamán; al que todos los integrantes de las distintas comunidades le deben honor y respeto.

Por su parte el antropólogo Martínez (2010) afirma que la multiculturalidad es la simbiosis de "nuestra vida personal y colectiva, que se la forma en torno a una sociedad multicultural, de allí que es el ámbito social el que nos permite tener conciencia de las identidades culturales". En síntesis cada uno de nosotros somos el producto de un histórico cultural personal, el mismo que a la vez nos aleja debido a la globalización que ha hundido sus garras en los sectores económico, cultural, político, social, entre otros es decir nos acerca cada vez a una homogenización cultural que consiste en formar una "aldea global" que abarque una sola cultura, un mismo idioma, una misma ética-moral; aspectos que paulatinamente conducen a la pérdida de culturas, idiomas, costumbres ancestrales heredadas. Desde este punto de vista, es urgente proponer nuevas estrategias de educación en todos los niveles, para brindar una mayor atención especialmente a las minorías étnicas regionales y nacionales; Martínez (2010) expresa que el fin sea conocer hasta qué punto han sido destruidas, evidenciar toda su riqueza, su aporte, evitar esa negación de las identidades culturales en la que actualmente vivimos y encontrar nuestra identidad colectiva y personal. En este sentido Valarezo (2002) advierte que las confederaciones Kichwas y Shuaras son los únicos pueblos indígenas en proceso de expansión en Ecuador pero, en ellos se muestran signos alarmantes de aculturación, de sumisión ante una forma de vida impuesta, extraña a sus costumbres ancestrales, que está rompiendo el antiguo balance que el hombre mantenía con la selva. (p. 20). Existe por lo tanto el llamado de alarma a la observación de la pérdida de formas de vida de las comunidades indígenas como efectos de procesos de aculturación latentes al inicio del siglo XXI.

2.-Teorias de la colonialidad y procesos de resistencia histórica.

Los nuevos dirigentes criollos, herederos intelectuales del centralismo homogeneizador de la burguesía, en ningún momento aceptaron la presencia

diferenciada de pueblos y naciones indígenas dentro de las fronteras que limitan el estado nacional. Todos y cada uno de los ciudadanos del estado son excluidos de cualquier posibilidad de preservar su cultura como su signo de identidad. Por tanto, los indígenas, etnias y nacionalidades durante la colonia, en cierta medida, lograron resgardar ciertas características culturales; sin embargo, con el advenimiento de las repúblicas independientes fueron perdiendo su reconocimiento como indígenas. Las normas de poder establecidas en la colonia no modificaron en absoluto, las relaciones entre criollos, indios, negros y mestizos; más bien insistieron con mayor vehemencia en la posición dominador-dominado. Mignolo (1998) manifestó que en la nueva España, los conquistadores, vivieron mejor que en la metrópoli, pues a costilla de los indios y esclavos edificaron suntuosas iglesias y conventos que hasta en la actualidad denuncian la opulencia en la que vivieron los sacerdotes. (Mignolo, 1998, p. 9). La colonia impuso un idioma común, una misma religión, y no respondió a la realidad interna del nuevo estado. Mignolo (1998) expresa que ¨Fortalecieron a la ciudad barroca las exigencias de una vasta administración colonial que se dedicó a duplicar controles y salvaguardas y a la evangelización (transculturación) aunque los indios no lo hayan entendido. (p. 9)

La colonización de América fue el producto de la retórica positivista de la modernidad que justifico la lógica destructiva de la colonialidad Mignolo, (2008). Esta colonialidad se funda en una clasificación racial-étnica de la población del mundo, donde la noción de raza legitimo las relaciones coloniales de dominación, en la medida en que "naturalizaba las experiencias, las identidades y las relaciones históricas de la colonialidad" (Quijano, 2000, p. 243). Entonces, se da por entendido que el colonialismo enmarca la usurpación de la soberanía, en este caso la de los pueblos indígenas a través de la dominación y explotación física, económica, y cultural de su territorio y de su población mediante la aplicación de leyes ajenas y que no los benefician, sino a los mestizos. Mientras que la colonialidad se refiere a un modelo de poder iniciado con la expansión colonial europea, donde la idea de raza y la jerarquía etno-racial global traspasa todo tipo de temáticas, sean conocimiento, epistemología, democracia, religión, y que siguen vigentes pese a que las gestiones coloniales casi han sido aniquiladas del planeta. En este plano, (Stavenhagen, 2000, p.3) manifiesta que:

> La estructura jurídica e institucional de nuestros países, enraizada en el sistema de Gobierno de la Colonia y en el liberalismo económico y político del siglo XIX es el marco que permite precisamente (...) la violación de los derechos humanos de la población indígena. Las legislaciones nacionales,

> en la medida en que afectan a las poblaciones indígenas, han contribuido en gran medida a la crítica situación de estos pueblos.

Las etnias y pueblos considerados habitantes de segundo orden, considerados un impedimento para el progreso del país; no obstante, útiles para el sostenimiento de la economía nacional por su trabajo como mano de obra barata; esta es la razón de que aún las sociedades indígenas sean sometidas de una u otra manera a procesos de aculturación. De acuerdo con Gonzalo Aguirre (1957) se entiende que la aculturación no consiste en una mera recepción y asimilación de valores culturales procedentes de otro u otros; sino que involucra la existencia de sistemas culturalmente independientes, lo urbano domina lo rural, las comunidades se convierten en islotes y se establecen relaciones asimétricas entre los distintos grupos etarios. Las diferentes nacionalidades y pueblos constituyen la parte sometida, dominados por los sectores controladores de la respectiva comuna. Es decir, los mestizos crean o modifican leyes para aplicar a todo un país, sin embargo estas no se ajustan o son ajenas a las establecidas en una determinada comunidad. Como dice (Aguirre, 1957, pp. 49-50)

> El proceso mediante el cual la cultura india y la cultura occidental, que por principio se plantean como complementarias, deben interpenetrarse. Intercambiar entre ellas préstamos, y reducir poco a poco sus diferencias, hasta el momento en que formen una sola y misma cultura.

La sociedad letrada de la primera mitad del siglo XX, entendió que los indígenas americanos no estaban compenetrados en la civilización moderna, por tanto utilizaron la aculturización para transformarlos en ciudadanos, cualquier tipo de ciudadanos menos letrados; y así, a través de políticas estatales y reivindicaciones sociales, mejorar sus condiciones de vida.

Estos procesos no tuvieron éxito, pues aún a la luz del despunte de la ciencia y tecnología se mantiene una cultura dominada y otra dominante. Es imperativo que las gentes empiecen a minimizar las barreras diferenciales entre los integrantes de un mismo conglomerado social. Se trata de mirar en una misma dirección, que todos utilicen los mismos códigos para comunicarse e informarse; pero considerando los otros saberes ancestrales, en concomitancia con costumbres, culturas e idiosincrasia.

La idea es empezar con una verdadera descolonización que involucre principalmente la igualdad de oportunidades, la eliminación no solo del racismo, siendo un lugar donde se evalué a la gente por su capacidad, sus méritos y conocimientos, indistintamente de su pertenencia étnica. Que los jóvenes, en especial

los kichwas que son objeto de este estudio, se sientan orgullosos de su etnia y no asuman costumbres o hábitos ajenos.

METODOLOGÍA

Este trabajo es de tipo etnográfico, busca determinar las formas literarias de la comunidad kichwas específicamente de los que están asentados en la provincia de sucumbíos en las comunidades de Dashino, Tashino y el Cuyabeno; donde se realizó un acercamiento por un periodo de 4 meses. Para incursionar en el estudio de las formas literarias del pueblo kichwa se consideró a la etnohistoria narrativa, subdisiplina de la antropología la misma que describe los acontecimientos de un pueblo que no tiene escritura, mientras que la narrativa es un subgénero de literatura y que tiene como objetivo narrar cierto hecho en forma real o ficticia. También se consideró a la literatura Multicultural que se basa en la antropología cultural para dejar constancia de la existencia de diferentes culturas en un mismo espacio geográfico y social. Por lo tanto reconocer que existe una cultura diferente no solo es aceptar que alguien pueda tener un color de piel distinto, se vista diferente o tengan hábitos alimenticios extraños. Sin embargo, lo que importa para nuestro estudio es que los integrantes de la otra cultura comprendan a la naturaleza humana desde diferentes modos.

Para determinar las formas de expresión literarias se cuenta con la colaboración de aproximadamente 300 indígenas kichwas, mujeres y hombres, jóvenes y adultos asentados en las Comunidades arriba indicadas. El trabajo ejecutado se desarrolló en función de entrevistas a profundidad y la toma de datos en talleres participativos que fueron dirigidos a la revisión del devenir literario kichwa.

Procesamiento de los datos

Se realizó un estudio documental que ayudó a determinar que las principales causas para la posible extinción de las diferentes formas literarias es la intromisión de agentes externos: como la evangelización, la explotación petrolera, la entrega de grandes cantidades de tierras por parte del estado para la siembra de palma africana, así como la migración de colonos a esta parte del Ecuador.

En cuanto a los talleres se consideró a los subgéneros cuentos, leyendas, canciones y mitos como temas de conversación y análisis; y, para triangular la información se acudió a la aplicación de grupos focales para disponer de información en

forma profunda, clara y precisa. Finalmente, para la respectiva tabulación de los datos se aplicó el análisis crítico

RESULTADOS:

1.-El lenguaje Kichwa y sus formas literarias

En Ecuador, antes de la llegada de los Incas el Kichwa era una lengua utilizada ampliamente en cada uno de los pueblos. Con la conquista incásica este idioma se formalizó en todo el Tahuantinsuyo. Cachiguango (2013) afirma que el quechua, así reconocido en parte del sur y el kichwa en el norte, tenía una rica literatura oral, en forma de cantos y relacionados a los quipus.

> Con la llegada de los españoles, el quechua y el Kichwa se convirtió en una lengua escrita y que hasta hoy constituye el vehículo de una rica literatura que incluye poemas, piezas de teatro, sermones, canciones, interpretaciones simbólicas, interpretaciones de los sueños, cuentos, mitos, leyendas, etc. Como ejemplo se menciona una pieza de teatro titulado Ollanta, se trata de texto clásico escrito en la época colonial, que narra los trágicos amores entre el capitán Ollanta y la hija del Inca Pachacútec, Cusi Cóyllor (en quechua, "Estrella Alegre"). En él, Ollanta confiesa sus sentimientos a su sirviente PiquiChaqui (Cachiguango, 2013, p. 67)

En aquel tiempo la literatura indígena había alcanzado un amplio desarrollo, con una diversidad de formas líricas, épicas, narrativas y dramáticas, transmitidas en forma oral como cantos. Estas narraciones orales se considera fueron recopiladas y escritas por soldados, evangelizadores y funcionarios coloniales (cronistas). Además, hubo dos tipos de literatura kichwa:

Tabla No.1. FORMAS LITERARIAS DEL KICHWA

LITERATURA POPULAR KICHWA	LITERATURA CORTESANA KICHWA
Expresa el sentimiento del pueblo y que era transmitida por el Haravicu junto a un acompañamiento musical y danzas.	**Estaba a cargo de los amautas que transmitían la cultura oficial del Tahuantinsuyo a los gobernantes.**

Elaborado por: equipo investigador Sep. 2015.

2.-La transición de la forma del lenguaje oral Kichwa a su forma escrita

En la actualidad el idioma kichwa aún se mantiene como lengua de uso solo de los kichwas-hablantes por el permanente menosprecio y marginación producto de la colonización mental vigente en nuestra sociedad.

Aunque con los grandes levantamientos de los pueblos indígenas en el Ecuador se ha logrado un proceso de reivindicación de la identidad, sabiduría, espiritualidad, lenguas originarias y entre otras.

> Los indígenas, al ser considerados de "menor categoría", el último grupo humano en la escala social del país, sin derecho a producir elaboraciones mentales, reflexiones y menos aún producciones intelectuales, han sido desconocidos u ocultados a propósito en lo que se refiere al ámbito de la creación intelectual, de manera que sus producciones, de distinta índole, son generalmente señaladas como anónimas, al igual que la producción de otros sectores marginados por la población ecuatoriana, ya que las únicas ideas que trasmitieron de manera escrita fueron producidas por los grupos de poder. (Zapata, 2007: 173)

Las formas de imposición generalizada han contribuido a desarrollar la creencia de que las lenguas indígenas son inferiores a las dominantes, por lo que los miembros de los propios pueblos indígenas han llegado a menospreciar su idioma con consecuencias socio-culturales, económicas y políticas negativas. (Yánez, 2001, p. 9). La lengua oral debió ser reactualizada como lengua escrita por tanto se ha dictaminado ciertas normas gramaticales para su correcto uso oral y escrito. A partir de esto, el kichwa es reconocido y practicado como lengua materna en algunos centros educativos en la parte rural, sin embargo no se ha logrado ubicarla como una lengua aglutinante, es decir, una lengua con mucha sabiduría cultural lingüística. En los procesos de enseñanza-aprendizaje es considerado como un estudio de lengua, sin descubrir la riqueza de un pueblo milenario.

3.-La expansión y tipos literarios del Kichwa:

El idioma Kichwa es muy importante no solo como un medio de comunicación diaria en las diferentes comunidades; sino como una forma de expansión de la literatura oral, la misma que ha sido transmitida de generación en generación como un elemento de identidad cultural propia de estos pueblos.

Los cuentos, mitos, leyendas, interpretaciones de los sueños y la naturaleza, canciones propias y adivinanzas, constituyen los principales tipos literarios. Los pueblos aborígenes tienen en su cultura historias de amor y de tristeza, de alegrías y de sombras, de cánticos guerreros y de centenares de años de profunda meditación, silenciosa, pacífica.

4.-Las temáticas de la literatura Kichwa.

Para ellos "Indi" el sol y "Quilla" la luna, tienen sus propios caminos. El camino del sol por ser luminoso, caliente y seco; necesita del camino de la Luna, que es oscuro, frío y húmedo; por eso intercambian sus rutas todos los días, para dar vida y alegría a la tierra y a los hombres de la selva amazónica.

La literatura Kichwa nos muestra una parte importante de la riqueza cultural de los mismos, en ellos la realidad mezclada con la superstición y la leyenda nos ha revelado paso a paso la forma de vida de algunos aborígenes; están íntimamente ligados a la naturaleza y la selva milenaria, la que a más de proporcionarles su habitad natural, es para ellos junto con sus animales, ríos, y montañas; su espíritu protector, su despensa, su farmacia, su fuerza y su última morada.

Leyendas

(Valarezo, 2002, p. 21) Los pobladores indígenas tienen una rica cultura en leyendas, cantos guerreros, mitos y canciones que evocan su glorioso pasado, y que reviven en ellas su cosmovisión, especialmente de respeto y admiración a los recursos naturales, como el sol, la luna, montañas, lagunas, ríos, árboles y animales. En la literatura del pueblo kichwa hay vestigios de canciones poéticas que expresan lamentos luego de la muerte de ser querido. Están embadurnadas de sensibilidad, ternura, sabiduría y magia. Existe la mezcla de elementos reales e imaginarios, mencionan al sol, a la luna, a los días fusionándolos con el dolor y el sentimiento de paz que irradian los elementos citados. En las leyendas se cuentan historias épicas, donde siempre predomina el fuerte para defender a los débiles y castigar a los malos. Así en la leyenda del El oso de la puerta del viento (Huayrapungo) se cuenta la historia de un Osezno de gran mansedumbre que fue herido, un joven indígena lo encontró y lo curó. Las tierras fueron invadidas por feroces pumas y el oso se convirtió en el defensor. En otra leyenda se cuenta que la comunidad de Misahualli fue castigada por la rencorosa

Quilla, con torrenciales lluvias, provocando una gran inundación y que el Indi también se unió al castigo, escondió su luz, permitiendo que las furiosas aguas trajeran consigo una infinidad de seres malignos. Entre ellos Amarun una temible Anaconda, enviada para destruir a los hombres blancos que causaban daño a la naturaleza. Se tragó a todos los malos y luego se sumergió a dormir su hartazgo en medio del río Misahuallí. Otra leyenda mítica es la piedra de sal, (Cachi rumi) en la que el realismo mágico da vida a la piedra para encargarse de castigar a los patrones que maltrataban a los indios, por no poder cuidar el ganado. Aún en la actualidad, en las faldas del Chiuta, al acercarse la media noche se escucha el mugido de las vacas y el insistente cachi, cachi, cachi de un hombre desesperado.

También hay leyendas que cuentan verdaderas historias de amor, cuyos personajes principales son Quilla e Indi. Dos jóvenes que se amaron mucho pero que el infortunio de la naturaleza los separó. Aún en la actualidad creen escuchar el llanto de Quilla ante la pérdida de su amado y el llanto del niño que no pudo nacer porque su madre se suicidó.

Como se anticipó en líneas anteriores, las leyendas antes descritas enfatizan en la necesidad de disponer de un ente fuerte que los defienda, que los apoye mientras tengan dificultades como en el caso del osezno, de la misma forma toman a una boa para convertirla en un dios castigador que destruye a los que seres que tanto daño han causado a los kichwas, denuncian la fuerza destructora de la naturaleza y como ésta en unión con el sol y la luna castigan a los malos. También relatan bellas historias de amor tanto que terminan con la inmolación.

Tradiciones

En la Amazonía ecuatoriana existes varias tradiciones, pero sobresale la ceremonia ritual para predecir el futuro, esta ceremonia está relacionada con el consumo de una bebida llamada Ayahuasca, este ritual consiste en la ingesta de una bebida elaborada a base de una planta llamada la ayahuasca *Banisteriopsis caapi* (Spruce ex Grises) CV. Morton, que constituye una planta sagrada para las poblaciones amazónicas, y con propiedades alucinógenas mística usada por cientos de años.

> El consumo de la ayahuasca es todo un ritual y debe ser realizada bajo la vigilancia estricta de una persona preparada llamada Shaman. Los efectos del consumo de esta bebida transportan a la persona a otra dimensión y logra ver

sus enemigos, sus potenciales peligros y las posibles soluciones, esta interpretación es realizada y corroborada por un buen Shaman. (Aguirre, 2014, p. 11)

6.-Literatura Kichwa amenazada

> Las nuevas generaciones, huérfanas de una enseñanza que las oriente con orgullo hacia el pasado glorioso de sus pueblos, se sumergen en la apatía y la inconciencia de su propia explotación, al imitar el modelo de vida del hombre blanco o mestizo y se permite negar y avergonzarse de sus raíces indígenas y se autoproclama blanco. Siguiendo este ejemplo es que los jóvenes de las comunidades indígenas están perdiendo su lenguaje, sus costumbres, su ciencia, sus mitos y leyendas, su historia. (Valarezo, 2002, p. 20)

Se considera que una de las estrategias a ser utilizada para la expansión de la literatura autóctona es la educación; sin embargo, se enfatiza que una de las razones principales por la cual existe deserción del sistema educativo formal en Ecuador es la escasez de recursos económicos, y con mayor incidencia en las diferentes Nacionalidades y Pueblos del Ecuador. Se conoce que 8 de cada 10 estudiantes que asisten a instituciones de educación básica bilingüe (Dashino y Tashino) y bachillerato hispano (demás instituciones públicas a la que asisten a educarse los jóvenes kichwas) abandonaron sus estudios justamente por razones económicas. En este sentido, son los Pueblos y Nacionalidades quienes presentan una mayor dificultad al momento de decidir entre trabajar y estudiar, debido a que, en promedio, son los hogares que perciben menores ingresos y es allí, precisamente, donde debe incidir una política pública y social que reduzca las barreras socio – económicas no solo en la matrícula educativa sino en los costos que acarrea todo el proceso de educación.

Desde esta arista, se entiende que a la par de la deserción de los jóvenes, también se incrementa la pérdida no solo del lenguaje sino también de la literatura oral porque se ven expuestos a una rápida aculturación externa. (Trabajan en compañías petroleras, madereras, entre otras)

Entre los subgéneros que tienden a extinguirse en la etnia de los kichwas son las canciones, las mismas que casi se han perdido debido principalmente al fuerte proceso de imposición de tradiciones, costumbres y la adquisición de prácticas culturales esnobistas que están llevando a un proceso de aculturización muy severo a la población ecuatoriana, especialmente a los jóvenes kichwas. (Aguirre, 2014, p. 6) Esta reflexión se la argumenta con los resultados obtenidos en las entrevistas aplicadas a los líderes

comuneros de los pueblos de Dashino, Tashino y el Cuyabeno. Los más jóvenes son influenciados por otro tipo de canciones básicamente el reggaetón, cuyos contenidos nada tiene que ver con sus costumbres, tradiciones, formas de vida.

Los cuentos, que de acuerdo con los conversatorios realizados en los grupos focales e mencionaron tan solo 14, los mismos que son transmitidos solo en forma verbal. El contenido tiene mucha relación con la magia de la naturaleza, con lo indómito y la bravura de ciertos indígenas que ofrendaron su vida por defender sus tierras, su cultura y su hegemonía natural.

Las leyendas, en las que predomina la épica, pues el objetivo de sus contenidos es plasmar como la misma selva milenaria, la flora y la fauna en estrecha imbricación con el indígena defienden su habitad que la recibieron como herencia de sus gloriosos antepasados.

DISCUSIÓN

En el desafío de ubicar a los conocimientos ancestrales, tradicionales y populares dentro del análisis pos-colonial, es indispensable plantearnos los alcances que ha tenido y tiene esta colonialidad del saber dentro de la cultura latinoamericana y específicamente ecuatoriana a través de las "nuevas identidades geo-culturales"(Quijano, 2010:126)

Varios autores de las ciencias sociales han profundizado en sus estudios en esta temática arrojando la conclusión de que la colonización de los saberes y conocimientos, ha sido y es una de las formas más potentes de colonización cultural y, por ende, de colonización imperial, que se inició con la colonización de América y que ha supuesto la opresión social, política y cultural de los pueblos ancestrales de este continente. (Crespo y Vila, 2014, p. 34) Este análisis incide especialmente en los kichwas debido a la imposición disfrazada, sutil de la que han sido objeto no solo por la educación, la tecnología, sino de aquellos que en nombre del progreso ¨económico¨ han arribado a estas tierras y han impuesto sus costumbres, culturas y formas de vida, por encima de aquellas culturas milenarias.

A pesar de los continuos intentos de asimilación y desestructuración de su cultura desde tiempos coloniales hasta el presente, los Runas Amazónicos, lejos de asimilar o extinguirse, se han mantenido. El proceso de Kichwización se ha extendido por otros espacios de la Región Amazónica, y ha madurado la concienciación de la

necesidad de luchar por la reafirmación y revitalización de su identidad y su cultura, abriendo un proceso de etnogénesis que los ha llevado a reivindicar su derecho a autoreconocerce como Nacionalidad Kichwa de la Amazonía.

Debido a los enlaces matrimoniales con los Shuaras, la nacionalidad kichwa se ha expandido hacia otras regiones de la Amazonía, se han agrupado y conformado agrupaciones políticas y sociales que velan constantemente, por sus reivindicaciones económicas y culturales. Además del cuidado de la naturaleza.

> En Pastaza, destaca en materia de autogestión el Plan de Manejo y Sostenibilidad de la comunidad Yana Yacu, propuesto para su concreción en un periodo de seis años, 2002-2008, y cuyo fin es la obtención de recursos de forma racional, basada en los conocimientos ancestrales sobre la biodiversidad de la zona, en el concepto Kichwa de Saccha Runa Yachai o conocimientos antiguos, para alcanzar el Sumac Causai o buen vivir. El plan consta de una fase previa de socialización inicial en la que la comunidad propone las necesidades requeridas para alcanzar los objetivos, tras la cual la comunidad, organizada en equipos locales compuestos tanto por hombres como por mujeres, realizan un diagnóstico de la situación social, económica, cultural, del Yana Yacu, para, finalmente, proponer el Plan de Manejo y Sostenibilidad. La experiencia se comparte, a nivel teórico, con comunidades del lado peruano de la frontera, con los que existe una estrategia común, y con otras comunidades indígenas de Ecuador. (Oliva, 2010, p. 54)

En el Ecuador al amparo referencial del Plan Nacional del Buen Vivir (SEMPLADES, 2009) se privilegia la construcción de espacios de encuentro común y se fortalece la identidad nacional, las identidades diversas, la plurinacionalidad e interculturalidad, la idea es proponer ciertas consideraciones para evitar que los géneros literarios desaparezcan.

El idioma Kichwa es muy importante no solo como un medio de comunicación diaria en las diferentes comunidades; sino como una forma de expansión de la literatura oral, la misma que ha sido transmitida de generación en generación como un elemento de identidad cultural propia de estos pueblos: cuentos, leyendas, interpretaciones de los sueños y la naturaleza, canciones propias y adivinanzas constituyen la identidad literaria de este pueblo en basta pujanza.

Los pobladores indígenas tienen una rica cultura en leyendas, cantos guerreros, mitos y canciones que evocan su glorioso pasado, y que reviven en ellas su cosmovisión, especialmente de respeto y admiración a los recursos naturales, como el sol, la luna, montañas, lagunas, ríos, los árboles y animales.

Los jóvenes son los encargados de empoderar las aristas literarias antes citadas, sin embargo lo lamentable es que han caído en una aguda a culturalización y reniegan de su propia literatura, lenguaje y cultura.

No dan importancia a las tradiciones y leyendas; al léxico y vocabulario de las lenguas vivas del Ecuador, así como a la producción de literatura, poesía y música la misma que ha sido transmitida de generación en generación vía oral. No se tiene datos reales, tan solo se logró inferir ciertas percepciones sobre las posibles causas que afectan a las distintas formas literarias del pueblo kichwa e infundir un sentimiento de identidad y contribuir al respecto por la diversidad cultural y literaria.

CONCLUSIONES

1. Este trabajo llegó a determinar que las formas literarias específicas del pueblo Kichwa que están en riesgo de desaparecer son: las canciones, los cuentos y las leyendas; debido a los diferentes procesos aculturación de agentes externos como los colonos, las compañías petroleras, las madereras, entre otras.
2. Debido a la injerencia de agentes internos y externos especialmente los jóvenes kichwas se sienten avergonzados de su lenguaje, de su cultura y por lo tanto de su literatura, ellos consideran más de moda aquellas canciones, cuentos, e historias tomadas de las culturas dominantes.
3. El trabajo realizado in situ de las comunidades Kichwas permite sugerir que se debe propiciar una adecuada recopilación de otras manifestaciones literarias para generar un inventario de las mismas para su registro histórico y visibilización.
4. Se extiende una invitación a investigadores para que dirijan esfuerzos hacia la línea de investigación que proponemos al final de este trabajo: Visibilizar la literatura indígena de América Latina y el Caribe.

Referencias

Aguirre, Z. (2014). Diversidad étnica y cultural del Ecuador. UNL, Loja Ecuador recuperado http://www.unl/rabajos91/diversidad-etnica-y-cultural-del-ecuador/diversidad-etnica-y-cultural-del-ecuador.shtml#ixzz3lDOqXXMt
Aguirre, G. (1957). *El proceso de aculturación.* Loja
Baumann, G. (2001). El Enigma Cultural. Ediciones Paidós. Barcelona. p. 163.
Bravo, J. (2001). Invisibilización, recuperdo en
http://www.codenpe.gob.ec/
index.php?option= com_content&view=article&id=128:kichwa&catid=84
http://dspace.ups.edu.ec/bitstream/123456789/4684/1/UPS-QT03643.pdf

Bravo, J. (2000). Naturaleza hasta la libertad de nuestros compatriotas en el oriente http://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/3827/1/TD037-DECLA-Kowii-invisibilizacion.pdf

Cachiguango, L. (2013). Cuadernos de formación y capacitación de los(as) voluntarios(as) de Cielo Azul Nº 2.

Carrasco, A. (2008). Encuentro sobre Literatura Ecuatoriana, Universidad de Cuenca, Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación. Cuenca. p. 471.

CONAIE. (2007). Proyecto Político de las Nacionalidades del Ecuador. p.18.

Crespo, J.M. y Vila, D. (xxxX). Saberes y conocimientos ancestrales, tradicionales y populares: el buen conocer y el diálogo de saberes dentro del proyecto buen conocer – *flok society 3*. 20/12/2014

Favre, L. (1998) Aspectos de la colonialidad. Extraído en Febrero 2007 http: pp. 49-50

Flores, A. (2000). Cuentos y leyendas de la Amazonía, recopiladas y recreadas por Alonso Flores, a través de sus vivencias con los pueblos originarios.

Maldonado, A. (2008). Democracia y derechos humanos Cultura Kichwa, interculturalidad y gobernabilidad. *Aportes Andinos N. 13 Gobernabilidad, democracia y derechos humanos*. Extraído en Marzo 2005 http://www.uasb.edu.ec/padh

Maldonado, L. (1992). *500 años de resistencia india*. Quito.

Marchan, C. (2000) en Vargas s/a. "Como dice Yucay". Pp.16-17

Muñoz, F. (2008). La plurinacionalidad en la nueva Constitución. Extraído de http://www.institut-gouvernance.org/en/analyse/fiche-analyse-453.html. El 2.sep.2015

Oliva, J. (2010). Organizaciones indígenas Ecuatorianas, Universidad Complutense de Madrid. *Facultad de Geografía e Historia*. Pp. 185 -187

Organización de Naciones Unidas. (2007). *Declaración de los Derechos de los Pueblos Indígenas de la ONU*. New York

Organización Internacional del Trabajo. (1998). *Convenio 169 de la OTI*, Italia

Quijano, J. (2000) ¨Historia del Ecuador: La colonia y la república¨. Santillana, Quito-Ecuador

Rama, A. (1998) "La ciudad letrada". Montevideo: Talleres gráficos ARCA S.R.L. Andes 1118, Pp. 31 – 41.

Simbaña, F. (2008). En Muñoz, F. (2008). La plurinacionalidad en la nueva Constitución. Extraído de http://www.institut-gouvernance.org/en/analyse/fiche-analyse-453.html. El 2.sep.2015.

Sousa, B. (2007). *La reivindicación del Estado y el Estado Plurinacional.*

Stavenhagen, A. (2000). La colonialidad y Colonialismo, Primera Edición, p.3

Valarezo, G. (2002). *¿Plurinacionalidad o Interculturalidad en la Constitución?*

Yánez, C. (2001). *Una introducción a la lingüística general.* Ediciones Abya - Yala. Quito – Ecuador.

UNESCO, 2003; Ministerio Coordinador de Patrimonio Natural y Cultural, 2008a; Alcaldía Metropolitana de Quito.

Zapata, C. (2007). Intelectuales indígenas piensan América Latina. Ediciones Abya Yala. Primera edición. *Colección Tinkuy, vol2*. Universidad Andina Simón Bolívar. Quito. p. 173

RACISM AND DECOLONIALITY IN "A MAP TO THE DOOR OF NO RETURN - NOTES TO BELONGING" BY DIONNE BRAND

Áurea Regina do Nascimento Santos[224]
Universidade Federal do Piauí
aureasantos@ifpi.edu.br

> To live at the Door of No Return is to live self-consciously. To be always aware of your presence as a presence outside of yourself. And to have 'others' constantly remark on your presence as outside of itself.
> (A Map to the Door of No Return – Dionne Brand, 2002)

Dionne Brand is a poet, a writer, an educator, a filmmaker, and an activist, born in Guayguayare, Trinidad, in 1953. She moved to Toronto in 1970 and attended the University of Toronto (BA in English and Philosophy) and the Institute for Studies in Education of Ontario (Master of Philosophy of Education). She has published poetry, fiction and essays; taught literature, creative writing, and women's studies at various universities in Canada and the United States; and is an influential human rights activist. She is considered one of the most talented poetic voices of Canada.

Having realized that Black people, especially Black women have been marginalized and forgotten along the Canadian history and literary representations, Brand is determined to speak for them through her literary and cultural production. Her work rewrites Canadian historiography for Black people. Her writing is closely linked to that margin oppressed and handles a variety of issues ranging from racism and sexism to capitalism.

[224] She holds a degree in English Language and Literatures, and a degree in Vocational Education. She is a student at the MA in Literature program at the State University of Piauí (UESPI). English Language Teacher at the Federal Institute of Piauí (IFPI). She was a Fulbright Scholar at the University of Nebraska-Lincoln (2011-2012). E-mail: aureasantos@ifpi.edu.br

A Map to the Door of no Return: Notes to Belonging is written in the form of notes of narrative in which she portrays the experiences of the Black diaspora and expresses a variety of feelings and emotions, including perception, desire and anxiety. In that work Brand examines, very closely, the situation of Black people in the diaspora, who are still confronted with conflicts of racism and inequality in their lives. From the lyrical and complex mapping of wanting/being/belonging to her home, Brand not only tries to represent the history of the Negro and the cultural genealogy, but also discusses the current adversarial relationship within the Black diaspora, which is located in a number of disjunctions of history, identity and culture. This article investigates how Brand's text represents the question of diaspora identification in a culturally hybrid world. How does the "map" aim to connect - or try to connect - Black people in the diaspora?

A Map is self-reflexive meditation on memory, identity and history of African diaspora. For Brand, "the Door of No Return" is a "rift between the past and the present," a place where her ancestors left the "Old World to the New." The book is an attempt to draw a "map" of uncharted territory, to "explore" her ancestry as a Black woman in Canada.

The title refers to a search for identity and history by those whose ancestors were forcibly taken from Africa and brought to the New World, that is, who went through the "door of no return".

"I am nostalgic for a country that does not yet exist on a map" (Galeano *apud* Brand, p.52, 2002) indicates that Brand's desired 'country', her imagined space of belonging, is not Canada, despite her formal citizenship.

She is explicit in stating that "belonging does not matter to her" and that a desire for belonging, expressed through the notion of home, is a form of nostalgia that Black feminists must reject because this is not something they have lived. Still, this is a topic that she has deeply explored rather than reject.

The door of no return acts as a metaphor for all the forts by which African slaves went through when they were taken from the west coast of Africa. Brand conceptualizes this doort as a paradox - both a place of horror where the origin and history were forgotten and a place where forgetfulness provides creative opportunities for diasporic African-Americans.

Brand maps her relationship with others and her deterritorialized position (Du Bois *apud* Gilroy, p. 260, 2001) as a diasporic subject, and by doing so she highlights the shortcomings of the nation, particularly in response to the demands for social justice in a global era and in its long-standing practices of exclusion.

"Landing," says Brand, "is what people in the diaspora do. Landing at ports, dockings, bridgings, stocks, borders, outposts" (BRAND, p. 150, 2002). Like "drifting", Brand's concept of "landing" is clearly connected to the Passage of the Atlantic; furthermore, the word is associated with issues of citizenship and national belonging.

Diaspora is a concept that problematizes the cultural and historical mechanics of belonging. It disrupts the fundamental power of territory to determine identity by breaking the simple sequence of explanatory links between place, space, and consciousness (GILROY, 2000. p. 123).

Gayatri Spivak (1997-1998) observes that global migration is an effect of post-coloniality more than it is the cause of post-colonialism. She considers post-coloniality a result of the failure in the process of decoloniality.

Brand proposes that for Black people in the diaspora the "cognitive schema is captivity" (BRAND, p. 29, 2002), arguing that (post)colonial regimes have generally worked to tame and regulate the space of the Black body.

Brand discusses about the enslaved body image as a kind of lasting and pernicious haunting:

> The body is the place of captivity. The Black body is situated as a sign of particular cultural and political meanings in the diaspora. All these meanings return to the Door of No Return – as if those leaping bodies, those prostrate bodies, those bodies made to dance and then to work, those bodies curdling under the singing of whips, those bodies cursed, those bodies valued, those bodies remain curved in these attitudes. They remain fixed in the ether of history. They leap onto the backs of the contemporary – they cleave not only to the collective and acquired memories of their descendants, but also to the collective and acquired memories of the other. We all enter those bodies (BRAND, p. 35, 2002).

From this perspective, "the most regulated body is the female body ... It too is a domesticated space, a space taken over by a process, cultivated into a symbol" (BRAND, p.37, 2002). The physical and psychological trauma paralyzes the female body.

Brand explains that history can be good to the detention that naturalizes the stereotypes of her narratives. The search for immobility is part of a larger story that connects the injustices of the past and present. Yet the story never ends: its spots influence and inform the present. The "regulated" Black body, says Brand, is used for

> specific societal functions... functions which in fact deny and resist its agency. It is as if its first appearance through the Door of No Return, dressed in its new habit of captive and therefore slave, is embedded in all its subsequent and contemporary appearances (BRAND, p.37, 2002).

Through her real and imagined journeys, Brand oscillates between past and present and simultaneously incorporates her memories and struggles. Dionne Brand writes "We, Black people in the diaspora, are in the midst of becoming", inside and outside of Canadian history and culture.

Bhabha's concept of in-between (p. 40, 1998) exemplifies the reality described by Dionne Brand in *The Map* to present Canada as a nation divided within itself, articulating the heterogeneity of its population. Thus, the following questions arise: a) How can the colonized express an authentic self in a foreign language imposed by the imperial power of the colonizer?; b) How does the language used by Brand represent alternative forms of Black aesthetics to challenge a single authoritarian language?; c) What kind of position and different experiences Afro-Canadians occupy?; d) What does make them belong to not only one African or Canadian culture, but to the most complex parts of becoming?

The world is divided in two, the colonizer's and the colonized's, and this division constitues an affirmation of power of the former over the latter, for the colonizer is always priviledged in the discoursive, social, cultural and political levels (SAID, 1995, p. 12).

It is noteworthy that for a long time, colonialist literature brought the idea of colonization as something natural for global development and the vision of the colonizer over the people and land dominated by them, spreading European supremacy and justifying the civilizing mission of the empire to mediate relations between colonizers and colonized.

By incorporating her loss and displacement, Brand reflects, at the same time, on her need to go 'home'. *The Map* is a mapping work that redraws the space through the water/ocean to locate Black people in the Diaspora. For Black people in the diaspora, water/ocean paradoxically recalls the trauma of 'passage' and connects to the way home and to hope.

Thus, we turn to Paul Gilroy (p. 123, 2000), in The Black Atlantic, to observe the impossible Brand's return to home through her cartographic design. Gilroy argues convincingly against the discourse of nationalist and romantic inspiration which has Africa as the source of a pure Black culture, showing that Black cultures in Africa and in the diaspora never lived hermetically sealed in themselves and are not homogeneous groups without internal divisions gender and class.

Brand's roots/routes in the return to 'home' are related to the cultural identity of Black people in the diaspora at the same time they are confronted by Stuart Hall and the idea that the nomadic subjects should not put their identity in a fixed cradle or country, but rather in a progressive journey. Hall suggests in *Da Diaspora* that "cultural identity is a matter of 'becoming' and 'being'. It belongs to the future as much as to the past" (p.28, 2003).

The opposition to domination is a veritable creation of new men, not originating from some supernatural power, because the object that has been colonized becomes a person during the same process (FANON, 2008, p. 34).

Identity arises not so much from the fullness of identity that is within us as individuals, but from a lack of wholeness which is "filled" from our exterior, by the ways in which we imagine to be seen by others (HALL, 2006, P.39).

The history of Black people in Canada, because of their race, has been a long struggle for survival. The white resentments toward Black people can be characterized by the lack of Black people in Canadian history and literature. These racist writings of history highlight what is problematic in Canadian archives, in which the institutions try to place the blackness outside the Canadian stories or joint blackness through the white speech. Such social, literary and historical systems attempt to delete or devalue Black people. Research on the place of Black people in the Diaspora is therefore essential to contradict the dominant colonial discourse in Canada.

According to Linda Hutcheon, Canadian writers of the 1970s and 1980s emphasized the voice of difference by exploiting historical narratives to challenge the universal narrative of history. Since the 1970s, a blossoming of a variety of artistic writings in Canadian styles can be undoubtedly considered as the Canadian rebirth.

Although recent researches on blackness have introduced their complex presence within the Canadian stories, there is still little work on the roles of Black women in Canada. Because of race, class and gender, the lives of Black women are left out of the history and current research. When subordinated to the dominant discourse, the role of Black women was constructed historically and racially stereotyped as mothers and daughters, who are subject to male domination. These reports include sexist and androcentric narratives, overlooking the existence of Black women. Black women are not only oppressed by the narratives of white, but also by those of Black men in Canadian history.

As Black women face double uprooting of history and patriarchal society, the writings of Black women legitimate them to represent the double shift within the social

and historical context. The involvement of Brand's cultural and literary production provides the inclusion o Black lives, history and culture and is located as radical critical and creative writer. She speaks not only for Black people in the diaspora but also to Black people in general. To trace routes of Black people or the history of African peoples in Canada, Brand uses an alternative approach that traces the history of the Atlantic from the point of view of Black people in the diaspora.

The voice of Dionne Brand does not represent only the Black community, but also claims culture and black history. In addition, Brand does not try to heal a wound, negotiate compensation or a ruin, nor evoke a new home for her imagination without roots, but undermine the genealogy of the existence of Black people and through their in/out status to deal with a "non-territorial strategy" for Black people in the diaspora (WALCOTT, p.15, 2003).

Generated from the spaces in-between, *The Map* is different from what we accept and classify as normative gender. Several titles such as 'Maps', 'Water', 'Journey' are repeated in the text. It is the interstitial spaces of the displacement or in-between that Dionne Brand and the Black people in the diaspora occupy. What Brand presents in *A Map* is what Homi Bhabha calls 'the social articulation of difference' trying to be rewritten through the contradictions that permeate the lives of those not 'minorities'.

The minority located in the in-between spaces lives between cultures, the hybrid, which features a language that is not regulated by tradition, but that reproduces the strategies of representation or empowerment of the minority. On *The Map*, the author presents language and gender practices to represent the overlap and displacement of the areas of difference. The text presented articulates conflicts, struggles, anxiety and belonging before the displacement.

According to Almeida (2006), belonging is a dubious and ambiguous expression, because it is not aware of the immense possibilities of transitional and temporary affiliations.

The fragmented speech reflects and points simultaneously, the 'broken' memories of Black people in the diaspora - "We could not remember where we were from or who we were" (BRAND, p 5, 2002.).

As the title suggests, the map 'to the door of no return' is the home that Black people in the diaspora have in mind. Home is not merely physical, is a place in the imagination and history. The journey of Dionne Brand in *The Map* offers a new map home. But where is home for her within a broken history and culture? Home is

wherever it has something to do with the 'Door of no Return'. Paradoxically, the "door" is unattainable for the scattered people of the diaspora:

> I have not visited the Door of No Return, but by relying on random shards of history and unwritten memoir of descendants of those who passed through it, including me, I am constructing a map of the region... Caught between the two had set up its own reflection. Caught between the two we live in the Diaspora, in the sea in between… Our inheritance in the Diaspora is to live in this inexplicable place (BRAND, pp 19-20, 2002).

No matter where you go, the Black diaspora is located in a place called 'out of place'. The cultural and literary reproduction of Dionne Brand resurrects the culture, history, and genealogy of Black people so that they can 'make their way back home.' Today, the literary representation is crucial for African-Canadian writers to rebuild their political and cultural diaspora practices.

The literary writing of African-Canadian female writers offers alternative voices within the historical and cultural context of Canada. To question the universalized literary strategies and certain gender classifications, creative writing as Dionne Brand's offers a new way of reading and puts the Diaspora writers in a proper context. As a result, the diasporic literature becomes an important means of representation of the Black people and its complex identification in Canada.

Dionne Brand's writing is a political strategy to improve the concept of writings of women. This concept is strongly associated with the position of women in history. Brand incorporates in *A Map* the experiences of Black people in the Diaspora and women in oppression. Within the dominant discourses, the role of women is neglected and homogenized. The travel narratives of women were considered insignificant and defined as vague narrative structures.

The Map is written with a fragmented and non-chronological structure to describe places and contradictions that are varied, displaced and forgotten. The fragments and episodes highlight the broken memories of Black people in the Diaspora and those fragments rarely come together again. By joining such pieces, we find that there are still some pieces missing, as noted in "The cartography is a description, not the journey. The door, of course, is not on the mainland, but in the mind; is not a physical place - although it is - but a space in the imagination" (BRAND, p 96-97, 2002.).

Dionne Brand's narrative problematizes the contemporary transit. Thus, Almeida (2015, p. 197) argues that "contemporary cartographies are conceived as

multiple and plural spaces given the wide variety of experiences of the subjects in transit".

The door of no return is located at the break between past and present; the Old and the New World, 'it was a rupture in history, a rupture in the quality of being "(BRAND, p. 5, 2002).

In *A Map to the Door of No Return*, Dionne Brand makes a contribution to the idea of home that exists in the concept of building a map. It highlights the complex relationships between the door of no return, space/location, and the map. She tries to examine the Door of No Return as consciousness rather than physical place. The author elaborates that "We have no ancestry except the black water and the Door of No Return. They signify space and not land" (BRAND, p. 61, 2002).

The Door of No Return is in the minds of Black people in the Diaspora and represents the place of memories. It means the roots and routes of passage for the 'new world' and how Black people in the Diaspora are located and are represented through the place of culture and history that they call home.

Referências

ALMEIDA, Sandra R. G. *A nova diáspora e a literatura de autoria feminina.* In: CAVALVANTI, Ildney; LIMA, Ana Cecília Acioli; SCHNEIDER, Liane (Orgs.). Da mulher às mulheres: dialogando sobre literatura, gênero e identidades. Maceió: UFAL, p. 191-199, 2006.

_____, Sandra R. G. *Cartografias contemporâneas: espaço, corpo, escrita.* 1ª ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2015.

BARROS, Maria Lúcia J. D. de; ALMEIDA, Sandra R. G.; DINIZ, Thaïs F. N. (Orgs.). *Brasil-Canadá: Olhares Diversos.* Belo Horizonte: ABECAN/FALE/UFMG, 2006. p.191-207. Disponível em http://www.letras.ufmg.br/poslit/16_producao_pgs/ALMEIDA,%20S.R.G..pdf

BHABHA, Homi. *O Local da Cultura.* Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reia e Gláucia Renate Gonçalves. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BRAND, Dionne. *A Map to the Door of No Return: Notes to Belonging.* Toronto: Vintage Canada, 2002.

FANON, Frantz. *Pele Negra, Máscaras Brancas.* Tradução: Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

GILROY, Paul. *Against Race: Imagining Political Culture Beyond the Color Line.* Cambridge, MA: Harvard UP, 2000.

_____. *O Atlântico Negro: Modernidade e Dupla Consciência.* Tradução de Cid knipel Moreira. São Paulo: Editora 34, 2001.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade.* Tradução: Thomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro-11. ed.-Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

_____. *Da Diáspora – Identidades e Mediações Culturais.* Tradução de Adelaine La Guardia Resende et al. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HUTCHEON, Linda. *The Canadian Postmodern: A Study of Contemporary English-Canadian Fiction.* Toronto: Oxford UP, 1988.

SAID, E. W. *Cultura e imperialismo*. Tradução de D.Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
SPIVAK, Gayatri C. Attention: Postcolonialism. Journal of Caribbean Studies, v. 12, n. 2-3, p. 159-170, 1997-1998.
WALCOTT, Rinaldo. *Black Like Who: Writing, Black, Canada*. 2nd ed. Toronto: Insomniac, 2003.

A SELVA IDENTITÁRIA: MODERNIZAÇÃO E ANTROPOFAGIA

Eva Cristina Franco Rosa dos Santos
Universidade Federal de Goiás
firstruth87@gmail.com

Como uma voz dentro do *Modernismo* no Brasil, a Antropofagia intentou, num momento no qual a intelectualidade[225] brasileira preocupava-se com a definição dos traços nacionais, uma radicalização das narrativas concernentes às características e dialética histórica da cultura pátria. Pela revolução antropofágica, o selvagem americano declararia, na narrativa dos modernistas desse momento, sua independência no que tange ao velho mundo europeu.

Distingue-se na Antropofagia uma atitude panfletária de publicação periódica, entre 1928 e 1929, a qual Oswald de Andrade, um de seus principais mentores, chama de "sarampão antropofágico" (ANDRADE, 2007) e outra atitude, correspondendo a uma fase de elaboração sistemática de discurso filosófico, na qual a Antropofagia aparece como uma filosofia da história, a fase do texto *Crise da Filosofia Messiânica* (1950).

O Modernismo em seus primeiros momentos havia atualizado as questões estéticas nas artes, criado opções de repertório artístico que estivessem relacionadas com os efeitos da modernização pela qual Brasil e América Latina passavam. A modernização é caracterizada

[225] Autores como Sérgio Buarque de Holanda – *Raízes do Brasil* (1936), Gilberto Freyre – *Casa Grande e Senzala* (1933) e Oliveira Vianna – *Evolução do Povo Brasileiro* (1923) voltavam-se para as questões do nacional, da identidade brasileira, das características típicas daqueles que habitavam o Brasil. Sérgio Buarque de Holanda, por exemplo, demonstrava interesse nas novas estéticas modernistas, sendo inclusive um dos promotores da revista modernista Klaxon, o que transparece como a ideia de nação que esses intelectuais das ciências sociais tentavam construir em discurso participava em muitos casos do mesmo terreno das novas ideias acerca de uma modernização de várias esferas culturais, como a arte. Essa informação sobre o interesse de Buarque de Holanda no Modernismo está em Pongé. Robert. *Notas Sobre a Recepção e o Surrealismo no Brasil.* ALEA. v. 6, n. 1, jan-jun 2004, p. 53-65. Chile e também em Matos, Júlia Silveira. *Cartas Trocadas: Sérgio Buarque de Holanda e os bastidores da revista Klaxon*. Fênix. v. 7, ano 2, n. 2. mai-ago 2010, p. 1-13. Porto Alegre

aqui conforme Ortiz[226] pela autonomia de algumas esferas, como a arte, e o início de um aparato mercantilizador e racionalizador da cultura. Na Europa essa modernização já aparecia desde meados do século XIX, e no Brasil, ela apareceu nas décadas que margearam a virada do século XIX para o XX com a existência desse mercado racionalizador possibilitado, entre outros fatores, pelo crescimento das cidades e a industrialização, e a não autonomia das esferas da vida. Além dessas duas características, havia uma outra, bastante relacionada às primeiras, que conferia à modernização brasileira um aspecto muito peculiar e que a diferenciava da europeia. Qual seja: por aqui a burguesia, uma das principais classes fomentadoras da cidade, não havia viabilizado os mecanismos civilizatórios que disponibilizou na Europa, apenas gerou riqueza e se salvaguardou em seu estamento (ORTIZ, 1987, 28-29). Então, o Modernismo quis romper esteticamente, trouxe um discurso de rompimento da arte, um discurso de liberdade, um impulso modernizador.

O Modernismo fora paradigma para a revista ora sob estudo, ela fora forjada sob sua alcunha. Esse movimento, composto por um número considerável de bandeiras e vanguardas, representa tentativa de adequar culturalmente as cidades[227] onde surgia às novidades materiais ligadas ao avanço tecnológico. Para tanto, as diversas correntes emersas desse mar modernista cunharam um projeto de modernização que tinha como principal característica a mudança estética, da ruptura com um passado recente de fins do século XIX e, especialmente no caso de algumas correntes, como a Antropofagia, o retorno a uma origem mítica onde o mal-estar da civilização[228] contemporânea seria atenuado pelas fórmulas não patriarcais de vida ensinadas pelos selvagens, esse foi um dos sentidos básicos da utopia antropofágica modernista.

Como afirma Mário da Silva Brito em seu estudo, os vanguardistas em coro diziam que o Modernismo, antes da fase Antropofágica e também da Pau-Brasil, havia deixado de fora as verdadeiras questões nacionais (BRITO, 1972, 67-69). Nesse sentido, também o próprio Oswald de Andrade comenta no *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* "O trabalho da geração futurista fora ciclópico. Acertar o relógio império da literatura nacional. Realizada esta etapa, o problema é outro. Ser regional e puro em sua época." (ANDRADE, 2011, 64-65).

A selva mitológica aparece, portanto, nessa busca pelas questões nacionais que o modernismo absorveu. Na verdade, como olhamos para a Antropofagia de um ponto de vista

[226] Que se baseia em Raymond Williams e Walter Benjamin.
[227] Malcom Bradbury possui um vasto estudo cuja conclusão é que o Modernismo elegeu como *habitat* a cidade cosmopolita. In: *Modernismo: Guia Geral.* 1999. Cia das Letras. P (78)
[228] A alusão à obra de Freud não é ocasional. Suas teorias foram usadas sobremaneira por Oswald ao longo dos textos nos quais dá base à ideia de antropofagia cultural, sejam eles: *O Manifesto Antropofágico* (Revista de Antropofagia, maio 1928), a *Crise da Filosofia Messiânia* (1950) e a *Marcha das Utopias* (1953).

continental[229], tendo por base a revista que em si recebia colaborações de intelectuais de vários lugares da América Latina, além de outros indícios de contato entre vanguardistas latino-americanos, os antropófagos e teoria antropofágica, preferimos o uso da palavra identitário ao vocábulo nacional. O termo selva aqui utilizado é uma forma de resumir a coletânia de temas relacionados ao que seria genuinamente regional, latino-americano e identitário.

Existem indícios e rastros dessa narrativa acerca da selva identitária cunhada por esses intelectuais a nível continental. Ver a esse respeito os escritos de Jorge Schwarz sobre Xul Solar, seu estudo sobre sua biblioteca contendo exemplares da Revista de Antropofagia, as cartas que trocou com Mário de Andrade e a carta-convite que recebeu de Alcântara Machado para se juntar aos antropófagos (SCHWARZ, 2011, 53-68). Além deles, há também as colaborações diretas à Revista de Antropofagia de Maria Clemência e Norah Borges, ambas argentinas, a última sendo irmã de Jorge Luiz Borges. (MARQUES, 2013).

Entre os temas que nos remetem à identidade nessa rede de intelectuais, é possível observar a valorização da figura do indígena em um aspecto radical de narrativa, na qual o mau-selvagem foi coroado como professor do processo de independência cultural. O tupinambá foi relembrado pela apologia aos índios caraíbas e o processo de devoração ritual do guerreiro inimigo forte, outrora comum entre os nativos invadidos pelos colonizadores, passou a ser elogiado a partir da conversão dessa antropofagia ritual em uma antropofagia literária. Por meio da literatura e das artes, os conteúdos culturais foram deglutidos e então se fez uma nova síntese cultural, moderna e regional, moderna e identitária.

A selva identitária também pode ser vista na valorização da fala do sertanejo em detrimento da gramática portuguesa culta tão valorizada pela geração dos juristas cidadãos que construíram uma civilização de privilégios burgueses, senão vejamos o poema do antropófago colaborador Rosário Fusco do grupo mineiro de Cataguases:

> O meu amor, rapazes,
>
> é uma lindeza de morena bonita,
> das matas de minas gerais!
> De dia meu amor vai pro serviço [cantando cantando
> E que friume não me faz por dentro, [gente vê-la cantar assim!

[229] Não é a primeira vez nas ciências humanas que se tenta buscar conexões entre intelectuais brasileiros do período modernista e outros intelectuais da América Latina. Como, por exemplo, os estudos de Jorge Schwarz sobre a relação do argentino Xul Solar com intelectuais do Brasil. In: SCHWARZ. Jorge. Xul/Brasil. Imaginários em diálogo. In: Revista IEB, n. 53, mar-set 2011, p 53-68. A diferença do presente trabalho, entretanto, é que trouxemos a lupa da pesquisa para os discursos vinculados à Antropofagia mais especificamente.

> Meu amor é mais alegre que o sol!
> Mais alegre que os córgos da minha [terra! [...](FUSCO, 1928, p 2)

Podemos ainda ver a selva sendo tecida na poesia do antropófago do Rio Grande do Norte, Jorge Fernandes, com seu verso livre, cantou a culinária dos interiores do país para o europeu estrangeiro, o qual chamou de marinheiro. Nesse poema é significativo ver o eu lírico, que encarna o intermediador entre dois mundos, o do sertanejo e o do estrangeiro europeu, mostrar que não é possível para o marinheiro conhecer o sertanejo enquanto não aprender sua língua. Segue:

> Marinheiro, proverá Deus que você fosse
> Pelos nossos sertões...
> Você via os campos sem fim...
> As serras timives todas cheias de matos...
> Os rios cheios muito bonitos...
> Os rios secos muito bonitos...
> Você comia commigo umbuzada gostosa...
> O leite com girimum...
> Curimatan frêsca com molho de pimenta de cheiro...
> Você via como a gente trabalha sol a sol
> Esquecido da fome e das coisas
> Bonitas de seus mundos
> Ver como vaqueiro rompe mato fechado
> E se lasca perseguindo a rês
> Por riba dos lagêdos
> Chega os cascos federem a chifre queimado...
> Ver o vaqueiro plantá a mão na bassoura da rês
> E ela vira mocotó...
> Marinheiro, se você soubesse a minha fala
> Eu haveria de levar você p'ro meu sertão... (FERNANDES, 1928, p 1)

Diante desse material, é expressivo usar o arsenal de Chartier. Para esse autor, existem duas formas de observar um texto, uma extrínseca, ligada à fenomenologia e às formas do eu leitor lidar com o mesmo; e uma intrínseca às estruturas do texto. Chartier se preocupou em entender "de que modo o historiador pode trazer nova luz a essas leituras, a partir da noção das variações da leitura em decorrência das diversas épocas e lugares, destacando a importância de observar questões como a forma com que a impressão e o texto" se engendram por um lado e, por outro, como "leitores individuais ou comunidades de leitores costuram essas leituras" (CHARTIER, 1992, 214-215).

Observando a veia na qual flui Chartier, é possível notar também autores como Jauss, que inauguram todo um campo de novas expectativas frente à análise de objetos culturais com sua nova interpretação da história da leitura a partir dos anos 1960. Para esses autores, era preciso ultrapassar as perspectivas do estruturalismo francês, do formalismo russo ou do

marxismo. Era preciso colocar o leitor como ponto importante da obra, retirar a ideia de leitura passiva e admitir que o universo do leitor interagia com o que era lido (JAUSS, 2000).

Chartier entende que a cultura oral tem formas de leitura e narrativa diversas das culturas escritas (CHARTIER, 1992, 218-219), que apresentam mudanças ligadas à racionalização e modernização das esferas do social. Tal modernização era a base dessa cultura do mercado de impressão textual que existia no Brasil e em São Paulo, onde a revista era impressa, como demonstrou Ortiz em seu estudo referido acima, e também o demonstra Sevcenko em seus estudos sobre o Modernismo em São Paulo na década de 1920 (SECVENKO, 1992). Outro estudo de Sevcenko, seu clássico *Literatura como Missão* comporta grande análise dessa configuração. Nele o autor procura as relações entre uma cultura urbana pós proclamação da República, o mercado editor jornalesco, os intelectuais da literatura, que também eram advogados e demais profissionais liberais do tecido citadino e a geração de noções acerca do que seria um cidadão (SEVCENKO, 1999, 82-83).

Também existia tal configuração modernizante na Argentina, país de alguns dos colaboradores da Revista de Antropofagia, como demonstra Alejandra Laera em seu estudo sobre a prensa periódica portenha, no qual expõe a emergência de um mercado de bens culturais representado por periodistas, folhetinistas, cronistas, enfim, intelectuais das décadas que margeiam o fim do século XIX, ligados à necessidade de criação de meios para socializar arte, ciência, opiniões (LAERA, 2008, 495-496). Havia portanto, tanto aqui, como ali, essa busca por um espaço de democratização das análises culturais, de concepções de mundo.

As primeiras décadas do século XX na América Antropofágica - essa que esteve envolvida com a produção da Teoria Antropofágica - desta feita, estão ligadas ao surgimento de uma cultura escrita veiculada a partir de periódicos e jornais que movimentavam ideias e criavam um senso de cidadania no seio dessas comunidades citadinas em ascensão.

A Revista de Antropofagia tentava dar voz às populações dos interiores do sertão, dos rincões, ela buscou trazer essas populações para o interior da cultura jornalesca, do mercado editor racionalizado, os conteúdos daquilo que nos referimos aqui como selva identitária na narrativa dos antropófagos atestam isso.

Não obstante, a questão é: Que tipo de público leitor havia ao redor da Revista de Antropofagia? O estudo da rede de relações entre os antropófagos tem mostrado até aqui que eles mesmos eram os principais leitores da revista, os únicos que conseguiram deglutir e consumir os conteúdos antropofágicos. Não é à toa que, quando foi ao grande público leitor do jornal *O Diário de São Paulo*, logo teve suspensa sua publicação. Os únicos, esses intelectuais, mais habituados à relativização de valores e ressignificação de conteúdos culturais.

A Revista de Antropofagia esteve dividida em duas fases. A primeira, de Maio de 1928 a Fevereiro de 1929, dirigida por Alcântara Machado; e uma segunda, de Março a Agosto de 1929, como anexo publicado semanalmente no jornal O *Diário de São Paulo*, sendo dirigida nesse segundo momento por Geraldo Ferraz, Jayme Adour e Raul Bopp (NUNES, 2011, p 8-9). Na primeira fase, a mais longa das duas, a revista tinha mais páginas, mais textos, era produzida como um produto autônomo e, portanto, seu alcance era menor se compararmos com a segunda fase, na qual ela vinha como página do jornal *O Diário de São Paulo*, ocasião na qual aproveitava os leitores regulares do periódico paulistano.

Na primeira fase, o número 1 fora publicado em Maio de 1928, o 2 em Junho, o 3 em Julho, o 4 em Agosto, o 5 em Setembro, o 6 em Outubro, o 7 em Novembro, o 8 em Dezembro, o 9 em Janeiro de 1929 e o 10 em Fevereiro de 1929. Ou seja, a primeira fase publicou dez exemplares e, como não estava atrelada a um aparato racionalizador da produção, como a empresa que movimentava *O Diário de São Paulo*, tinha um espaço temporal de em média trinta dias para trocar correspondências entre aqueles que recebiam a revista.

O texto de Luciana Godoy que aborda as correspondências entre artistas de movimentos como o Modernista é iluminador nesse sentido, pois ele mostra como as cartas trocadas constituem o próprio movimentar cultural das vanguardas, uma vez que elas permitem a negociação de ideias a respeito da *avant gard* (GODOY, 2002, 92-93). Esse texto faz referência específica, no que concerne a nosso objeto de estudo, a cartas trocadas entre Mário de Andrade e Manuel Bandeira, que são também dois intelectuais antropófagos da Antropofagia Literária. Concordamos que as cartas revelem o movimentar cultural das vanguardas, e entendemos, não obstante, que os textos em si, produtos-finais desse movimentar cultural, também dizem muito a respeito da vanguarda e seu significado.

Contudo, ao entender esse papel da comunicação e da correspondência, podemos perceber, no que se refere à primeira fase da revista, que o espaço de tempo de trinta dias entre a publicação de uma revista e outra, permitia o balizamento e a negociação das ideias a respeito da revista e, consequentemente, da Antropofagia enquanto teoria.

Já a segunda fase, mais curta e, no entanto, mais rápida, no que diz respeito ao ritmo da produção, apresenta mais publicações em um menor período de tempo. A que devemos atrelar essa efemeridade? Certamente o menor período de tempo para negociação de ideias acerca da Antropofagia entre seus correspondentes enfraquecia os vínculos criados entre os antropófagos no que concerne à produção da revista.

Dessa forma, a revista publicava semanalmente, aos Domingos, Quartas ou Quintas. Os números 11, 12 e 13 foram publicados no *Diário de São Paulo* em Março de 1929, os

números 14, 15 e 16 em Abril, os números 17, 18 e 19 em Maio, os números 20, 21 e 22 em Junho, os números 23, 24 e 25 em Julho, e o número 26 em Agosto.

A segunda fase foi rápida. Menos tempo para negociar ideias, menos tempo para criar relações de intimidade e de auto referência para com a revista e a Teoria Antropofágica. A esse respeito, o texto de Foucault é de grande auxílio para entendermos o papel da correspondência na construção da alma daquele que escreve, uma vez que ao escrever para outrem, a pessoa escreve consoantemente para si, como num "ofício recíproco", de auxílio do outro e de si mesmo (FOUCAULT, 2010, 154-155). Mesmo quem queira negar que o tempo não influencie necessariamente na construção das ideias negociadas, não poderá negar o fato de a segunda fase da *Revista de Antropofagia* conter menos textos que a primeira em suas publicações. São menos textos, que significam menos pessoas contribuindo, menos intelectuais se identificando e trabalhando dentro de si e para a ideia da Antropofagia Literária.

Então, vale pontuar que não apenas o tempo para trocar ideias quanto às publicações e caminhos da Teoria Antropofágica era menor, havia uma outra diferença nessa segunda fase. A revista estava inserida num mercado que tinha um público leitor, o público do jornal. Esse público dialogava com os conteúdos dos jornais, influenciava na sua produção e influenciou de fato, tanto que a publicação de um conteúdo ofensivo ao texto Bíblico levou à devolução massiva de exemplares do jornal e ao fim da revista como anexa ao mesmo. Essa informação específica sobre o fim da revista está na biógrafa de Oswald, Maria Augusta Fonseca (FONSECA, 2007). O mercado racionalizador catalisou o esvaimento das forças antropofágicas.

Dando sequência à análise extrínseca e intrínseca do documento, Chartier fala da relação entre a cultura escrita e a oral, dos hábitos de leitura coletiva promovidos pela cultura oral e como o trabalho dos editores "estragava" o texto escrito original, com seus aditivos de resumos, rodapés e cabeçalhos (CHARTIER, 1992, 218-219). Primeiro trataremos dos editores que estragavam os textos e depois abordaremos as questões dos tipos de leitura e leitores no que concerne à Antropofagia.

Há uma diferença gritante entre fazer um livro, um jornal ou um periódico e escrever um texto. É necessário perceber como o trabalho de impressão interfere no tipo de experiência que o leitor terá. Nesse sentido, o historiador que se volta para a Teoria Antropofágica, na busca por entendê-la desde sua primeira fase, quando da publicação em revista, a fase de negociação de ideias, deve ter em mente que à sua frente está um produto finalizado e editado por pessoas diferentes daquelas que escreveram os textos individualmente. Dessa forma, quanto à efemeridade da segunda dentição da revista, é

possível ainda indagar que, talvez, essa diminuição do número de textos não tenha a ver com menos trocas entre os antropófagos, mas sim com questões de editoração e publicação independentes das reais relações entre os antropófagos. Seja em um caso ou em outro, é preciso pensar sobre o significado dessa diminuição de publicações e seus reflexos seja para o grupo que servia de apoio, seja para o todo social que consumia essa revista e/ou suas ideias.

Assim, é pertinente indagar como essa revista serviu de suporte para o surgimento de um tipo de teoria que não pode ser considerada uma mera união do ponto de vista de cada autor sobre a selva identitária. Na verdade, essa selva foi criada através e mediante a própria revista e as trocas entre os seus intelectuais. Portanto não cabe mesmo dizer que a Antropofagia tem um único pai, uma única mãe, ela é fruto desse mercado, dessa racionalização no universo mítico da selva latino-americana, a selva do novo mundo moderno.

A ideia do editor que estraga o escrito, trazida à tona por Chartier conforme referido acima, revela-se significativa para conceber diversos aspectos de nosso objeto de estudo, a revista que portava os pensamentos dos intelectuais antropófagos. Para fazer coro no que tange à análise do suporte, seria interessante trazer à baila a abordagem de Mcluhan, que fala da revista como um artefato construído em mosaico, onde as diversas informações textuais ou imagéticas se intercomunicam e comunicam em função dessa interação (MCLUHAN, 2001, 232-233). Essa característica permite uma experiência diversa daquela que se tem lendo um livro ou um texto num jornal.

Assim, apesar das formas de leitura extrínsecas e intrínsecas, Chartier aponta que para estabelecer uma real complexidade do texto, é necessário observar a interação entre três polos. Sejam eles: o texto, o suporte e a leitura. O texto é composto pelo que o autor escreveu, a forma como foi escrito, a narrativa utilizada, questões estéticas textuais; o suporte é o livro, revista, periódico, tipo de edição, diagramação, questões comerciais e materiais da publicação; já a leitura é composta pela forma como os outros dois elementos são recebidos por leitores ou comunidades de leitores. Além disso, existem paradigmas de leitura que são característicos de cada tipo de comunidade ou do próprio livro que a media. Segundo esse critério, Chartier exemplifica algumas possibilidades como "a leitura rousseauniana do Iluminismo ou, uma vez mais, a leitura mágica das sociedades camponesas tradicionais." (CHARTIER, 1992, 227).

Nesse pormenor, importa falar que dentro da Revista de Antropofagia, em especial, no Manifesto Antropofágico, é possível perceber a relação de conteúdos mágicos de culturas

indígenas, como a invocação à lua nova[230] presente no Manifesto Antropofágico. Essa inserção de conteúdo mágico, além de dialogar com a estética surrealista, pois translitera as palavras em seu idioma original indígena, forçando um estranhamento no texto que permite um choque de realidade; também expõe os diferentes níveis de realidade do texto[231], o manifesto, no qual é possível encontrar o nível de realidade dos intelectuais antropófagos; do filósofo, do jagunço, do sertanejo, do europeu, do caraíba, do canibal, do indígena; da cidade industrializada, do sertão profundo, da floresta, da selva e etc. É possível encontrar também o nível de realidade do índio. Esse nível de realidade fora um dos principais, pois trouxe a metáfora básica que, doravante daria nome ao próprio grupo, sua teoria e seus suportes, qual seja: a metáfora do índio antropófago que faria a deglutição do europeu – entenda-se, no contexto da antropofagia literária, valores europeus – a partir do elemento autóctone. Era a decretação de uma segunda independência, de uma segunda descolonização.

Mas, no que concerne à recepção, como esses conteúdos mágicos, que esteticamente estão próximos aos indígenas, poderiam chegar à leitura desses mesmos indígenas? Na verdade, o público leitor da revista sob comento nunca fora o indígena aldeado, mas sim o habitante da cidade de alguma forma familiarizado com as letras e a leitura. Isso mostra o intuito da Antropofagia em ser uma força educadora a criar a noção de selva identitária entre os habitantes da cidade letrada.

Tentamos fazer nesse artigo uma análise dos aspectos intrínsecos e extrínsecos da Antropofagia, especialmente em sua primeira fase. Buscamos aspectos ligados aos leitores, ao suporte, ao texto em si, as questões pertinentes aos processos de editoração e publicação, bem como as questões que dizem respeito à comunidade de leitores. Todos esses aspectos trouxeram luz para esse estudo.

Tentamos usar a perspectiva de Chartier, embora, talvez, estendendo-a para uma sociologia do grupo intelectual que dava voz à teoria antropofágica na sua fase mais sarâmpica. A Antropofagia e sua selva identitária são frutos desse mercado editor, da rede de

---

[230] Os modernistas fizeram um denso trabalho de pesquisa pelo território nacional para contatar os conteúdos culturais que os ajudariam a criar uma síntese da ideia de Brasil. Expedições como as de Mário de Andrade ao Amazonas ou a Minas Gerais estão bem retratadas no texto de Francisco Iglesias. *Modernismo, uma reverificação da inteligência nacional.* In: História & Literatura. 2009. Perspectiva. P (233-255). A contribuição de Couto de Magalhães também fora de grande uso pelos modernistas nesse sentido, ele avolumou uma vasta quantidade de versos das religiosidades indígenas, traduziu grande parte dos mesmos; trabalho que fora utilizado no *Manifesto Antropofágico* de Oswald de Andrade, que pode ser visto na parte que inicia com "*Catiti, Catiti...*"(ANDRADE, 2011, 67-74) publicado com o título de *O selvagem.* São Paulo, Editora Nacional, 1935, p. 173.

[231] Referimo-nos aqui à ideia de níveis de realidade de Ítalo Calvino. Uma obra ficcional, para o autor, tem diversos níveis de realidade: o autor, seu *alter ego* que escreve, o personagem que vive a história narrada e etc. Cada nível de realidade interage um com o outro. "Essas camadas da realidade não pertencem apenas ao indivíduo autor, mas à cultura coletiva, à época histórica ou às sedimentações profundas da espécie." In: CALVINO, Ítalo. Assunto Encerrado: Discursos sobre literatura e sociedade. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

relações compostas por intelectuais que viviam nas cidades latino-americanas em um contexto de modernização, servindo não apenas de produto, mas ainda de meio para a construção da noção de atualização cultural e da criação de uma rede compartilhada de ideias acerca de identidades nacionais modernas. O ponto é que essas identidades nacionais modernas em diálogo geravam um terreno comum de construção: a imersão nessa comunidade latino-americana através de revistas como a Revista de Antropofagia. Isso criou a noção de um espaço de compartilhamento onde foi possível entender um lugar de pertencimento coletivo por esses intelectuais de diversas nações em rede.

Referências Bibliográficas

ANDRADE, Oswald de. *Serafim Ponte Grande*. Rio de Janeiro: Ariel, 1933. [Edição atual: São Paulo, Globo, 2007.]
ANDRADE, Oswald de. *A utopia antropofágica / Oswald de Andrade*. – 4ª Ed. São Paulo: Globo, 2011 – (Obras completas de Oswald de Andrade)
BRITO, Mário da Silva. *As Metamorfoses de Oswald de Andrade*. São Paulo: Imprensa Oficial do estado, 1972.
CHARTIER, Roger. Textos, impressão, leituras. In: HUNT, Lynn. *A Nova História Cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 1992. (O Homem e a História)
FERNANDES, Jorge. O Estrangeiro. In: *Revista de Antropofagia*, São Paulo, ano 1, n. 2, p. 1, jun. 1928
FONSECA, Maria Augusta. *Oswald de Andrade*: biografia. São Paulo: Globo, 2007.
FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: *Ética, Sexualidade e Política* / Michel Foucault; organização e seleção de textos Manoel Barros da Motta. Rio de Janeiro: Forense, 2010.
FUSCO, Rosario. Lírica. In: *Revista de Antropofagia*, São Paulo, ano 1, n. 2, p. 2, jun. 1928
GODOY, Luciana Bertini. Correspondência: a obra e suas leituras. In: *Ceifar, semear: a correspondência de Van Gogh*. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2002.
JAUSS, Hans Robert. *A Literatura e o Leitor*: Textos de estética da recepção. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.
LAERA. Alejandra. Cronistas, novelistas: La prensa preiódica como espacio de profesionalización en la Argentina (1880-1910). In: ALTAMIRANO, Carlos; MEYERS, Jorge. *História de los Intelectuales em América Latina*. Buenos Aires: Katz, 2008.
MARQUES, Ivan. *Modernismo em Revista*. Rio de janeiro: Casa da Palavra, 2013
MCLUHAN, Marshall. *Os Meios de Comunicação Como Extensões do Homem*. São Paulo: Cultrix, 2001.
NUNES, Benedito. Antropofagia ao alcance de todos. In: *A utopia antropofágica / Oswald de Andrade*. – 4ª. Ed. – São Paulo: Globo, 2011. – (Obras completas de Oswald de Andrade).
ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987.
SCHWARZ. Jorge. Xul/Brasil. Imaginários em diálogo. In: Revista IEB, n. 53, mar-set 2011, p 53-68.
SEVCENKO, Nicolau. *Literatura Como Missão*: tensões sociais e criação cultural na Primeira República. São Paulo: Brasiliense, 1999.
SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu Extático na Metrópole*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

EL CRIOLLISMO EN VENEZUELA

Josinaldo Oliveira dos Santos
Universidad del Estado de Piauí - UESPI, Brasil
Alcione Correa Alves
Universidad Federal de Piauí-UFPI, Brasil

1 INTRODUÇÃO

Ao longo do século XIX e início do século XX, a literatura americana buscava, através do romance, uma forma de resolver o conflito existencial que apresentava, tentando encontrar a razão do seu ser, referindo-se a sua identidade, como venezuelano, como latino-americano. O *Criollismo* foi o meio e a explicação da literatura, plenamente integrada com a sua localidade.

O principal problema é entender que o sujeito tem sido de igual ou maior importância do que o objeto a ser examinado na pesquisa científica literária. O ponto de partida numa investigação de comunicação literária é aquilo que se concorda serem problemas, uma vez que as afirmações sobre o funcionamento da literatura e sobre o processo de leitura têm sido consideradas como intuição, os conceitos devem ser transformados em proposições empíricas e as hipóteses devem ser testadas, principalmente o sujeito ser o ponto de inicial em relação ao objeto da investigação.

Cabe destacar que o *criollismo* na literatura venezuelana tem sido apresentado como um instrumento de defesa contra o colonizador, a fim de resgatar o discurso das pessoas, suas atitudes e hábitos sociais. A literatura *criolla* buscava incorporar o camponês (referindo-se à luta campesina nos países latino-americanos) e o regional, para buscar a diferenciação da identidade.

O C*riollismo*, tendência literária na América Latina, tem sido mais produtivo nas formas de colocar ideologias contra as atitudes e visões histórica nas três primeiras

décadas do século XX; seus escritores mostraram uma posição nacionalista definida na arte e uma consciência literária madura. São considerados americanistas, porque eles desviam das tradições europeias e centram seus interesses no continente americano.

Neste trabalho o objetivo principal é investigar o significado plurivalente do *criollismo* desde uma abordagem histórico-social, ao identificar seus pormenores mostraremos como estes incidem no desenvolvimento da tendência literária, na forma de um produto artístico resultante da formulação de um novo projeto histórico na América espanhola. A partir do estudo analítico do processo e dos constituintes próprios do *criollismo* literário no macrocosmo latino-americano; relacionaremos, especificamente, como seus constituintes essenciais se projetavam na narrativa *criollista* venezuelana mediante a comparação da presença ou ausência desses elementos particularizantes nos relatos em *En este país*. Assim se especificam os limites que os distinguem e as peculiaridades compartilhadas na obra de Urbaneja Achelpohl. Este artigo é um recorte da minha dissertação de mestrado da UFPI em Estudos Literários, intitulada *O Criollismo literário presente na obra: En este país de Luis Miguel Urbaneja Achelpohl.*

2 O *CRIOLLO EM QUESTÃO*

Para Spivak (2010), sobre o título que traz do seu livro *Pode o subalterno falar?*, a pergunta e sua conseguinte resposta não deve ser tomada literalmente, já que o argumento geral aponta para o silenciamento estrutural do subalterno dentro narrativa histórica capitalista. É claro que o subalterno fala fisicamente; no entanto, não adquire status de dialógica no sentido de que levanta Bakhtin, ou seja, o subordinado não é um sujeito que ocupa uma posição discursiva a partir da qual pode falar ou responder. Ela sugere, é o espaço em branco entre as palavras, mas isso não significa que o silêncio não exista.

Então, o que não segue na pergunta: pode o subalterno falar? Se situa na crítica do silenciamento que no discurso ocidental europeu supõe a sobreposição de voz na desinstitucionalização legitimadora da palavra do subalterno. Esta ocultação, então, não é dada no plano da existência, mas em termos de representação, mais precisamente, na ilusão de que o subalterno não pode ser representado, poderia falar por si. Mais a quem se dirige essa palavra?, a pergunta seria: quem se constitui no outro interlocutor desse discurso?

Há uma marca de subalternidade dentro de *En este país* que fala sobre a origem da personagem Paulo Guarimba:

> ¿Qué amo les señaló aquel sitio? ¿Qué amo los cristianó? Porque los Guarimba no lo negaban; los abuelos fueron esclavos, y su vida y suerte siempre estuvo pegada a aquella tierra de la que formaban como árboles que habían visto crecer y los peñascos que rodaron de la montaña. Allí se encontraron con la azada en la mano, el yugo, el arado, el amor y la muerte, Guarimba era ellos, y ellos, Guarimba. Los amos, vedíanles, junto con la tierra y los animales. Ellos pasaban indiferentes de unas manos a otras, convencidos de que, mientras existiesen, permanecerían unidos a aquella tierra como el alma al cuerpo. Sólo un orgullo les cegaba: ser las mejores azadas, los más listos gañanes, los más entendidos conocedores de las mudanzas del tiempo. Ellos, antes que nadie, oían el trueno anunciador del lejano invierno y el saludo del renacuajo; conocían el rumbo de las nubadas de verano; pronosticaban el pausado acomodarse del nubarrón cargado; deseoso por desahogar los hinchados senos; el alba participábales la humedad o sequedad del día y vaticinaban el resultado de las cosechas, sin que jamás fueran desmentidos. No tenían historia que contar, amaban y morían así como el rosal echa rosas y se seca y florece el yerbazo de olor. Comenzaron a blanquear con Juan, el arpista, un abuelo de Paulo, que apareció entre ellos, como en el nidal de muchas aves acaece emplumar un extraño pichón. El arpa le hizo famoso, sin dejar de ser un buen Guarimba. Él plantó la blanca rosalera y el rancho buen tuvo nuevas y desconocidas alegrías. Paulo era el último vástago de aquella cepa humilde. Su padre, antiguo mayordomo de Guarimba, al morir, lo encomendó a sus amos de entonces, los Macapos. Apenas si cabía en un canasto cuando los Macapos lo ampararon. Creció a su lado. Pasó por la escuela, pero ante todo, fue un Guarimba, un cogedor cabañuelas, que presentía en el silencio de la noche estrellada el trueno anunciador del lejano invierno y el saludo del renacuajo. . (URBANEJA ACHELPOHL, 1989, p. 38-9)

Mostra uma das características dos *criollos* venezuelanos que são, na sua maioria na época, pobres, iletrados, sem grandes posições na sociedade e não bem vistos pela alta sociedade.

Descentrar o sujeito supõe pensar, para Spivak (2010), o papel da ideologia que faz do sujeito livre, branco e do sexo masculino, o efeito de evidência transcultural, transhistórico e transpolítico. Em suma, ocultar o processo pelo qual o que se apresenta como universal e natural, é, de fato, o produto de um processo histórico.

Bhabha (1994) afirma que a pele é como uma

> significante chave da diferença cultural e racial no estereótipo é o mais visível dos fetiches, reconhecido como conhecimento geral de uma série de discursos culturais, políticos e históricos, e representa um papel público no drama racial que é encenado todos os dias nas sociedades coloniais. (BHABHA,1994, p. 121)

A cultura como categoria antropológica, foi constituída pela ideia de raça, assim como a própria raça foi culturalmente construída. Anunciar o lugar de fala significa muito em termos epistemológicos, porque rompe não só com aquela ciência que esconde seu narrador, como denuncia que essa forma de produzir conhecimento é geocentrada, e se consolidou a partir da desqualificação de outros sistemas simbólicos e de produção de saberes.

Ao enunciar a fala sobre o subalterno gera uma crise e é um dos obstáculos para que a teoria latino-americana contemporânea, que tem buscado repensar a identidade, o hibridismo e a diferença cultural da região a partir do descentramento pós-moderno. Podendo a descentralização ser muitas vezes tomado como uma inversão de valores. Às vezes, as margens passam a centro e o centro a margem, numa celebração liberadora da diferença. Conforme nos explica Moreiras (2001)

> A singularidade cultural é o campo utópico do subalternista. O subalternista por definição deixa-se permanecer preso à condição problemática básica de, ao mesmo tempo, afirmar e abandonar a singularidade cultural. O subalternista precisa afirmar e, em seguida, encontrar e representar – isto é, precisamente não "construir" – a singularidade cultural do subalterno, tida como diferença positiva diante da formação cultural dominante. (MOREIRAS, 2001, p. 198)

Neste caso, trata-se de uma investigação atravessada por diversas interrogações, em aparência heterogêneas: a pergunta pelo tempo gramatical e os tempos da história, pelo discurso prescritivo e o discurso científico, pela propriedade e a origem, a unidade e a diversificação, o cânone e a norma, a nação e o império, o valor e o uso da língua se articula em duas partes organizadas segundo espaços geográficos e trajetos históricos comuns mas diversos, e a partir sobretudo de uma matriz compartilhada, que é a que o título do subcapítulo pretende nomear.

O denominador comum é a tematização da língua como problema, em torno a ou a partir de um sujeito de definição também problemática: o *criollo*, essa é a questão. Uma perspectiva ampla, resultado de trabalhos individuais ou em conjunto desenvolvidos ao longo dos anos, que foram convergindo em uma série de preguntas e perplexidades comuns, que finalmente conduzem à improvável tentativa de integrar duas problemáticas fundamentalmente diversas em um mesmo plano: o lugar da língua na constituição dos modernos estados da antiga América espanhola (ou ao menos de alguns deles), e a anomalia *criolla* no discurso das ciências da linguagem (ou ao menos em algumas áreas que lhe competem).

Trata-se, assim a diferença *criolla*: a tradição e a literatura das jovens nações sul-americanas ao longo do século XIX e início do século XX, enfatizando os processos de constituição de um discurso especializado e institucionalizado sobre o dito objeto no marco da formação do Estado moderno na América do Sul, sob o signo de uma hegemonia *criolla* (*criollos* brancos, colonos nos termos dos estudos coloniais), em permanente tensão e adaptação, processo no qual cobram especial relevância nos nomes de Andrés Bello[232] e Rudolf Lenz[233], no Chile, ou as de Miguel Antonio Caro[234] e Rufino José Cuervo[235], na Colômbia. Encontra-se a tensão entre a construção de um saber especializado sobre o *laboratório criollo* de Claude Hagège[236], onde a língua do outro foi excluída ou renegada pela máquina colonial do tráfico que deu lugar a toda sorte de especulações acerca da origem e a faculdade da linguagem, e ao mesmo tempo tornou-se espaço de resistência a esse e outros tipos de assimilações[237].

Na introdução de um livro, que a partir de uma perspectiva mais próxima da história da cultura planejada como tema a questão do *criollo* desde os anos da colônia, Vitulli e Solodkow (2009) afirmaram uma curiosa e persistente anomalia nos estudos realizados neste campo:

> En los análisis historiográficos y en los acercamientos de la crítica cultural sobre la problemática criolla suele quedar excluida una territorialidad fundamental: el Caribe. Es necesario recordar que fue en Haití donde tuvo comienzo la primera revolución independentista de América (1791-1803), liderada por criollos ilustrados, ex-esclavos y mulatos. [...] El caso haitiano pone de manifiesto, en toda su complejidad, las relaciones estrechas entre el uso del tropo criollo, y las variables culturales de origen étnico y económico que se organizan alrededor de esta figura del discurso continental. (VITULLI y SOLODKOW, 2009, p. 53-54)

---

[232] BELLO, Andrés. **Obra literaria**. Caracas: Ayacucho, 1979. Ele nasceu em Caracas, na Venezuela, mas viveu por vários anos no Chile, adotou a cidadania chilena e morreu em Santiago do Chile. Foi poeta, filólogo, educador e jurista. Lutou ao lado de Simón Bolívar pela independência de seu país.

[233] LENZ, Ruldof. **Contribución para el conocimiento del español de América**. Buenos Aires: Universidade de Buenos Aires, 1893. Foi linguista, filólogo, lexicógrafo e folclorista alemão naturalizado chileno.

[234] CARO, Miguel Antonio. **Del uso en sus relaciones con el lenguaje**. Discurso leído ante Academia Colombiana en la Junta Inaugural del 6 de agosto de 1881. Bogotá: Imprenta de Echeverría de Hnos, 1881. Foi humanista, jornalista, escritor, filólogo e político colombiano.

[235] CUERVO, Rufino José; CARO, Miguel Antonio. **Gramática latina para el uso de los que hablan castellano**. Bogotá: Imprenta Nacional, 1867.

[236] HAGÈGE, Claude. **L`homme de paroles**. Contribution linguistique aux sciences humaines. Paris: Fayard, 1986. Linguista francês.

[237] Um dos estudiosos nesta temática é Nadia Altschul (2012), ela redefiniu um mapa de leituras, ao mesmo tempo, pôde implicar necessariamente um pensamento de reflexão no cerne da teoria, não só uma ampliação de seus alcances ou um desvio em seus trajetos habituais, senão fundamentalmente, através deles, a formulação de novas perguntas e a busca de novos diálogos e combinações. Um mapa de leitura renovado, que superou e explicou ao mesmo tempo velhas, aparentemente obsoletas, porém ainda vigentes compartimentalizações do saber filológico, é um dos livros que ela escreveu que pode e deve ser lido para compreender a temática pós-colonial.

Este apagamento não deixa de guardar parentesco com a confusa e contraditória relação do pensamento europeu identificado com o progresso da humanidade para a liberdade e a ordem colonial que lhe oferecia suas condições materiais de possibilidade. De modo semelhante, como estabeleceram Jonh Lipski (1998)[238] e Matthians Perl (1998)[239] para o âmbito da linguística, há um amplo desconhecimento da presença negra no espanhol americano. Pensar estas relações soterradas, naturalmente, não supõe a postulação de parentescos ou filiações de difícil demonstração, porém, sobretudo, o trabalho sobre a diferença. A via de indagação proposta exerce uma deliberada violência sobre a demarcação terminológica necessária a qualquer propedêutica para o estudo do *criollo* na história latino-americana.

Esta distinção à primeira vista nítida entre o *criollo* como síntese nacional da casa dominante, os brancos proprietários, descendentes de europeus assentados ao outro lado do oceano, representantes do impulso civilizador ocidental, e o *criollo* como designação etno-discriminatória do outro, marginalizado ou desviante, não apenas na indicação da corrupção de sua linguagem, porém como estratégia de sobrevivência, selvagem ou primitiva na qual pode observar-se no início da cultura desenvolvida, revelam por sua vez traços de força análogos, movimentos paralelos ou opostos, que se oferecem como constelações propícias para observar a censura ou o desgarre que definem o *criollo* ao mesmo interior da palavra.

A percepção da língua do outro em sua radical alteridade ou em sua inevitável familiaridade tem sido o assunto fundamental que nos ocupará aqui ao transitar distintas instâncias no discurso em torno às línguas *criollas* do Caribe. Como a percepção da linguagem construída, sobretudo, desde o discurso autorizado da preceptiva ou a linguística pode arrastar consigo e ao mesmo tempo prolongar assim formas de valoração e hierarquização das línguas cadastradas claramente em discursos historicamente situados, incidindo ao mesmo tempo na vida dos falantes.

Conforme Ennis e Pfänder (2013),

> Por un lado, entonces, la lengua de los criollos blancos de América hispanohablante, en la medida en que la misma constituye un objeto de controvertida definición y apropiación en el marco del proceso de formación de los estados nacionales. Por otro, las lenguas criollas del Caribe, surgidas del lado más oscuro del colonialismo y adoptadas por la lingüística como misterio y cifra del límite o el origen del lenguaje,

[238] LIPSKI, Jonh. "Panorama del lenguaje afrorrioplatense: vías de evolución fonética", **Anuario de Lingüística Hispánica**, *v 14*, 1998, 281-316.
[239] PERL, Matthias. "Introducción", in: SCHEWEGLER, Armin; PER, Matthias (eds.). **América Negra**: Panorama actual de los estudios lingüísticos sobre variedades hispanas, portuguesas y criollas. Frankfurt/Madrid: Vervuert Iberoamericana, 1998.

> traducido más de una vez como límite u origen de lo humano. (ENNIS; Pfänder, 2013, p. 20)

Não tem sido a identidade entre ambas as categorias o que aqui se postula, senão sua coexistência em um processo histórico amplo e a analogia entre os processos de definição, apropriação e valoração que as inserem, que permitem implantar uma superfície comum onde põem em xeque a diferença e obtêm um olhar renovado sobre a língua na história.

Podemos também encontrar a diferença *criolla* no livro de Ángel Rama (1984, p. 1), intitulado *La ciudad letrada*, que se inicia com uma descrição da cidade latino-americana como "um parto da inteligência", "o sonho de uma ordem", cuja representação simbólica antecede a sua realização, o que supõe entre outras coisas a possibilidade de um desenvolvimento prescindível, menos orgânico e mais geometricamente racional que no caso das urbes europeias. Essa projeção no mundo de uma concepção prévia aparece, de diversos modos, subordinada às realidades que a precedem e em muitos casos emula desde o mesmo nome: a cidade colonial americana – núcleo civilizador em um meio alheio, bárbaro, que necessita ser modelado – se pensa como periferia das metrópoles imperiais, fontes do poder e a palavra de ordem, referência como modelo e originária constante.

Na obra teremos também um exemplo de como há uma separação entre famílias e suas importâncias para a época:

> -En este país, señor Guaro, (y dígalo usted en la primera ocasión que se le venga a manos), lo que se necesita son familias decentes con quienes tratar, porque ya desaparecen las antiguas – espetó a voz en cuello misia Carmen Perules de Macapo. (URBANEJA ACHELPOHL, 1989, p. 130)

Há uma demonstração clara como as famílias tradicionais e a forma com tratam a sua linhagem dentro da sociedade, uma separação de origem e que as coisas vão perdendo, principalmente os valores das famílias colonizadoras, que por muito tempo usaram a língua como fator decisivo de segregação e rechaçamento contra que fosse de família abaixo de seu *status*, ou seja, a que não fosse espanhola verdadeiramente da Espanha.

O sobrenome *criollo* levava em seus antecedentes a impugnação de toda legitimidade para a reivindicação de tratamento igualitário como irmãos de sangue dos espanhóis. Lembramos que *criollo* vem do português *crioulo*, denominação dos criados *em* e *de* uma casa senhorial, aos domésticos de uma *família* no sentido latino do vocabulário. A dupla preposição (*em* e *de*) cobra sentido assim que o problema da

legitimidade e do relato que sustenta a hegemonia *criolla* é o do legado, a herança e a propriedade recebida.

De acordo com versão do relato de identidade que prime em cada contexto, a emancipação se apresenta como forma inversa da conquista ou, de maneira produtivamente contraditória, como volta à Europa. A retórica independentista regava tanto no discurso revolucionário liberal ou até jacobino[240] segundo o contexto, como no rechaço da herança espanhola, alimentado pela chamada *lista negra*. Como afirma Scavino (2010), os *criollos* podiam ao mesmo tempo reivindicar sua irmandade com os demais americanos mediante o direito da terra, todos eram filhos do chão que pisavam, enquanto o direito de sangue completava seu legado ao fazê-los herdeiros também do direito de conquista dos espanhóis agora rechaçados. Simón Bolívar em 1819 afirmou em seu discurso no Congresso de Angostura, integrando o início de uma longa cadeia de aplicações do modelo romanístico:

> los criollos se encuentran en situación análoga a la de las provincias romanas tras la caída del Imperio, y aún en mayor desventaja, ya que nosotros ni aún conservamos los vestigios de lo que fue en otro tiempo; no somos europeos, no somos indios, sino una especie media entre los aborígenes y los españoles. (BOLÍVAR, 2011, p. 8)

Essa dupla relação de procedência funda a estranheza que faz desejar o horizonte europeu de universalidade e a ilusão de um decurso unificado da história que este oferece. A dupla relação da identidade americana no período pós-independentista permitiu elaborar um relato hegemônico, primeiro sentido da longa tradição americana da relação, que articula esse duplo vínculo de acordo a oportunidade, duplo vínculo que às vezes volta a duplicar-se na imagem passada e presente dos, fundamentalmente, dois outros desse *eu americano*, *criollo*: o espanhol e o índio, segundo sentido da relação tanto o *criollo* é, sobretudo, um termo relacional. Essa duplicidade que se define o lugar do alfabetizado *criollo* nos momentos fundacionais ou de consolidação do estado-nação moderno nas antigas colônias espanholas.

Em relação com a fase de modernização, compartilha-se a visão de um grupo de pesquisadores venezuelanos que são de instituições públicas venezuelanas, e da maior parte dos países subdesenvolvidos são o resultado da tentativa de transplantar as instituições da Europa moderna nesta parte do novo mundo.

Em uma das passagens no livro, há uma fala de Paulo que mostra como a classe dominante coloca no discurso dos trabalhadores que eles são inferiores, feios e sem

[240] É um indivíduo de um partido francês da época da Revolução Francesa.

educação (URBANEJA ACHELPOHL, 1989, p. 77): "El cuido, Josefina, el cuido los ha hecho mansos y bellos. Los criollos eran unas fieras, los americanos unos esqueletos, inquietos y golosos cuando llegaron a mis manos".

Tradicionalmente, foi o mundo ocidental que possuiu o poder de escrever a história e definir o desenvolvimento da mesma e por isso a história sobre o terceiro mundo, em grande parte, está escrita por um operador externo, como no caso desse fragmento.

3 O COMO SE DEU CRIOLLISMO NA VENEZUELA

A partir de 1860 e em um contexto positivista, entre os escritores começou a produzir o descobrimento do mundo venezuelano, o inerente ao homem, à natureza, aos costumes e a sua linguagem. Um dos romances que marca de que maneira o *criollismo* se fixa e transforma na literatura venezuelana é *Peonía*, de Manuel Vicente Romerogarcía, publicada em 1890. Para muitos críticos, este romance assinalou a aparição de um modelo no que se põem em jogo elementos como o ambiente, as personagens-símbolos e as descrições do realismo *criollista*, uma vez que criou uma temática e uma fórmula que foram usadas por romancistas posteriores.

De acordo com Díaz Sánchez (1966),

> El cambio de las estructuras socio-políticas, la difusión de las doctrinas socializantes y otras influencias análogas recibidas do exterior, determinan, a partir de los años 30, un notorio viraje hacia la literatura teorética que busca sus modelos en las corrientes más revolucionarias, aunque no siempre aplicables a la realidad del país. En Venezuela este movimiento coincide con el cambio de signo económico que se desplaza del agro al petróleo. (DÍAZ SÁNCHEZ, 1966, p. 73)

No imaginário dos intelectuais também está presente o *ouro negro*, ou seja, o petróleo, posto que a transformação econômica que gerou sua produção também aparece ter sucumbido as artes e, especialmente, as letras. A literatura é uma forma de interpretação e explicação da realidade e pode constituir-se em base fundamental para o programa de uma estratégia inovadora e alternativa para aprendizagem de uma teoria que também inclua a história venezuelana dentro do contexto latino-americano, frente ao discurso linear, ou seja, o discurso do colonizador, eurocentrista. Através do discurso literário determinado, desde um ponto de vista crítico e global.

Grande parte da intelectualidade e a crítica venezuelana sustentaram que, início do século XX, começou a existir a necessidade consciente de constituição de uma literatura venezuelana, de uma literatura nacional. Necessidade que se traduziu na

união do costumismo e o romance realista do século XIX, representada em figuras como Rómulo Gallegos, José Rafael Pocaterra, Rufino Blanco Fombona e Urbaneja Achelpohl.

O início da década de 1930 pôde reconhecer-se um momento de atividade literária ascendente e mais constante em termos de produção. Por exemplo, publicou-se *Doña Barbara* (1929), de Rómulo Gallegos, romance central e emblemático da literatura nacional venezuelana, no qual, além do quadro de costumes, colocou-se o tema político, tópico inevitável desde meados do século XIX em diante, porém desprovido de conteúdo ideológico, já que o escritor venezuelano desse período se deteve na anedota política de acordo com sua própria experiência, por isso as personagens foram quase sempre responsáveis, em diferentes níveis, da organização política nacional: chefes civis, presidentes de coturno (generais e ditadores), ministros, deputados, senadores, conselheiros ou alguma figura diplomática. Ou seja, a própria experiência de funcionário de governo ou de diplomático se transladava à trama dos relatos de maneira descritiva, anedótica, se cabe, onde em todo caso ou eventualmente podia variar segundo seja a especialidade, empréstimo de governo ou país de destino.

A modalidade consistiu em pôr no papel a própria prática diplomática ou de funcionário e apena isso. Não se denunciava nem se ideologizava o relato, descrevia-o, estigmatizava-o em termos o costumismo ou de folclore. A presença da temática política, vazio de conteúdo ideológico, seguiu caracterizando a narrativa das três primeiras décadas do século XX. Um exemplo e inclusão da temática política e de figuras políticas na literatura venezuelana, porém que teve como objetivo ser um panfleto político contra a figura de Cipriano Castro[241]. É o romance *El cabrito* (1909), de Pio Gil[242], pseudônimo de Pedro María Morantes (1865-1918), nela a personagem principal é o próprio Castro.

A variável mais importante que produziu a inclusão do tema político e social, não apenas como descrição, mas também como posta em questão de uma mudança social, cultural, geográfica e econômica e que, uma vez, em palavras de Picón Salas (1980), fez que a Venezuela e sua sociedade deixassem de ser um país totalmente medíocre e atrasado, foi a exploração do petróleo.

---

[241] Foi um militar e político venezuelano que se converteu em Chefe e Estado entre 1899 e 1908, primeiro presidente após o triunfo de uma guerra e desde 1901 como Presidente Constitucional da Venezuela.

[242] Pio Gil foi um dos tantos escritores exilados, a quem lhe impediram de voltar ao país. Em 1917, um ano antes de sua morte divulgou seu poema "Lira anárquica", onde convidava ao tiranicídio.

Se deixâssemos de lado as impressões e os artigos publicados na Venezuela antes de 1845, poderíamos dizer que a aparição nesse ano de "Un llanero en la capital", tipificado pela crítica como um artigo de costumes, de Daniel Medonza, constituiu o primeiro marco venezuelano importante a partir do ponto de vista literário, e para efeitos de desenvolvimento da escrita, no início da corrente *criollista*, privilégio que no caso do romance nacional lhe correspondeu a *Peonía*.

O surgimento do romance venezuelano como gênero esteticamente importante, que começou a trabalhar a ideologia de forma crítica, com independência do artigo de costumes e da crônica, perceptível mais como documento de história social que como formatos literários, pôde ser indicado entre 1890 e 1910, lapso que, igualmente, se constituiu o topo para a imposição da estética modernista no país. Dessa conjunção histórica que permitiu integrar para a literatura venezuelana noções como as de costume, nativismo, *criollismo*, regionalismo e realismo, e fazê-las coincidir no modernismo. Não podemos divorciar do *criollismo* o modernismo, ambas as tendências que, também muito apegadas ao realismo costumista, tiveram um importantíssimo enraizamento no marco de toda narrativa do século XX. Picón Salas (1980), por exemplo, afirma que

> Despunta hacia el 95 una gran generación que es a la vez cosmopolita y nativista; que estudia en los grandes maestros extranjeros –señaladamente en los de Francia – la técnica de la nueva literatura y que con renovada fuerza y estilo emprende con más definida especialización literaria, el descubrimiento estético de nuestro país. (PICÓN SALAS, 1980, p. 8)

Também ratifica Medina (1993, p. 139), para quem "criollismo e modernismo não se excluem". Isto permite localizar o problema de estudo, no caso o romance venezuelano modernista-*criollista*, como uma prolongação que nasceu no costumismo, a partir dos meados do século XIX, e se projetou até o fim do século XX e início do atual, sem implicar a extinção nem a ruptura afirmada por Díaz Seijas[243].Trata-se, então, de uma linha de continuidade que se vai modificando de acordo com as motivações do contexto.

Urbaneja Achelpohl foi o grande teórico, escritor e pai do modernismo criollista na Venezuela, foi um dos que fez a literatura a partir da explicação de uma proposta

[243] Escritor, ensaísta, pedagogo, jornalista, crítico literário, humanista e professor universitário venezuelano, integrante do número da Academia Venezuelana da Língua e membro correspondente da Real Academia Espanhola. Foi uma das figuras mais notórias, no campo intelectual, da segunda metade do século XX, de seu país.

estética. Feito que poucos anos depois se repetiu na defesa que seu modo de fazer literatura fez José Rafael Pocaterra.

Narrador e ensaísta relevante, tanto de *El cojo ilustrado* como *Cosmópolis*, Carrera (1976), viu em Urbaneja Achelpohl o antecessor mais importante de Rómulo Gallegos, apesar de que a difusão de seus contos se fez principalmente através de publicações periódicas. No início do século XX, apenas se pode resenhar a edição do livro *Los abuelos*. A verdadeira compilação de sua obra narrativa é de 1945[244]. É além de ser autor de um dos romances venezuelanos mais importante do século XX, *En este país*, o texto narrativo nacional que de maneira mais fidedigna representou a estética do *criollismo* venezuelano. Nela se integram magistralmente a temática local, o léxico vernáculo do país, as personagens *criollas* e o contexto político-social, o momento histórico em que se desenvolveu a Venezuela pós-colonial e pré-petroleira, em uma estrutura narrativa que não deixou dúvidas sobre sua marca abertamente regionalista.

Urbaneja Achelpohl foi considerado pelos estudiosos venezuelanos como o contista do modernismo no país por excelência, razão pela qual José Fabbiani Ruiz[245] considera o grande iniciador do conto e o pai do *criollismo* na Venezuela, fato que veria a confirmar um vínculo com os primeiros costumistas. Sua bem definida estética defensora do nacional debateu-se, no entanto, em uma dicotomia estilística que pode ser localizada entre o *criollismo* e o denominado realismo crítico, bastante apegado ao naturalismo, porém comum um ponto de partida fundamentalmente local: "El mirar los patrios asuntos alejados del arte, siendo productos nuestros, es un defecto de mera interpretación debido a una ligera falta de sensibilidad al medio". (URBANEJA ACHELPOHL, 1987, p. 85)

Seu conto *Ovejón*, publicado pela primeira vez em 1914, é o mais conhecido do autor, é o exemplo mais claro da fusão desses elementos. Parte o narrador de uma simples e exemplar cena na que um mendigo doente de uma perna é auxiliado e curado por um estranho, que finalmente resultará ser o mítico bandido do povo conhecido como *Ovejón*. Diante da criação de um conflito de interesses surgido na mente do mendigo ao inteirar-se de que por aquele bandido oferecem uma recompensa que lhe alcançarão para sanar todos seus males, o esfarrapado agradecido decide salvar a pele da única pessoa que teve pena dele.

---

[244] URBANEJA ACHELPOHL, Luis Miguel. **El criollismo en Venezuela, en cuentos y prédicas**. Caracas: Editorial Venezuela, 1945.

[245] Escritor venezuelano. Foi um dos primeiros graduados em Letras na Universidade Central da Venezuela, e posteriormente passou a ser docente desta, onde se dedicou à crítica literária.

O texto não deixa de ser moralizante, mas não se pode esperar menos de um autor próximo ao realismo crítico. E muito mais que isso, teria que se prender tanto no estilo global do texto, escassamente retórico, sem exagerações metafóricas, como no modo de conduzir a anedota. Texto de ambiente camponês, absolutamente *criollo*, de acordo com o modo como seu autor entendia sua adesão e defesa do criollismo: "si cultivamos una literatura nacional acentuaremos nuestro carácter, teniendo siempre fijos ante la masa común, usos, costumbres, modos de pensar y sentir" (URBANEJA ACHELPOHL, 1987, p. 96), é certo que há em *Ovejón* algumas adjetivações típicas do preciosismo modernista: "feraz comarca", "crepúsculo de seda", "luego atardeceres", "dulcedumbre pastoril", "...el nenúfar de los ríos criollos comenzaba a entreabrir sus anchos cálices sobre las aguas tíbias".

E embora as mesmas não vão mais além da parte do conto que corresponde à descrição do marco em que se desenvolvem as ações, ou seja, do primeiro parágrafo da segunda parte, servem para confirmar que tanto a estética como historicamente o modernismo e o *criollismo* venezuelano se fundem sem contrapor-se. A partir daí uma vez iniciada a reaparição da personagem principal, o mendigo, o narrador colocará a tônica final sobre a história que originou o relato, no fato em que se evidencia para o leitor a maestria narrativa no uso dos diálogos, que até agora não tinha apreciado em nenhum dos contos anteriores, estratégia discursiva que alcançaria seu máximo esplendor no conto do mesmo autor "Upa, Pantaleón, upa", publicado em 1915.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A ascensão pesar dos preconceitos da sociedade, é apenas um tema para expor o fato de que parte do *criollo*, do que é da terra e sabe disso. Um dos personagens na obra *En este país*, Paulo Guarimba, foi denominado como um autêntico venezuelano, que lutava e ia atrás do seu sonho, um caminho mais favorável, apesar de sua origem humilde. Conforme Cardozo (1989, p. 27), "Guarimba es un venezolanismo, significa entre otras cosas guarida, cueva, refugio. Paulo es un representante del pueblo venezolano eterno, el mestizo, campesino, soldado y con una fuerza e inteligencia capaz y permitirle grandes hechos".

Fazendo uma verificação sobre alguns críticos que analisaram as obras de Urbaneja Achelpohl, vamos expor as contribuições da Fortuna Crítica sobre Urbaneja, um deles é Arvelo (2011), que defende a posição do escritor, foi determinante na orientação da tendência enraizada no paisagismo local, foi fiel na teoria e na práxis a

dita orientação. O ideário foi esboçado anteriormente em seus ensaios *Sobre literatura Nacional* (1895) e *Más sobre literatura nacional (1895)* na revista *Cosmopólis*. A revista teve uma orientação principalmente direcionada para a literatura e de modo particular pelos escritos modernistas de linha exótica, simbólica, *criollista* e cosmopolita; não sem dar abertura a quem, interessados na divulgação de sua concepção do fato literário, escreveram também crítica.

Já para Uzcátegui (2001), sobre a importância de Urbaneja Achelpohl através de sua obra, fala que o movimento decadentista se integrou à dinâmica literária para propor uma transformação absoluta das regras do campo: de formas de entender e usar a linguagem, de interpretar a tradição, valorar o literário e comercializar as obras.

Arreaza (2013) afirma que Urbaneja Achelpohl representava artisticamente a tensão entre discurso ideal liberal patriótico e prática republicana excludente. Mediante o fracasso das iniciativas reformistas, a herança colonial patente na república, a qual remete ao constitucionalismo que concretizava a independência política.

A obra *En este país*, de Urbaneja Alchepohl, mostra o domínio e o manejo da língua local, por exemplo, os regionalismos de vocabulário sintáticos, que usa sem preconceitos em seus capítulos. Os diálogos entre personagens se caracterizam pela finalidade às falas locais.

A série de críticas em torno ao significado e às manifestações do *criollismo* na literatura hispano-americana e, especificamente, na Venezuela, converteu-se em motor de investigação e encontro de seus valores intrínsecos, fatos que no moveram a delimitar aqueles constituintes representativos do *criollismo*, chaves para a exegese do romance *criollista* de Urbaneja Achelpohl, exímio representante deste movimento na Venezuela.

Esta exegese levada a termo pelo autor, parte da profunda exploração sobre os constituintes de uma ordem intelectiva com o fim de reestruturar ou reordenar suas partes até conseguir uma síntese integradora, totalizante e significativa. A complexidade do processo se acentua quando o conceito em estudo possui em si mesmo o germe da imprecisão: o *criollismo*, termo plurissignificativo, estudado desde enfoques aparentemente desconexos. Além disso, revisaram uma variedade de estudos: alguns teóricos[246] pontualizavam na exegese da origem do termo, a razão de sua existência ou

[246] COROMINAS, Juan. **Diccionario Crítico Etimológico de la Lengua Castellana I**. Madrid: Gredos, 1954; ALBUQUERQUE, Orlando de. **Criolismo e mulatismo**: Uma tentativa de interpretação fenomenológica. Nº. 30. Lobito: Cadernos Capricórnio, 1975; ARROM, José Juan. **Criollo: definición y matices de un concepto, Certidumbre de América**. Estudio de Letras, Folklore y Cultura. La Habana:

significação; estes formulavam diversas teorias ou elaboravam o romance diacrónico em torno das distintas cargas conceituais a partir da origem do vocábulo no século XVI até a representação última aplicada no século XX.

Interessava-se pela análise do período histórico chamado *criollismo* colonial. As fontes que investigavam esta etapa são diversas, a maioria se detinham na análise de aspectos específicos que embora se circunscreviam a um espaço físico determinado aportavam a uma interpretação válida para o contexto hispano-americano: destacavam a aceitação diferenciadora e preconceituosa imposta aos descendentes de espanhóis na América, ao novo grupo humano americano, visto que analisavam o estado de marginalização social, política e econômica dos *criollos*; aprofundavam em consideração filosófica e/ou literárias; destacavam como desenvolveram os padrões ideológicos do *criollo* até que germinava seu sentido de filiação e de nacionalismo no final do século XVIII, posto que esta incipiente distinção se convertia no símbolo da luta emancipadora a partir do início do século XIX.

REFERÊNCIAS

ARVELO, Rafael Angarita. **Historia y crítica de la novela en Venezuela y otros textos**. Mérida: Universidad de Los Andes, 2011.

ARREAZA, Dionisio Márquez. **A crise do constitucionalismo no romance social latino-americano**. Campina Grande: Abralic, 2013.

BOLÍVAR, Simón. Discurso de Angostura de 1819. In: GRASES, Pedro (Comp). **Actas del Congreso de Angostura**. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho, 2011.

BHABHA, Homi K. **El local de la cultura**. Buenos Aires: Manantial, 1994.

CARDOZO, Lubio. Prólogo y bibliografía. In: URBANEJA ACHELPOHL, Luis Miguel. **En este país**. Caracas: Monte Ávila, 1989.

DÍAZ SÁNCHEZ, Ramón. **Mene**. Buenos Aires: Eudeba, 1966.

ENNIS, Juan Antonio; PFÄNDER, Sefan. **Lo criollo en cuestión:** Filología e historia. Buenos Aires: Katatay, 2013.

MEDINA, José Ramón. **Noventa años de literatura venezolana**. Caracas: Monte Ávila, 1993.

MOREIRAS, Alberto. **A exaustão da diferença. A política dos estudos culturais latino-americanos**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2001

PICÓN SALAS, Mariano. **Antología de costumbristas venezolanos del siglo XIX**. 6. ed. Caracas: Monte Ávila, 1980.

SCAVINO, Dardo. **Narraciones de la independencia:** Arqueología de un fervor contradictorio. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.

VITULLI, Juan M.; SOLODKOW, David M. Ritmos diversos y secuencias populares: hacia una periodización del concepto "criollo", in: VITULLI, Juan M.; SOLODKOW, David M. (Comps.). **Poéticas de lo criollo:** la transformación del concepto "criollo" en las letras hispanoamericanas (siglo XVI al XIX). Buenos Aires: Corregidor, 2009.

URBANEJA ACHELPOHL, Luis Manuel. **En este país.** Caracas: Monte Ávila, 1989.

UZCÁTEGUI, Laura. **El Decadentismo como Vanguardia literaria en Venezuela**. Mérida: Universidad de Los Andes, 2013.

Anuario Bibliográfico Cubano, 1959; MONTENEGRO, Ernesto. **Aspectos del criollismo en América, el criollismo**. Santiago de Chile: Universitaria, 1956.

NEGRA PALMERA, POEMAS Y TAMBOR: CONSTRUCCIONES IDENTITARIAS Y CULTURALES EN LA POÉTICA DE MARY GRUESO ROMERO

Ricardo Luiz de Souza[247]
Universidade Federal de Roraima
Maria Helena Valentim Duca Oyama [248]
Universidade Federal de Roraima

1. INTRODUCCIÓN:

A través de la obra poética de la escritora africanocolombina Mary Grueso Romero, este estudio tiene como objetivo analizar los temas recurrentes en sus versos a partir del contexto local, la construcción de sentidos y la afirmación de la mujer negra en un diálogo que se forma entre el espacio cultural, social e histórico. Es un vistazo al yo-poético de la escritora, que se reafirma y reelabora, ambiéntandose en los espacios donde se expresan sus dilemas individuales en la condición de portavoz del colectivo.

Los análisis, reflexiones y consideraciones se darán a conocer a partir de fragmentos del poema "Negra Soy", cuya carga simbólica nos ayudará a trazar las discusiones en este estudio. Las concepciones teóricas sobre identidad, la representación y los símbolos utilizados en este estudio se basan en los autores como Ana Pizarro, Homi Bhabha, entre otros. Además de analizar los temas recurrentes en sus poemas, este estudio también tiene como objetivo promover una reflexión sobre la forma cómo se manifiestan las marcas

[247] Aluno do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Roraima, Linha 2 – Artes, Literatura e Cultura Regional.
[248] Professora Adjunta da Universidade Federal de Roraima.

locales , la conciencia de los sujetos que por ellas transitan, el sentimiento de pertenencia y las condiciones discursivas de enunciación que exaltan y reflexionan respecto las comunidades que se encuentran en la "esfera del más allá" (Bhabha). Un "más allá" que no se configura como un nuevo horizonte, (...) pero el tránsito en el que espacio y el tiempo se cruzan para producir figuras frutos de la diversidad y la identidad. (Bhabha, 1998, p.19).

De este modo, el presente trabajo procura a través de la percepción de esas sutilezas individuales, mostrar en la poesia de Mary Grueso Romero, los desafios de la mujer afrodescendiente en la sociedad colombiana y las dificultades que se enfrentan para llevar adelante su projecto literario.

2. LA PRÁXIS POÉTICA DE MARY GRUESO ROMERO: SU POESIA SE NUTRE DE QUÉ?

Mary Grueso Romero, igual que otras tantas poetas negras del Pacífico afro-colombiano viene dedicándose en los últimos años con su trabajo poético a dar voz a las historias de mujeres "ignoradas", "apagadas" por el silencio y por las injusticias sociales en su país. En su quehacer poético, la escritora nos presenta un panorama de cómo viven los habitantes de las comunidades negras del Litoral del Pacífico Colombiano, sus tradiciones culturales - locales y ancestrales - que dialogan en su escrita y le sirven de inspiración para la realización efectiva de su poesia.

Nacida en Guapi, región costera del Pacifico colombiano, Mary Grueso ya es reconocida y respetada dentro y fuera de su país como una de las más destacadas poetas de la literatura afrocolombiana. Según la escritora y critica literaria María Mercedes Jaramillo: *la autora canta para su tierra, para su gente y reivindica el lenguaje coloquial del litoral del Pacifico.* (JARAMILLO, 2007 *apud* OSORIO, 2011, p. 1). Su trabajo poético incita a que los afrodescendientes se reafirmem como negros sin los estigmas que los condenan a la marginalidad, pobreza y subordinación.

Es mágico e invocatorio el efecto de sus poemas. En ellos, están insertadas historias y expectativas de los afrodescendientes en contextos periféricos, en espacios del *"más allá"*, conforme sugiere Bhabha (1998).

Hija de esos espacios, lugares de gran riqueza cultural, es allá donde se construyen sus producciones poéticas. Poesias marcadas por simbologias que mezclan alegria, dolor y humor, y que dan sentido, vida y expresión a la identidad de los habitantes de esa zona.

Es una poética comprometida con la dimensión comunitaria. Sea en las voces de sus personajes o en el vigor sus palabras, la escritora clama por la visibilidad de su trabajo, por la defensa de su raza y por el reconocimiento de su comunidad afrocolombina. Además de abarcar sentidos ideológicos, su poesia se convierte en una especie de vehículo de comunicación que da fuerza y destaque a las creencias de su ancestralidad, evidenciando los elementos culturales de su región. Al ubicar sus versos en esas fronteras enunciativas, en ese "Tercer Espacio", lugar de identidades minoritarias – mujeres discriminadas, escritoras negras y activistas de movimientos negros -, comienzan a marcar presencia y a reclamar mayor participació en los discursos sociales. Es la reivindicación identitaria de los olvidados que resurge y diferentes miradas que se forman en las escritas poéticas.

Para la escritora, la importancia dada a su comunidad afrodescendiente y a las tradiciones culturales de la Región del Litoral Colombiano, representa un movimiento de resistencia contra las desigualdades y reminiscencias de la época de la esclavitud en la historia de su gente. Las marcas culturales periféricas, la herencia africana y la simbologia ancestral de su raza son utulizadas como recursos narrativos para la reafirmación social e identitaria en su contexto local, y también como forma de mantener los lazos simbólicos con el continente africano, una de sus fuentes de inspiración más frecuentes en sua escrita. Es un discurso poético que se construye en función de la fuerza colectiva. Conforme argumente la crítica y escritora Ana Pizarro:

> Son discursos que evidencian otro movimiento, manifestado en marcas, gestos, inclusiones temáticas, diferentes formas de funcionamiento y estratégias, que apuntan hacia la construcción de cánones alternativos (PIZARRO, 2006, p. 32).

Este tipo de discurso corresponde a lo que el teórico Homi Bhabha llama de discurso *híbrido*. Según él, (...) cuando se establecen exigencias interculturales, híbridas, los nativos al mismo tiempo desafian las fronteras del discurso y modifican sutilmente sus términos (BHABHA, 1998, p. 172).

La ideia de los discursos híbridos está bastante defundida en los estudios culturales por el autor y teórico indiano Homi Bhabha, pues para él designa los espacios multiculturales en las Américas. Un discurso que abre espacio para grupos minoritarios, resaltando las diferencias de los pueblos desplazados culturalmente.

Adentrar en la poesia de Mary Grueso Romero equivale a hallar, a través de sus versos, otro pueblo, una cultura diferente de la nuestra, una poesia cargada de

simbologias locales que surge para representar el valor de la gente negra del Pacífico Colombiano. Al empeñarse por ganar visibilidad, su poesia se construye y se reconstruye, llena de creencias, mitos y ritos, aspectos que toman fuerza en sus versos, y reinventa *su lugar de la cultura* y pone de forma valorativa afirmativa la condición de los negros descendientes de África.

No hay nada más inspirador para la poetisa que la Costa del Pacífico Colombiano. La construcción de sus poemas se desenvuelve a partir de los elementos de la cultura local y nos habla de las experiencias cotidianas, saberes, creencias y valores que se destacan en los versos de la escritora. Sin embargo, estas relaciones también se dan de forma tensa; hay en sus versos un certo sentimiento de rencor postcolonial, un deseo que reclama el respeto apagado por la historia y por las desigualdades sociales. El propio local de la identificación se convierte en la base y representa para la autora lugares de luchas ancestrales que reivindican desde hace siglos la voz de los socialmente ignorados.

La carga cultural de la escritora se traduce a través de su yo-poético, una voz anunciadora que coloca las experiencias vividas en el Litoral confiriéndoles un status de vitalidad e importancia.

No es fácil para la poeta abrir espacio y clamar por visibilidad dentro de la literatura colombiana. Sin embargo, su poética ya viene ganando notoriedad nacional e internacional. Según la propia escritora[249]:

> "Debo reconocer que para mi es sorprendente y satisfactorio el efecto que ha causado mi obra tanto la poética como la narrativa no solo a nível nacional si no tambien internacional , pero aún espero alcanzar más y por eso mi lucha no se detiene y sigo aportando en este momento está transcendiendo de manera muy positiva mi narrativa al estar haciendo incidencia en la literatura infantil colombiana al introducir cuentos de niños negros ilustrados que es una propuesta innovadora en mi pais".

Con la fuerza mística, seductora y guerrera de sus palabras, Mary Grueso se defiende y gana destaque como una de las principales difusoras y transmisoras de los valores culturales de su región. Los espacios de identidad y representación, lugares, comumente olvidados y estereotipados, resurgen como pautas de reivindicación dentro de la poética de la escritora. Al incluir cuestionamientos, eliminando el apagamiento que historicamente constituyó las poblaciones afrodescendientes, el sujeto negro en la narrativa de la escritora gana espacio aún de difícil enunciación.

[249] Respuesta concedida en entrevista escrita, el día 02 de junio de 2014

Cuando se establecen estos cuestionamientos, el debate profundiza, las diferencias identitárias se retoman y los espacios antes disueltos reaparecen en los discursos del siglo XX con la definición de "paisaje intermediario" o "entre-medio".

> O desejo de releitura dos tradicionais espaços de enunciação – desafiados pelos discursos pós-colonialistas e pela oposição singular da crítica ante a dependência cultural -, fez com que fossem criados esses novos espaços, que, misturados às virtualidades globais e às regionalidades enunciativas, atendem ao apelo de instâncias subjetivas dos discursos em circulação (HANCIAU, 2010 in FIGUEIREDO, 2010 p. 134)".

La Costa del Pacífico es aun poco estudiado e investigado, lugar donde coexisten contradicciones y desigualdades sociales. Si por un lado, se le considera al Pacífico como un punto estratégico de comunicación con el mundo, por otro, aparece como una de las regiones más pobre de Colombia a causa de las grandes diferencias sociales y discriminaciones con relación a las demás regiones del país. Sin embargo, apesar de las dificultades diarias enfrentadas por los habitantes del litoral, es en ese lugar donde la escritora saca toda su inspiración para dar color, ritmo y voz a sus poemas. La marca local y el sentimiento de pertenencia están resaltados en sus versos como recursos narrativos. Son elementos que le sirven como una fuente de inspiración para explicar la relación entre las tradiciones orales y afrocolombianas que, en su poética, asumen el objetivo de verse reconocidos en el ámbito nacional e internacional. Asimismo nos afirma Bhabha:

> (...) a representação da diferença não deve ser lida apressadamente como o reflexo de traços culturais ou étnicos preestabelecidos, inscritos na lápide fixa da tradição. A Articulação social da diferença, da perspectiva da minoria, é uma negociação complexa, em andamento, que procura conferir autoridade aos hibridismos culturais que emergem em momentos de transformação histórica (BHABHA,1998, p. 20).

De esas representaciones se desprenden la reflexión del *"yo"* que se recrea como una conciencia simbólica dentro del espacio discursivo en el cual emerge. En los versos de la escritora, se hallan los propósitos afirmativos en defensa de las comunidades afrodescendientes en contextos periféricos. Es una especie de movilización para hacer visibles los discursos, sujetos y nuevas dinámicas de fronteras culturales. A lo que el escritor brasileño Silviano Santiago llama "El *entre-lugar"* de los discursos latinoamericanos. La relectura de esos espacios, aparentemente vacios, resurge en la literatura "(...) entre la prisión y la transgresión, entre la sumisión y la agresión, entre la obediencia y la rebelión, entre la asimilación y la expresión" (SANTIAGO, 1971 p. 26).

La representación de la mujer negra en la poesia de Mary Grueso confiere fuerza y voz a los afrodescendientes. Son textos que presentan, entre muchas características, (...) "el hibridismo cultural e histórico del mundo postcolonial", (...) producciones intelectuales, que se ubican "en los márgenes móviles del desplazamiento cultural" (BHABHA, 1998, p. 175 apud COSER, 2010).

Las relaciones locales y el valor de la mujer negra representados en la poesia de Mary Grueso nos invitan a meditar acerca de las condiciones de los "marginados", de los que aun viven bajo la marca de la discriminación racial que les niega la diferencia. Estos textos nos dan la medida de como esas comunidades viven, como se autoorganizan en las luchas cotidianas.

Negra soy es uno de los innúmeros poemas de Mary Grueso Romero que se encuentra publicado en la antologia colombiana *¡Negras somos!*. Este poema forma parte de otra obra de Mary Romero titulada *Metáfora del Tambor o Negra Soy*. Es un poema formado por ocho estrofas, cada una de ellas compuesta de cuatro versos. En este poema, hay un sujeto poético feminino que se autodenomina y defiende su direcho de ser socialmente denominada *negra* y, al hacerlo, construye una oposición entre las categorias *negra* versus *morena/de color*, en la que la categoria negra está asociada a una reivindicación de la identidad negra mientras que morena/ de color se asocia a una estratégia de blanqueamiento.

En el poema "negra soy", el yo poético de la mujer negra es marcado por la reivindicación de su espacio, por el derecho de posicionarse como negra, es decir, una especie de desahogo que busca denunciar la condena de los negros al apagamiento histórico. En producciones poéticas de sujetos que asumen la condición de enunciadores, la representación de la experiencia personal transciende a ámbitos mucho más profundos y nos ayuda a comprender cada vez más lo diverso. Así dice la escritora Elizabeth Sosa:

> La pequeña história empieza a contarse desde la experiencia individual del sujeto social que hizo vida en la periferia, homogeneizando el discurso pós-moderno como una propuesta fundamental frente al discurso racional de Modernidad (SOSA, 2009, p. 5).

Al enfatizar la reafirmación de su identidad negra frente a contextos que condenan al negro a la pobreza, al apagamiento social y a la opresión, la autora se siente obligada a actuar y reconfigurar socialmente la identidad de su etnia afrocolombiana, transmitiendo al lector el clamor por su alteridad. Veamos como se da la reafirmación de sus raices africanas en algunos fragmentos del poema **Negra Soy**:

NEGRA SOY

¿Por qué me dicen morena?
Si moreno no es color
Yo tengo una raza que es negra
Y negra me hizo Dios.
Y otros arreglan el cuento
diciéndome de color
Yo tengo mi raza pura
Y de ella orgullosa estoy
De mis ancestros africanos
Y del sonar del tambó.

La desconstrucción del estereotipo y construcción de la imagen positiva de la mujer negra contribuye para dar vigor y marcar la presencia del sujeto enunciador negro en la sociedad colombiana actual.

Las creaciones literarias de Mary Grueso se nos presentan como una reelaboración de los valores y de las raices ancestrales de suelo africano. Esa invocación a los ancestros por protección y amparo para los enfrentamientos de las luchas de los afrodescendientes definen su sentimiento de pertencia y las marcas culturales de su afrocolombianid.

No sólo en Colombia, sino que también en otras partes del mundo, escritoras negras, a ejemplo de Mary Grueso, viene conquistando algunos avances en la difusión de sus diversidades culturales. La producción, lectura y analisis de esas obras contribuyen para la comprensión y respeto sobre lo que significa ser negro, especialmente, la representatividad del ser afrocolombiano para esas poblaciones colombianas.

Cabe destacar la gran contribución de esas producciones literarias y la reflexión que a través de ellas se establecen. Pero, se sabe que todavía hay fuertes resistencias enfrentadas por esas escritoras para hacerse presentes en la literatura. En el analisis de Tatiana Capaverde, producciones poéticas contemporaneas cumplen el papel al cual se destinan y pueden ser consideradas como:

> Na literatura contemporânea é possível observar o processo de transculturação, nova abordagem das diferenças, em que se manifestará o entendimento do estranho como o outro rico em conteúdo para diálogos e trocas, livre das oposições antagônicas. (CAPAVERDE, 2012, p. 100)

Se puede afirmar con toda la seguridad que la narrativa de Mary Grueso trata principalmente del valor cultural de las comunidades negras de su país, sobre los confrontos históricos trabadas por esos habitantes, un grito por la emancipación y visibilidad. Es una proclamación del orgullo de la identidad afrocolombiana que ve

en su poesia la oportunidad para que se restablezca el sentido del valor de la etnia negra y de su la hereditariedad africana.

3. CONSIDERACIONES FINALES

A medida que una serie de grupos culturales o racialmente marginados asumem una postura reivindicatoria, se convierte en lucha de verdad y en un importante mecanismo de combate contra la discriminación, sea racial, de género, de credo o de otras tantas especies. El trabajo poético de Mary Grueso es capaz de ofrecer lecturas sobre la realidad sociocultural de su pueblo, tornándolo un campo de observación sobre la subjetividad de su poética.

Poemas leídos a partir diferentes miradas y perspectivas teóricas promueven debates sobre lo que los afrodescendientes escriben, en este caso específico, qué es lo la mujer negra produce en término de literatura, sus formas de representación, la reelaboración de sus símbolos en sus relaciones sociales. Lejos de querer ser tan sólo una propuesta utópica de discusión, una vistazo sobre el otro en un mundo de identidades diversas, esta reflexión instiga la posibilidad de una discusión para que salgamos de nuestras visiones limitadas. Como nos sugiere Moita Lopes:

> A possibilidade de experimentar a vida de outros para além da vida local é talvez a grande contribuição da vida contemporânea, ao nos tirar de nosso mundo e de nossas certezas que apagam quem é diferente de nós e não nos possibilitam viver outras formas de sociabilidade (MOITA LOPES, 2006, p. 92).

Cuando tematizamos las voces de las minorias, estamos al mismo tiempo, abriendo contribuyendo para la ampliación y comprensión sobre el discurso de los silenciados e ignorados socialmente. El objetivo que se propuso en este trabajo ha sido principalmente promover reflexiones que apunten caminos para la visibilización de escritoras negras, igual a Mary Grueso Romero, cuya historia de vida se vincula a regiones periféricas y que, a través de sus versos, adquiere un grito poético en defensa de su afrocolombianidad, con el objetivo de despertar principalmente en sus lectores el respeto y admiración por su gente, por la condición de la mujer negra poeta y sus valores culturales.

REFERENCIAS

BHABHA, H. **O local da Cultura.** 5ª Ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CAPAVERDE, T. S. **Las Mujeres Habitadas da América Latina: identidade e alteridade na construção das personagens de Gioconda Belli**. In FREITAS, D. B.

HANCIAU, N. J. Entre-lugar. In: FIGUEIREDO, E (org.). **Conceitos de Literatura e Cultura.** 2ed. Niterói: EdUFF; Juiz de Fora: EdUFJF, 2010. 490 P.

JARAMILLO, M. M. **Mary Grueso Romero: poesia, memoria e identidad.** Fitchburg State College, Agosto de 2005. Disponivel em: <http://www.colombianistas.org/Portals/0/Congresos/Documentos/CongresoXIV/PonenciasPDF/jaramillo_ponencia.pdf>. Acesso em 10 nov. 2014.

MOITA LOPES, L. P. (org.) **Por uma linguística aplicada indisciplinar.** São Paulo: Parábola Editorial, 2006 – Linguagem.

PIZARRO, A. **O sul e os trópicos: ensaios de cultura latino-americana.** / Ana Pizarro; Tradução Irene Kallina, Liege Rinaldi. – Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense; 2006. 112 p.

SANTIAGO, S. **Uma literatura nos trópicos: ensaios de dependência cultural.** Rio de Janeiro: Rocco Editora, 2000.

SOSA, E. **La otredad: Una visión del pensamento latino-americano contemporâneo.** Disponível em: <http://www.scielo.org.ve/scielo.php?pid=S0459-12832009000300012&script=sci_arttext>. Acesso em: 26 nov. 2014.

O GRITO DA FEITICEIRA: *MEMÓRIA* E *RESISTÊNCIA* NO ROMANCE DE MARYSE CONDÉ

Lana Kaíne Leal[250]
Universidade Federal do Piauí
lkleal@hotmail.com
Alcione Alves Correa[251]
Universidade Federal do Piauí

Introdução

O trabalho que se segue é um recorte das discussões realizadas no segundo capítulo da dissertação de mestrado intitulada " *De la Barbade à l'Amérique et retour*: memória, resistência e construções identitárias na diáspora afro-americana em *Moi, Tituba sorcière...*, de Maryse Condé", que está em processo de finalização de escrita. Nesse recorte, procura-se analisar algumas passagens em que a protagonista nomeada feiticeira, a partir do uso da memória, utiliza-se da nomeação exógena para resistir ao discurso dominante, possibilitando, dessa forma, uma abertura para a compreensão das construções identitárias no romance supracitado.

A personagem histórica Tituba, protagonista do romance *Moi, Tituba sorcière...* (1986), participou do episódio de perseguição às bruxas mais conhecido nas Américas, que aconteceu no vilarejo de Salem, Massachusetts - EUA[252] – uma comunidade puritana, povoada por protestantes ingleses. Conforme Maryse Condé (1986), em sua nota histórica, foi nessa localidade que se constatou a maioria dos processos e julgamentos de pessoas acusadas por práticas de bruxaria, e, segundo a autora, após os

[250] Aluna do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Piauí. E-mail: lkleal@hotmail.com
[251] Professor Doutor da Universidade Federal do Piauí. E-mail: alcione@ufpi.edu.br
[252] O então vilarejo de Salem recebeu o nome de Danvers, localizada no Condado de Essex, Massachusetts, Estados Unidos.

processos ocorridos em Salem, há registros de que, em meados de 1693, Tituba[253] foi vendida pelos valores gastos, com correntes e ferros, na sua prisão. Entretanto, informações referentes ao que ocorreu após a sua saída do cárcere, como quem a comprou e para onde ela foi levada, são inexistentes, visto que "le racisme, conscient ou inconscient, des historiens est tel qu'aucun ne s'en soucie" (CONDÉ, 1986, p.278)[254].

De modo análogo ao posicionamento dos historiadores que, de acordo com Condé na passagem citada anteriormente, não tiveram interesse por Tituba e pela participação dessa personagem nos julgamentos ocorridos em Salem (1690-1694), obras literárias como, por exemplo, a peça do autor Arthur Miller – *The Crucible* (1953), dão visibilidade às mulheres brancas que participaram dos processos. O mesmo ocorre em versões fílmicas, como a dirigida por Nicholas Hytner (1996), que toma por base a história oficial e obras literárias consideradas *chef d'oeuvre*.

A fortuna crítica do romance aponta vários estudos que exploram o discurso histórico da obra, assim como, abordagens intertextuais, autobiográficas e/ou estudos de gênero. No Brasil, destacam-se os estudos realizados por Lílian Cristina Corrêa, que, além de um livro e artigos publicados, é autora de uma tese intitulada *Releituras em torno de Tituba-feiticeira... negra de Salém* (2009). Nesta tese, a autora aborda o romance *Eu, Tituba feiticeira...Negra de Salem*, comparativamente a peça *As bruxas de Salem*, de Arthur Miller e ao romance *A letra escarlate*, de Nathaniel Hawthorne, numa perspectiva intertextual. Cabe citar, também, o nome de Nubia Hanciau, autora de artigos, verbetes e livros que exploram o tema da feitiçaria, em seus textos também se encontram estudos referentes à *Moi, Tituba sorcière...*, como, por exemplo, o verbete "A feiticeira", que faz parte do *Dicionário de figuras e mitos literários das Américas*, obra coletiva organizada por Zilá Bernd (2007).

Diante do exposto, o presente estudo se situa no campo da produção crítica e literária contemporânea afro-americana, oferecendo uma possibilidade de leitura do romance *Moi, Tituba sorcière...* sob a perspectiva da memória, que é compreendida, nesse

[253] O estudo de Nubia Hanciau (2008) referente ao termo feiticeira, apresenta os motivos pelos quais a escritora Maryse Condé se interessou pela figura de Tituba e pelo episódio de Salem. Segundo Hanciau, em 1985, ao visitar os Estados Unidos, Condé teve contato com as violências inscritas nos discursos racistas daquela sociedade, o que possibilitou a experiência de sentir essa violência na própria pele. Diante disso, a autora constatou que o período puritano ainda se fazia presente naquele lugar "que excluía a todos, exceto o mundo de cultura inglesa" (HANCIAU, 2008, p.286), e, por esse motivo, decidiu apontar a continuidade das práticas racistas e de exclusão presentes nos Estados Unidos desde o período colonial. Em suas pesquisas, mais precisamente numa biblioteca da Califórnia, Condé "descobriu uma obra que falava de 'Tituba, uma negra que figurava entre as feiticeiras de Salem'" (HANCIAU, 2008, p.286).

[254] "O racismo, consciente ou inconsciente, dos historiadores é tal, que nenhum deles se preocupa com ela" (CONDÉ, 1997, p.234).

estudo, como ponto central para a constituição das estratégias de resistência ao discurso dominante e, consequentemente, para as construções identitárias da protagonista do romance de Maryse Condé.

De médicas sem títulos à demonização: considerações acerca do termo feiticeira

Em *Moi, Tituba sorcière...* (1986), a autora Maryse Condé contrapõe os relatos históricos que tornam os negros e negras invisíveis, sem história, sem cultura e inominados. Assim sendo, a personagem histórica Tituba é inserida no romance como sujeito da enunciação, empreendendo a narrativa de sua história em primeira pessoa. É importante salientar que o *Eu*, que narra o romance, afirma-se feiticeira[255] (*sorcière*) desde o título, com a utilização do pronome tônico de primeira pessoa *moi* que, entre outras funções, desempenha o papel de dar ênfase ao sujeito (*Tituba).* No entanto, essa consciência de si é resultado das experiências vividas pela personagem na obra – que apresenta aspectos de uma sociedade colonial que permanecia com formulações europeias em seu cotidiano.

Para compreensão deste ponto, é fundamental explicitar que, no romance, Tituba aprendera a manusear a natureza e a se comunicar com os invisíveis com uma negra nagô de nome Yetunde, que havia se crioulizado em Man Yaya. Esses conhecimentos iniciados por Man Yaya são nomeados pela protagonista de arte/ciência, entretanto a sociedade puritana da época nomeara feitiçaria. Nesse sentido, o termo feiticeira passa a ser conhecido por Tituba no segundo capítulo, mais precisamente na página 32, em uma conversa com Jonh Indien, primeiro personagem a nomeá-la feiticeira. A partir desse diálogo, Tituba se questiona sobre esse termo e o sentido empregado por ele:

> Qu'est-ce qu'une sorcière?
> Je m'apercevais que dans sa bouche, le mot était entaché d'opprobre. Comment cela ? La faculté de communiquer avec les invisibles, de garder un lien constant avec les disparus, de soigner, de guérir n'est-elle pas une grêce supérieure de nature à inspirer respect, admiration et gratitude ? En conséquence, la sorcière, si on veut nommer ainsi celle qui possède cette

[255] Segundo Nubia Hanciau (2004, p.42), em outras línguas europeias como, por exemplo, inglês, espanhol e italiano existem dois termos para designar os tipos de feitiçaria. Em língua francesa existe apenas um termo: *sorcellerie*, que se refere tanto a feitiçaria simples (simples malefício, que possui longínquos vínculos com o diabo) quanto a diabólica. Dessa forma, a mulher que pratica a *sorcellerie* é nomeada *sorcière*. Já em português a distinção se dá pelos termos: feiticeira (primeiro tipo) e bruxa (segundo tipo).

> grâce, ne devrait-elle pas être choyée et révérée au lieu d'être crainte ? (CONDÉ, 1986, p.33-34)[256].

A indagação de Tituba "Qu'est-ce qu'une sorcière?" possibilita interpretar os argumentos que a personagem constrói em torno da nomeação exógena que lhe fora atribuída, devido as práticas que aprendera com Man Yaya. Para a personagem o nome "était entaché d'opprobre", nesse sentido, em vez de uma convicção como é expressa na capa do romance, de que "je suis sorcière", Tituba, nessa passagem, problematiza esse nome: "la sorcière, si on veut nommer ainsi celle qui...", note-se que a conjunção *si* indica uma suposição, ou seja, Tituba deduz, mediante o uso de *en conséquence*, que se acaso *sorcière* fosse o nome designado para nomear "celle qui possède cette grâce", esse nome deveria indicar carinho e respeito para com àquelas que possuíam esses conhecimentos, em vez de medo e desonra.

Nesse sentido, ao traçar uma genealogia do termo feiticeira, identifica-se que essa mulher dotada de "poderes" surge como uma figura real que por meio dos mitos entra na história e na literatura. O mito da feiticeira que também é tido como arquétipo, lenda, metamorfose decadente ou metafigura, está presente na sociedade desde os tempos primitivos. Segundo Nubia Hanciau (2007) existem inscrições, datadas do período Neolítico, em paredes de grutas pré-históricas que remetem a figuras femininas praticantes de magias e encantamentos. O que corrobora para uma compreensão de que o mito da feiticeira, inicialmente, era tido como um mito primitivo "remontando à origem da constituição do homem [e da mulher] na sociedade" BRUNEL (*apud* Hanciau, 2007, p. 283), mas com passar do tempo esse mito entrou na literatura, adquirindo a dimensão de mito literário.

Segundo Rosângela Angelim (2005), no contexto histórico da Idade Média, encontrava-se a presença de feiticeiras, mulheres que, além de fazer partos, fabricavam medicamentos a partir da manipulação de plantas para curar chagas e evitar a proliferação de doenças contagiosas. Diante dessas práticas, essas mulheres, de acordo com Angelim (2005) "foram por um longo período médicas sem títulos. Aprendiam o ofício umas com as outras e passavam esse conhecimento para suas filhas, vizinhas e amigas".

---

[256] O que é uma feiticeira? Percebi que, em sua boca, a palavra estava manchada de desonra. Como isso? Como? A faculdade de se comunicar com os invisíveis, manter uma ligação constante com os desaparecidos, de cuidar, de curar, não é uma graça superior da natureza, que inspira respeito, admiração e gratidão? Em consequência, a feiticeira, se se quer dar esse nome àquela que possui essa graça, não deveria ser tratada com desvelos e reverenciada em lugar de temida? (CONDÉ, 1997, p. 28-29).

Com intuito de reconquistar o poder perdido pelo cristianismo, aqui representado pela igreja católica, os cultos pagãos foram proibidos em 1320, e todos que seguiam as manifestações religiosas tidas como pagãs, ou seja aquelas que não seguiam os dogmas do catolicismo, começaram a ser perseguidos (ANGELIM, 2005). Dessa forma, com o avanço do cristianismo houve, também, a ascensão do patriarcalismo, o que pode ser compreendido pela seguinte afirmação de Hanciau (2004, p. 42): "toda mulher, no olhar da Igreja, é forçosamente levada à feitiçaria. Ela é a fonte da miséria quotidiana dos homens (as epidemias, as tempestades, a loucura, a impotência sexual...)".

Este perfil estigmatizado da mulher instituído pela tradição cristã foi difundido por meio de interpretações do livro de Gênesis, que descreve a criação do mundo e de tudo que nele existe. Conforme Lúcia Guerra (2006), a narrativa constante em Gênesis legitimou a desvalorização simbólica da mulher frente aos dogmas do cristianismo, uma vez que a mulher é ascendente de um progenitor masculino:

> Disse mais o Senhor Deus: Não é bom que o homem esteja só; far-lhe-ei uma auxiliadora que lhe seja idônea. Havendo, pois, o Senhor Deus formado da terra todos os animais do campo e todas as aves dos céus, trouxe-os ao homem, para ver como este lhes chamaria; e o nome que o homem desse a todos os seres viventes, esse seria o nome deles. Deu nome o homem a todos os animais domésticos, às aves dos céus e a todos os animais selváticos; para o homem, todavia, não se achava uma auxiliadora que lhe fosse idônea. Então o Senhor Deus fez cair pesado sono sobre o homem, e este adormeceu; tomou uma das suas costelas e fechou o lugar com carne. E a costela que o Senhor Deus tomara ao homem, transformou-a numa mulher e lha trouxe. E disse o homem: Esta, afinal, é o osso dos meus ossos e carne da minha carne; chamar-se-á varoa, porquanto do varão foi tomada (GÊNESIS, 2:18-23).

Observa-se, nessa passagem, quatro aspectos que corrobora para uma interpretação do poder atribuído ao homem e a desvalorização simbólica da mulher: 1) A mulher foi criada porque entre o animais viventes não existia um que pudesse auxiliar o homem; 2) A função delegada à mulher é de auxiliar, ou seja, é uma função secundária; 3) O homem e os animais Deus forma da terra, mas a mulher é criada a partir da costela do homem; e 4) Ao homem é dado o poder de nomear, nomeia todos os animais e, por fim, a mulher. Além desses aspectos, Guerra (2006) advoga que a mulher passa a ser uma figura perigosa após a expulsão do homem do paraíso, que culminou também com aplicações de castigos devido a sua desobediência:

> El pecado es, entonces, el umbral que le permite ser nombrada a partir de su identidad biológica anclada en la maternidad. Y el pecado es, asimismo,

> la causa de un castigo en el cual significativamente se insertan el dolor del parto y la sumisión ante el [...] Este entrelazamiento de lo biológico y lo social permite, una vez más, reiterar la anulación de la autonomía de la mujer, ya no sólo presentada como fragmento complementario sino como madre bajo las órdenes y el poder de su cónyuge, como cuerpo reproductor subordinado a la Ley patriarcal (GUERRA, 2006, p. 36).

Assim sendo, o pecado cometido pela mulher contra a ordem divina possibilitou a multiplicação dos seus sofrimentos inscritos tanto no corpo, com dores intensificadas na gravidez, quanto na sociedade, já que fora renovado a anulação da autonomia da mulher, colocando-a sob as ordens de um governante: o homem. Este, por sua vez, passou a culpar a mulher por sua queda do paraíso e por todos os males que ocorrem no mundo, uma vez que a terra se tornou maldita porque ele atendeu a voz da mulher: "visto que atendeste a voz de tua mulher e comeste da árvore que eu te ordenara não comesses, maldita é a terra por tua causa" (GÊNESIS, 3:17). Por meio de interpretações misóginas do livro de Gênesis, o discurso cristão perseguiu e condenou à morte várias mulheres devido a sua "relação" com o mal.

É importante salientar ainda que:

> O nascimento do mito demoníaco, juntamente com as ondas de caça às feiticeiras, deve ser colocado em contexto religioso perturbado, época na qual a cristandade ocidental é destruída pelas heresias e, a partir do início dos anos 1500, pela ruptura definitiva com Roma em razão da Reforma Protestante, lançada por Lutero um pouco antes de 1520. Desde o fim do século XV, em várias ondas sucessivas, o Ocidente engajar-se-á no caminho da repressão contra a feitiçaria. (HANCIAU, 2004, p. 42).

Nesse sentido, ainda seguindo as ideias de Hanciau, pode-se afirmar que a feiticeira diabólica é uma construção mais acentuada no Renascimento e nos tempos modernos do que na Idade Média. Visto que as perseguições e condenações a morte ocorreram com maior intensidade entre 1560 e 1650, quando a Europa vivenciava um período de mudanças sociais, portanto, segundo Hanciau (2004, p. 45) a feiticeira relacionada a ideia de demonização "foi uma vítima dos Modernos e não dos Antigos". Por conseguinte, com a expansão ultramarina que ocorreu a partir do século XV, as perseguições e os processos existentes na Europa referentes às superstições e sortilégios foram transportados para às Américas, visto que os povos advindos da Europa, além de ideias de "modernidade", traziam em seu imaginário formulações europeias acerca da demonização, que estava intimamente relacionada à mulher, ao negro e aos povos autóctones. Foi nesse contexto que ocorreu o episódio de Salem, onde as suspeitas e acusações de práticas de feitiçaria levou vários habitantes dessa

localidade ao tribunal criado, especificamente, para os processos e julgamentos desses casos – entre eles o caso da negra Tituba.

De acordo com Edward Said:

> Os escritores pós-imperiais [...] trazem dentro de si o passado – como cicatrizes de feridas humilhantes, como uma instigação a práticas diferentes, como visões potencialmente revistas do passado que tendem para um futuro pós-colonial, como experiências urgentemente reinterpretáveis e revivíveis, em que o nativo outrora silencioso fala e age em território tomado do colonizador, como parte de um movimento geral de resistência (SAID, 1995, p. 269).

Com base na citação, observa-se que o romance de Maryse Condé, ao apropriar-se do episódio de Salem, possibilita a inclusão das cicatrizes e feridas humilhantes experienciadas pelas mulheres (e homens) negras escravizadas, abrindo espaços para visibilidade daqueles que foram obliterados pelo discurso hegemônico colonial (cristão).

O grito da feiticeira: *memória* e *resistência* no romance de Maryse Condé

A protagonista Tituba, em *Moi, Tituba sorcière...*, relata que nasceu em Barbados, mas que o seu nascimento é decorrência de uma violência praticada por um marinheiro inglês para com sua mãe Abena, na ponte de *Christ the King*, quando o navio fazia o percurso rumo à ilha caribenha. Quando criança, Tituba foi criada por sua mãe e Yao, um guerreiro ashanti, que a tinha como filha. Foi Yao que ungiu e nomeou Tituba ao nascer, para ele "l'humiliation de cette enfant symbolisait celle de tout son peuple, défait, disperse, vendu à l'encan" (CONDÉ, 1986, p.16)[257] . Outro aspecto importante é o contato de Tituba com uma negra nagô de nome Yetunde, mas que havia se crioulizado em Man Yaya, com ela Tituba aprendera a manusear a natureza e a se comunicar com os invisíveis, práticas que a protagonista nomeia de arte/ciência, entretanto a sociedade puritana da época nomeara feitiçaria.

De acordo com o filósofo martinicano Édouard Glissant, em sua obra intitulada *Introduction à une poétique du divers* (1996), o migrante nu, que é caracterizado como negro escravizado que ao ser arrancado de seu lugar de origem não leva consigo nem mesmo as roupas, recompõe sua língua e as artes por meio de *traços*, ou seja, as informações que se mantém vivas na memória coletiva, que embora não sejam pontuais, podem ser percebidas nos cantos, que preservam tanto a musicalidade, quanto as

[257] A humilhação daquela criança simbolizava a humilhação de todo seu povo, derrotado, disperso, vendido em leilão. (CONDÉ, 1997, p. 11).

histórias dos maus tratos sofridos por seus antepassados. Outrossim, Zilá Bernd (2013, p.99) afirma que "talvez o grande ativador da memória sejam rastros psíquicos deixados pelo impacto de violências".

Nesse sentido, Tituba, personagem que possui as características do migrante nu, a partir dos *traços* de seu passado retrata a história de segregação dos povos que foram escravizados no período colonial americano, como pode ser observado na passagem seguinte, que a protagonista, após presenciar o enforcamento de uma mulher em praça pública, recria imagens do que vivera quando criança:

> C'était comme si j'avais été condamnée à revivre l'éxecution de ma mère! Non, ce n'était Abena dans la fleur de son âge et la beauté de ses formes! Oui, c'était elle et j'avais à nouveau six ans! Et la vie était à recommencer depuis ce moment-là!
> **Je hurlai et plus je hurlais, plus j'éprouvais le désir de hurler. De hurler ma souffrance, ma révolte, mon impuissante colère.** Quel était ce monde qui avait fait de moi une esclave, une orpheline, une paria ? Quel était ce monde qui me séparait des miens ? Qui m'obligeait à vivre parmi des gens qui ne parlaient pas ma langue, qui ne partageaient pas ma religion, dans un pays malgracieux, peu avenant ? (CONDÉ, 1987, p. 81-82). [grifo nosso][258]

Nessa passagem, que se refere ao enforcamento de Glover, uma senhora já idosa condenada pela pratica de feitiçaria, a personagem-narradora Tituba se lembra da execução de sua mãe, Abena, que fora punida por reagir a uma segunda tentativa de estupro. A repetição do verbo *hurler* corrobora para uma interpretação possível de que a imagem reconstruída a partir do enforcamento de Glover impulsiona Tituba a questionar o mundo em que vive, mundo este que escraviza os indivíduos, separa-os de seus pares, obriga-os a viver em outro ambiente linguístico e religioso, e coloca-os a margem da sociedade, como remete o termo *paria*.

De acordo com Alcione Correa Alves:

> A memória, na base das narrativas sobre si e sobre o lugar, permite a emergência de discursos dos sujeitos, não apenas tributários 'de epistemologias que violentaram os corpos' mediante escravização mas, igualmente, mediante percepções hegemônicas do espaço antilhano amiúde revelia dos sujeitos que nele habitam (ALVES, 2011, p. 76).

[258] Era como se eu tivesse sido condenada a reviver a execução da minha mãe! Não, não era uma mulher velha ali se balançando! Era Abena, na flor da idade e da beleza de suas formas! Sim, era ela e eu tinha outra vez seis anos! E a vida iria recomeçar a partir daquele momento!Eu Gritava, gritava e quanto mais eu gritava, mais tinha vontade de gritar. De gritar meu sofrimento, minha revolta, minha cólera impotente. Que mundo era este, que tinha feito de mim uma escrava, uma órfã, uma pária? Que mundo era este, que me separava dos meus? Que me obrigava a viver entre gente que não falava a minha língua, que não compartilhava a minha religião, num país hostil, desagradável? (CONDÉ, 1997, p. 70).

O ato de lembrar e problematizar a violência imposta sobre os sujeitos experienciadores da escravização pode ser interpretado como um aspecto de resistência, e o sujeito a novas práticas perante o discurso e ações que o violenta, buscando, dessa forma, aberturas para evitá-las no futuro. De acordo com Roland Walter (2011, p.2) "a evocação de diversas possibilidades futuras coloca a consciência humana no e contra o mundo que ela percebe", nesse sentido, o grito da feiticeira exprime o sofrimento, a revolta e a raiva com aquele mundo marcado pelo sistema colonial baseado em marginalizar, explorar e silenciar os nativos. Para a protagonista do romance, era preciso recomeçar a vida a partir daquele momento.

O capítulo 3, da segunda parte de *Moi, Tituba sorcière*, reflete algumas das mudanças ocorridas em Tituba, a partir da relação dialética com o mundo em que a personagem estava inserida. Se antes Tituba se recusava a nomeação exógena feiticeira, porque o nome estava machado de desonra – o que está em consonância com a argumentação de Alves (2011, p. 76) que advoga que "a nomeação representa, justamente, o lugar onde se aloja a violência ao se definir a natureza do sujeito, ao decretar que ele não tem alma, ao justificar sua escravização metafísica, jurídica e teológica". Em seu interrogatório, a negra de Salem se apropria desse nome como forma de resistência num lugar tomado do colonizador, o tribunal. Neste lugar a protagonista em um ato canibalesco, manuseia a língua do colonizador para denunciar aquelas que outrora a acusava de práticas de feitiçaria:

> – As-tu jamais vu le Démon?
> – Le Démon est venu me voir et m'a commandé de le servir.
> – Qui as-tu vu ?
> – Quatre femmes quelquefois tourmentent les enfants.
> – Qui sont-elles ?
> – Sarah Good, Sarah Osborne sont celles que je connais.
> (CONDÉ, 1986, p.163)[259]

Percebe-se que apropriação da linguagem e da nomeação exógena possibilita a inserção do discurso de Tituba que ao afirmar-se feiticeira subverte o sentido do nome: "Chacun donne à ce mot une signification différente. Chacun croit pouvoir façonner la sorcière à sa manière afin qu'elle satisfasse ses ambitions, ses rêves, ses

[259] Fragmento do depoimento de Tituba: [...] – Você alguma vez viu o Demônio? – O Demônio veio falar comigo e me ordenou que o servisse. – Quem você viu? – Quatro mulheres às vezes atormentam as crianças. – Quem são elas ? – Sarah Good, Sarah Osborne são as que conheço. (CONDÉ, 1997, p.139).

désirs". (CONDÉ, 1986, p.225)[260]. Tituba, por sua vez, via na apropriação do nome feiticeira uma estratégia viável para alcançar seus objetivos: ser absolvida e vingar-se daqueles que a fizera mal.

Com base no que foi exposto, pode se observar que Tituba encontra, a partir *traços* do seu passado, a possibilidade de construir condições de resistir ao discurso dominante, já que a memória propicia a consciência de si em relação ao mundo em que o sujeito está inserido. Nesse sentido, o uso da memória pode ser compreendido como fator fundamental para a prática de resistência dos sujeitos que estão em condição de subalternidade, além de contribuir para o processo de construções identitárias desses sujeitos, por meio de (re)significações das imagens do passado para incorporá-las no presente.

Referências bibliográficas

ALVES, A. C. Teseu, o labirinto e seu nome: o nome enquanto instância de construções identitárias afrocaribenhas. **Letras em Revista**, Teresina, v.02, n.02, jul./dez. 2011.

ANGELIM, Rosângela. A "caça às bruxas": uma interpretação feminista. **Revista Espaço Acadêmico**. N. 53. Out. 2005. Disponível em: http://www.espacoacademico.com.br/053/53angelin.htm. Acesso em: 12 nov. 2014.

BERND, Zilá. **Por uma estética dos vestígios memoriais**: releitura da literatura contemporânea das Américas a partir dos rastros. 1. ed. Belo Horizonte, MG: Fino traço, 2013.

CONDÉ, Maryse. **Moi, Tituba, Sorcière...** Paris: Mercure de France, 1986.

CONDÉ, Maryse. **Eu, Tituba, feiticeira... negra de Salem**. Trad. de Angela Melim. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

BÍBLIA. Português. **Bíblia sagrada**. Tradução de João Ferreira de Almeida. 2. ed. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 1996.

GLISSANT, Édouard. **Introduction à une poétique du divers**. Paris : Gallimard, 1996.

GUERRA, Lucia. **La mujer fragmentada:** historias de un signo. 3. ed. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2006.

HANCIAU, N. T. J. Migrações da figura da feiticeira: da história européia à literatura das Américas. **Canadart**, v. 12, p. 39-56, 2004.

HANCIAU, N. T. J. Feiticeira. In: BERND, Zilá. (Org.). **Dicionário de figuras e mitos literários das Américas**. Porto Alegre: Tomo Editorial , 2007.

SAID, Edward W. Temas da cultura de resistência. In: **Cultura e imperialismo.** Trad. de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

WALTER, Roland. **Afro-América**: diálogos literários na diáspora negra das Américas. Recife: Bagaço, 2009.

[260] Cada um dá a essa palavra um significado diferente. Cada um acredita que pode moldar a feiticeira à sua maneira, para que ela satisfaça suas ambições, seus sonhos, seus desejos. (CONDÉ, p. 191).

PRETA SUSANA: MULHER ESCRAVA, NEGRA, BOA E COMPASSIVA...

Olivânia Maria Lima Rocha [261]
Universidade Federal do Piauí
Alcione Correa Alves
Universidade Federal do Piauí

Introdução

O artigo que visou-se desenvolver é fruto da disciplina de Tópicos em Literatura e do Seminário temático I. O objetivo dessa dobradinha de disciplina era o de ofertar ferramentas teóricas que pudesse auxiliar os alunos na análise de obras produzidas no eixo das Américas sob o viés de estudos subalternos, pensamento sobre literatura afro caribenha de língua espanhola, inglesa e portuguesa.

Os textos teóricos foram selecionados para que se pudesse ter uma ampla abordagem da identidade nesses locais de produção na América. Um importante fundamento que a disciplina nos trouxe foi sobre a utilização das teorias, que elas falam por si, mas que não devemos usá-las aleatoriamente. Isso implica que não podemos utilizar a teoria como a resolução de tudo, o super poder ilimitado que todos compreenderam e aceitaram.

Uma tarefa importante nesse trajeto foi escolher a teoria que poderia explicar os textos selecionados na disciplina, mas procedemos de maneira contrária. Primeiro escolheu-se uma obra para somente depois se abordasse uma teoria. Como se pode escolher de um rol de obras a que chamou a atenção para esse estudo foi *Úrsula* de Maria Firmina dos Reis.

[261] Mestranda em Letras – Estudos Literários – pela Universidade Federal do Piauí. Participa do Grupo de pesquisa Teseu: o labirinto e seu nome. Bolsista da CAPES.E-mail: mal.mov@gmail.com

Nesse estudo antes da escolha de uma teoria buscou-se na própria obra fontes para análise e nesse intento ampliamos o recorte do capítulo IX para adicionar o capítulo XVI e, com esse, se trouxe o Canon bíblico para dar suporte na análise. O salmo presente na obra é o salmo 138 - Confiança em Deus, que vê e conhece todas as coisas. O Canon bíblico já faz parte do estudo que desenvolve-se no mestrado como projeto[262] e em virtude disso compreendeu-se que era importante tecer uma relação entre o objeto em curso de estudo.

A obra escolhida para estudo e análise é *Úrsula* de Maria Firmina dos Reis, e nesse livro investigou-se a personagem Preta Susana, para que fosse verificado como a identidade dela fosse construída. Em paralelo traz-se a personagem Tituba de *Eu, Tituba, feiticeira...negra de salem* de Maryse Condé para estabelecer uma relação inquietante que diz respeito à presença de elementos que evoquem a religiosidade nas duas obras.

Neste trabalho tem-se como suporte teórico: Glissant (2005) Introdução a Poética da Modernidade, do qual se traz a noção de migrante nu; e Duarte (2010) Por um conceito de literatura afro-brasileira, traz-se elementos que caracterizam a literatura afro-brasileira e apontamentos sobre o livro *Úrsula*.

Literatura, migração e religiosidade.

A literatura afro-brasileira e defendida por alguns escritores como Duarte. Ele expõe através de apontamentos teóricos exemplos de obras que se caracterizam como escritos de uma literatura nacional brasileira.

Alguns traços podem ser comuns a todas para que sejam enquadradas na literatura negra ou afro-brasileira. Entre algumas características Duarte traz o que seria o principal, o mote inicial dessa literatura que a questão da temática; que buscaria temas que visassem abordar o negro ou temas que perpassassem pelo mote da escravidão.

> Em primeiro lugar, a temática: "o negro é o tema principal da literatura negra", afirma Octavio Ianni, que vê o sujeito afro-descendente não apenas no plano do indivíduo, mas como "universo humano, social, cultural e artístico de que se nutre essa literatura"1. Em segundo lugar, a autoria. Ou seja, uma escrita proveniente de autor afro-brasileiro, e, neste caso, há que se atentar para a abertura implícita ao sentido da expressão, a fim de abarcar as individualidades muitas vezes fraturadas oriundas do processo

[262] Encruzilhadas identitárias: *Texaco* de Patrick Chamoiseau e *Eu,Ttituba, feiticeira...negra de salem* de Maryse Condé, um estudo comparado.

> miscigenador. Complementando esse segundo elemento, logo se impõe um terceiro, qual seja, o ponto de vista. Com efeito, não basta ser afro-descendente ou simplesmente utilizar-se do tema. É necessária a assunção de uma perspectiva e, mesmo, de uma visão de mundo identificada à história, à cultura, logo a toda problemática inerente à vida desse importante segmento da população. (DUARTE, 2010, p. 12)

Duarte aponta as três primeiras características da literatura afro-brasileira, tendo a primeira como o negro como o tema principal, sendo personagem e tema social. Nesse ponto acredita-se que o Duarte pontue o negro como sujeito que ocupe o local de fala e deixe de ser aquele de quem se fale.

Complementando a primeira característica a segunda é pautada pela questão da autoria. Quem tem direito a falar do negro? O autor afro-brasileiro que pode ter abertura para abordar determinados assunto e propor rupturas que envergam a expressão do negro como de segunda ordem. Assim tem-se em palco o negro ou afro-brasileiro falando sobre si mesmo ou temas relacionados a um universo que conhece ou visa melhor compreender.

A terceira característica complementar a segunda e primeira trata-se do ponto de vista que o autor assume no momento da escrita. Um olhar que visa quebrar o paradigma e posiciona o negro com alguém que sabe que tem algo a dizer, que se faça saber de suas histórias por seu discurso. Essa mudança de olhar muda a perspectiva do leitor que é transportado para um viés da história que muitas vezes é escamoteado.

Seguem-se a essas características anteriores, outras que concernem a afastar de vez a escamoteação da historia do negro e dar-lhe voz: a questão da linguagem e do leitor que recebe essa literatura afro-brasileira.

> Um quarto componente situa-se no âmbito da linguagem, fundado na constituição de uma discursividade específica, marcada pela expressão de ritmos e significados novos e, mesmo, de um vocabulário pertencente às práticas linguísticas oriundas de África e inseridas no processo transculturador em curso no Brasil. E um quinto componente aponta para a formação de um público leitor afro-descendente como fator de intencionalidade próprio a essa literatura e, portanto, ausente do projeto que nortearia a literatura brasileira em geral. Impõe-se destacar, todavia, que nenhum desses elementos isolados propicia o pertencimento à Literatura Afro-brasileira, mas sim a sua interação. (DUARTE, 2010, p. 12)

Essas duas características alinhadas aqui por se fazer necessário pautar o papel ativo da autoria do escritor afro-brasileiro que esmerilha seu discurso, não como bandeira de luta, mas como o dever de aplicar a diversidade linguística para se fizer entender por seu leitor. Expressar ritmos e significados é abordar um discurso voltado

para as temáticas afro e valorizar aos vocábulos oriundos da África e os que foram construídos no processo de transculturação.

Ressalta-se também o papel ativo do leitor no processo de interação como a literatura de autoria afro-brasileira, pois a obra tem uma intencionalidade, mas essa pode não se cogitada quando o leitor não tem empatia pela obra ou desconhece o seu código discursivo.

Essas características podem ser percebidas no romance *Úrsula* de Maria Firmina dos Reis. Duarte (2010) aponta que:

> Em seu romance *Úrsula*, também de 1859, Maria Firmina dos Reis adota a mesma perspectiva ao colocar o escravo Túlio como referência moral do texto, chegando a afirmar, pela voz do narrador, que Tancredo, um dos brancos mais destacados na trama, possuía "sentimentos tão nobres e generosos como os que animavam a alma do jovem negro" (DUARTE, 2010, p. 16).
>
> É que em seu coração ardiam sentimentos tão nobres e generosos como os que animavam a alma do jovem negro: por isso, num transporte de íntima e generosa gratidão o mancebo arrancando a luva, que lhe calçava a destra, estendeu a mão ao homem que o salvará. (REIS, 2009, p. 25)

Na trama de *Úrsula* o escravo Túlio é o personagem que assume a voz moral, de dever e lealdade para que com o que lhe trata bem. A perspectiva do olhar sobre as características para com o negro perpassa a fala de Túlio sobre o comportamento do elemento branco.

As características também estão presentes nos capítulos a serem analisado. Parte-se que neles a perspectiva da voz será atribuída a Preta Susana, que interpelará Túlio sobre sua gratidão e a troca de um cativeiro por outro; quando abandonará a casa que serve para seguir o mancebo Tancredo.

Percebe-se também que há um projeto discursivo na voz de Preta Susana, pois ela aborda como se tornou escrava e nisso traz uma serie de temas relacionados a isso, como foi tratada de forma bárbara e assim foi retirada a força de sua terra.

> Mais adiante, faz seu texto falar pela voz de Mãe Suzana, velha cativa que detalha a vida livre na África, a captura pelos "bárbaros" traficantes europeus e o "cemitério" cotidiano do porão do navio negreiro. Numa época em que muitos sequer concediam aos negros a condição de seres humanos, o romance e a assumida afro-descendência da escritora soam como gestos revolucionários que a distinguem do restante da literatura brasileira da época. (DUARTE, 2010, p. 16)

Duarte pontua as características na obra de Maria Firmina dos Reis, sobretudo na voz de Preta Susana, que relata a condição do negro, postando numa fala: o tema, a perspectiva, a autoria relacionados aos negros, sendo Reis autora de romance tão singular e revolucionário para época ao trazer tal narrativa.

No relato desse trecho, Preta Susana narra que foi feita cativa e desterrada nos porões dos navios negreiros que serviram de cemitérios para muitos negros arrancados de suas terras e pátria. O negro, que como ela foi subtraída de sua vida e mergulhada em outra, é destituído de sua identidade e lançado em terras desconhecidas e irá passar um processo de crioulização, no qual sua identidade será construída com os elementos com quem terá contato. Esse migrante é chamado de migrante nu.

> A Neo-America, seja no Brasil, nas costas caribenhas, nas ilhas ou no sul dos Estados Unidos, vive a experiência real da criolização através da escravidão, da opressão, do desapossamento... e através desse desapossamentos, dessas opressões e desses crimes realiza-se uma verdadeira conversão do "ser". (GLISSANT, 2005, p. 18)

Essa construção da identidade de Preta Susana perpassa pelo processo de ser desterrada e de se apropriar de elementos religiosos como um discurso a ser estabelecidos com aqueles - os bárbaros – que um dia arrancaram da sua pátria.

> Era uma prisioneira – era uma escrava! Foi embalde que supliquei em nome da minha filha, que me restituíssem a liberdade: os bárbaros sorriam-se das minhas lágrimas, e olhavam sem compaixão. Julguei enlouquecer, julguei morrer, mas não me foi possível... a sorte me reserva ainda longos combates. Quando me arrancaram daqueles lugares, onde tudo me ficava – pátria, esposo, mãe e filha, e liberdade! Meu Deus! O que se passou no fundo de minha alma, só vos o pudeste avaliar. (REIS, 2009. p. 116-117)

Nesse trecho verifica-se que Preta Susana evoca a religiosidade como um constituinte já de sua identidade assumida após ser feita cativa ao pensar que poderia ter morrido, mas que Deus reservou para ela outros combates e que o Senhor, somente ele, pudesse saber o que se passava na sua alma.

A citação de Reis (2009, p. 117) "Meu Deus! O que se passou no fundo de minha alma, só vos o pudeste avaliar" é uma suplica que evoca diretamente o salmo 138 presente no capítulo XVI, quando Preta Susana vai falar com o comendador, o seu antigo senhor.

> ...um sacerdote montado em uma mula acompanhava a preta Susana, conduzida por dois negros, e murmuravam em voz inteligível estas palavras do salmo 138: "Para onde me irei de vosso espírito? e para onde fugirei de vossa face?".

> Susana não vinha atada à cauda de um cavalo, caminha com a fronte erguida, e com a tranquilidade do que não teme; porque é justo.
> • Foge, Susana! – bradou-lhe da orla da estrada uma voz forte: ela pareceu nada ouvir, e o padre continuou:
> • "Se subira ao céu, vós lá estais; se descera aos infernos, ali vos encontraria."
> ... Foge, Susana!
> - Fugir? não, meu senhor. Não sabeis que estou inocente. (REIS, 2009. p. 187)

> Salmo 138 – Confiança em Deus, que vê e conhece todas as coisas.
> 1 Para o fim: Salmo de Davi. Senhor, provaste-me e conheceste-me;
> 2 tu sabes quando me sento e quando me levanto.
> 3 De longe penetraste os meus pensamentos;/ averiguaste os meus passos e o fio da minha carreira,
> 4 e previste todos os meus caminhos;/ e antes mesmo que uma palavra esteja na minha língua (tu a sabes).
> 5 Eis, Senhor, que conheceste todas as coisas, as novíssimas e as antigas;/ tu me formaste e puseste sobre mim a tua mão,
> 6 Maravilhosa acima de mim se mostrou a tua ciência; / é sublime, e não poderei atingi-la.
> 7 Para onde irei a fim de subtrair ao teu espírito?/ E para onde fugirei da tua presença?
> 8 Se subo ao céu, tu estás lá,/ Se desço ao inferno, nele te encontrar. (BIBLIA, 1989, p. 677-678)

O livro dos salmos faz parte do Velho Testamento, como disposto na Bíblia (1989) os salmos são "poesias religiosas de argumentos variados, o mais das vezes orações ou louvores a Deus." Os salmos correspondem a súplicas que podem ser cantadas nos atos litúrgicos, sendo vistos como orações, não somente para pedir alguma coisa, mas também para agradecer.

Percebe-se no texto de Reis que a citação do salmo tem uma dupla função: 1) serve de discurso para se aproximar do público leitor; 2) chama a atenção para se perceber que o bárbaro é quem retira o outro ser da sua terra e tenta se passar por Deus da vida e da morte sobre o escravizado.

Percebe-se sobre esse segundo ponto, quando Preta Susana ser refere ao senhor que esse termo tem duplo sentido, o senhor Deus e o senhor de escravos, e tanto em um caso como o outro o Salmo é uma súplica de quem acredita que as coisas que estão ocultas serão esclarecidas.

Ainda sobre esse segundo ponto reforça-se essa perspectiva com as citações de *Eu, Tituba, feiticeira...negra de salem* de Maryse Condé. Tituba que também sofre o processo de desterramento e que terá como uma ferramenta para escapar da hostilidade de sua senhora a busca da religiosidade.

> - Tituba? De onde vem esse nome?
> Eu disse com frieza:
> - Foi meu pai que me deu.
> Ela ficou roxa:
> - Abaixe os olhos quando falar comigo.
> Obedeci por amor a John Índio. Ela continuou:
> - Você é cristã?
> John Índio apressou-se a intervir:
> - Vou ensinar as rezas a ela, senhora! E vou falar com o cura da paróquia de Bridgetown para que receba o santo batismo, assim que for possível. (CONDÉ, 1997, p. 33)

A senhora de John Índio, Susanna Endicott, que passa a ser senhora de Tituba, diz a escrava no primeiro encontro que ela deve abaixar os olhos quando falar com ela, simbolizando um sinal de respeito assim como deve o cristão ser portar diante de Deus, com humildade e respeito.

Em outro trecho essa a relação respeito e temor ao senhor fica mais clara, quando Tituba fala sobre Susanna e de como reagia diante da senhora.

> Eu ficava de pé diante dela e me esforçava para encontrar as palavras. Pois não saberia explicar o efeito que aquela mulher produzia sobre mim. Ela me paralizava. Ela me aterrorizava. Sob seu olhar de água-marinha, eu perdia meus recursos. Não era mais que aquilo que ela queria que eu fosse. Uma murelhona esquisita com a pele de uma cor repelente. De nada adiantava chamar aqueles que me amavam, ele não podiam me ajudar. (CONDÉ, 1997, p. 40)

O temor ao Senhor nos preceitos cristãos, é tomado em empréstimo por O temor ao senhor ao senhor que escraviza apresenta-se aqui e paralizava Tituba em *Eu, Tituba, feiticeira...negra de salem* e também Susana de *Úrsula*, pois para onde elas fossem não poderiam se esconder dos olhos do senhor/senhora, nem fugir da sua presença já que a se fugissem seriam perseguidas.

Salienta-se que ao tomar esse discurso para analisar a relação entre senhor e escravo nesse processo colonial, o discurso religioso também se configurou como contra discurso, pelo qual o escravizado se utilizou do mesmo discurso do opressor para estabelecer uma relação com o mesmo e tentar burla a perseguição e os maus tratos.

> - Creio em Deus Pai, Todo – Poderoso`, Criador do céu e da terra, e em Jesus Cristo, seu único Filho, Nosso Senhor...
> Eu sacudia a cabeça freneticamente:
> - John Índio, não consigo repetir isso!
> - Repita, meu amor! O que conta, para o escravo, é sobreviver! Repita, minha rainha. Você ao caso acha que eu acredito na história deles de Santa

> Trindade? Um só Deus em três pessoas distintas? Mas isso não tem importância. Basta fingir. Repita! (CONDÉ, 1997, p. 39)

John Índio apresenta uma maneira de Tituba ser deixada em paz pela senhora e aqueles que viviam nos preceitos cristãos, aprender as rezas e fazer de conta que acredita nelas. A estratégia dita por John Índio em *Eu, tituba, feiticeira... negra de salem* pode ter sido a mesma utilizada por Susana em *Úrsula*, usar o discurso religioso para tentar sobreviver, observando a fala de Preta Susana quando diz: "Meu Deus! O que se passou no fundo de minha alma, só vos o pudeste avaliar" (REIS, 2009, p. 117).

Considerações finais

O romance *Úrsula* questiona através dos temas, da perspectiva de abordar a escravidão pelo viés do negro e reivindicar o direito a fala, a questão da liberdade, a denuncia do tratamento bárbaro que os escravos sofreram.

Nesse ato de mudança de perspectiva a autora Maria Firmina dos Reis dará voz à personagem Preta Susana que ao narrar sua trajetória de liberdade para escravidão fará emergir a identidade da personagem, desterrada e que tomará os preceitos religiosos na sua construção identitária.

Concluiu-se a priori que a identidade da Preta Susana é construída através dos recursos discursivos e nisso se incluiu o cânon bíblico. Ressalta-se tanto em *Eu, Tituba, feiticeira...negra de salem* e como em *Úrsula* o Canon bíblico, ou que traços de elementos religiosos estão presentes na narrativa, dando suporte a análise. Aponta-se também que a presença do texto bíblico se faz presente para que possa provocar uma empatia no público e, porque não um recurso utilizado pela autora para estabelecer um discurso que o leitor da época pudesse entender a obra. Junto a essa afirmativa o discurso religioso serve como uma ferramenta de desvio dos tratamentos bárbaros dos opressores.

Referências

BIBLIA Sagrada. São Paulo: Edições Paulinas, 1989.
CONDÉ, Maryse. **Eu, Tituba, feiticeira...negra de Salem**. Tradução Angela Melim. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
DUARTE, Eduardo de Assis. **Por um conceito de literatura afro-brasileira**. Terceira margem: Revista do Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura, Universidade federal do Rio de Janeiro, ano XIV, n. 23, jul-dez 2010, p. 113-138.
GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma poética da diversidade**. / Trad. Enilce do Carmo Albergaria Rocha. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.
REIS, Maria Firmina dos. **Ursula**. Atualização do texto e posfácio de Eduardo de Assis Duarte. Florianopólis: Ed. Mulheres; Belo Horizonte: PUC Minas, 2009.

AS MULHERES E A NAÇÃO: A MULHER HABITADA DE GIOCONDA BELLI

Joelma de Araújo Silva Resende*
Universidade Federal do Paiuí
joelmadearaujosilva@gmail.com
Sebastião Alves Teixeira Lopes**
Universidade Federal do Paiuí

Introdução

A escritora Gioconda Belli, nascida na Nicarágua em 1948, é uma das vozes mais relevantes da literatura nicaraguense das últimas décadas. Exerceu importante papel na luta contra o ditador Somoza, exilando-se, por conta disso, no México, na Costa Rica e em Cuba. Retornou à Nicarágua em 1979 com o triunfo da revolução sandinista. Seu romance **A mulher habitada** é livremente baseado na experiência de participação na luta contra a ditadura somozista.

A narrativa de **A mulher habitada** apresenta a temática da mulher e da nação, entrecruzando discurso histórico e ficção na reconstituição de uma história ficcional da Nicarágua, que no romance recebe o nome de Fáguas. As personagens centrais do romance são Itzá, índia que luta contra os espanhóis durante a conquista da região, e Lavínia, jovem que, após estudar Arquitetura na Europa, retorna e se engaja na luta pela libertação de Fáguas.

---

* Professora das redes estaduais de ensino do Piauí e Maranhão. Graduada em Letras-Português pela Universidade Estadual do Piauí (UESPI). Especialista em Linguística Aplicada ao Ensino de Língua Portuguesa (UESPI) e em Língua Brasileira de Sinais pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Piauí (IFPI). Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Piauí (UFPI), Área de Concentração em Estudos Literários. E-mail: joelmadearaujosilva@gmail.com.

** Professor Associado da Universidade Federal do Piauí (UFPI). Doutor em Língua Inglesa e Literatura Anglo-Americana pela Universidade de São Paulo/USP (2002). Pós-Doutor junto à Universidade de Winnipeg, Canadá (2007) e à Universidade de Londres-The School of Oriental and African Studies/SOAS (2014). E-mail: slopes10@uol.com.br.

Neste ensaio, pretende-se examinar a partir de **A mulher habitada** a inserção das mulheres no processo de construção da identidade nacional nicaraguense, visto que as duas personagens centrais do romance são mulheres que participam ativamente desse processo, apesar do forte patriarcalismo presente naquela sociedade em ambos os momentos históricos retratados na narrativa.

A mulher habitada: breve contexto histórico

A mulher habitada apresenta dois momentos históricos diferentes: a época da conquista e colonização da América pelos espanhóis no século XVI e o período da ditadura somozista na Nicarágua no século XX, mais precisamente na década de 1970.

Segundo Sader (1992), desde que as primeiras expedições colonizadoras chegaram à Nicarágua, o país passou a exibir seu principal destino: o de possível lugar de passagem entre o Atlântico e o Pacífico, o que gerou cobiça por parte dos europeus e posteriormente por parte dos norte-americanos. O Manágua e o Nicarágua, dois grandes lagos, tornaram atraente a idéia de um canal interoceânico, visto que o sistema lacustre prolongava-se como um sistema fluvial que chegava até cerca de 20km da costa pacífica.

Para Piva (1986), os vários grupos de índios que habitavam a Nicarágua antes da chegada dos conquistadores em 1552 resistiram fortemente à construção dos povoados colonizadores. A costa atlântica era povoada pelos índios misquitos; na costa pacífica, viviam os nicaraos. Essa tribo, à beira do lago de Manágua, formou a primeira coluna de resistência. Após muita luta, o cacique Nicarao rende-se ao governo espanhol.

Sader (1992) expõe que a independência da Nicarágua, do ponto de vista político, esteve presa à cobiça das grandes potências em relação ao potencial de comunicação interoceânico de seu território. O interesse dos ingleses pela construção de um canal choca-se com as ambições do imperialismo norte-americano, que conta com a ajuda do aventureiro ianque William Walker, que desembarca na Nicarágua em 1855, saqueia o país, reparte terras, com a pretensão de restabelecer a escravidão e conquistar outros países centro-americanos, agregando-os ao território norte-americano. Walker proclama-se presidente da República da Nicarágua, mas, com o apoio inglês, os nicaraguenses resistem e as forças opositoras conseguem derrubá-lo, fazendo-o fugir para os Estados Unidos. Em 1860, Walker retorna à América Central como fuzileiro e é assassinado antes que pudesse iniciar uma nova guerra. Esses

episódios levam à primeira guerra por libertação nacional, surgindo dois partidos tradicionais: o liberal e o conservador.

Em 1893 ocorre a revolta liberal comandada pelo general José Santos Zelaya. Os liberais (representantes da oligarquia do café) questionam o predomínio dos setores mais tradicionais das classes dominantes, ligados à criação de gado. Intensifica-se o desenvolvimento capitalista da Nicarágua e, por causa da construção do canal interoceânico, iniciam-se as desavenças com o governo norte-americano. Os Estados Unidos conseguem derrubar Zelaya com o apoio do general conservador Emiliano Chamorro e passa a compartilhar a soberania da Nicarágua com os EUA.

A partir das disputas entre liberais e conservadores surge a figura de Sandino, que desde criança alimenta sentimento de revolta contra as injustiças que ocorrem em seu país. Trabalhando em condições precárias em uma companhia petrolífera dos EUA, Sandino foi desenvolvendo um sentimento antinorte-americano. Ao retornar à Nicarágua, Sandino forma seu grupo de combate aos EUA e em 1927 esse grupo já possuía um território livre e mais de 500 homens.

Sandino consegue fazer com que as tropas dos norte-americanas se retirem da Nicarágua, mas a presença dos EUA continua através da Guarda Nacional, encabeçada por Anastasio Somoza e que depende diretamente do governo de Washington. As forças sandinistas tornam-se o alvo preferido da ação de Somoza e inicia-se uma guerra surda contra as tropas desarmadas de Sandino. Aproveitando-se da ida de Sandino a uma reunião com o presidente, Somoza sequestra-o e assassina-o. Com a morte de Sandino, os grupos que o apoiavam foram massacrados por Somoza, que, com um golpe de Estado, toma o poder em 1936, dando início ao Estado Somozista, que vigora na Nicarágua por 43 anos.

A mulher habitada: a participação das mulheres no processo de construção de uma identidade nacional para a Nicarágua

Bonnici (1998, p. 13) afirma que há uma íntima relação entre o pós-colonialismo e o feminismo: "Em primeiro lugar, há uma analogia entre patriarcalismo/feminismo e metrópole/colônia (...). Em segundo lugar, se o homem foi colonizado, a mulher nas sociedades pós-coloniais foi duplamente colonizada". De acordo com essa perspectiva, as mulheres latino-americanas encontram-se sob uma dupla dominação, seja colonial europeia ou, mais recentemente, imperial norte-americana, seja de gênero.

Os discursos feministas têm tentado de integrar de forma mais plena as mulheres à sociedade, modificando assim as estruturas de dominação. Dessa forma, também a Crítica Literária tem se preocupado em questionar as estruturas de dominação, sejam coloniais/imperialistas ou de gênero. Nessas reflexões, o feminismo passou a questionar temas que o pós-colonialismo havia negligenciado, assim como o pós-colonialismo auxiliou, como afirma Bonnicci, o feminismo a refutar algumas premissas ocidentais do discurso machista. Essa posição evoluiu para uma reflexão sobre "as formas e modos literários e o desmascaramento dos fundamentos masculinos do cânone" (BONNICI, 1998, p. 13).

A mulher habitada, de Gioconda Belli, tem o mérito de apresentar personagens femininas que ativamente participam do processo de construção de uma identidade nacional para a Nicarágua, desafiando assim as lógicas de subordinação das mulheres seja pela perspectiva colonial/imperialista ou de gênero. Itzá e Lavínia são mulheres que se engajam nos conflitos sociais, mesmo os bélicos, participando efetivamente dos projetos de construção de uma identidade nacional para Fáguas (metáfora para Nicarágua), em seus respectivos momentos históricos, destacando-se dentre as demais de seu meio. Tornam-se exemplos de mulheres que lutam contra essas dominações. Ao mesmo tempo em que lutam por um ideal nacionalista, batalham também contra o domínio patriarcal e a posição de submissão assumida pelas mulheres de suas épocas.

De acordo com Zinani (2006), a índia Itzá testemunha o início da conquista espanhola na América Central, época em que os índios da Nicarágua formam um grupo de resistência contra os invasores, mas são derrotados depois de muitas lutas. Durante toda a narração, a índia, depois de morta e transformada em laranjeira, relembra os momentos em que lutou contra os espanhóis:

> Os espanhóis diziam que deviam nos 'civilizar', fazer-nos abandonar a 'barbárie'. Mas eles, com barbárie nos dominaram, nos despovoaram. Em poucos anos fizeram mais sacrifícios humanos do que nós jamais fizemos na história de nossas festividades. (BELLI, 2000, p. 104).

Itzá faz suas reflexões sobre a condição feminina à época, século XVI. Questiona, por exemplo, o fato de, apesar de ser uma guerreira hábil, não ser aceita pelos homens de sua tribo nos momentos decisivos de luta. Itzá aprende a manejar o arco e a flecha, atividade considerada masculina, embora seu umbigo tenha sido enterrado sob as cinzas do fogão, o que lhe conferiria uma postura mais doméstica, segundo o costume asteca.

Sua mãe não quer que ela participe da guerra junto com os homens. Embora Itzá tente argumentar que os espanhóis querem destruir seus deuses e ficar com suas terras e seu ouro, e, por isso, ela precisa lutar, sua mãe não concorda: "Disse-lhe que batalha não é lugar para mulheres. O mundo foi disposto sabiamente. O seu umbigo está enterrado embaixo das cinzas da fogueira. Este é o seu lugar. Aqui está o seu poder" (BELLI, 2000, p. 124).

Yarince, amado de Itzá, também não quer que ela acompanhasse os homens na luta; prefere que fique no acampamento, esperando pelo retorno dos guerreiros. Itzá consegue convencê-lo a permitir que o acompanhe, tornando-se, no treinamento com flechas envenenadas, certeira na pontaria. Consegue, assim, ofício nas batalhas, mas continua cozinhando e tratando dos feridos. Segundo Zinani (2006, p. 21), "Itzá transgride os costumes de sua tribo quando se dispõe a acompanhar o guerreiro Yarince sem as formalidades do casamento, ao se dedicar à arte da guerra e ao renunciar à maternidade" (ZINANI, 2006, p. 21).

Itzá chega mesmo a ser considerada uma feiticeira, por apresentar um comportamento considerado transgressor e não comportar-se como as demais índias. Apesar de todos os preconceitos, Itzá domina os campos de batalha e torna-se uma guerreira contra os espanhóis, acompanhando Yarince até a morte. Para Zinani (2006), Itzá é um modelo de mulher consciente dos problemas de seu país, engajada em uma transformação social. A índia age de acordo com o que considera adequado, sem levar em consideração as convenções sociais e culturais de sua época. Não aceita a maternidade, por não querer que seus filhos sejam escravos dos colonizadores, decisão que faz com que rejeite seu companheiro Yarince.

Já no que diz respeito à personagem de Lavínia, essa se encontra contextualizada na década de 1970, período da ditadura de Anastácio Somoza. Em Fáguas, onde Lavínia mora, o clima é de tensão e descontentamento com o grão-general e seu regime ditatorial. A população manifesta-se nas ruas por conta dos preços elevados do transporte coletivo e do leite. Queimam-se ônibus. Organizam-se reuniões sigilosas. Instala-se a censura. Lavínia já manifesta um sentimento de preocupação em relação ao seu meio. Ao ser designada como responsável pela construção de um Centro Comercial, que deixaria milhares de pessoas sem moradia, a jovem reflete: "E as pessoas? O que aconteceria com as pessoas?, perguntou-se. Mais de uma vez tinha lido sobre desapropriações no jornal. Jamais pensou que participaria de uma" (BELLI, 2000, p. 25).

Nessa época, na Nicarágua, a Frente Sandinista de Libertação Nacional (FSLN) organiza ações armadas contra a ditadura, obtendo apoio popular. Na ficção de Gioconda Belli, a operação Eureka é recriada, em especial na ocasião em que a FSLN realiza sua primeira grande ação, momento em que adentram a casa de um membro ligado a Somoza. Com essa ação, a FSLN, através de uma negociação, consegue libertar vários de seus membros que se encontravam presos.

Segundo Piva (1986), a FSLN ainda viria a organizar várias operações com o intuito de enfraquecer o governo de Somoza, conseguindo, enfim, derrotar o ditador. Em julho de 1979, Somoza passa a faixa presidencial para o presidente do Senado, Francisco Maleaños, colaborador do regime. Somoza foge da Nicarágua. Os soldados do exército abandonam suas armas e uniformes e também tentam fugir. Aqueles que não conseguiram fugir tentam eximir-se dos crimes cometidos na ditadura. De acordo com Piva (1986), Somoza diz à imprensa de Miami que voltará ao país como presidente. Nesse momento na Nicarágua, a FSLN e o povo comemoram.

Lavínia representa uma ruptura com o comportamento feminino típico de seu meio. Estudou Arquitetura na Itália, sai da casa dos pais e decide morar sozinha. Ao conseguir emprego na empresa de Julian Solera, passa a ser a única mulher com cargo importante. Com uma atuação competente, conquista o respeito dos colegas. Segundo Zinani (2006), isso ocorre:

> devido a sua personalidade, à educação recebida, e também ao fato de haver nascido num estrato privilegiado da sociedade. O sucesso no emprego consolida, de certa maneira, a situação de Lavínia e, por extensão, da mulher ativa e competente. (ZINANI, 2006, p. 24).

Lavínia, ao contrário das moças de sua idade, não pensa em casar. Sai de casa por não querer submeter-se aos interesses dos pais.

A índia Itzá, com o privilégio de uma perspectiva histórica, questiona os pontos positivos e negativos da vida da mulher moderna. Até que ponto valeria a pena trabalhar fora de casa? Lavínia não tinha a alegria proporcionada pelos filhos e por um marido. Será que era feliz?

> Lentamente vou compreendendo este tempo. Preparo-me. Observei a mulher. As mulheres parecem já não ser subordinadas, mas sim pessoas principais. Inclusive elas têm serviçais. E trabalham fora do lar. Ela, por exemplo, vai trabalhar pelas manhãs.
> Não sei quanta vantagem pode haver nisto. Nossas mães, pelo menos, só tinham como trabalho o serviço da casa e com isso era suficiente. Diria que talvez era mais bem aceito, que tinham filhos nos quais se prolongar e um

> marido que lhes fazia esquecer a estreiteza do mundo abraçando-as à noite. Pelo contrário, ela não tem essas alegrias. (BELLI, 2000, p. 31).

A ampla maioria das outras mulheres presentes no romance perpetuam idéias machistas. A condição de submissão representada por Sara, melhor amiga de Lavínia, explica-se historicamente pela cultura desenvolvida na América Latina, que é de cunho patriarcal e ligada a tradições, em que o lugar da mulher é o ambiente doméstico. Sara, segundo Zinani (2006):

> constitui a antítese de Lavínia (...). Sara casara em grande estilo (...) jamais se preocupara em ser ela mesma (...). Para ela, seguir cegamente o marido é natural, dessa maneira, não entende a vida de Lavínia que evita o casamento e prefere morar sozinha. Sara, efetivamente, concretiza o sonho dos pais de Lavínia. (ZINANI, 2006, p. 97).

A princípio, Lavínia não quer se envolver no Movimento, acha um absurdo que Felipe se encontre envolvido com isso. Quando Sebastián aparece ferido em sua casa, fica sem saber como agir, já que Felipe pede que ela permita que o companheiro fique. Sente muito medo do que pode acontecer e reflete:

> Jamais imaginou que lhe aconteceria, justamente a ela, algo semelhante. Nem em seus mais febris sonhos ou pesadelos. Os "guerrilheiros" eram algo remoto para ela. Seres de outra espécie. Na Itália, admirou, como todos, o Che Guevara. Lembrava o fascínio do seu avô por Fidel Castro e a "revolução". Mas ela não era dessa estirpe. (BELLI, 2000, p. 70).

Quando tem contato com Flor, personagem já envolvida com o Movimento, Lavínia resolve por fim vencer o medo e também tomar parte nas ações. A princípio, Felipe não sabe. Quando este descobre, fica alterado e diz que ela não é madura o suficiente para participar do Movimento. Lavínia também se altera, acreditando que Felipe age por machismo:

> Você nunca pensaria que estou madura para o Movimento. Nem te convém. Você quer conservar o seu nicho de "normalidade", a margem de seu rio pelos séculos dos séculos; sua "mulherzinha" colaborando sob sua direção sem se desenvolver por si só. Por sorte, Sebastián e Flor não pensam como você. (BELLI, 2000, p. 162).

Lavínia é enfática ao afirmar que não havia entrado no Movimento por causa de Felipe. Fáguas também era seu país e ela sonhava-o diferente, melhor. Incomoda-a, contudo, a reação de Felipe. Mais tarde, ao fazer o juramento pelo Movimento, Lavínia, ao lado de Flor, sente um misto de emoção e medo. Tenta concentrar-se nas palavras

que dizia, afinal estava jurando ser fiel ao Movimento a ponto de perder sua própria vida pela luta.

Em outro momento, Lavínia afirma a Flor que as mulheres têm mais capacidade afetiva do que os homens e que esses deveriam reconhecer isso, da mesma forma como as mulheres devem aprender a ter autoridade com os homens. Lavínia acredita que as mulheres deveriam 'feminilizar' o ambiente, principalmente durante a luta, que é um ambiente tão duro. Flor, contudo, não concorda, acreditando no contrário, que se deve reprimir o feminino para tentar competir com os homens em um ambiente considerado masculino.

Já Sebástian, membro da FSLN, acredita que as próprias mulheres são machistas, perpetuando modelos patriarcais através de suas ações:

> O Movimento, em seu programa, estabelece a libertação da mulher. De minha parte, eu tento evitar a discriminação contra as companheiras. Mas é difícil. Quando se coloca homens e mulheres em um aparelho, as mulheres assumem o trabalho doméstico sem que ninguém tenha ordenado, como se fosse natural. Depois pedem aos companheiros a roupa suja... (BELLI, 2000, p. 192).

Uma questão se impõe: afinal, por que Itzá e Lavínia se envolveram nessas lutas nacionalistas? É de forma voluntária ou somente para acompanhar seus companheiros? Sobre o envolvimento das mulheres em projetos nacionalistas, Walby (2000) questiona até que ponto elas se encontram engajadas nessas empreitadas como os homens. Yuval-Davis e Anthias (apud Walby, 2000) afirmam que as mulheres são tão engajadas com o projeto nacional quanto os homens, sendo que, quando esse projeto inclui interesses femininos, elas tendem a apoiá-lo ainda mais.

Com o passar do tempo, o Movimento passa a dominar a vida de Lavínia. Ela participa de um treinamento onde aprende a manusear armas. Passa a se distanciar cada vez mais dos pais e do círculo social que frequentava. Quando volta a fazê-lo é com o intuito de obter informações sobre o general Vela. Todas suas ações voltam-se para o Movimento:

> De repente tinha ficado sozinha no mundo. Sozinha e angustiada. Percebeu até onde o Movimento representava quase a totalidade de sua vida: sua família, seus amigos. Durante meses, nem sequer tinha pensado em ir ao cinema, se divertir. Todas as festas a que tinha comparecido foram para ela missões encomendadas. (BELLI, 2000, p. 332).

Sobre o predomínio do patriarcalismo, Beauvoir (1970) afirma que a história foi feita pelos homens; recusar a cumplicidade com estes seria renunciar às vantagens que

a aliança com seus superiores poderiam conferir-lhes. A mulher vassala, por exemplo, não quer perder a segurança proporcionada por seu homem suserano. Para Beauvoir, esse é um caminho passivo, alienado, nefasto, porque a mulher é privada de valores.

Em A mulher habitada, diferentemente de Itzá e Lavínia, encontra-se personagens que exemplificam bem a mulher vassala, como apresentada por Beauvoir (1970). Assim vive Sara; casada com Ádrian, é uma dona de casa perfeita:

> Cada um se diverte com o que faz. Eu gosto de falar com o açougueiro, me diverte pesquisar preços no mercado, arrumar o jardim, ver crescer as begônias. Desfruto das coisas cotidianas. O que começo a sentir estranho é o partilhar a cama, o banheiro, o chuveiro, com um ser que vem de noite e vai embora de manhã; que leva uma vida tão diferente... (BELLI, 2000, p. 176).

Trata-se de uma mulher que não se reivindica como sujeito, por sentir o laço necessário que a prende ao homem sem reclamar reciprocidade dele, e, muitas vezes, se satisfaz com o papel de Outro.

Em Nye (1995), encontra-se o mesmo raciocínio de que o lugar da mulher é o lar, mas não como chefe, pois a sociedade civil é constituída por lares com chefes masculinos, que são os porta-vozes adequados para a família. Com o capitalismo e o industrialismo a situação das mulheres não melhorou. Ela continuou subordinada aos homens e seu trabalho não era valorizado; eram cada vez mais excluídas do mundo público e das áreas onde se situava o poder.

Itzá e Lavínia vão de encontro ao modelo de mulher vassala. Envolvem-se em lutas anticoloniais e anti-imperialistas, assim como desafiam as estruturas e modelos das sociedades patriarcais em que vivem

Considerações finais

Em **A mulher habitada**, as personagens Itzá e Lavínia possuem comportamentos diferentes em relação ao papel social das mulheres de suas épocas. Itzá não só acompanha Yarince, mas participa ativamente da luta contra os espanhóis. Aprende a usar armas e não aceita ser mãe em prol de seus ideais nacionalistas. No século XX, Lavínia (ao ser 'habitada' por Itzá) apresenta um comportamento semelhante ao da índia. Sai da casa dos pais (que querem vê-la casada), não tem o casamento em seus planos e, assim como Itzá, não é uma mera espectadora do conflito pelo qual seu país está passando. Lavínia, ao aceitar participar do Movimento de Libertação Nacional, também aprende a manusear armas e participa da Operação Eureka.

Percebe-se, portanto, que as personagens centrais do romance de Gioconda Belli possuem um comportamento transgressor. Itzá apresenta seus próprios ideais e Lavínia, 'habitada' pela índia, engaja-se na luta contra a ditadura por acreditar em um país melhor. Itzá e Lavínia tentam fugir do modelo de vida patriarcal, comportando-se de maneira transgressora em relação ao seu meio e tentando construir sua própria história.

Itzá e Lavínia podem ter, a princípio, se engajado na luta por causa de seus companheiros, mas, com o tempo, envolvem-se cada vez mais no projeto nacional e agem por conta própria, atuando, portanto, como participantes ativas das lutas sociais. As duas personagens vivem em contextos onde predominam idéias patriarcais e sentem necessidade de romper essas barreiras. Itzá não quer ser como as outras índias, que têm muitos filhos, cuidam dos afazeres domésticos e ficam aguardando o retorno de seus companheiros. Da mesma forma, Lavínia não prioriza o casamento e traça seu próprio caminho na luta armada contra a ditadura somozista. Itzá e Lavínia representam a transgressão do comportamento feminino típico de suas épocas e sociedades, rompendo com modelos preconcebidos e posicionamentos pré-estabelecidos para as mulheres.

Em **A mulher habitada** passado e presente se fundem para mostrar que as mulheres, lado a lado com os homens, podem ser inseridas no projeto de construção nacional. Percebe-se, com Itzá e Lavínia, a tentativa de construção de um país melhor, projeto que passa pela luta contra o ímpeto colonial e imperialista, mas também pela negação da tradição patriarcalista, fazendo com que as mulher deixem de ser um objeto e passem a ser sujeitos atuantes em espaços até então predominantemente masculinos.

Referências:

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo.* Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

BELLI, Gioconda. *A mulher habitada.* Trad. Enrique Boero Baby. Rio de Janeiro: Record, 2000.

BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (org.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas.* 2 ed. Maringá: EdUEM, 2005.

NYE, Andrea. *Teoria feminista e as filosofias do homem.* Trad. Nathanael Caixeiro. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1995.

PIVA, Márcia Cruz; PIVA, Marco Antonio. *Nicarágua: um povo e sua história – 1552-1984.* São Paulo: Paulinas, 1986.

SADER, Emir. *Cuba, Chile, Nicarágua: socialismo na América Latina.* São Paulo: Atual, 1992.

WALBY, Sylvia. A mulher e a nação. In: BALAKRISHMAN, Gopal (Org.). *Um mapa da questão nacional.* Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000.

ZINANI, Cecil Jeanine Albert. *Literatura e gênero: a construção da identidade feminina.* Caxias do Sul, RS: EdUCS, 2006.

7 - MEMORIA HISTÓRICA. ESTRATEGIA DE RESCATE Y PRESERVACIÓN DEL PATRIMONIO LITERARIO PERDIDO

OEIRAS: UMA MEMORIA VIVA

Marluce Lima de Morais
Instituto Federal do Piauí
marluce.morais@ifpi.edu.br
Fábio Estefanio Lustosa de Brito Lopes
Instituto Federal do Piauí
fabiolopes@ifpi.edu.br
Sandra Helena Andrade de Oliveira
Instituto Federal do Piauí
sandra.oliveira@ifpi.edu.br

1 INTRODUÇÃO

Apresentamos uma proposta investigativa entre a História e a Literatura, buscamos nesse dialogo de saberes, conceitos que nos auxiliem na aproximação dos sujeitos e métodos para identificar e analisar as construções narrativas e leitura da memória literária e cultural da cidade de Oeiras-Piauí. A literatura possibilita como avalia José Andrade (2007, p.2) "uma posição privilegiada, à medida que o trabalho com este tipo de linguagem possibilita ao historiador o contato com aspectos socioculturais difíceis de conseguir somente com o manuseio de fontes documentais tradicionais". Temos o objetivo de examinar como a cidade é experiênciada e descrita no cordel e poemas, pois percebemos que essa escrita versificada do mundo contribui para o desenvolvimento memorialístico e cultural da população oeirense.

Para isso, traçaremos uma escrita em torno das categorias: memória e patrimônio, buscando nos autores populares, repentistas e/ou cordelistas, suas representações da cidade bem como os escritos de autores oeirenses contemporâneos. Buscando na capacidade dos versos de evocar memórias os temas: memória, patrimônio, religiosidade, está sendo apresentado em suas obras.

Na cultura do nordeste brasileiro contar histórias e causos através de cantigas e versos tem sua marca memorial na literatura de cordel, os contadores de histórias repassavam e registravam os acontecimentos à população por meio das cantorias e versos escritos curtos e de fácil memorização, segundo Santos (2011, p.2):

> Dessas cantorias, criou-se uma modalidade nova e singular de literatura, a poesia popular ou poesia de cordel. Muito apreciada nas fazendas, as poesias eram decoradas e transmitidas oralmente, a fácil memorização tornou-se uma das características desse tipo de poemas devido à pequena quantidade de pessoas alfabetizadas no nordeste agrário dos séculos XVIII e XIX.

A oralidade dos versos permitia a divulgação e apropriação das histórias cantadas, esses versos passaram a ser escritos, a partir do século XIX, em formatos de folhetos com impressões de baixo custo onde podemos observar que esse meio impresso facilitou a divulgação de várias representações literárias, que antes estavam catalogadas somente na memória dos mais idosos (as) uma vez que o repassar das histórias era feitos por meio da tradição oral.

É na literatura que se descobriu uma maneira de contemplar e explorar através da comunicação e transmissão das palavras, formas de retratar a cultura. Cultura esta que pode ser representada pelo patrimônio histórico e cultural, caracterizando assim a especificidade de uma sociedade.

Este texto trata de nossas reflexões sobre as possibilidades de perceber a cidade, o patrimônio e as memórias locais através da poesia da literatura de cordel e de autores contemporâneos da cidade, sem estabelecer comparações entre o popular e erudito, mas sim pensando em como elaboram representações sobre a cidade.

Propomos os seguintes questionamentos em como pensar a poesia presente nesse tempo carregado de ágoras, onde os lugares, as notícias, as tradições parecem esbarrar em momentos cada vez mais efêmeros e que provocam mudanças nos sujeitos sociais. Dessa forma nós questionamos: Como, em pleno mundo contemporâneo de sociedade de consumo, a tradição e a memória é representada na poesia de poetas contemporâneos filhos de Oeiras? e Como fica esse embate entre modernidade e tradição?

Sem esvaziar o debate, buscamos as referencias no encontro dos sujeitos com o tempo presente e como estes se relacionam e escrevem suas poesias, para tal percorremos a analise falando do lugar de escolha da pesquisa, a cidade de Oeiras no estado do Piauí, para em seguida relacionar os diálogos entre tradição e modernidade

nos poetas cordelistas e contemporâneos da cidade percebendo as relações entre as memorias, o patrimônio e a historia local por meio da analise de poemas.

2 OEIRAS, MEMÓRIA E TRADIÇÃO

A Oeiras da qual falamos e escolhemos como local de pesquisa, além de ter sido cenário da primeira capital do estado do Piauí é reconhecida por seus moradores por capital da fé devido suas inúmeras celebrações de cunho religioso que acontecem durante todo o ano.

A cidade é retratada por Dagoberto de Carvalho Junior (1968) a partir da citação de suas edificações que caracterizam a cidade com aspectos coloniais em seus prédios e casarões do centro histórico:

> Oeiras
> Do Pé de Nosso Senhor, do Leme encantado,
> da Praça da Matriz, da Casa do Visconde,
> da Rua do Fogo e do Beco do Sobrado!
> (Dagoberto de Carvalho Jr. 18 de março de 1968)

Como uma fotografia o poeta o e historiador descreve os bens da cidade, enumerando lendas, praças e edifícios como um passeio por suas belezas. Notamos que o patrimônio cultural e histórico de uma cidade está conservado através da arquitetura, da poesia, da tradição, da religiosidade, dentre outras. Os bens oriundos do passado trazem características de seu tempo que são interpretadas no presente.

De acordo com Tomaz (2010, p. 6):

> A preservação tem por objetivo guardar a memória dos acontecimentos, suas origens, sua razão de ser. Torna-se também imprescindível relacionar os indivíduos e a comunidade com o edifício a ser preservado, visto que uma cidade, no seu viver cotidiano, tem sua identidade refletida nos lugares cuja memória os indivíduos constroem no dia-a-dia. Preservar o patrimônio histórico é relacioná-lo com as interações humanas a ele ligadas. O que torna um bem dotado de valor patrimonial é a atribuição de sentidos ou significados que tal bem possui para determinado grupo social, justificando assim sua preservação. É necessário compreender que os múltiplos bens possuem significados diferentes, dependendo do seu contexto histórico, do tempo e momento em que estejam inseridos.

É importante perceber que as características peculiares retratadas na cidade através dos patrimônios histórico e cultural, são os reflexos da identidade local. Identidade esta, que reproduz o pensar e agir de um povo. A cidade berço do Piauí

constitui linhas históricas em suas manifestações culturais e bens materiais, onde desde 2012 seu conjunto urbano tombado com mais de 250 imóveis e cerca de 14 quarteirões, salvaguarda casarões do século XVIII e XIX (IPHAN, 2005)

Casarões, ruas, praças, manifestações religiosas, música e literatura compõem um acervo cultural riquíssimo e informam sobre o passado e presente da cidade. Muitas vezes saudosistas essas produções musicais, escritas e cantaroladas em versos e poemas exaltam e apresentam uma Oeiras bucólica.

Além do tombamento do conjunto urbano a cidade apresenta um leque de possibilidades de pesquisa, devido as suas manifestações culturais. O título de capital da fé se manifesta nas celebrações religiosas que há mais de dois séculos são realizadas na cidade, como a Procissão de Bom Jesus dos Passos, uma via sacra em estilo português; a Procissão do Fogaréu, a Festa do Divino espirito Santos e os Congos de Oeiras.

Acreditamos que essas manifestações culturais em plena realização pelos oeirenses permitem o fortalecimento da identidade local através de suas experiências com o patrimônio cultural como nos apontam Moura e Pinheiro (2009, p.3,).

> As vivências, os saberes e as práticas materializadas em ritos, festas e celebrações da cidade de Oeiras, no Piauí, lugar onde estão presentes bens culturais relativamente desconhecidos, são apresentados por meio de celebrações como: os Congos; a Procissão de Bom Jesus dos Passos e a Procissão do Fogaréu. Manifestações culturais profundamente ligadas ao processo de construção de identidade de parcela significativa da população piauiense, que se inscreve em um tipo de catolicismo popular típico e ainda significativo não só no solo piauiense, mas no nordeste brasileiro.

As leituras da cidade através dos poetas exaltam seus espaços de vivencias, seus lugares de memória percebendo como espaços vivos capazes de encontrar ressonâncias no patrimônio, na cultura local e assim expressar nos poemas a cidade permitindo o acesso, conhecimento, divulgação e valorização do lugar. A intenção do olhar através do amor pelos "lugares" da cidade e pela memória, exposto pela capacidade de ver de forma poética os cantos mais conhecidos, assim como os mais intimistas, e a energia apresentado no espaço urbano atual.

Por ressonância compreendemos através da leitura de José Gonçalves:

> Por ressonância eu quero me referir ao poder de um objeto exposto atingir um universo mais amplo, para além de suas fronteiras formais, o poder de evocar no expectador as forças culturais complexas e dinâmicas das quais

> ele emergiu e das quais ele é, para o expectador, o representante. (Greenblatt, 1991 apud Gonçalves, 2005 p.25)

Os poemas permitem recriar poeticamente os espaços da cidade bem como mostram a potencial representação popular desses espaços como cita Dagoberto de Carvalho em "*Do Pé de Nosso Senhor, do Leme encantado*" criam ressonâncias nos ouvintes e leitores que rememoram a cidade através das enumerações desses lugares, permitindo aos expectadores evocar o passado de vivencias nas ruas, nas praças da cidade aproximando a memória individual com a coletividade expressa nos lugares de memória. Buscaremos retratar na análise dos poemas os encontros da palavra com a história e patrimônio da cidade.

3 POEMAS COMO CONSTRUÇÕES DE MEMORIAS

A memória é o resgate de um retalho do passado que fortalece a identidade cultural de um povo que tem o proposito de deixar a chama do passado ainda mais acesa, recordar de um tempo que ficou pra trás e não volta mais. Por isso, através dos textos que serão apresentados, procuramos eternizar o saudosismo a partir dessa leitura historia e cultural representadas nessas fontes. De acordo com Le Goff (1995, p.423)

> A memória como propriedade de conservar certas informações, remete-nos em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passada.

Pensando a memória e o ato narrativo como forma e criação parafraseando Walter Benjamin seria como perceber a construção de uma tigela de barro com as marcas das mãos do oleiro, a criação perpassa pelo objeto disponível no caso do cordel a palavra, que é criada e na maioria das vezes recriada de forma fantástica para encantar e atingir a emoção do público fazendo nascer os causos e dizeres populares.

As histórias contadas e cantadas no cordel não são necessariamente experiências de vida do narrador, mas também não podemos deixar de perceber a compreensão desse narrador na criação das histórias fantásticas, como fala Gonçalves o cordel tem a capacidade de desenhar uma história, representar um lugar, um nordeste imaginário "Quando o cordel cria, em seu imaginário, um Nordeste, estão atualizando na contemporaneidade os personagens, os tipos sociológicos do Nordeste: o cangaceiro, o beato, o coronel, o contador de estórias, as pelejas, os desafios." (GONÇALVES, 2011

P.222) personagens característicos e com funções partilhadas pela comunidade afetiva do nordeste como um todo e que ao serem citados se personificam através da leitura e do imaginário local.

De forma parecida os poetas contemporâneos da cidade de Oeiras ressaltam o local e o patrimônio através de suas vivências com os lugares de memória. Chamamos de poetas contemporâneos, os escritores que se destacaram recentemente nas produções das cidades, para tal escolhemos alguns poemas da coletânea "12 poetas de Oeiras" como amostra para analise.

Entendemos que os diálogos, entre poetas populares e contemporâneas estão no ato narrativo, na escrita e na palavra. A partir dela é que buscamos os laços dos indivíduos com a cidade nos apoiando na leitura de Jan Vansina:

> O que se encontra por detrás do testemunho, portanto, é o próprio valor do homem que faz o testemunho, o valor da cadeia de transmissão da qual faz parte, a fidedignidade das memórias individual e coletiva e o valor atribuído à verdade em uma determinada sociedade. Em suma: a ligação entre o homem e a palavra (VANSINA, 2010, p.168)

A palavra liga os poetas às histórias da cidade, sejam elas criadas ou vividas. Essas palavras em forma de verso ou poesia transmitem a memoria da cidade com elementos criativos, descritivos e por vezes fantásticos como percebemos no cordel.

Por memória, cultura e patrimônio notamos que a relação desses termos na formação das identidades coletivas e individuais é de extrema importância, da mesma forma que elas se relacionam com o tempo presente repleto de ágoras, de momentos efêmeros e do consumo que por vezes possibilita aos indivíduos criar e recriar histórias, criar e recriar tradições tornando conflituosas as práticas tradicionais diante do consumo de noticias, cultura e fontes atuais.

Segundo Karen Worcman (2006, p.9)

> O intenso fluxo de informações do mundo globalizado nos dá a ilusão de que conhecemos a riqueza de nossa sociedade.[...] Hoje as culturas se tocam, os indivíduos convivem, mas ainda não conseguimos construir histórias e visões que considerem essa diversidade.

Esse processo exige a observação e a reflexão sobre a experiência dessa cidade em transformação, é através das interferências conceituais sofridas na paisagem e da potencialização do que poderíamos chamar de costumes que se configura a "paisagem cultural". É do convívio com esses espaços e da criativa apropriação poética que

percebemos a transformação em "lugares". É onde a cidade deixa de ser um traçado ou um simples cenário para personalizar-se como lugar da vida carregado de afetividades.

Nesse ponto retornamos aos questionamentos iniciais: Como, em pleno mundo contemporâneo de sociedade de consumo, a tradição e a memória é representada na poesia de poetas contemporâneos filhos de Oeiras? E como fica esse embate entre modernidade e tradição?

Podemos analisar dois entendimentos a partir dessa interferência da modernidade na tradição do fazer cordel e poesias. Em um estudo sobre a reinvenção do cordel no século XXI Everton Santos nos auxilia nesses questionamentos ao avaliar duas opiniões de cordelistas sobre a participação do consumismo na produção artesanal do cordel. Santos apresenta em seu estudo a visão de Pedro Ribeiro um cordelista piauiense que nota essa presença como prejudicial ao fazer narrativo "O advento de diversões modernas, como a televisão e o rádio, teria substituído a prática de reunir-se para ler um romance" (Santos, 2001 p.2) essa substituição para o cordelista seria o fim da literatura de cordel com o decorrer do tempo.

Por outro lado entrevistado por Santos, o cordelista Pedro Costa, também piauiense avalia a globalização como um momento oportuno para a produção. Esse momento histórico seria "antes um elemento incentivador da maior qualidade na produção, pois faria com que os melhores se sobressaíssem" (Santos, 2001 p.3) sem necessariamente avaliarmos como uma seleção natural, podemos notar que a sociedade de consumo permite outra leitura para além do fim das tradições e sim para a reinvenção delas, os sujeitos poderiam perceber as relações com a tecnologia de outra forma como nos aponta Karen Worcman (2006, p.10):

> Num mundo entrelaçado pela tecnologia, todos podemos gerar e acessar informações. Se pudéssemos fazer circular as nossas histórias, de forma não centralizada, talvez traríamos de volta a memória ao nosso cotidiano, recuperando o papel dos griots – os antigos guardiões e contadores de história nos povos africanos

Nesse sentido, o mundo atual e todas as suas possibilidades de conexão são na verdade uma abertura caminhos infinitos com elemento de disseminação e produção cultural uma vez que a cultura e os modos de fazer podem ser criados a partir dessa fluidez do tempo, espaço. Seguiremos com as análises dos poemas na tentativa de perceber como a cidade é representada juntamente com sua história e patrimônio local nos poemas e cordéis.

4 OEIRAS UMA MEMÓRIA VIVA ATRAVÉS DOS POEMAS E POESIAS

Vamos iniciar com a apreciação de trechos de Poemas (poesias) de escritores populares de Oeiras. Nesta pesquisa tentaremos abordar aspectos culturais e examinar como o patrimônio histórico auxiliou no desenvolvimento memorialístico cultural da população oeirense.

"No primeiro verso intitulado "A história do Piauí"

Dizimaram nossos indios
Atitude incompreensiva
As terras viraram pasto
Para a pecuária extensiva
A fazenda Cabrobó
Onde pingo d´água dá nó
Em nossa memória está viva"
(Prof. Agnaldo Cordelista)

Neste verso percebe-se que para haver o progresso, os colonizadores tiveram que desbravar a terra, antes habitada pelos índios. Virou pasto, virou fazenda, se transformou em cidade, o progresso aconteceu. Pouco podemos resgatar da cultura indígena nessa região, seja através das danças, *comidas, etc.*

"A fazenda Cabrobó
Em vila foi transformada
Se chamou Vila da Mocha
De Oeiras rebatizada
Mas a origem do piauí
Tem ligação por aqui
Não foi por acaso ou do nada"
(Prof. Agnaldo Cordelista)

Podemos observar Oeiras de tantos nomes, Vila da Mocha por estar localizada às margens do riacho Mocha, e logo passou ser chamada de Oeiras em homenagem ao Conde de Oeiras (futuro marquês de pombal), inicio do progresso, centro das decisões políticas, primeira capital do Piauí, algo tinha para ser aproveitado, não foi por acaso que ficou 94 anos, como capital.

Fonte: Foto Marluce Morais - Arquivo IFPI/Oeiras

> "Antes de dormir
> Ouço o silêncio da praça das vitórias
> Tento me enganar que amanhã será diferente"
> (Jadson Santos, 2013, p.53)

O autor quando remete ao silêncio da praça, traz recordações de como antigamente as praças eram muito frequentadas. Ponto de fervor e encontros culturais. Este silêncio talvez já é o reflexo da sociedade não mais tão ligada ao "lugar afetivo", e como todo bom saudosista, ainda espera um amanhã diferente.

Perceber o passado entre linhas para fazer uma comparação de como é hoje, permitindo entender o presente que nos prepara para o futuro.

Conforme Dias et. al (2014, p.97):

> Las representaciones sociales, son producidas a partir de acontecimientos pasados que están agregados a un contexto de naturaleza social y a un tiempo que abarca una construcción histórica. Construcción esta que se manifestó a través de los discursos orales de las personas, fuentes documentales, entre otros. En que se puede notar la presencia fuerte de las manifestaciones memorialistas ejerciendo una función estratégica en la constitución de una hegemonía social.

Medo, angústia, solidão e loucura correspondem as temáticas bastante recorrentse em boa parte da produção literária, seja ela poesia ou prosa.

> "Cidade densa que suspira uma vida

cidade densa de poesia, de loucura e de prosa
sobre a vida alheia
que também é sua vida
Com as cadeiras na calçada"
(Anna Barbara Sá,2013, p.21)

Aqui o autor se reporta aos tempos de outrora, quando as pessoas tinham liberdades, o hábito vem do interior das pessoas que se socializavam na porta de casa.

Podemos fazer referencia a frase de O. G. Rego quando fala que Oeiras é "famosa por seus músicos, poetas e loucos". Sob uma atmosfera de mistério, abandono e solidão, o escritor reconstrói em seu texto uma imagem metafórica para a Oeiras. Uma imagem que vai de encontro com suas tradições sócio-culturais, e principalmente, uma imagem caracterizada pelo provincianismo de cidade parada no tempo.

"Poeminha sem rima de quarta - feira de cinzas
Não desejo sinfonias
Apenas vida tranquila
Um canto novo que lembre silêncio
E me tire do corpo a fantasia que não usei"
(Stefano Ferreira,2013 p.115)

Perpetuar a religiosidade através desta estrofe verifica-se que nem Oeiras em época de Carnaval, mesmo sendo o momento da carne, existe ainda uma preferência pelo silencio. Mais um momento de espiritualidade. Uma máscara não usada, um corpo parado. A imagem de Oeiras, com seus casarões antigos, suas ruínas, seus jeito de cidade morta, a festa se transforma em melancólica referência dos tempos idos e que não voltam mais.

"Não sei por que teimas
Em lembrar a cozinha
Da casa de infância"
(Rogério Newton, 2013, p. 103)

Para o autor a cozinha não é vista somente como um espaço físico é um lugar de recordar as lembranças de infância. Um ponto íntimo cheio de memoria afetiva.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Oeiras é explorada pelos escritores, poetas e romancistas através das ruas, casarões e manifestações culturais. Aos poucos notamos nos poemas uma busca pelas memórias e histórias da cidade como se estas fossem surgir por entre as vielas, becos e

praças. Desde os olhares nas janelas, os suspiros das poesias e lembranças das infâncias e os lugares percorridos os autores apresentam em suas poesias uma Oeiras repleta de histórias.

Contadas e cantadas pelos poetas e cancioneiros populares a cidade é experienciada a partir dos seus lugares de memória, sejam eles a Igreja Matriz, a Casa das 12 Janela ou morro do Leme, constituem locais que para além de suas histórias continuam a produzir memórias a partir das evocações e ressonâncias que esses patrimônios causam nos moradores e visitantes da cidade.

Consideramos que a Literatura permite aos pesquisadores a possibilidade de compreender as relações dos sujeitos com os espaços sociais, análises de poemas e poesias que nos permitem compreender as relações socioculturais da cidade bem como as relações entre o patrimônio, a história e as memorias locais tornando a poesia, escolha desse trabalho, um potencial elemento "criador de cultura" na medida em que a liberdade poética e as memórias tornam o ato narrativo, a ligação do homem com a palavra possível de significar e resinificar os espaços afetivos criando e recriando memórias.

Neste ambiente, os mistérios e as ruínas de Oeiras mais uma vez criam inquietações que movimentam a produção de ideias. A cidade dorme entre morros e igrejas, e com o desenrolar do dia, esse cenário simples e pacato passa a direcionar o olhar para a cidade que já é outra e, mais que isso, os sujeitos já são outros; daí a conclusão presente em boa parte da produção literária é uma espécie de alheamento que os sujeitos passam a criar com os espaços e principalmente seus lugares. A angústia e ruptura, não são com a imagem da cidade em si, mas com os elos pretéritos, com a imagem de uma cidade que guarda fisicamente uma forte memória, mas essa memória ainda teima em não conseguir dialogar com o presente. Os poetas que fazem a cidade, com forte presença cosmopolita, encontram-se incapazes de perceber e resgatar as sensações afetivas de uma infância longínqua. Será basicamente este o retrato da nostalgia que marca a presença literária contemporânea produzida em Oeiras.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, José Maria Vieira de. **Metáforas da Cidade**: as representações de Oeiras-PI na literatura de O. G. Rego de Carvalho. In: ANPUH – XXIV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – São Leopoldo, 2007.

Brasil. Ministério da Cultura. **Programa Monumenta Sítios históricos e conjuntos urbanos de monumentos nacionais**: norte, nordeste e centro-oeste. Brasília : Ministério da Cultura, Programa Monumenta, 2005

DIAS, E. DA S; MENESES, L. S., OLIVEIRA, S. H. A. **Un analise de memoria en el comic mafalda**. in: 5. Congresso nordestino de professores de espanhol (5.: 2014: Teresina, PI). Anais 1 congresso internacional do ensino de espanhol no Brasil,1 Seminário de formação docente da UESPI,-Teresina, PI, UESPI, 2014. p.97.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **Ressonâncias, materialidade, e subjetividade**: as culturas como patrimônios. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 11, n. 23, p. 15-36, jan/jun 2005

HARTOG, François. **Tempo e Patrimônio**. In: Varia História, Belo Horizonte: 2006. vol. 22, n. 36, p. 261-273

LE GOFF, J., 1995, **Memória** In: História e Memória, Trad. Bernardo Leitão, 4. ed., Campinas, UNICAMP.

PINHEIRO, Áurea Paz. **Passos de Oeiras**. Documentário Etnográfico. Rio de Janeiro: Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular/Associação Cultural de Amigos do Museu de Folclore Edison Carneiro/Minc/IPHAN/Petrobrás, 2008.

_____; MOURA, Cássia. **Celebrações**. Teresina: Educar artes e ofícios, 2009. Livro produzido via edital do Programa Monumenta/Iphan, do Ministério da Cultura, com financiamento do Banco Interamericano de Desenvolvimento (BID) e apoio técnico da Unesco

_____; MOURA, Cássia. **Congos**: ritmo e devoção. Documentário Etnográfico. Teresina: Educar artes e ofícios, 2009. Produzido via edital do Programa Monumenta/Iphan, do Ministério da Cultura, com financiamento do Banco Interamericano de Desenvolvimento (BID) e apoio técnico da Unesco.

MORAIS, Marluce Lima de. **Tempo, Memória e Tradição Oral**. In: Annais ABNR, São Luis, 2012

NORA, Pierre. **Entre memoria e historia**: a problematica dos lugares. Projeto História. São Paulo, dez 1933

POLLAK, Michel. **Memória e Identidade Social**. In: Estudos Históricos, Rio de Janeiro: 1992. vol.5, n.10, p.200-212.

SANTOS, Éverton Diego S. R. **A Reinvenção da Tradição**: a literatura de cordel no século XXI In: Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH • São Paulo, julho 2011

SILVA, Maria do Rosário da. **Histórias ambulantes**: cultura e cotidiano em folhetos de cordel. 2008. 146 f. Dissertação (Mestrado em História do Brasil). – Universidade Federal do Piauí. CCHL. História. 2008.

SOUSA, Rogério Newton [et al.] **12 poetas de Oeiras**. Teresina: Edição do Autor, 2013

TOMAZ, P. C. **A preservação do patrimônio cultural e sua trajetória no Brasil**. Fênix (UFU. Online), v. 07, p. 02, 2010.

WORCMAN, Karen; PEREIRA, Jesus Vasquez. **História falada**: memória, rede e mudança social. São Paulo : SESC SP : Museu da Pessoa : Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006. 280p.

REFLEJOS DE LA MEDIEVALIDAD EN LA OBRA CRONÍSTICA DEL DESCUBRIMIENTO HISTORIA GENERAL Y NATURAL DE LAS INDIAS

Carlos Henrique Lopes de Almeida
Universidade Federal da Bahia
carloshlaliteratura@gmail.com
Larissa Elleres de Sousa
Universidade Federal da Bahia
ellereslarissa@gmail.com

Introducción

El descubrimiento de América fue una consecuencia de la retomada de las Cruzadas, al cual poseía el intuito de adquirir nuevos dominios territoriales, además de la propagación de la doctrina cristiana. Para firmar las nuevas descubiertas e incluso justificar el porqué de las navegaciones se hizo necesario recurrir a un lenguaje sencillo, y de una cierta manera, que estuviese haciendo referencia a los intereses de la Corona Española, para tanto se utilizó de la cronística a lo largo del proceso de descubrimiento/ reconocimiento del Nuevo Mundo.

La cronística involucró tanto las descripciones diarias, así como las descripciones del pueblo precolombino, los animales (algunos de ellos poseedores de características semejantes a los existentes en Europa- Viejo Mundo- como se puede observar en los relatos de Oviedo), de la fauna y flora, entre otros. Para el experto Walter Mignolo (1980, 76.) el concepto de cronística es exactamente este proceso descriptivo que mezcla la realidad y al mismo tiempo el imaginario medieval, porque ambos están sujetos, de una cierta manera, a distanciarse del real objeto analizado, ya que todo se basa en la retórica de los hechos.

> [...] es posible encontrar, al parecer, crónicas que se asemejan a las historias y el asemejarse a la historia, según los letrados de la época, proviene del hecho de escribir crónicas no sujetándose al seco informe temporal sino hacerlo mostrando más apego a un discurso bien escrito en el cual las exigencias de la retórica interfieren con el asiento temporal de los acontecimientos. (MIGNOLO, 1980, p.76)

Por la cronística se asemejar a las historias esta pasa a ser designada, en su sentido medieval, como "guión" al cual se organizaba con base en las fechas de los hechos. La cronística dentro de este proceso exploratorio de las nuevas tierras estaba, recurrente de las Cruzadas, aun, fuertemente influenciada por la mentalidad medieval, donde se encontraba el conocimiento inductivo y experimental.

> Os relatos cronísticos das descobertas e da cronística da América, apesar de escritos num período de profunda transição cultural e material marcada pelo advento dos tempos modernos, caracterizam-se ainda fortemente influenciados pela formula mentis da tradição medieval, que, relutante ao conhecimento indutivo e experimental, apoiava-se no pensamento e no raciocínio dedutivos, encontrando na construção de realidades analógicas o ultimado conhecimento e explicação das coisas e do mundo. (FONSECA, 2011, p. 135)

El pensamiento y el raciocinio deductivos encontrados en las cronísticas son decurrentes de pensamientos mitológicos y fabulosos al cual la edad media siempre fue cargada. El mítico, muy presente en los relatos de las navegaciones, sigue haciendo su papel comunicativo como un puente entre la medievalidad hasta el inicio de la modernidad. Este puente por varias veces es utilizado para respaldar las descripciones hechas por el cronista responsable por la expedición, manera esta de acercar la Corona de las nuevas conquistas.

En el período medieval, como afirma Fonseca (2011, p. 133), la cronística fue de fundamental importancia para además del simples interés de las representaciones documentales, como una economía discursiva, cuyos textos refleten construcciones mentales e ideologías de la cultura europea en su proceso de concebir y de representar la autoridad como proyección idealizada. Estas construcciones idealizadas e imaginarias en la historiografía son reflejos de la cultura y de la mentalidad del autor al cual direcciona sus escritos al campo del imaginario, haciéndose de este modo un acercamiento entre la realidad y el misticismo.

Con base en la mentalidad que transcurría bajo la edad media tenemos el cronista Gonzalo Fernández de Oviedo y Valdés- nascido en Madrid en agosto de 1478 y fallecido en 1557- que embarcó en el período de las grandes navegaciones rumbo a

nuevas conquistas en nombre de la Corona Española. Por esta en la transición entre edad media (Europa), con el inicio de la edad moderna (América) y por poseer la significativa influencia diseminadora de imágenes e ideas que componen sus relatos e iconografías, este cronista tubo gran importancia para comprender estos dos mundos tan distantes geográficamente y al mismo tiempo tan próximos en el imaginario.

Oviedo contempla dos vertientes: la literaria y la historiográfica, eso puede ser analizado en sus obras, como por ejemplo el Libro del muy esforzado e invencible Caballero de la fortuna propiamente llamado Don Claribalte, que sigue los padrones tradicionales de las obras de caballería del período medieval. Esas dos vertientes exploradas por él era substancial tanto para el momento de la escrita de los hechos, como para la escrita de reconocimiento, porque de este modo se conseguía acercar su vivencia- retórica de testigo- con el imaginario medieval.

Debemos aquí recordar que los escritos de Oviedo serían basados en el interés de la Corona, como forma de justificar las grandes navegaciones. Para tanto se hizo uso de la retórica de testigo y del imaginario medieval como un puente de comunicación entre estos dos mundos, para que de esta manera consiguiese obtener un lenguaje sencillo y de fácil comprensión.

> No contexto das descobertas e das conquistas mundonovistas, essa nova postura ideológica será responsável por um tipo de escrita que tende a representar a realidade americana por meio de um discurso fundamentado na relatividade de elucubrações opinativas de grande força retórica, a que não faltam as mais desenfreadas fantasias e utopias. (FONSECA,2011, 137)

A partir de la explanación realizada bajo las obras de Oviedo es visible que hay la presencia de intercalación textual, inserción de elementos imaginarios (para se hacer recuperación de experiencias vividas) e incluso su retórica de vivencia dentro del nuevo mundo. Esto puede ser observado en el fragmento siguiente, donde se hace una descripción de los lagartos o dragones, que demuestra ser características muy precisas de este animal y al mismo tiempo un distanciamiento del mismo, distanciamiento este justificado por el imaginario medieval al llamarlos de 'dragones'.

> [...] sálense a los arenales y playas por la costa o ribera de lós ríos, y hacen um hoyo em la área, y ponen allí doscientos o trescientos huevos, o más, y cúbrenlos con la dicha arena, y ad putrfactionem, con el son se animan y toman vida, y salen de debajo del arena y vanse al río que está junto, siendo no mayores que un geme, o poco menos grandes, y después crecen hasta ser tan gruesos y tamaño [...]. (OVIEDO, 1996, p197)

Oviedo intenta con estos relatos presentar al lector la realidad percibida mediante la búsqueda de explicaciones que servirán como una especie de naturalizador de la novedad y del distinto. De esta manera acaba provocando, en el lector, una sensación de contemplación y al mismo tiempo de proximidad. En otras palabras, la experiencia del ver y del vivir en el nuevo mundo se torna el principal elemento en la construcción del hacer cronístico historiográfico.

Conforme Gerbi (1992), la postura de traspasar el vivido adoptado en la producción en la obra de Oviedo refleje dos visiones: de un lado la continuidad de los parámetros de la cronística medieval y, de otro, los reflejos de la mentalidad especuladora germinada en el renacimiento. Sin embargo, conforme Almeida (2013) se acredita que el cronista, Oviedo, reconoce, por medio de su escrito, su propia información y formación renacentista, comprensible en la manera de percibir el universo de objetos a su vuelta y, al mismo tiempo, al intentar darles un tratamiento literario.

La presencia de las construcciones idealizadas e imaginarias en la historiografía van más allá del simple interés de las representaciones documentales, Fonseca (2011) refuerza estas construcciones mentales e ideológicas de la cultura europea al decir que todo eso es el proceso de concebimiento y de representatividad de la autoridad como proyección idealizada y que es a partir de la presencia de estas, con adorno retórico e imaginario, que surge un cuestionamiento de la ilusión de la objetividad referencial intentada por el discurso histórico. Ahora bien, basándose por este discurso podremos indagar ¿qué significan, de hecho, las maravillas dentro de la mentalidad medieval del europeo que construye estas representaciones?

Si efectuamos un repaso a la idea del concepto de "maravilloso" (concepto ese trabajado por autores como Weckman y Le Goff) veremos la importancia que este adquiere dentro de la sociedad europea en cuanto permite definir su realidad y entorno cultural. En el libro Héroes, maravillas y leyendas en la Edad Media, Le Goff utiliza este término como forma de mirabilias, al cual designa realidad geográfica y de manera general, natural y asombrosa. Este mirabilia implica algo visual, una mirada. A partir de esta referencia al ojo se configura un mundo imaginario que se ordena cerca de este apelo a un sentido, la vista, y alrededor de otras imágenes a las cuales son verdaderas metáforas visuales.

La búsqueda por las maravillas o mismo por el maravilloso (termo ese utilizado por Weckman, por ejemplo) constituye uno de los más importantes atractivos de la explotación del mundo, visto que eso es debido la sorpresa, la admiración, hasta mismo

gusto por el nuevo y extraordinario. Lo maravilloso induce a lo bello, al mismo tiempo al bizarro, raro y por causar esta antítesis que todo se torna foco de admiración. Con eso fue posible conocer los hechos y objetos raros y maravillosos, tales como: plantas minerales, virtudes ocultas de animales…) Con todo es posible afirmar que el maravilloso es un género donde los personajes aceptan lo extraño e incluso el misterioso, donde es notable la aceptación del grotesco y lo fantástico mezclado en la naturaleza. Es de este modo que lo maravilloso conserva siempre un residuo sobrenatural donde solo podrá explicarse sino por lo sobrenatural.

La admiración por el raro, también, es debida el contexto europeo que se encontraba fines de la Edad Media, donde la realidad que se pasaba era rígida, como por ejemplo, la guerra azota en algunas regiones, epidemias en otras. Es notable que el hombre de aquel periodo, enfrentando todos estos problemas, intente amenizar su vida con relatos que excitan su imaginación y al mismo tiempo los remeten a otras tierras. De esta manera, lo maravilloso se vincula a lo asombroso e incomprensible, construyendo distinciones con lo propio y estableciendo una proximidad a la admiración y el propio deleite sobe el desconocido. En seguida veremos la descripción de un animal llamado de "Encubertado" presente en el libro Sumario de La Natural Historia de Las Indias (Oviedo1996)- que confirma esta admiración por el nuevo, por el raro.

> Los ENCUBERTADOS son animales mucho de ver, y muy extraños a la vista de los cristianos, y muy diferentes de todos los que se han dicho o visto en España ni en otras partes. Estos animales son de cuatro pies, y la cola y todo él es de tez, la piel como cobertura o pellejo de lagarto, pero es entre blanco y pardo… (OVIEDO, 1996, p.156)

Es posible notar que estas criaturas reflejan una maravilla y exotismo, un estado distinto a lo que se conoce en Europa. Estas criaturas resultan novedosas y llamativas y alimentan la construcción cultural que se realiza sobre este nuevo mundo que se devela ante sus ojos. La exclusividad de los seres/cosas es la condición impar de la sorpresa y de la admiración existente bajo el nuevo mundo y sus maravillas, en otras palabras, es la diferencia que provoca maravilla.

El problema en la construcción del otro

Al hacernos una reflexión final acerca la imagen y la representación de la realidad cultural que trasmite el Nuevo Mundo, podremos notar como se levanta una construcción imaginaria donde se refleja una serie de elementos culturales, materiales

y mentales de los pueblos que a vislumbran o, incluso, de los cuales se trasmiten sus relatos. A partir de estos puntos que percibimos cuanto el real e irreal se mezclan en un mismo concepto. En este sentido la representatividad del Nuevo Mundo, así como sus habitantes y su entorno, van generando una diferencia en la comprensión cultural e identitaria de la sociedad europea que forja estas imágenes.

Con base en esta búsqueda incesante tras la identificación cultural es que podremos tomar como ejemplo la frase de Hernández que dice que todos los hombres se definen a si mismo mirándose en el espejo de los "otros", para así diferenciarse de ellos, y con eso comprender como los europeos construyen una imagen de seres fantasiosos en un espacio tan lejano, extraño y desconocido, sobe lo cual legitiman sus acciones de conquista y al mismo tiempo definen su propia identidad en contraposición a este mundo raro y extraordinario.

El Nuevo Mundo pasa asumir el papel de "otro" frente a los ojos de los europeos, y en cierta manera, refleja esta rareza y lo extraordinario, porque es aquello nunca antes visto. El mismo pasa con lo monstruoso tan descripto en los relatos de reconocimiento, por ser algo nuevo delante el europeo. O sea, el europeo constituye un pensamiento ambiguo sobre el entorno Nuevomundista, pensamiento este que oscila entre maravilla y la monstruosidad. De esta forma, la utilización de las imágenes (reflejos del otro) se tornan una herramienta de fundamental importancia para comprender la diferencia y la propia identidad, permitiendo, así, abrirse a nuevas perspectivas y espacios que establecen distintas miradas de la otredad, donde ya no se vislumbra con los miedos legados de las representaciones de su mundo, sino que reflejan la posibilidad impar de encuentro con las rarezas y exotismo de este Nuevo Mundo que marca con el cruzar entre la imaginación y la realidad.

Bibliografía

ALMEIDA, Carlos H. L., A Vocação Literária no Pensamento Historiográfico de Gonzalo Fernández de Oviedo y Valdés. 2013. 158F. Tese (Doutorado em Letras e Linguística), Faculdade de Letras, Universidade Federal de Goiás, Goiânia; 2013.

FONSECA, P. C. L. Bestiário, bestialização e discurso do gênero no descobrimento da américa e no brasil colonial. Bauru: EDUSC, 2011.

HERNÁNDEZ, Pablo Castro, Monstruos, rarezas y maravillas en el Nuevo Mundo. Revista Sans Soleil, Nº 4, 2012.

IRVING, A. Leonard. Los Libros del conquistador. México: Fondo de Cultura Economica, 1996.

LE GOFF, Jacques. Memoria. Historia e memoria/ Jacques Le Goff; tradução Bernardo Leitão- 4.ed. – Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1996. p. 423-484.

_____, J. O imaginário medieval. Lisboa: Estampa, 1994.

MIGNOLO, W. D. Cartas, crónicas y relaciones del descubrimiento y la conquista; In: Historia de la literatura hispanoamericana: Época Colonial. Madrid: Ediciones Catedra, 1982. p. 57-102.

MIRANDA, J. Introducción. FERNÁNDEZ DE OVIEDO, G. Sumario de la Natural Historia de las Indias. Edición, introducción y notas de José Miranda. México: Fondo de Cultura económica, 1996.

TODOROV, T. A conquista da América: A questão do outro. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

TUDELA, J. P de., Introdução. FERNÁNDEZ DE OVIEDO, G. Historia general y natural de las Indias. Edición y Estúdio preliminar: Juan Peréz de Tudela Bueso. Madrid: ¿? 1959. 5v.

WECKMANN, L. La herencia medieval de México. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.

PERIODISMO Y LITERATURA EN COSTA RICA (1833-1950)

[263]**Patricia Vega Jiménez**
Universidad de Costa Rica
patriciavj26@gmail.com

Introducción:

El periodismo en Costa Rica se inicia en 1833, con la edición simultáneamente dos semanarios: *El Noticioso Universal* y *El Correo de Costa Rica*, el primero comienza su circulación en diciembre de ese año y el segundo en enero de 1834. Es el último país en Centroamérica en importar la imprenta y en editar periódicos. En Guatemala, por su condición de Capitanía General del Istmo, se introdujo la primera imprenta en 1660 y *La Gaceta de Guatemala* circula a partir de 1729. En El Salvador se divulga el *Semanario Político Mercantil* desde 1824. Cinco años después se publica *La Gaceta del Gobierno* en Honduras y al año siguiente sale *El Telégrafo Nicaragüense.*

Todas las otrora provincias del Virreinato de Nueva España, tienen en común que las imprentas son costeadas con los dineros del erario público y tienen un objetivo específico: servir a los intereses políticos o religiosos. A diferencia de estas, el gobierno de la provincia y luego del Estado de Costa Rica, nunca logra reunir el dinero suficiente para hacer la compra de la máquina. Debió esperar a que un empresario cafetalero, Miguel Carranza, hiciera la inversión en 1830 y a partir de la instalación de la máquina, el Estado se convierte en su principal cliente.

Casi de inmediato, una segunda imprenta, no oficial, fue instalada por el político Joaquín Bernardo Calvo en cuyas máquinas se imprimió *El Noticioso Universal.*

[263] Doctora en Historia, Licenciada en Ciencias de la Comunicación Colectiva. Directora del Centro de Investigación en Comunicación, docente e investigadora de la Universidad de Costa Rica, autora de diversos libros y artículos sobre historia de la comunicación, historia del consumo y mercado laboral de los comunicadores. Conferencista en universidades europeas y americanas.

Los primeros que escribieron en los periódicos fueron los letrados de la época, pocos ciertamente pues se trataba de una población diminuta -60.000 habitantes- y mayoritariamente analfabeta. Estos hombres, que asumen luego de 1825 la dirección del naciente Estado, impregnados de las ideas de progreso e ilustración, aceptan la tarea de organizar la esfera pública de la cultura en la que impera la autoridad clerical. Las manifestaciones de la organización se evidencian en la creación de Tertulias Patrióticas, entre 1822 y 1833, la introducción de las imprentas, la edición de periódicos y libros, la aprobación de las primeras reglamentaciones sobre la libertad de expresión, la apertura de salones de lectura, la creación de las primeras librerías, la instauración de la Casa de Enseñanza de Santo Tomás convertida en Universidad a partir de 1843.

La viabilidad del proyecto fue deudor de los nuevos recursos y posibilidades de crecimiento que generaba la exportación del café a Inglaterra. Con la comercialización del que se llamó "el grano de oro" por los ingresos que generaba, se inició una paulatina pero inexorable transformación económica, política y cultural del país, en la que no todos los sectores tuvieron igual acceso al control del Estado o a las bondades del mercado, el progreso y la modernidad.

La prensa se convierte en una trinchera desde la cual los letrados difunden sus puntos de vista acerca del desarrollo sociocultural del país, particularmente "se consolida el principal conjunto de temas de la cultura como, el de la Libertad, el Progreso, la Educación y el Derecho"[264]. En las página de los impresos se exponen y perfilan las ideas de modernidad sobre las cuales se construye la idea de nación.

El objetivo de este texto es determinar la participación de los literatos en la prensa costarricenses y el papel que ha jugado la prensa para la divulgación literaria. El recorrido para cumplir con esos propósitos, inicia en 1833 y acaba en 1950 de manera tal que la larga duración permite reconocer los cambios y las continuidades en el tiempo y por tanto, efectuar un análisis comparativo.

Se revisaron los periódicos editados en ese periodo y se clasificaron según sus intereses, de manera tal que se pone énfasis en los denominados literarios sin descuidar las secciones literarias que van surgiendo conforme avanza el periodismo costarricense.

Prensa y manifestaciones culturales

[264] Molina, Gerardo. *Cultura oligárquica y nueva intelectualidad en Costa Rica: 1880-1914*. San José: EUNA, 1995, p. 63.

La prensa es una de las manifestaciones culturales más decisivas en la consolidación de una opinión pública y particularmente en la construcción de un sentido de pertenencia compartido. Según Benedict Anderson, el periódico, como best seller de un día, es leído simultáneamente por masas anónimas que están "consientes de que la ceremonia está siendo repetida simultáneamente por miles (o millones) de otras personas en cuya existencia confía, aunque no tenga la menor noción de su identidad… creando esa notable confianza de la comunidad en el anonimato que es la característica distintiva de las naciones modernas"[265]. En las construcciones identitarias nacionales, son también fundamentales otras expresiones culturales como la música, la pintura, la escultura, el teatro, el cine, la fotografía y la literatura, entre otros. Todas ellas tienen diferentes niveles y distintos grados de complejidad. Estas formas de expresión, -¿deberían?- reflejan las problemáticas de una época, satisfacen demandas sociales concretas e interpreta dinámicamente, la creatividad potencial del hombre y la sociedad[266].

Tradicionalmente y en especial después de la segunda mitad del siglo XX, se han perfilado dos tendencias generales del periodismo cultural, una llamada, a falta de un mejor nombre, "ilustrada", referida a las denominadas "bellas artes y letras", habitualmente difundidas a través de medios especializados y dirigidos a círculos sociales y/o intelectuales; y la segunda, deudora de la antropología cultural, contempla conceptos de cultura popular y por tanto, es más amplia e integradora que la anterior. Considerando la cultura en el sentido antropológico, es decir, las maneras particulares de pensar, sentir y hacer que tienen los distintos grupos humanos, la cultura popular es una fuente inagotable de aportes cotidianos, heterogéneos en demasía y por ello, responsable del surgimiento de una serie de especializaciones dentro del periodismo cultural.

La concepción de cultura letrada y elitista, conduce irremediable y desafortunadamente a una división de los seres humanos entre cultos e incultos. Pero la prensa también era elitista. "La prensa nace en el mundo letrado para el mundo letrado. Es el ágora de una república de lectores, que fue creciendo a partir de la imprenta y se volvió cada vez más importante. Nació, naturalmente, elitista, porque pocos leían. Sus redactores y lectores eran gente de libros. Por lo mismo, era más literaria y reflexiva que noticiosa, de pocas páginas, baja circulación y escasos anuncios.

[265] Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas.* México: Fondo de Cultura Económica, 1991, p.p. 60-61.
[266] www. ecosregionales.net (Consulta realizada el 15-08-2011)

Pasaron siglos, antes de que apareciera el gran público lector y se produjera una combinación notable: grandes escritores y críticos (como Dickens o Sainte-Beuve) publicando en los diarios y leídos como nunca"[267].

El periodismo cultural tiene tres campos más claramente desarrollados: Periodismo informativo cultural, periodismo cultural de opinión y periodismo de creación –literaria-[268].

Las tres formas de abordar la prensa cultural han estado presentes en el desarrollo informativo cultural costarricense. El primero, entendido como el relato de las –principales- manifestaciones artísticas –corpus de creación literaria- de los seres humanos, predomina claramente en los 30 primeros años. El segundo –el análisis, crítica o ensayo sobre una obra literaria- se destaca en las tres décadas previas al final del siglo XIX. En esos años, un grupo de literatos, denominados "el olimpo", aprovechan las páginas impresas para debatir con constancia, sobre temas literarios internacionales y nacionales. En particular surge en esa época una prensa dedicada a la creación escrita –la revista *Costa Rica Ilustrada* es el mejor ejemplo-, se desarrolla el periodismo de creación literaria, es decir, los autores ocupan los espacios de los impresos para divulgar su obra, aún más que los libros. Durante los primeros 30 años del siglo XX surge una nueva intelectualidad, que colabora en los periódicos exponiendo una visión crítica de la sociedad y del orden establecido, en apoyo o como gestores de los movimientos sociales. Crean sus propios impresos o participan con secciones específicas en algunos de los periódicos más combativos.

Después de 1930, los periódicos son el reflejo de un grupo social de pensadores que si bien heredan la búsqueda de un nuevo orden social, comulgan con posturas reformistas y política e ideológicamente hacen propuestas alternativas al comunismo o al liberalismo radical.

Los ilustrados

Inspirados en el liberalismo ilustrado, los gestores y responsables de impresos, como Carranza, que circulan en la primera mitad del siglo XIX, hacen de los periódicos, medios para expresar sus preocupaciones intelectuales. Tales ideas, según el despotismo ilustrado, no surgen de los sectores populares sino desde arriba.

[267] Zaid, Gabriel. Periodismo Cultural. En: Letras Libres, marzo 2006. http://www.letraslibres.com/index.php?art=11124. Consulta realizada el 18 de agosto, 2011.
[268] Lizano, Alejandro. "Descifrando el Jabberwocky: definición del periodismo informativo cultural en Costa Rica". Ponencia. V Jornadas de investigación y acción social de la Escuela de Ciencias de la Comunicación Colectiva de la Universidad de Costa Rica, mayo, 2011.

Desciende de los grupos con conocimientos adquiridos a través de la lectura, el estudio sistemático y el convencimiento logrado en el intercambio de ideas durante la comunicación directa y personal.

Estos hombres, proponentes de la ilustración, se valen de los periódicos para llevar sus nuevos mensajes a la sociedad, derramar su sabiduría y dispersar sus ideas. De esta manera, opinan ellos, las mentes dormidas despiertan mediante la instrucción, la divulgación de experiencias ajenas y la adquisición de nuevos conocimientos; con ello se erradica la ignorancia, fuente de todos los males. Los periódicos son un medio para educar y para la difusión de las luces.

El pensamiento de las luces llegó al Valle Central desde las Universidades de San Carlos de Guatemala y León de Nicaragua, los dos centros educativos a donde asistían los costarricenses antes de la vinculación del país con Europa gracias a la comercialización y exportación de café. Tras el desarrollo de la actividad comercial, las naciones más apetecidas para realizar estudios fueron otros: Inglaterra y Francia. Con este nuevo rumbo, las obras también se vieron afectadas; ahora se leen en Costa Rica los textos de los autores de moda en esas naciones.

Además del café, otros factores favorecieron el atractivo comercial del libro después de 1830: el crecimiento demográfico, la expansión educativa, pública y privada, el proceso de urbanización del casco josefino, la expansión del Estado y la migración de comerciantes, artesanos y profesionales procedentes de Europa, Guatemala, El Salvador y Nicaragua. Además, se disponía del efectivo que se deriva de la producción cafetalera; los artesanos y campesinos, ahora con dinero para invertir una parte en libros, preferían los impresos tradicionales, mientras los vecinos más acaudalados se inclinaban por las obras de Robertson y Smith, Byron, Walter Scott y Sue.[269]

Los periódicos y revistas literarias

Cuarenta años después de iniciada la prensa en el país, los impresos culturales aparecen en el escenario de la naciente república. Hubo un surgimiento copioso de revistas culturales al finalizar el siglo XIX.

En 1870 hay dos elementos que podrían contribuir con la creación de este tipo de prensa. Por una parte, la oligarquía cafetalera que apuntala su posición hegemónica, también "procura consolidar … un Estado Nacional con sus correspondientes aparatos ideológicos uniformados bajo el signo del liberalismo político y del positivismo

[269] Loc., cit., p. 21.

filosófico"[270]. El proyecto de elaboración de una nación, genera una relación compleja y conflictiva entre la cultura de la élite urbana y la cultura popular y campesina, entre hombres letrados, ligados a las representaciones occidentales modernas de civilización y progreso y la cultura oral, tradicional y religiosa.

Estos letrados usan las páginas de los periódicos y de los impresos culturales para crear el sentimiento de comunidad nacional compartida a través de la difusión de producciones literarias nacionales e internacionales, las fotografías y los grabados. Esta práctica está aparejada con una serie de transformaciones que afectan todos los ámbitos: La legislación, la educación, la vida cotidiana, la infraestructura de la ciudad. Por una parte, se producen héroes y gestas, himnos, monumentos, una historia, una mitología, una cultura y una literatura nacionales. Se inauguran el Archivo Nacional (1881), el Museo Nacional (1887), la Biblioteca Nacional (1888), el Teatro Nacional (1897). En el proceso de creación se introduce el tranvía y el alumbrado eléctricos, los telégrafos, teléfonos, ferrocarriles, etc.

Por otra parte, la puesta en marcha del proyecto nacional es asumida por una élite letrada compuesta por intelectuales, políticos, maestros, historiadores y escritores que se han dado en llamar "la generación del Olimpo". Ellos se encargan de crear la mitología oficial mientras los políticos generan las bases legales e institucionales del nuevo estado. Estos hombres fueron los primeros en publicar sus creaciones a través de libros o de revistas literarias, "elaboran modelos sistemáticos de representación literaria de la realidad nacional, partiendo de criterios de exclusión o distribución jerárquica de los discursos y los grupos sociales según los género y las funciones literarias"[271].

Buena parte de estos hombres editaron, dirigieron y escribieron periódicos, culturales algunos, políticos otros e informativos con secciones permanentes para la difusión de la literatura. Escritores como Carlos Gagini, Pío Víquez, Juan Fernández y Aquileo Echeverría, aparecen firmando artículos en múltiples impresos. El primero de los mencionados, no solo es el redactor oficial de *Costa Rica Ilustrada* desde 1890, sino que es su único responsable después de 1891 hasta un año después cuando la revista deja de circular. Lograr que un periódico dirigido a un público selecto alcance cuatro años de circulación (1888-1892), con escasa publicidad y regularidad relativa, constituye un triunfo sin precedentes en la Costa Rica decimonónica y sugiere que se

[270] Quesada, Álvaro. *Breve historia de la literatura costarricense*. San José: Editorial Porvenir, 2000, p. 12.
[271] Ibid., p. 15.

empieza a consolidar un grupo de lectores interesados en la literatura nacional e internacional, un contenido diferente al ofrecido en el mercado hasta ese momento.

El papel de redactor responsable que tiene Gagini, explica en buena medida la cantidad de notas que publica, 24 en 41 números del periódico, y además colabora en el *Diario Costarricense* que circula en 1888. Sin embargo, hay otros cuya producción periodística es aún mayor y muy diversa. Por ejemplo, el español Juan Fernández Ferraz aparece publicando en *El Costarricense* desde 1876, luego en *El Tiempo*, semanario que se edita en 1882, y es director de *La Enseñanza* dos años después. Actúa como colaborador *del Diario de Costa Rica* en 1885 y paralelamente del *El Maestro*, que sale a la luz pública ese mismo año. En 1887, participa en *El Boccacio*, periódico dirigido por Aquileo J. Echeverría; un año más tarde aparecen sus escritos en *La Nación*, *Un Periódico* y *El Correo de Costa Rica*, simultáneamente. Para 1889, es colaborador en *La Prensa Libre* como lo es en ese mismo período de *Costa Rica Ilustrada*.[272] Los temas de Fernández Ferraz son diversos: geografía, filosofía, lingüística, educación y moral. Los asuntos políticos son absolutamente marginales, mientras la poesía ocupa el más alto rubro.

A diferencia de Juan Fernández, el filósofo, abogado, maestro y escritor Pío Víquez, se introduce en temas políticos y en la crítica literaria nacional e internacional, pero la poesía es la que ocupa el lugar más importante numéricamente en sus publicaciones. Similar a Fernández, Pío Víquez dirige varios impresos en los últimos 20 años del siglo XIX y colabora en otros. En 1879 escribe en *Un Periódico Nuevo*, un año después en *La Nación*, en 1882 en *La Nave*, en *El Diario de Costa Rica* y en *la Evolución* que surgen en 1885, en *La República* y en *El Anunciador Costarricense* que salen a la luz pública en 1886 y 1887 respectivamente, además de *Costa Rica Ilustrada*, *El Heraldo* y *El Costarricense*[273].

Esta situación muestra con claridad una diferencia con la actividad periodística que se efectúa en la segunda mitad del siglo XX. Los periodistas de planta, profesionales después de 1971, se ocupan en un solo medio de comunicación y su actividad en otros es considerada traición y motivo de despido, porque son empleados de la empresa capitalista que es el medio de comunicación[274]. A finales del siglo

[272] La información se obtiene básicamente de: Blen, Adolfo, op., cit. *El Costarricense*, 1876, *Costa Rica Ilustrada*, 1888-1892.
[273] Loc. cit. *El Heraldo, diario republicano independiente*, 1893.
[274] Sobre la situación del periodista en la segunda mitad del siglo XX, véase: Vega Jiménez, Patricia, et al. *El Colegio de Periodistas de Costa Rica: su historia*. San José: Editorial Castro Madriz, 1989. Vega Jiménez, Patricia. ALa situación laboral de la mujer periodista en Costa Rica. Un diagnóstico preliminar@. San José: Ponencia presentada en el Primer Congreso Centroamericano de Sindicatos de

decimonónico la actividad de escritor no es un oficio permanente ni remunerado. Los periódicos subsisten en mucho por la publicidad, pero las ganancias las obtiene el dueño del impreso, el director y el o los editores responsables más el dueño del taller de impresión; solo esporádicamente las colaboraciones son canceladas al escritor. De hecho, igual como ocurre desde 1833, los que desean ver sus pensamientos circulando en un impreso, deben pagar al responsable del periódico un importe que se fija según el tipo de letra que se elija, la extensión del texto y los elementos icónicos que lo acompañan. El costo por un texto oscila entre 0.30 centavos y un peso, si es compuesto en cuarto mayor. Si se acompaña de cuadros, el valor asciende. En este caso el escritor tiene que pagar desde un peso con 20 centavos hasta dos pesos con 80 centavos. Por este último precio el cuadro no solo se levanta en cuarto mayor sino que además tiene rayas verticales y horizontales, "...ocupado su centro con letras y una ó más columnas de guarismos."[275] Independientemente de la fijación de estos rubros, en la Imprenta Nacional, es el Oficial Mayor del establecimiento el que fija

> "...el precio de los trabajos que se ejecuten en la imprenta y deban ser pagados [y de hecho, el reglamento del taller, establece con claridad que] ningún trabajo de carácter privado ó particular será ejecutado en la Imprenta, sin pago anticipado de su valor"[276]

Se escribe entonces por interés personal, por el deseo exclusivo de hacer públicos los pensamientos o bien para dar respuesta a una situación particular. Esto último explica el hecho de que los escritores aborden temas diversos, según el momento histórico en el que se desenvuelven. Cuando se discute en la cúpula gubernamental la reforma educativa que culmina en 1886[277], las notas sobre este asunto son abundantes, al acercarse una campaña electoral, las informaciones políticas proliferan.

Entre tanto, en este período es frecuente encontrar a muchos de los escritores que participan con más frecuencia en los impresos, uniéndose para publicar periódicos:

Periodistas, 1988: ídem, "Los periodistas costarricenses en una época de transición del periodismo en Costa Rica (1950-1960)". En: *Revista de Ciencias Sociales*. San José (Costa Rica), No. 47 (marzo de 1990): pp. 27-40; ídem, "Nacimiento y consolidación de la Escuela de Ciencias de la Comunicación Colectiva". En: *Revista de Ciencias Sociales*. San José (Costa Rica), No. 57 (setiembre de 1992): pp. 67-78; ídem, "Formando comunicadores". En: *Revista de Ciencias Sociales*. San José (Costa Rica), No. 64: (junio de 1994): pp. 69-83. Sobre el inicio de los escritores de periódicos, véase: Vega Jiménez, Patricia. "Los protagonistas de la prensa (1833-1860)". En: *Revista de Historia*. Heredia (Costa Rica), No. 28 (julio-diciembre de 1993): pp. 61-88.

[275] Colección de Leyes y Decretos. Decreto No. LVII. Reglamento de la Imprenta Nacional. San José, 1885, p. 382.

[276] Colección de leyes de Decretos. Decreto No. XXVIII. Reglamento de la Imprenta Nacional. San José, 1881, p. 137. Todo paréntesis así [ ] es nuestro.

[277] Sobre la reforma educativa véase: Muñoz, Ileana. *Estado y poder municipal: un análisis del proceso de centralización escolar en Costa Rica (1821-1888)*. San José: Tesis de Posgrado en Historia, Universidad de Costa Rica, 1988.

Pío Víquez es el editor responsable de *La Evolución* en 1885, y con él participan Juan Fernández Ferraz y Leonidas Pacheco.

El Diario de Costa Rica que inicia su circulación en 1885, es escrito por los mencionados más Emilio Pacheco y Rafael Machado. Todos son redactores y/o responsables en varios periódicos: *La República* en 1886, *Costa Rica Ilustrada*, *El Anunciador Costarricense*, *Diario Costarricense*, *Un Periódico* y *El Correo de Costa Rica*, los tres últimos editados desde 1888. En *La Prensa Libre* de 1889, dirigida por el salvadoreño Francisco Gavidia, vuelven a aparecer los nombres de los escritores mencionados, lo mismo que en *El Heraldo de Costa Rica*, dirigido por Víquez.

Estas relaciones tienen su explicación en el hecho de que se está en presencia de un grupo de intelectuales que orientan la opinión pública. Entre ellos, no obstante, existen diferencias[278]. Son un grupo crítico de eruditos y profesionales especializados que juegan el papel de ideólogos del Estado y de la sociedad oligárquica[279].

Las fuentes de inspiración de los escritores están ligadas a la circulación libresca de la Costa Rica de ese período[280]. La lectura de Descartes, Hamlet, Tales y Sócrates, motivan los artículos que sobre filosofía publica Juan Fernández Ferraz en *Costa Rica Ilustrada* en 1890[281]. Entre tanto, James Paget, Cobbe y Spencer, le permiten a Francisco Gavidia hacer un análisis sobre la pedagogía en la revista mencionada[282]. Entre tanto, las lecturas de Víctor Hugo, Zola y Alfredo Musset, le otorgan elementos a Leonidas Pacheco para desarrollar una extensa prosa sobre el naturalismo[283].

Los editores responsables de *Costa Rica Ilustrada* no se contentan solo con ocupar las obras de autores internacionales como referencia, deciden publicar extractos de esos escritos directamente. Los textos del francés Emile Zola, son editados con alguna frecuencia, lo que significa que los intelectuales costarricenses tienen un conocimiento actualizado de lo que se hace en otras latitudes y que tiene impacto mundial. Recién en 1868, Zola afirma lo sustancial de su tesis en el prefacio de la segunda edición de su Thérèse Raquin, argumentando su posición respecto al nexo indisoluble que debe existir entre las ciencias experimentales y la literatura; Zola aspira a convertir al artista en un científico, en un observador y experimentador a la

[278] Ovares, Flora. *Literatura de kiosko. Revistas literarias de Costa Rica (1890-1930)*. San José: Editorial de la Universidad Nacional, 1994, p. 5.
[279] Palmer, Steven, op.cit.., 1992, p. 185.
[280] Respecto a la producción y distribución de libros en ese período véase: Molina, Iván. *El que quiera divertirse. Libros y sociedad en Costa Rica (1750-1914)*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica-Editorial de la Universidad Nacional, 1995.
[281] *Costa Rica Ilustrada*. 10 de agosto de 1890, p. 29.
[282] *Costa Rica Ilustrada*. 10 de octubre de 1890, p. 81.
[283] *Costa Rica Ilustrada*. 24 de febrero de 1889, p. 76.

vez[284]. Poco más de dos décadas después, los intelectuales costarricenses ya discuten las posiciones del francés con gran propiedad. Igualmente, las obras de Ricardo Palma, y sus referencias literarias ligadas a las tradiciones peruanas, su país de origen, ocupan un lugar especial y numéricamente importante en la revista, lo mismo que los escritos de Víctor Hugo.

Los periódicos costarricenses se nutren de artículos divulgados en la prensa europea, especialmente la española, y de publicaciones latinoamericanas, aunque la mención del origen de lo expuesto al final del texto, a diferencia de lo que ocurre a mediados del siglo XIX, no es frecuente. Sin embargo, sus avisos delatan el uso de tales fuentes. Por ejemplo, en la sección dedicada a espacios publicitarios de *Costa Rica Ilustrada*, se avisa la venta en San José, de "El mundo de los niños [que] se publica en Madrid [y se recomienda como]...el mejor periódico para la niñez". Igualmente, se anuncia la publicación del *Rigoleto, Semanario Satírico Ilustrado de Argentina*[285], y del *Parmaso Venezolano*, una "publicación económica emprendida con el objeto de popularizar las poesías de los ingenios de Venezuela"[286].

Entre tanto, las mujeres costarricenses, empiezan también a tener una participación más activa en la prensa. Hasta este momento, sus publicaciones son principalmente poesía, aunque los editores publican críticas literarias y teatrales escritas por mujeres que salen a la luz pública en su mayoría, en periódicos españoles. Llama la atención el hecho de que sus escritos son muy frecuentes, en particular en *Costa Rica Ilustrada*, lo que indica que se inician en el campo de la literatura más que en otro espacio, pero además, señala un cambio en la concepción de género: se crea un espacio público para la mujer, distinto a los existentes hasta entonces.[287]

No obstante este despliegue, la población de Costa Rica es mayoritariamente analfabeta. En 1883, un 85,30% [288]de la población carece de instrucción y un 80,17% en 1892[289]. Por tanto, los textos están dirigidos a un minúsculo grupo de intelectuales que son quienes escriben y quienes discrepan y acuerdan.

4. Literatos más que políticos

[284] Durán Luzio, Juan. "Un caso de relación literaria: Emile Zola y Joaquín García Monge." En: *Revista de Filosofía y Lingüística*. San José (Costa Rica), Nos. 1-2 (1982): pp. 37-43.
[285] *Costa Rica Ilustrada*. 30 de setiembre de 1890, p. 71.
[286] *Costa Rica Ilustrada*. 15 de setiembre de 1890, p. 55.
[287] Sobre la historia de la mujer escritora no hay estudios recientes. Sin embargo, hay una investigación en curso de Fanny Cordero y Maribel Quirós, *Historia de las periodistas en Costa Rica (1870-1900)*, que constituye su tesis de licenciatura en periodismo en la Universidad de Costa Rica.
[288] *Censo de Población*, 1883, San José: Imprenta Nacional.
[289] *Censo de Población*, 1892, San José: Imprenta Nacional.

Quienes tienen la responsabilidad sobre el contenido de los impresos que circulan después de 1870 y hasta iniciar el siglo XX, son políticos, profesionales, literatos autodidactas, obreros, comerciantes en el menor número de casos y artesanos. La mayoría de ellos no son mencionados en las fuentes secundarias consultadas en este trabajo.

Esto último es importante si se considera que los historiadores liberales dan espacio a quienes ocupan puestos gubernamentales o se destacan en el campo académico o económico. Esta ausencia permite evidenciar que aparecen en la escena periodística personas hasta ahora desconocidas en la historiografía nacional. Es probable que se trate de obreros - asalariados, por lo menos en el caso de los editores y colaboradores de *El Artesano*-, que inician su tarea de escritores con el fin de buscar espacios para hacer públicas las ideas de un sector de la población que prolifera y se consolida en este momento, cuando Costa Rica bajo el gobierno de la ideología liberal, camina en el sendero capitalista, ahora claramente definido.

En general, los escritores de periódicos de fines del siglo XIX, tienen una participación política marginal si se les compara con los que redactan impresos treinta años antes; son más intelectuales que políticos electorales, solo el 28% de ellos ocupan curules importantes como diputados, secretarios de Estado o representantes en el exterior y son ellos los privilegiados en la historia oficial. Además, es digno de mención el hecho de que el último grupo mencionado son hombres que inician su participación en la vida pública a través de los impresos y lo hacen a muy corta edad, a 22 años y seis meses como promedio, probablemente cuando están concluyendo sus estudios superiores o son alumnos aventajados en secundaria[290].

Mientras a mediados del siglo, la mayoría de los escritores ocupan el puesto de Presidente de la República, de la Corte Suprema de Justicia o de la Asamblea Legislativa, al finalizar la centuria, muchos de los escritores ni siquiera tienen un lugar en las oficinas gubernamentales. Buena parte de aquellos que realizan tareas para el Estado, lo hacen en la Biblioteca Nacional, en el Archivo Nacional o en la Imprenta Nacional, sitios donde desarrollan más una actividad intelectual que política.

Por otra parte, algunos de ellos son masones, una agrupación liberal y secreta a la cual se alían quienes simpatizan con los ideales liberales: Emilio Pacheco, José María

[290] Ramón Zelaya publica cuentos siendo aún estudiante del Liceo de Costa Rica. *Costa Rica Ilustrada*, 30 de enero de 1891, p. 154.

Alfaro, Aquileo Echeverría y Ernesto Schroeder [291], un porcentaje reducido (12.5%) de los escritores más frecuentes, si se le compara con el número de masones que publican en los periódicos en el período de 1851 a 1870, (el 30%)[292]

5. Los primeros 30 años del siglo XX

Con el estreno del siglo XX también se afianza una tendencia que es ya evidente al finalizar el siglo decimonónico: los impresos dedicados fundamentalmente a divulgar las creaciones artísticas de nacionales o extranjeros y al análisis de obras literarias. En 1888 había iniciado la circulación de la revista semanal *Costa Rica Ilustrada*, cuyo objetivo era "…fomentar el cultivo de las letras y apoyar á los talentos que vegetan en la oscuridad y que tienen derecho á un poco de aire, de luz, de hora y de gloria"[293]. Para lograr este propósito, solicitaban la "cooperación activa é inteligente á todos aquellos que, sintiendo en el alma las grandes tempestades de pasión y de sentimiento, buscan en la poesía y en el arte refugio seguro contra la realidad abrumadora…"[294]

Ya 30 décadas antes, en 1857 se divulgaba todos los jueves *El Pasatiempo*, un periódico de 4 páginas cuyo fin era además de servir de distracción, "fomentar el gusto por la literatura y bellas artes… [pues el periodismo, según aseveran es] la gran palanca de Archimedes que remueve la ignorancia"[295] (véase ilustración 1). Se trata, posiblemente de la primera publicación que surge con el objetivo exclusivo de estimular "el gusto por la literatura y las bellas artes", un periodismo cultural.

Veintisiete años más tarde, circula cada 15 días *La Hoja*, órgano de la sociedad científico-literaria "El Porvenir"[296]. Este periódico, además de tratar el tema de la enseñanza, fundamental en ese momento de definición y finalmente aprobación de la Reforma Educativa que hizo gratuita, costeada por el Estado y obligatoria la educación primaria para todas las personas en edad escolar, incorpora composiciones poéticas de costarricenses. En este periodo, es más frecuente que los literatos publiquen sus obras en los periódicos que en otros formatos. Se trata de un periódico en dos columnas, de 8 páginas y editado en la Imprenta el Álbum. Su vida fue efímera -5 meses- pero estuvieron presentes los que a la postre conformaron la denominada "generación del

[291] Núñez, Francisco María, op. cit., 1980, p. 93.
[292] Vega Jiménez, Patricia, art. cit., 1995, p. 95.
[293] *Costa Rica Ilustrada*, 30 de setiembre, 1890, p. 71.
[294] *Costa Rica Ilustrada*, 29 de agosto 1888, p. 2.
[295] *El Pasatiempo*. 6 de agosto, 1857, p. 2.
[296] *La Hoja*, 9 de agosto, 1884, p. 1.

Olimpo" y quienes se encargarían de *Costa Rica Ilustrada. La Hoja* es pues, la experiencia previa.

En 1903, *El Entreacto* surge para ocuparse "como su nombre lo indica… de las representaciones de la presente temporada en el Teatro Nacional (abierto al público en 1897)". El periódico proporciona, además del "…programa [que] comprende la publicación del argumento de cada ópera que la Empresa Lambardi ponga en escena; la crónica del desempeño de cada obra; una sección de anuncios, a precios módicos y fijos, y otra comprensiva de lectura amena y variada…"[297]

En los albores del periodismo nacional y hasta 1860 aproximadamente, los escritores de periódicos eran en su mayoría políticos, hombres vinculados a las instituciones gubernamentales como Secretarios, Diputados, munícipes y hasta Presidentes de la República[298]. En las últimas tres décadas del siglo decimonónico, los responsables de los impresos son literatos casi en su totalidad, destacados a nivel nacional e internacional[299]. Llama la atención que en el siglo XX los escritores, ciertamente siguen teniendo una participación asidua en los periódicos ocupando puestos destacados. De los 41 literatos que están en posiciones claves en los medios informativos entre 1900 y 1930, 18 son redactores, 14 son directores, 5 son dueños y 5 editores. El número de hombres de letras participando activamente en los periódicos coincide exactamente con la cuantía total de "escritores" que arroja el censo de 1927 – 41 hombres y 3 mujeres.[300] Es posible señalar entonces que la mayoría de los literatos colaboran en los medios de comunicación social impresa y por tanto consideran a la prensa como un espacio para exponer sus creaciones o para colocar en el tapete de la discusión pública sus ideas, a sabiendas de que su público es más amplio y heterogéneo al que por lo general dirigen las obras literarias. Para entonces, la población alfabetizada asciende al 85.7% en las ciudades, al 66,8% en el campo y al 59,7% en las villas[301]. Esto indica que el público lector es más después de 1930 que en los años anteriores.

Los literatos costarricenses no son redactores de planta permanentes ni recolectores de información. Sus colaboraciones son esporádicas y se combinan con textos de escritores extranjeros y tales contribuciones constituyen para el medio, un

[297] *El Entreacto.* 14 de abril, 1903, p. 1.
[298] Patricia Vega. *De la imprenta al periódico. Historia de la comunicación social impresa en Costa Rica, 1821-1850.* San José: Editorial Porvenir, 1995.
[299] Sobre este periodo, véase, Patricia Vega. "De periodista a literato Los escritores de periódicos costarricense, 1870-1890". *Anuario de Estudios Sociales Centroamericano*s. San José, Costa Rica, No. 22, (1996). pp. 149-164.
[300] Samper., op. cit., p. 82.
[301] Molina, Iván. *Educando a Costa Rica.* San José: UNED, 2003, p. 16.

anzuelo para la atracción de lectores y a la vez, un respaldo a la calidad del impreso, de hecho el diario *La Prensa Libre* de enero de 1903 titula una nota "MEJORAS" para informar a sus lectores que "desde este mes contamos con los servicios de la "Prensa Internacional asociación de literatos Latino-americanos establecida recientemente en Nueva York, y en la cual figuran escritores conocidos ya en Costa Rica y especialmente en nuestros abonados, por haber sido corredactores de éste diario durante el tiempo en que vinieron a este país…"[302]

A principios del siglo XX, el interés del periódico no es la primicia noticiosa, lo que le otorga una reputación favorable es el texto que publique y para que este sea sinónimo de calidad, debe ser escrito por un prestigioso literato, eso explica la importancia que *La Prensa Libre*, como otros medios, le proporcionan a los textos literarios colocándolos en la primera página del diario. En febrero de 1903, el periódico mencionado titula la nota principal como "Literatura" para introducir el texto del poeta colombiano "…don Ismael Enrique Arciniegas [con cuyas obras] hemos engalanado nuestros números de los sábados… hoy este apreciable caballero nos ha honrado con una de sus composiciones inéditas la que aparece en nuestra primera planta".[303] Incluso, cuando un escritor extranjero arriba al país, el diario se apresura a poner a su disposición las páginas a efecto de obtener su contribución, como ocurre con la llegada del "…literato y periodista antioqueño…" Ismael Vásquez I., a quien el periódico saluda al día siguiente de su arribo y pone "…a sus órdenes las columnas de este diario".[304] De esta manera se establece una alianza conveniente entre el periódico y los literatos: por una parte, el primero obtiene crédito con las producciones y los segundos, dan a conocer sus creaciones y las someten al escrutinio público antes de lanzar su obra al mercado en forma de libro.

Algunos medios se convierten en sitios especialmente dedicados a la difusión de las obras de escritores destacados, o bien en trinchera de lucha desde donde los literatos exponen sus posiciones ante las actividades y actitudes políticas y económicas. De hecho, como exhibe el Gráfico 2, la mayoría de las revistas literarias surgen entre los años de 1911 y 1930. El bisemanal *Actualidades* es redactado en 1916 por Ricardo Fernández Guardia, Mario Sancho, Leonidas Pacheco, Julián Marchena, Rómulo Tovar, José Olivares, Armando Sue de Lis y Guillermo Vargas, entre otros. En el número inicial, su director y editor, Francisco Soler, evidencia que quienes emprenden

[302] *La Prensa Libre.* 3-1-1903, p. 3.
[303] *La Prensa Libre.* 14-2-1903, p. 3.
[304] *La Prensa Libre.* 10-11-1903, p. 3.

la empresa, son un grupo con un pensamiento avanzado, incluso se presentan con un titular muy sugerente en tal sentido "AQUÍ ESTAMOS" para continuar, línea seguida con su propuesta "allá va una hoja más, confiados, como el viejo filósofo Bretón, en que las palabras no se pierden sino por el contrario, lo mismo que las semillas que cayeron en las monstruosas sepulturas de los faraones, fructifican al final de los siglos al ser bañadas por la luz". Estos "iluminados" lanzan con esta hoja al país "el dado… y en la conciencia pública está que no pintará señal de fortuna…" más aun, explicitan su propósito de la siguiente manera "…tenemos en deseo, y de ello nos gloriamos, dejar una documentación de los manejos actuales para que sirva de enseñanza a los hombres que lleguen en un porvenir, quizá lejano, con el morral cargado de buenas intenciones, pero efectivas: y, además, con fuerzas para que sus palabras de promesa no queden en la triste condición de estribillos acreedores al sonsonete de una ópera bufa."[305] De esta manera los literatos se arrojan el papel de fiscales de la función pública, denuncian, decretan, juzgan, absuelven o condenan. Además, se presentan como un grupo neutro en el espectro social, ni ricos ni pobres, pero con el poder y sobre todo la capacidad de opinar, que les brinda su condición de intelectuales, de pensadores.

> "Que sea ACTUALIDADES una tribuna abierta a todos los que siendo aun dignos, quieran ser patriotas y fuertes para temblor y escarnio de los menguados y débiles, de los que silban y muerden, de los que se arrastran y muerden. Que sea un clarín de oro desde donde repercutan a través del ambiente envenenado de nuestra pasajera decadencia, los ecos de triunfantes buenas nuevas; y que en gracia de sutiles transformismos asequibles a la obra del pensamiento tiene a acometer, se descargue de cuando en cuando, como un látigo crujiente sobre las espal (sic) de los perversos, quienes quiera que ellos sean y donde quiera que se encuentren."[306]

Desde esta trinchera, los literatos despliegan sus pensamientos y hacen alarde del dominio de la pluma y de sus conocimientos para oponerse a las disposiciones gubernamentales de manera vehemente, en particular enfilan sus críticas contra la reforma tributaria que pretende llevar a cabo el entonces Presidente González Víquez. El periódico tuvo una vida efímera, quizá porque se convierte en poco tiempo en un impreso político que además carece de avisos publicitarios que le permitan sostener las erogaciones que significa una empresa como esta.

Páginas Ilustradas es una revista quincenal propiedad de Próspero Calderón. En 1910, al celebrar el sexto cumpleaños de la publicación, reiteran sus objetivos:

---

[305] *Actualidades*. 4-12-1916, p .2.
[306] *Idem*, p. 4

> "En las columnas de esta revista se ha dado amable acogida á las producciones científicas, literarias ó artísticas de casi todos los talentos del país, y no se ha puesto trabas á quienes han querido debatir los principios del deber y del derecho, del respeto y del amor, de la justicia y la caridad, y de todo cuanto informa y da vida á la sociedad moderna en sus complejas manifestaciones Así hemos logrado por medio del esfuerzo tenaz y entusiasta hacer de esta revista un sincero exponente de la cultura nacional…"[307].

Esta revista, que cuyo único ingreso es la venta a pregón, dedica sus páginas a divulgar la creación artística, como indica en sus objetivos, de los principales exponentes de la intelectualidad costarricense del periodo. Pero además, tenía una participación diligente en actividades acordes con sus propósitos. Al finalizar 1909, organizó tres, una en el Teatro Nacional tendiente a la consecución de fondos para ayudar a los damnificados de Málaga y

> "consecuente con sus propósitos, verificó el 22 de diciembre de 1907 [organizó] una velada … para celebrar el LXXXVII aniversario de nuestra emancipación política, organizó en septiembre próximo pasado, por primera vez en Costa Rica, los *Juegos Florales*, y con este festival, el Concurso Científico-Literario, cuyos trabajos premiados forman el presente número extraordinario de *Páginas Ilustradas*, edición que ha sido generosamente costeada por el Gobierno del señor Presiden-te González Víquez"[308].

Los literatos colaboran en varios periódicos simultáneamente. En el diario *El Imparcial* que circula en San José entre 1915 y 1916, participan, entre otros, José Albertazi y José Fabio Garnier. Por su parte, en *El Fígaro* contribuyen Jenaro Cardona y Rubén Coto. Ricardo Fernández fue redactor del diario *La Información* y a la vez lo era también del bisemanario *Actualidades*. Rogelio Fernández era a su vez editor de *Don Quijote* y director de *El Derecho*, en 1901. Es Fernández quien dirige, en sus inicios, *El Imparcial* y del *Diario de la Tarde* en 1915 único periódico de la tendencia de González Flores.[309]

Algunos de los literatos son también abogados. De estos, cinco son redactores y tres directores de medios impresos (véase el Cuadro 1). El Licenciado Rómulo Tovar fue director de los diarios *La Tribuna* en 1909 y de *La Prensa* en 1922, el licenciado Asdrúbal Villalobos lo fue también del diario *La Prensa* en 1927. Entre tanto, Albertazi, Sancho y Pacheco, ya mencionados, son también abogados. Algunos de estos

[307] *Páginas Ilustradas*. 1 de enero, 1910, p. 2.
[308] Idem., p. 3.
[309] Eugenio Rodríguez Vega. *Los días de don Ricardo*. Editorial Costa Rica: San José, 1971, p. 77.

profesionales, tienen frecuente presencia en los periódicos: Manuel González Zeledón, fue redactor y editor del diario *El País* en 1901, mientras José María Zeledón fungió como director de varios periódicos en distintos periodos: *El Fígaro* en el quinquenio que se ubica entre 1900 y 1905; en 1901 simultáneamente también dirige el diario *El Heraldo de Costa Rica*; ocupó el mismo puesto en *Renovación*, un quincenal que circuló entre 1911 y 1913. Igual lo fue del diario *La Prensa* en 1923 y dos años antes, redactor del periódico político *El Derecho*. José María Zeledón es abogado, además de incursionar en la política y en las letras.

6. Prensa combativa

Al iniciar el siglo XX, la cuestión social se hace sentir en el país. Las crisis del estado liberal y del capitalismo agrario, aunado a la consolidación del enclave bananero, el cierre de mercados producto de la I Guerra Mundial, las reformas tributarias y la corta dictadura de Federico Tinoco, son factores que contribuyeron a la formación de grupos combativos en busca de mejores condiciones laborales y sociales. Desde finales del siglo XIX, la creciente diferenciación social se agudiza. Por una parte, campesinos desposeídos, artesanos desplazados por la incipiente industria, trabajadores asalariados, obreros y explotación de mano de obra femenina e infantil, además de la inseguridad laboral y el desarraigo, favorecieron el surgimiento de organizaciones gremiales y sindicatos, que amen de las huelgas y manifestaciones sociales, publicaron sus propios periódicos reformistas.

CUADRO 1

Distribución de los responsables de periódicos según oficio y puesto que ocupan en el periódico (1900-1930)

Puesto en el periódico							
	Administrador	*Director*	*Dueño*	*Editor*	*Redactor*	*Otro*	*Total*
Literato	1	4	1	3	8		17
Político	1	1	2	2	4	2	12
Literatos y políticos		3		1	1		5

Puesto en el periódico							
	Administrador	*Director*	*Dueño*	*Editor*	*Redactor*	*Otro*	*Total*
Educador		6			2		8
Periodista	1	2	5		2		10
Abogados y políticos		13	2		5		20
Abogados y literatos		3			5		8
Abogados, literatos y políticos		4		1	2		7
Total	**3**	**36**	**10**	**7**	**29**	**2**	**87**

Fuente: Periódicos 1900-1930. Bonilla, Sotela, Guía comercial 1905, Libro Azul de Costa Rica, Censos de Población 1904, 1927.

A los movimientos sociales se unen jóvenes intelectuales, que en su mayoría, tienen la responsabilidad sobre los impresos que circulan periódicamente. En éstos, se promovía el cambio social y político, se abogaba por una sociedad más justa y plena. Prevalecen las ideas ácratas, anarquistas o socialistas, deudoras de inmigrantes españoles, italianos y franceses.

Los periódicos *Sanción*, *Cultura*, *Renovación*, *El Derecho*, por ejemplo, revelan el ideario anarquista. De hecho, en las primeras décadas del siglo XX, "hay un inusitado interés por la cuestión obrera que se transfigura en la cuestión social. Los nuevos intelectuales se vinculan mucho más orgánicamente con la prensa y organizaciones de las clases artesano-obreras urbanas, colaboran estrechamente con sus luchas reivindicativas y las orientan hacia nuevos derroteros"[310].

De las revistas publicadas en Costa Rica durante las tres primeras décadas del siglo XX, convulsas y cambiantes, *Repertorio Americano*, dirigida por Joaquín García Monge, fue la que tuvo la mayor difusión fuera del país, con un apoyo continental, y la que logró una mayor duración, de 1919 a 1958.

[310] Morales, op., cit., p. 157.

Esta prensa mezcla eclécticamente "el espiritualismo teosófico, el decantismo europeo, el anarquismo de Kropotkin, el cristianismo socialista de Tolstoi, y el idealismo difundido por el ensayo Ariel (1900) del uruguayo J. E. Rodó."[311]

6. Las décadas de 1930 a 1950

Una serie de factores afectan al periodismo nacional en los años de 1930 a 1950: la Primera y Segunda Guerra Mundial, la crisis económica de los años 30, la Guerra Fría, las ciudades crecen mientras surgen nuevos sujetos históricos activos: clases medias, trabajadores-obreros, grupos de intelectuales que reflexionan en torno a la diversidad étnica, y cultural, al mestizaje, a la nación. El conflicto social recrudece a la sombra de la división este-oeste –luchas antiimperialistas-. El surgimiento y consolidación de nuevos medios informativos: la radio y el cine –la Televisión llegará hasta el final de la década de 1950-, obligan a la prensa escrita a repensarse y a replantear su función en la sociedad. Producto de esta reflexión –consciente o inconsciente-, se remoza el formato y la forma de escribir las noticias.

Los periodistas, ahora escritores oficiales y trabajadores de planta de los impresos, buscan la noticia, se preocupan por la inmediatez y por la exposición de clara de los contenidos.

A pesar de la metamorfosis periodística, la política sigue siendo, y quizá con mayor ímpetu que antes, un eje clave de los diarios y semanarios que emergen. A cada periódico se le atribuye la pertenencia a un partido político, caudillista ciertamente.

No obstante, los intelectuales de la época, herederos de las posturas de la generación anterior, continúan publicando en los periódicos. "Los discursos sobre "la decadencia de Occidente", la crisis del humanismo, el impacto de la técnica, los nuevos medios masivos de comunicación, la masificación y la maquinización en la vida social, la reflexión sobre el nuevo arte de vanguardia y sus presupuestos estético-filosóficos, se introducen en los periódicos y revistas nacionales… en influyen en mayor o menor grado en las discusiones políticas e ideológicas o en las producciones artísticas y literarias"[312].

Además de publicar las creaciones artísticas en los periódicos de circulación nacional o local, los intelectuales crean sus propias revistas. Ambas prácticas son frecuentes desde la década de 1910 y se consolida al llegar a mediados del siglo XX.

[311] Quesada, op., cit., p. 27.
[312] Ibid., 44.

Los contenidos sin embargo, especialmente en las revistas, varían "empieza a restringir su carácter amplio y a especializarse dentro de una orientación que, sin dejar totalmente de lado el aspecto literario, se orienta hacia los aspectos sociológicos, políticos y económicos. La tendencia política de las nuevas revistas, a la vez, se aparta del americanismo propio de los veinte y los treinta, a favor de opciones más ceñidas a las aspiraciones de grupos medios y profesionales en ascenso. La reacción ante el régimen liberal… se escinde en las décadas siguientes en diversas posiciones desde el reformismo y la social democracia hasta el comunismo..."[313]

Las mujeres, que hasta la década de 1930 participaron tímidamente en los periódicos, en los años posteriores a 1930, colaboran activamente e incluso tienen sus propios órganos informativos en forma de revistas. En *Nosotras*, que es una publicación mensual de la Asociación de Mujeres Carmen Lyra, una de las escritoras más destacadas de Costa Rica, aprovechan las páginas para denunciar, por ejemplo, las situación de "explotación" que sufren los trabajadores bananeros pero también para exponer sus creaciones artísticas y las de otras mujeres que participan en la empresa y brindar un homenaje póstumo a la escritora Carmen Lyra.

Otra de las revistas que circula en esa época es *Rincón*, amen de los diversos impresos preocupados por la educación, la moral, la ética y los derechos de las mujeres. En esta revista, por ejemplo el único interés de los jóvenes que la editan, es que los artistas tengan un sitio donde exponer sus obras (véase ilustración 4). Es un impreso de corta vida y poca colaboración pero un intento por alejar la política de la literatura.

A pesar del uso del color y de la ilustración de una fotografía de una escultura, sigue siendo una revista muy tradicional en su diagramación

Para este periodo es frecuente que los periódicos mantengan secciones dedicadas exclusivamente a los textos literarios de autores nacionales o extranjeros. Dos ejemplos son *Telégrafo* y *El Tiempo*, el primero publicado en 1948 y el segundo en 1929. Por lo general, se trata de una página claramente diagramada que inserta textos de artistas, conocidos o desconocidos, nacionales o internacionales. Intercalan poesía y prosa pero también grabados y pinturas. *El Demócrata* por ejemplo, una revista mensual que se edita 1941 y reaparece en 1949, imprime las obras del pintor Max Jiménez. Es la primera vez que se introducen estos grabados como ilustración de las páginas impresas y se logra porque para entonces la tecnología lo permite.

[313] Ovares, Flora. *Literatura de Kiosko. Revistas literarias de Costa Rica 1890-1830.* San José, EUNA, 1994, p. 140.

Conclusión:

La prensa y la literatura en Costa Rica han hecho sendero con una complicidad que se evidencia no solo en las publicaciones esporádicas o permanentes en los periódicos, sino también en las revistas y periódicos dedicados exclusivamente a la literatura.

Desde 1833 y aun en el siglo XXI, muchos de los escritores y responsables de los periódicos, son personas que entremezclan ser periodistas y ser escritores. Algunos con más talento que otros. La prensa fue una trinchera desde la cual se sometían las obras a la crítica pública antes de convertirse en textos independientes.

La preocupación gubernamental de favorecer la educación de la población, amplió las posibilidades de lectores y por tanto, estimuló la producción literaria.

Hacia 1920, con el establecimiento de la radiodifusión en el país, las posibilidades de divulgación de las obras se amplió. Las personas analfabetas tuvieron acceso a obras que de otra manera no podrían haber a tenido acceso. Ciertamente es un tema muy poco estudiado en el país y con pocas posibilidades de avance en tanto las fuentes primarias referentes a la programación radial nunca se conservaron.

El cine luego de la segunda década del siglo XX, fue un lugar para la puesta en práctica de otro tipo de arte sin mucho éxito. La literatura escasamente se ha puesto en escena en la pantalla grande.

El teatro si ha logrado convertirse en una fuente de divulgación de la literatura nacional pero el público es poco si se le compara con la población que tiene acceso a la prensa.

Los retos aun persisten. Es preciso fomentar las investigaciones que permitan dilucidar la historia de la comunicación y su vinculación con las obras literarias y recomendar elementos capaces de favorecer el desarrollo.

ESCREVIVENDO: A ESCRITURA DE UMA MULHER NEGRA SEMI-ANALFABETA

Ruimar Batista da Costa
Universidade Federal do Piauí – Brasil

INTRODUÇÃO

O ato de (re)fazer e/ou (re)construir a identidade afrodescendente faz parte de um processo que principiou com a escravidão dos africanos e africanas na África e o seeu translado forçado para terras desconhecidas. Fora de seu lugar de origem as pessoas oriundas de diversas nações africanas tentaram de várias formas reconquistar a sua liberdade física e psicossocial.

Os africanos e africanas procuraram, nas experiências do passado, uma forma de se adaptar às circunstâncias do mundo emergente. A interligação entre o passado e o presente definiu a busca de uma perspectiva para o futuro, quando as pessoas negras poderiam ter condições de se apossar de sua de seu discurso / de sua fala / de sua voz / de seu corpo e impor às outras pessoas de outras etnias a imagem que construíam / tinham de si mesmas, criadas com a matéria cultural da africanidade. O canal de reconstrução da identidade afro-brasileira/identidade negra/identidade afrodescendente foi criado e consolidado através de uma relação permanente e dinâmica dentro de cada etnia/dentro de cada nação africana e entre pessoas de mesmas etnias/nações e mesmo entre etnias/nações diferentes. A identidade afro-brasileira/identidade negra/identidade afrodescendente foi construída num tempo simbólico caracterizado pela pluralidade e pelas diversidades históricas, religiosas, filosóficas, culturais e linguísticas das diversas etnias/nações africanas que contribuíram na formação das estruturas socioeconômicas e políticas dos quilombos,

terreiros (candomblé, umbanda), irmandades e em outras comunidades rurais e urbanas brasileiras.

Segundo Stuart Hall, Fanon, Cuti, Kabengele Munanga, Lélia Gonzalez, Neusa Souza, Beatriz Nascimento e Zilá Bernd, dentre outros/dentre outras. A identidade precisa ser encarada como parte integrante de um processo dinâmico e dialético, e não como uma expressão redutora, pronta e acabada ou encerrada apenas em si mesma. A construção da identidade africana/identidade afro-brasileira/identidade afrodescendente/ identidade negra realizou-se/realiza-se através de um processo de buscas contínuas e tal fato era/é/será o grande desafio para africanas e africanos e para afrodescendentes/negros e negras quer estejam ou não em diáspora neste século (e porque não dizer em séculos vindouros?).Assim como aconteceu na África, em quilombos, em terreiros ,em irmandades, em grupos culturais no tempo da escravidão, atualmente, os interesses pessoais devem ser substituídos pelo bem-estar da coletividade. De fato, o Candomblé e mais tarde a Umbanda, as Irmandades, os Quilombos, as Culturas, as Rebeliões rurais e urbanas anti-escravidão no Brasil Colônia e Pós Colônia demarcaram/demarcam o princípio da resistência organizada da população afrodescendente no Brasil. Estes movimentos libertários / revolucionários são marcas históricas do processo de construção de identidade afro-brasileira/identidade afrodescendente/identidade afrodescendente no país.

Os afrodescendentes e as afrodescendentes conseguiram demarcar o seu território. No mesmo, criaram um tecido de relações sociais fundamentadas na solidariedade e isto garantiu não apenas a sua sobrevivência ,mas a sobrevivência de suas ciências, tecnologias, quilombos, religiões, filosofia, literatura erudita e oral e de suas culturas.

Os temas discriminação, racismo e relações de gênero e raciais, apesar de se tornarem destaque, serem reconhecidos nas últimas décadas, ainda continuam sendo tabus. Movimentos sociais e intelectuais afins conseguiram colocar estas questões nas suas agendas políticas, porém sem o destaque que mereciam; salvo algumas exceções em que os/as principais agentes: os/as afrodescendentes(os/as negros/as) em geral e as mulheres em particular assumiram um papel crítico/questionador/vigilante e a fazer pressão, passaram a exigir que estas questões se tornassem visíveis e fossem debatidas de forma sistemática dentro e fora do espaço acadêmico. Foi esta atuação consistente que fez com que o Estado brasileiro passasse a criar políticas públicas(políticas afirmativas) específicas para estas "minorias". (RIBEIRO; MATILDE, p. 101).

"(...) o racismo constitui uma sintomática que caracteriza a neurose cultural brasileira. Neste sentido, veremos que sua articulação com o sexismo produz efeitos de violência contra a mulher negra." (GONZALEZ; LÉLIA,1980).

O que continua a acontecer não é nada de novo e sim a reprise de uma novela antiga que começou no Brasil com a escravidão negra e se perpetuou, ou seja, mantém-se até hoje.

Analisando a história brasileira, percebemos que as mulheres negras assumiram o papel de agentes históricas, ou seja, o papel de protagonistas desde a luta e resistência negra no período da escravidão. A pesquisadora Sonia Giacomini aponta para a necessidade de um olhar crítico para a história, sugerindo mudar, mudanças radicais, em todos os níveis, na forma como o Estado/a sociedade trata à mulher, principalmente à mulher negra (GIANCOMINI).

As mulheres afrodescendentes de ontem e de hoje fizeram/fazem críticas à ideologia dominante. Muitas críticas foram feitas pelas mulheres negras à sociedade e ao movimento social, nas últimas décadas, as mesmas foram direcionadas principalmente para os movimentos femininos e para o movimento negro, quanto à invisibilidade da ação política da mulher afrodescendente. A confrontação mais direta/mais radical é sobre a maneira secundarizada com que o caráter de sua opressão e organização foi tratado. A afrodescendente notou que quer seja através do discurso ou da produção teórica, elas apareciam/aparecem como "sujeitos implícitos", dentre as/os demais participantes desses movimentos (RIBEIRO; MATILDE, p. 196).

A maioria dos pesquisadores e pesquisadoras aparenta não notar que as mulheres negras vivenciaram uma experiência histórica diferente dos homens negros e brancos, e principalmente, diferente da experiência histórica da mulher branca. Assim, quando se fala no mito da fragilidade feminina que fez com que muitos homens procurassem de forma paternalista proteger às mulheres, é preciso se indagar a que mulheres os homens protegeram? Será que as mulheres negras foram protegidas pelos homens? Será que as mulheres negras reconhecem em si mesmas esse mito? A história da mulher negra brasileira demonstra que elas trabalharam durante séculos como escravizadas nas roças ou nas ruas em atividades como por exemplo: vendedoras ,quituteiras, prostitutas. As mulheres negras não compreenderam nada quando as mulheres brancas feministas afirmaram que as mulheres deveriam sair de casa e ir para as ruas para integrarem-se ao mercado de trabalho. As mulheres negras não compreenderam porque elas já trabalhavam fora de casa e o seu trabalho não era/foi reconhecido pelas mulheres brancas.

O trabalho intelectual da mulher afrodescendente foi/é o menos reconhecido na sociedade brasileira. O trabalho intelectual foi e continua sendo muito valorizado em todas as sociedades. No brasil a atividade intelectual sempre contou com a participação de homens e mulheres afrodescentes ,mas esta participação, principalmente a de mulheres negras ainda tem pouca visibilidade. Apesar disso, mulheres afrodescendentes violentaram violentam a história, a literatura, dentre estas mulheres insurretas dentre elas citamos Rosa Maria Egipicíaca, Esperança Garcia, Firmina dos Reis, Luís Mahin, Antonieta de Barros e Carolina de Jesus.

ESCRITURA DA MULHER NEGRA

Esta pesquisa sobre a escritura de Carolina de Jesus, bem como sobre a presença da mulher negra na literatura brasileira nasceu de forma lenta e gradual, foi sendo elaborada aos poucos, porém de forma sistemática.

Decidimos escrever sobre a escritura de uma escritora afrodescendente/negra porque apesar de existir vasto material sobre a literatura negra, a mulher afrodescendente/negra foi/é colocada à margem e, ainda, porque os livros de literatura brasileira raramente referem-se à cor/origem étnico-racial de nossas escritoras/de nossos escritores e tal fato não apenas reforça a imagem de um Brasil branco, como também, reforça a falsa incapacidade das pessoas afrodescendentes/negras de produzirem trabalhos literários, científicos, intelectuais.

Pesquisar, tornar conhecida, recuperar a produção literária de homens negros e mulheres negras de ontem e de hoje, no país, foi e ainda continua sendo uma missão árdua; devido à exclusão e à omissão da origem étnico-racial nos textos críticos, nas histórias da literatura, nos dicionários, inclusive em alguns livros de biografias especializadas. Nem mesmo a análise através de fotografias é possível, porque em geral as fotos dos estúdios foram branqueadas.

O homem africano/afrodescendente/negro e a mulher africana / afrodescendente / negra participaram/participam ativamente da literatura do Brasil, da América Latina, do planeta. Quem ousa fazer um estudo da literatura universal, surpreende-se e/ou impressiona-se com a presença africana/afrodescendente/negra, principalmente com a produção literária da mulher africana/afrodescendente/negra, elas pariciparam / participam de forma intensa na ficção, poesia, contos, crônicas, diários e ensaios.

> A existência de uma mulher escrava alfabetizada sugere-nos quem sabe um aspecto peculiar que assumiu a escravidão na zona pecuarista do sertão do Piauí (...);encontramos documentos que se referiam a escravos que possuíam bois, cavalos, que deixavam heranças ao morrer, que enviavam algumas cabeças de gado para serem vendidas em distantes feiras de animais. Escravos que requeriam ao Governador contra algum proprietário mais ganancioso e usurpador, declarando textualmente "quando o Senhor comprou o escravo, não comprou o que ele possuía. (MOTT,1985, p. 105).

A ação de aprender escrever e ler foi e continua sendo uma ação inovadora, rebelde, revolucionária, pois possibilita que a pessoa adquira conhecimento e conhecimento é poder. Estudar, aprender ler e escrever era proibido. Durante quase quatrocentos anos; no país, a cada mil pessoas escravizadas, apenas uma era alfabetizada. As pessoas afrodescendentes/negras não tinham o direito de estudar, quer a escola fosse pública ou particular. Poucos homens negros e poucas mulheres negras romperam este bloqueio: Luís Gama, Esperança Garcia, Firmina dos Reis, Machado de Assis, Cruz e Sousa, Rosa Maria Egipicíaca da Vera Cruz, Auta de Souza, Antonieta de Barros.

De agora em diante iremos fazer um breve passeio sobre a escritura de duas mulheres negras: Esperança Garcia, Rosa Maria Egipicíaca da Vera Cruz e Maria Firmina dos Reis.

ESPERANÇA GARCIA

O historiador baiano Luiz Mott, fazendo uma pesquisa no Arquivo Público do Piauí, "descobriu" a existência da mulher negra escravizada denominada Esperança Garcia (passaremos a escrever simplesmente Esperança), que segundo alguns pesquisadores e pesquisadoras foi a primeira ou a segunda mulher brasileira a fazer uma petição e/ou a primeira a advogar em causa própria no Brasil. Esperança escreveu uma Carta ao governador denunciando os maus tratos que recebia do seu patrão. A Carta, ou seja, a escritura de Esperança, além de violentar, entrou para a história do Piauí e para a História do Brasil, ela tornou-se um símbolo de luta e resistência afrodescendente/negra. Esta Carta tornou-se um relevante documento porque foi manuscrito pelo próprio punho de uma escravizada, uma ação muito rara na história da escravidão brasileira, principalmente porque foi escrito por uma mulher escravizada, que em 1770, de forma audaz escreveu diretamente ao Governador da Capitania do Piauí para apresentar as suas reclamações contra o administrador das fazendas reais (FERREIRA, p. 97).

A Carta de Esperança abala/destrói os estereótipos sobre a submissão natural das pessoas escravizadas, divulgadas pelo discurso colonial e a história oficiosa, além disso, faz cair por terra o mito da brandura/o mito da convivência pacífica ou o mito da "democracia racial" propalado por Gilberto Freyre em Casa Grande & Senzala. No Piauí foi criado o Dia Estadual da Consciência Negra (dia 06 de setembro)- em homenagem a Esperança. Nas primeiras linhas da Carta, Esperança diz qual é a sua identidade, se auto-reconhece como escravizada e reivindica, enquanto escravizada e mulher casada, o direito de voltar ao lugar de origem -à Fazenda Algodões - para viver ao lado do marido e dos filhos. Depois ela queixa-se contra o Capitão Antonio Vieira Couto, que a levara para trabalhar como cozinheira em sua casa, retirando-a da Fazenda Algodões para a Inspeção de Nazaré e ainda, havia tirado ela da convivência com o seu esposo.Com esta escritura Esperança conseguiu comprometer a reputação do capitão, que era o procurador das fazendas da Coroa ante ao Governador da Província do Piauí. A Carta ou escritura de Esperança, hoje, é considerado por algumas pesquisadoras e pesquisadores e como um dos textos fundadores da Literatura Afro - brasileira. Devido às suas reivindicações, ornamentação estética e à sua memória autobiográfica. A escritura das poetisas afro-brasileiras e contistas contemporâneas se inter-relacionam com a escritura de Esperança Garcia (FERREIRA, p. 98).

CARTA DE ESPERANÇA GARCIA

Eu sou hua escrava de VS dadministração do
Cap ªm Antº Vieira Couto,cazada.Desde que
O Cap ªm pª Lá foi adeministrar,q.me tirou da
Fazdª dos algodois,aonde vevia com meu marido,
para ser cozinheira da sua caza,onde nella
passo mtº mal.
A Primeira hé q. há grandes trovoadas de pancadas
enhum Filho meu sendo huã criança q lhe
fez extrair sangue pella boca,em mim não poço
explicar q Sou hú colcham de pancadas,tanto
q cahy huã vez do Sobrado abacho peiada.por
mezericordia de Ds esCapei.
A Segunda estou eu e mais minhas parceiras por
confeçar a tres annos.E huã criança mina
e duas mais por Batizar.
Pello q Peço a VS pello amor de Ds e do Seu

Valim Tº ponha aos olhos em mim ordinando digo
mandar a Procurador que mande pª Fazdª aonde
eLe me tirou pª eu viver com meu marido e Ba
tizar minha Filha
de V.Sª sua escrava
EsPeranCa Garcia

ROSA MARIA EGIPICÍACA DA VERA CRUZ

No Brasil, o livro mais antigo escrito por uma mulher afrodescendente/negra é o livro Sagrada Teologia do Amor Divino das Almas Peregrinas, escrito por Rosa Maria Egipicíaca da Vera Cruz, todavia o manuscrito foi quase completamente destruído por seu confessor quando Rosa Maria foi acusada em 1763 de heresia e falsa santidade. Conforme Luiz Mott, o seu biógrafo, o livro de Rosa Maria tinha mais de 200 páginas, algumas de sua autoria, outras editadas a uma religiosa e versava sobre as visões e pensamentos da escritora. Rosa Maria nasceu na África e foi trazida como escravizada para o novo mundo quando tinha 06 anos. Quando foi aprisionada pela inquisição, ela disse que era natural da Costa do Marfim, e da nação courana. Rosa Maria aportou no Rio de Janeiro em 1725, onde viveu até os 14 anos. Ela foi deflorada pelo seu antigo proprietário e mais tarde vendida para Minas Gerais, onde viveu como prostituta cerca de 20 anos. Devido às suas possessões e visões, Rosa Maria foi examinada por uma junta de teólogos e exorcistas e foi considerada uma embusteira e,por esse motivo foi açoitada.Com medo de novas represálias, ela resolveu mudar-se para o Rio de Janeiro, levada por seu confessor, ex-exorcista e co-proprietário; na capital carioca fundaram, em 1751,o Recolhimento do Parto, destinado às mulheres pobres, principalmente as afrodescendentes/negras.

Rosa Maria continuou tendo visões e fazendo profecias. Muitas pessoas tornaram-se devotas dela, bem como passaram a disputar as suas relíquias, até o momento que o bispo do Rio de Janeiro ordenou que a prendessem e enviassem para Lisboa, a fim de que fosse interrogada pela inquisição.

Rosa Maria passou muito tempo sem ler e escrever. Ela aprendeu a ler e escrever quando tinha mais de 30 anos, obrigada por visão celestial, que também exigiu que escrevesse um livro. O seu livro foi bem aceito, repercutiu entre os seus fieis. Os mesmos fizeram um quadro no altar do Recolhimento do Parto, representando a figura de Rosa Maria com o menino Jesus no colo de uma pena e com uma caneta na mão.

MARIA FIRMINA DOS REIS

Segundo muitas estudiosas e estudiosos, a maranhense Firmina dos Reis é considerada a primeira romancista brasileira - o precursor do romance brasileiro foi o escritor afrodescendente/negro Teixeira e Sousa-. Firmina dos Reis foi a autora do livro "Úrsula", o primeiro romance abolicionista do país, publicado em 1859. Ela não colocou o seu nome na capa, "escondeu-se" sob o pseudônimo de "Uma maranhense". Firmina dos Reis e Luís Gama são considerados os fundadores da Literatura Afro-Brasileira. O seu livro narra a história de um amor infeliz entre uma órfã e um bacharel em direito. A negra e o negro, enquanto pessoas escravizadas têm presença marcante na obra. Apesar (de aparentemente) a escravidão não ser o tema principal do romance, as pessoas escravizadas desempenham um importante papel na trama, possuem uma história, um passado e sentimentos nobres.

> Firmina dos Reis num ato corajoso, rebelde e revolucionário denuncia a discriminação, bem como a violência do sistema escravocrata e questiona a legitimidade do mesmo. As pessoas escravizadas eram aprisionadas, arrancadas de seu lugar de origem/de sua terra natal, transportadas como se fossem animais nos navios negreiros, agredidas / reprimidas de forma sádica, separadas de suas famílias, sem nenhum respeito aos seus sentimentos, nem todas aceitavam isto de forma passiva, reagiam, revoltavam-se, fugiam para os quilombos. A já difícil vida das pessoas escravizadas piorava devido às violências, atrocidades e arbitrariedades sem limites praticadas pelos seus proprietários. Firmina dos Reis viu, anotou e corajosamente denunciou a ilegitimidade e a violência da escravidão no Maranhão, que era uma província fortemente escravista. O vilão do romance é um senhor branco e cruel que persegue a irmã, mata o cunhado e o enamorado de sua sobrinha, a presença e ação desse vilão não legitima a escravidão, mas também não quer dizer que a escravidão seja legítima para as pessoas escravizadas que possuem "um bom senhor". Túlio e Suzana, escravos de Luíza B., proprietária e compreensiva não aceitam a sua condição de "míseros e escravos".
>
> Firmina dos Reis assume uma posição revolucionária, mantém-se ao lado dos escritores e escritoras que condenam a escravidão porque ela era contrária às leis de Deus, e agia assim porque acreditava que as pessoas negras, apesar de viverem no cativeiro ,eram pessoas humanas, não tinham perdido as suas qualidades naturais. Ela pensava diferente de autoras e autores consagrados, e colocava-se ao lado de quem condenava a escravidão por vários motivos, dentre eles, porque a escravidão corrompia a pessoa escravizada e consequentemente contaminava a família branca.

Além do livro "Úrsula", Firmina dos Reis, escreveu e publicou em 1857, um conto "A Escrava", que também era abolicionista.

Luís Gama e Firmina dos Reis, como frisamos antes, são considerados os fundadores da Literatura Negra. E Literatura Negra é aquela em que a escritora ou o

escritor afrodescente, assume o passado histórico e a sua cor, problematiza a negra e o negro ,e a sua condição de explorada ou explorado a partir de uma cosmovisão africana ou afro-brasileira, opondo-se a uma literatura sobre a pessoa afrodescendente/negra que se fundamenta numa visão discriminadora, preconceituosa e racista que deprecia a pessoa africana e sua descendência, e também, cria e fomenta compaixão, paternalismo em relação à população afrodescendente/negra, como se a mesma não tivesse condições de sozinha conquistar a sua própria liberdade e cidadania.

A DIALÉTICA DA ESCRITURA DE CAROLINA MARIA DE JESUS

As questões raciais compuseram/compõem o panorama cultural brasileiro e desde os seus primeiros escritos, atravessam a Literatura Brasileira. O homem afrodescendente e a mulher afrodescendente participaram/participam da mesma, mas em geral, aliás, até pouco tempo, o seu discurso assumia uma posição ou ponto de vista masculino. A mulher afrodescendente se empoderou, passou a participar da Literatura, acontece que ela ainda "continua invisível" (até mesmo nos Cadernos Negros, a sua participação é pequena). E por falar em ponto de vista, ponto de vista da linguagem, a escritura do homem e da mulher afrodescendente, em especial a poesia, ela é, em geral, sonora e ideal para uma declamação. Esta escritura passeia pelo discurso erudito e a linguagem oral, o ritmo das canções populares de versos curtos ou poesias de versos longos, de vocabulários simples e africanismos linguísticos e culturais.

"O livro... me fascinava. Eu fui criada no mundo. Sem orientação materna. Mas os livros guiou os meus pensamentos. Evitando os abismos na vida. Bendita as horas que passei lendo. Cheguei a conclusão que é o pobre quem deve ler. Porque o livro é a bússola que há de orientar o homem no porvir".
(Carolina de Jesus, em "Meu estranho diário". São Paulo: Xamã,1996.p.167.)

Carolina Maria de Jesus nasceu em 1914 em Sacramento (MG), numa comunidade rural. Ela era de uma família de negos analfabetos. Sua mãe seu pai eram meeiros. Carolina era filha ilegítima de um homem casado, foi tratada como pária durante toda a sua infância e tal fato fez com quase se torna uma pessoa agressiva, rebelde. A sua mãe tinha dois filhos ilegítimo, por isso foi expulsa da igreja católica. A escolaridade de Carolina não passou de dois anos de estudos, período que frequentou, em Sacramento, o colégio Alan Kardec (1923,1924). Devido a dificuldades e sua família, em 1930, migraram para Franca (SP),Carolina chegou a ser presa acusada de roubar

cem mil réis de um padre.Com a morte de sua mãe em 1937,ela vai para a metrópole, ou seja, São Paulo.

Em 1947, já em São Paulo, Carolina trabalhou como doméstica. Como era rebelde, não tolerava desaforo ou discriminação, pulou de emprego em emprego até engravidar de João José, em 1948. Teve mais um filho: João Carlos, em 1949 e uma filha: Vera Eunice, em 1953..Grávida e sem trabalho ,ela foi morar na favela do Canindé, nos arredores do recém-construído estádio da Portuguesa. Na favela, Carolina construiu um barracão; sobrevivia catando lixo e vendendo papel.

Em 1958, o jornalista Audálio Dantas, do jornal "Folha da Noite", estava na favela, para escrever uma reportagem. Carolina aproveitou uma oportunidade, conseguiu arrastar o jornalista para o seu barracão e lhe mostrou os seus escritos (lhe mostrou uma pilha de cadernos),entre eles havia um diário onde ela falava do seu dia a dia. O jornalista gostou do que viu, publicou textos do diário. A edição do jornal do dia 09 de maio de 1958 repercutiu em diversos jornais e revistas do país. Em 1960 a Editora Francisco Alves publicou o Diário no livro "Quarto de Despejo" (30 mil exemplares). A obra foi impressa 07 vezes em 1960. Foram vendidos 80 mil livros, o lucro foi traduzido para 14 línguas em 20 países. Carolina foi celebrada, tornou-se famosa, uma celebridade; Mudou-se para um sobrado de três andares. Publicou mais três livros: "Casa de Alvenaria", "Pedaços de Fome" e "Provérbios". Em 1982, após a sua morte, foi lançado na França o livro "Diário de Bitita" que chegou ao Brasil pela Nova Fronteira em 1986.

Carolina sabia o que queria, quando encontrou Audálio Dantas, vislumbrou a possibilidade de realizar o seu grande sonho: tornar-se escritora. Com o sucesso, resolveu mudar-se para um lugar que possibilitasse vida digna para e seus filhos e filha, mas foi discriminada por ser mulher, afrodescendente, semi-analfabeta. Ela não conseguiu viver bem na casa com sobrados. Como era rebelde, não aceitava ser olhada com desconfiança, brigava com vizinhas e vizinhos, a maioria era de cor branca. A vizinhança não a recebeu cordialmente, ela era uma intrusa, aquele mundo não era par ela, não era para uma mulher da favela, não era para uma afrodescendente. Carolina conhecia o seu lugar, não era uma pessoa comum, nunca teve alma de pobre, pobre favelada iria brilhar, vencer. Sabia que não benquista em Santana, decidiu mudar-se para um sítio em Parelheiros, onde começou a definhar no mundo literário até sumir.

Carolina apenas foi valorizada quando vista como algo novo, como novidade; depois foi abandonada, descartada, rejeitada por todos. Pela direita, porque ela expunha a fome, a miséria. Pela esquerda queria saber da luta social nem da racial. Carolina

voltou para a favela, voltou a catar lixo. Mas ela jamais deixou de escrever. Escreveu até o ano em que morreu-1977. Faleceu em São Paulo, devido a uma crise de asma, no dia 13 de fevereiro de 1977.

Os escritores e as escritoras afrodescendentes de ontem e de hoje, desde Teixeira de Souza, Rosa Maria Egipicíaca da Vera Cruz, Esperança Garcia, Luís Gama, Firmina dos Reis, Machado de Assis, Cruz e Souza, Auta de Souza, Luciana Abreu, Antonieta de Barros, Lima Barreto, Júlio Romão, Clóvis Moura, Solano Trindade e Carolina de Jesus, dentre outros/dentre outras, têm a tendência de procurar uma nova forma de contar história (contar a mesma na primeira pessoa); de criar verso na primeira pessoa, criar um verso narrativo, revisitar a história das ancestrais e dos ancestrais ou contar experiências vividas e, por fim, (há) o desejo de uma perpetuação do tempo e lugar da memória: a infância, a adolescência, a juventude, a casa materna e/ou paterna e a recordação, as vozes e imagens de pessoas da família e pessoas da convivência.

Talvez você já tenha ouvido falar da escritora brasileira Carolina de Jesus. Provavelmente você já leu um texto sobre ou a obra de Carolina e saiba que a sua produção literária sempre apareceu acompanhada pelo epíteto de "escritora negra favelada". Nos últimos vinte e cinco anos, a obra de Carolina tem sido objeto de importantes estudos nos meios acadêmico e cultural. O livro "Quarto de Despejo", obra de Carolina que se tornou um Best-seller na década de 1960, vendeu mais de cem mil exemplares na semana que foi lançado pela Livraria e Editora Francisco Alves, de São Paulo, em agosto de 1960, a autora e a sua obra ganharam as telas de cinema, tornaram-se manchetes em jornais, o livro passou a fazer parte das prateleiras e editoras brasileiras - hoje as produções de Carolina são obras raras. A escritura de Carolina é obra procurada e pesquisada porque se trata de uma obra impar na literatura brasileira (SOUZA, Germana H. P. de.). A escritura de Carolina é autobiográfica e essa forma de escrever, devido à sua especificidade, o limite tênue entre a realidade e a ficção, causa estranhamento e desconfiança por parte da crítica. O permanente flerte que existe entre ficção e realidade fez com que a obra de Carolina despertasse a atenção de sociólogos, psicólogos, etnólogos.

QUARTO DE DESPEJO
"Quando infiltrei na literatura
Sonhava só com a ventura
Minhalma estava cheia de hianto
Eu não previa o pranto.
Ao publicar o Quarto de despejo

Concretizava assim o meu desejo.
Que vida. Que alegria...
E agora...Casa de alvenaria.
Outro livro que vae circular
As tristêsas vão duplicar.
Os que pedem para eu auxiliar
A concretizar os teus desejos
Penso eu devia puiblicar...
-o "Quarto de despejo".
(JESUS, 2007)

A escritura de Carolina, assim como acontece coma das demais escritoras negras possui as peculiaridades, seu próprio viés que é inerente à maneira de ser, experiências, visão de mundo e anseios das afrodescendentes. A escravidão na diáspora, a discriminação, o preconceito, o machismo, o racismo e a condição de mulher negra na sociedade diferenciam em vários aspectos, a escrita feminina afro-brasileira da escritora branca e até mesmo de escritores negros (ALVES,1995).

As autoras e autores autobiográficos em geral não são muito conhecidas/conhecidos das leitoras e leitores, a não ser quando, anteriormente, já tenham publicado as suas obras. A apresentação de Carolina ao seu público aconteceu de forma sistemática. Uma serie de reportagens com fotos contribuiu para que fosse traçado um perfil da escritora. Para ela, a identificação de seu nome com a sua produção literária era um fator muito importante. Carolina era uma pessoa da periferia, uma pessoa colocada à margem, assim, ter o codinome de "escritora" era algo que lhe interessava. Ela queria realizar um sonho: ver o seu nome numa capa de um livro.

"15 de agosto de 1960
Vou na livraria levar um pouco de terra para por na vitrina.
Estava chovendo, fomos de ônibus e quando chegamos na livraria vi o meu retrato na porta. Estou desenhada em ponto grande. E a favela. O que está escrito no quadro:
Essa favelada, Carolina Maria de Jesus, escreveu um livro - QUARTO DE DESPEJO - a Livraria Francisco Alves oferece ao povo.
(...)
Que espetáculo deslumbrante! O povo e os carros paravam para ver o meu retrato galgando. Eu tinha a impressão que era eu que subia para o céu.
(...)
Os carros e os ônibus paravam. E os pedestres. Hoje está chovendo e os pingos da chuva salpicavam o meu quadro"
(JESUS, 2007, p.35)

O livro "Quarto de Despejo" é uma autobiografia, é um diário. Narra as peripécias de uma favelada que passeia pelas ruas da favela e pelas ruas de São Paulo. Como é tradição de um diário. O livro narra num só movimento vários momentos

temporais (o que acontece num dia, numa semana, num mês). A autora medita sobre o presente, o passado e até mesmo sobre o futuro. A escritura de Carolina procura descrever tudo o que acontece na favela: a violência, a inutilidade da vida, a repetição do eterno quadro da fome e da eterna luta para sobreviver. Os dias são (d)escritos de forma cronológica/linear, como um registro dos acontecimentos, sempre os mesmos, e ainda como uma folha ou caderno de apontamentos para tudo o que a escritora consegue anotar/absorver/amealhar durante a sua peregrinação pelas ruas da cidade, catando no lixo - papéis, ferro-velho e comida. O seu trajeto que determina ou possibilita encontros e desencontros e, portanto, a narração ou relato das conversas e episódios que tem com o homem da banca de jornal, com o guarda da fabrica de tomates, com o da fábrica de salsichas, o da fábrica de bolachas. O diálogo que tem com Dona Julita e Dona Angelina, para quem fazia trabalhos domésticos em troca de comida, roupa velhas, etc. As personagens femininas e masculinas da obra de Carolina têm uma relação direta com a sua obsessiva procura por comida. A sua caminhada cotidiana não é improvisada e sim planejada. A pesquisa de sua jornada acontece por causa da fome, fome que aflige dia após dia à escritora e aos seus filhos (SOUZA, Germana H.P. de.).

"31 de maio sábado - o dia que quase fico louca porque preciso arranjar o que comer para sábado e domingo (...). Fiz o café, e os pães que eu ganhei ontem. Pus feijão no fogo. Quando eu lavava o feijão pensava: eu hoje estou parecendo gente bem - vou cozinhar feijão. Parece até um sonho!

...Ganhei bananas e mandiocas na quitanda da rua Guaporé. Quando eu voltava para a favela, na Avenida Cruzeiro do Sul 728 uma senhora pediu-me para eu ir jogar um cachorro morto dentro do Tietê que ela dava-me cinco cruzeiros..

(...) Eu havia comprado um ovo e 15 cruzeiros de banha no Seu Eduardo. E fritei o ovo pra ver se parava as náuseas. Parou. Percebi que era fraqueza."
(Carolina de Jesus – "Quarto de Despejo" p. 42-43)

A existência de Carolina está contida nesse espaço-temporalidade: caminhar pelas ruas da favela e pelas ruas de São Paulo procurando lugares onde existem lixo, buscar água, catar lixo, vender o lixo, comprar comida, dar comida aos filhos, banhar os filhos, levar os filhos para a escola, refazer o percurso ou fazer outro previamente estabelecido, lavar roupa... Recomeçar...Recomeçar, recomeçar tudo, sempre.

Sabemos que alguns diários, tornaram-se conhecidos e famosos por causa da ligação da sua autora ou autor com uma fase histórica que prende a atenção de pesquisadoras ou pesquisadores de futuras gerações. Dentre os mesmos, podemos citar

o Diário de Anne Frank. Outros se destacam porque são esquecidos em porões, sótãos, gavetas e velhos baús, e são usados para resgatar vozes há muito tempo escondidas, oprimidas, sufocadas - diários de pessoas escravizadas, de mulheres, de prisioneiras e prisioneiros. Escrituras que são importantes para a historia, psicologia, antropologia e sociologia porque (re)contam a história oficial a partir de narrativas da vida privada.

O Diário de Carolina além de possuir importância devido ao seu testemunho, ou seja, resgate da vida das pessoas da periferia; é relevante devido à força da intencionalidade literária. A Intencionalidade da escritura de Carolina é um fator marcante de seu Diário porque se, no princípio a escritora queria aventurar-se por outros gêneros literários, foi no ato de escrever um diário que ela chamou a atenção de um intelectual, o repórter Audálio Dantas que após conhecer seus diários, encantou-se com sua escritura e a apresentou ao público. Não foi por acaso que a escritora apostou na narrativa do dia - a - dia e transformou Audálio, o seu editor numa importante personagem na quase ficção em que Carolina fez de sua história. Audálio torna-se um organizador do discurso, a sua função na trama é construir a narrativa através da eliminação de repetições, da coesão dos fragmentos, de estabelecer um fio narrativo entre os diferentes momentos narrados pela escritora, tal como sequência de data e da construção de uma personagem.

Quem conhece a produção literária de Carolina de Jesus sabe que a sua escritura é autobiográfica e que ela sabia que era diferente. Sabia que era mulher, negra, favelada e empobrecida, porém sabia ler e escrever, este era o seu grande diferencial. Ela era uma pessoa solitária. Ela não era aceita pela favela como escritora (intelectual) nem como intelectual (escritora) pela elite econômica e ou intelectual. Ela não era aceita pela favela que a via como uma pessoa que queria fugir de sua realidade. Ela não era aceita pela elite econômica nem intelectual que a viam como uma mulher, como uma negra, como uma semianalfabeta e como uma pessoa empobrecida que queria infiltrar-se no seu mundo.

Carolina escrevia, ousava escrever e até mesmo fazer música e cantar porque queria ser lida, conhecida e famosa. O mercado editorial e o cinema interessaram-se apenas por "Quarto de Despejo", e depois não quis saber mais de sua vida nem de sua escritura. A sua importância deve-se à atualidade de sua obra, ao mesmo tempo em que prova como o ato de aprender a ler e a escrever, ou seja, a literatura, a leitura literária é uma ação transgressora, revolucionária, libertária ;pode transformar - se num relevante fator para a conquista da autonomia de uma pessoa.

??? (IN)CONCLUSÂO OU FIM DO COMEÇO OU COMEÇO DO FIM ???

Carolina Maria de Jesus, aliás, a sua escritura; os seus Diários chamaram a atenção da crítica e do público dentro e fora do país devido à sua originalidade, à questão de gênero e de etnia; e classe. E porque o seu texto conduzia - conduz a um deslocamento do ponto de vista de classe e à sua linguagem fraturada e porque ela produz um "estranhamento", as escritoras e escritores brasileiros em geral fazem parte das classes média ou alta, não é comum que uma favelada aventure-se no ato de escrever e que a sua escritura chame a atenção, ganhe a tela de cinema e se transforme em um ícone da literatura (brasileira e universal). E ainda, fonte de pesquisa dentro e fora de academias no Brasil e no mundo. Carolina foi apropriada pelos meios de comunicação porque era "diferente" e já existia um apelo nesse sentido. Ela queria fazer sucesso, desejava melhorar a sua condição de vida e a de sua família. Uma prova de tal afirmação são as diversas tentativas da escritora de ser publicada antes de ser "descoberta" por Audálio, não devemos esquecer que ela aventurou-se na música. Todavia, como era uma favelada; uma desconhecida, o mercado editorial negou-se a publicar a sua obra. O mercado também rejeitou a escritora após o seu grande sucesso de vendas. E rejeitou porque ela era mulher, negra, pobre, favelada e escrevia de forma fraturada. Carolina além de enlouquecer o mercado editorial, revolucionou, problematizou a literatura brasileira, através de sua vida e de sua obra, apresentou a tensão entre a pessoa pobre e a rica, o alto e o baixo, o culto e o inculto, o lixo e o luxo, o lixo e o livro, o conflito entre as classes; figura da escritora e a favelada ou favelado. Esses aspectos são primordiais para a valorização estética e eternização de sua escritura.

A escritura de Carolina passeia por algumas escolas literárias brasileiras, como por exemplo, o Romantismo e o Realismo. A sua narrativa é um testemunho de uma pessoa sem vez e sem voz, que é colocada à margem da sociedade. Ela escreve a partir do ponto de vista das pessoas simples e humildes, logo se opõe aos escritos segundo os padrões da elite, elite intelectual e econômica. A sua forma de escrever - próxima do cotidiano, aliada a uma linguagem fragmentada fez com que o seu texto se transformasse em um texto denunciador, resistente, além disso, a sua escritura não se permite ser aprisionada à Literatura ou à Leitura tradicional. A sua escritura/a sua linguagem é revolucionária, transgressora, libertária.

A linguagem fraturada de Carolina precisa ser compreendida como uma tentativa da escritora em dominar a arte de escrever e procurar descrever as suas alegrias, mazelas e querelas. Analisando a sua linguagem fraturada, percebemos que a

mesma se aproxima /dialoga com autoras e autores modernos/modernas e contemporâneos/ contemporâneas, como por exemplo, Paulo Lins e escritoras e escritores que escrevem para os Cadernos Negros e a sua vida e obra dialoga com artistas da Música Popular Brasileira, como por exemplo Cartola, João do Vale, Itamar Assumpção, Chiquinha Gonzaga, Jovelina Pérola Negra e Clementina de Jesus. Cartola também escreveu sobre o morro (a favela), a sua música "sala de recepção é sobre uma favela carioca.

Carolina dialoga com o escritor Paulo Lins. Paulo Lins também é um escritor da favela. Ele escreveu o livro "Cidade de Deus", que assim como aconteceu com "Quarto de Despejo", também foi transformado em filme. O olhar de Carolina e Paulo Lins são olhares diferentes. Ela retrata o seu cotidiano e a luta por sobrevivência das pessoas. Ele retrata a violência. O livro "Cidade de Deus", assim como ocorreu com o livro de Carolina, foi considerado "um acontecimento", "uma aventura artística ímpar". Alguns críticos e críticas destacaram a "novidade" do livro de Paulo Lins, devido principalmente ao seu "ponto de vista interno e diferente". "Cidade de Deus" foi escrito muito tempo depois de "Quarto de Despejo", mas os dois livros possuem algumas coisas em comum: ambos são ambientados em uma favela, ousam aliar a transcrição da fala popular ao repertório erudito, denunciam a exploração e a opressão, a violência e o permanente conflito entre as etnias e as classes sociais e, finalmente, divulgaram/divulgam o Brasil em outras nações, felizmente ou infelizmente o filme "Cidade de Deus" denuncia a violência brasileira, mas passa, para o mundo, a impressão que o Brasil é um país violento, é um país idêntico ao filme.

A escritura da escritora favelada Carolina de Jesus e a do escritor favelado Paulo Lins aparentam ser semelhantes, mas não são. Carolina faz referências a escritoras e escritores de várias correntes literárias do país e paradoxalmente é rejeitada e é rejeitada por causa de seu valor estético. Paulo Lins escreve de forma antimaniqueísta, antiprovidencial e anticonvencional,mas é sensacionalista e comercial, por este motivo foi aceito pelo mercado literário e cinematográfico.

A escritura de Carolina influenciou e influencia escritoras e escritores afrodescendentes e não afrodescendentes da atualidade; ela influenciou escritoras e escritores que escreveram/escrevem para os Cadernos Negros, como por exemplo: Conceição Evaristo, Miriam Alves e Esmeralda Ribeiro. Em "Quaro de Despejo" Carolina traz à tona a sua visão de mundo e a mesma é influenciada por sua base social

"Os favelados aos poucos estão convencendo-me que para viver precisam imitar os corvos "(JESUS,ibidem. p.42).

Lendo e analisando a poesia de Miriam Alves, percebemos que assim como na escritura de Carolina, a poetisa procura uma interação com a leitora ou leitor, todavia ela tenta provocar a sua transformação

> "esmagam a superfície
> não extirpam as raízes
> nem de flores nem de palavras
> teimosamente
> numa lei de resistência
> elas brotam sempre
> sempre"
> Miriam Alves

Em "Quarto de Despejo", notamos que predomina a força do olhar de Carolina. A força das imagens da escritora revela(m) o seu olhar cinematográfico, a sua escritura cinematográfica.

> [...]...Fiz a comida. Achei bonito a gordura frigindo na panela. Que espetáculo deslumbrante! As crianças vendo a comida ferver nas panelas. Ainda quando é arroz e feijão, é um dia de festa para eles."
> (JESUS, Ibidem, p.44)

As escrituras de Carolina e Esmeralda Ribeiro dialogam entre si. Este pequeno trecho de Esmeralda, que transcreveremos em seguida, é visual, fotográfico, cinematográfico.

> Eu queria
> descansar no leito danoite
> de manhã navegat no dia,
> preparar o próximomergulho
> ou talvez desaguar em algum
> happy end.
> Esmeralda Ribeiro

Em alguns textos de Conceição Evaristo ,assim como nos de Carolina, prosa e poesia se (con)fundem e procuram retratar o cotidiano

"As lágrimas escorreram dos olhos. Um olho, chora a dor ,o desespero... O outro, as possibilidades, a crença na luta. As lágrimas salgadas se misturam. E,dessa mistura brota a coragem."

Conceição Evaristo

A escritura de Carolina reproduz o cotidiano. O seu texto, além de ser cinematográfico, consegue arrastar a leitora ou leitor para questões sociais, tais como a fome e a miséria.

> Eu não sei o que eles acham do meu diário. Escrevo a miséria e a vida infausta dos favelados. Fico pensando o que será Quarto de Despejo? Umas coisas que escrevia há tanto tempo para desafogar as misérias que enlaçavam-me igual o cipó quando enlaça as árvores, unindo todas.
> (SANTOS, 2009)

A escritura de Carolina não apenas dialoga com escritoras e escritores de hoje, como por exemplo : Miriam Alves, Esmeralda Ribeiro, Conceição Evaristo, Cuti,Élio Fereira, Nêgo Bispo, Ruimar Batista, Solimar Oliveira. Ela dialoga com Rosa Maria Egipicíaca, Esperança Gatcia, Auta de Souza, Firmina dos Reis, Machado de Asis, Cruz e Souza, Luís Gama e isto acontece porque o seu texto é atemporal, atual e problematizado. Carolina revela uma forma peculiar de ver o mundo, denúncia a injustiça e a opressão, porém não perde a esperança na construção de um mundo melhor para todas as pessoas brasileiras.

> (...) Eu estava com dois cruzeiros. Pretendia comprar um pouco de banha à Dona Alice. Ela me deu banha e arroz. Eram nove horas da noite, quando comemos. E assim, no dia 13 de maio de 1958,eu lutava contra a escravidão atual - a fome.
> (JESUS, ibidem, p.27)

Para nós, esta frase de Carolina é uma das maiores críticas ao dia 13 de maio de 1888,data conclamada pela História Oficial como o dia da abolição da escravidão no Brasil.

A escritura de Carolina demonstra que a cidade desconhece ("desconhece"?!...) a realidade das favelas. Ela narra, de uma forma um tanto truncada, cheia de lacunas e fragmentos. O seu discurso/ a sua fala "tagarela" é proposital, é um artifício, é utilizada como uma estratégia do não esgotamento da fala/do discurso, da reserva para envolver a leitora ou leitor, apesar de criar uma permanente atmosfera de tensão. A escritora fala de sua vida, de dentro de si mesma, de sua intimidade, a partir de suas angústias profundas ,discursa/fala na condição de mulher, de mulher negra ultrajada de seus direitos de igualdade. Discursa/fala como uma pessoa que parece saber que é herdeira de Luís Gama, Firmina dos Reis, Machado de Assis, Antonieta de Barros... Ela sabe que transformou-se na voz das pessoas sem vez e em voz, fala em nome de milhões de brasileiras e brasileiros que ainda vivem (como) escravizadas/escravizados .Ela sabe que abolição sem educação não é abolição e que muitas pessoas vivem dia após dia a lutar contra a fome e, para ela, a fome é escravidão atual....Ela também sabe que não é

aceita como intelectual pelas pessoas da favela nem pela elite econômica e/ou intelectual, sabe que é/vive condenada à solidão(será mesmo que ela sabia disso?!...).

Carolina (vi)via esta nefasta situação, mas não perdia a alegria nem a esperança. Ela sabia que a prática/o exemplo/a vivência é que faz o diferencial, que precisamos acreditar ainda mais na vida , (no que vem/no que acontece) no cotidiano e em todas as nossas experiências ;que devemos aprender sempre e isso no sentido mais amplo. Precisamos aprender com uma conversa animada com amigos e amigas, numa conversa com filhas e filhos, numa inversa com irmãs e irmãos, até mesmo numa conversa com pessoas que se dizem nossas inimigas; enfim, precisamos aprender (permanentemente) com a vida.

Carolina aprendeu a olhar, sabia olhar. Ela olhava a favela, a rua, a cidade... O mundo... Ela olhava tudo dialeticamente... Ela olhava com olhos intensos. Sabia como colocar a história no papel. O que ela escrevia parecia querer decifrar o que era, o que nós somos? O que é a sociedade humana? Não mais do que uma vasta história vivida e contada ao longo dos tempos. Uma história sem limites, inconclusa - até a conclusão final (conclusão final?!...).Ela (re)conhecia o valor das histórias de vida, mas reconhecia, com pesar que a história não influenciava as pessoas a ponto de fazer com que evitassem repetir os mesmos erros do passado. Os seus diários talvez fossem o seu grande legado ao planeta terra e ao universo :demonstrar que espécie de vida não se deve viver...Talvez nossas aventuras "não normais" sejam o exemplo que outras pessoas aprenderam a não seguir. Ela escrevia porque não tinha dúvidas que era melhor contar histórias do que colaborar com o esquecimento. Ela valoriza a memória, escreve memórias. Memória é vida. Memória é viver. Esquecer é morrer. Esquecimento é o verdadeiro nome da morte.

Carolina escrevia para lembrar, (sobre) o viver, para sobreviver; escrevia sobre o viver porque era uma das poucas pessoas de seu tempo "capaz desse esplendor individual", sim, ela era "capaz desse esplendor individual da vida humana e na luta por liberdade". Recordando à sempre presente Simone de Beauvoir que disse que
"Neste século as mulheres podem retomar o destino da liberdade através da literatura" (GENNARI, 1958, p. 69).

Carolina tentou interpretar o mundo, criar um sentido de valor diferente do de dominação/exploração, ela queria ajudar a criar as cidadãs e os cidadãos sábias/sábios de uma comunidade livre e, através da combinação de cidadania com criatividade individual, capacitar as pessoas para dar à vida humana o que poucas pessoas têm conseguido atingir. Ela não procurou apenas interpretar o mundo, mas mudá-lo. A sua

combativa, dialética e insubmissa escritura buscava transformar em matéria poética as querelas e/ou mazelas da nossa espécie e as do nosso mundo. Os seus diários pretendiam (nos) dizer que memória é vida, memória não morrerá, como, mais tarde, bem disseram Milton Nascimento e Fernando Brant na música "Sentinela"

> !Morte, vela
> Sentinela sou
> Do corpo do meu irmão que já e vai
> Revejo nessa hora tudo o que ocorreu
> Memória não morrerá
> Morte,vela
> Sentinela sou
> Do corpo desse irmão que já se foi
> Revejo nessa hora tudo que aprendi
> Memíria não morrerá
> Longer, longe ouço essa voz
> Que o tempo não vai levar

A dialética escritura de Carolina de Jesus, assim como diversas escritoras afrodescendentes e não afrodescendentes de ontem e de hoje é farol, chama, vela... É luz que não (se) apaga... É memória, memória viva... O discurso que estas mulheres fazem sobre si mesmas fundamenta uma nova visão de mundo, porque a sua produção literária retrata o seu cotidiano, valoriza a sua forma de ser/de viver /de fazer, contribui para o aumento de sua autoestima e de outras mulheres, provoca o questionamento ou (a) revolução no movimento feminino, contribui para a reconquista de identidade de gênero e racial, para o resgate da história e da herança cultural (herança cultural das/dos ancestrais);estimula para um viver solidário, enfim, contribui para a luta pela conquista de negritude e cidadania da mulher, principalmente, da mulher afrodescendente.

Pesquisar sobre a escritura de Carolina de Jesus é analisar a vida de uma pessoa que parece querer revelar ao mundo (que) "eu não vim para fazer um discurso"(GARCIA,2001), e sim para realizar uma missão previamente definida por uma Deusa ou por um Deus ;é tentar salvaguardar a(s) cultura(s) e a(s) literatura(s) ,estudar a escritura de Carolina é preciso, todavia é preciso ir além ,mais além, ou seja, tentar seguir os passos da escritora, sim não é preciso apenas escrever e em escreviver, escreviver, escrever e viver, escrever sobre as pessoas sem vez e sem voz de forma comprometida, agir assim é mais que fazer um discurso, é viver a fala/a teoria. Carolina provoca um olhar sobre a literatura brasileira ,não à tradicional, mas à Literatura Insurreta, à Literatura Negra, em especial a Literatura Negra Feminina –

Assim como a Literatura, Carolina de Jesus é um vasto campo a ser percorrido(a ser aberto),a ser "descoberto"/"redescoberto" e inconcluso, quem se habilita?!...Você?!...

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BATISTA, Ruimar.Negridade. Teresina(PI): Edições Afreketê,2006.
CUTI (Luís Silva). Literatura negro-brasileira. São Paulo :Selo Negro,2010.
FERREIRA, Elio. A "CARTA DA ESCRAVA ESPERANÇA GARCIA DO PIAUÍ",ESCRITA POR ELA MESMA, E SUA RELAÇÃO COM A POESIA DAS MULHERES DOS CADERNOS NEGROS.IN Cadernos Negros :três décadas; ensaios, poemas, contos. Organizadores Esmeralda Ribeiro, Márcio Barbosa. -São Paulo: Quilomboje: Secretaria especial de Políticas Públicas de Promoção da Igualdade Racial, 2008.
GARCIA, Marquez Gabriel. Eu não vim fazer um discurso. Editora Record, 2011.
GENNARI, G. (1958) Simone de Buvoir. Nouvelle édition revue et completée. Paris: Classiques du XX siécle.
GIACOMINI. Sonia Maria. Mulher e escrava. Petropolis: Vozes, 1980.
GONZALEZ, Lélia. 1980. Racismo e sexismo na cultura brasileira. Rio de Janeiro. Mimeogr.
HALL, Stuart. A identidade cultural na pós modernidade. Rio de Janeiro :DP&A Editora, 2003.
JESUS, Carolina Maria de. Quarto de Despejo: diário de uma favelada. Rio de Janeiro: Editora Ática,2007.
MACHADO. Augusto de Freitas. Carolina de Jeus: A voz dos que não tem a palavra. Doutorando em Literatura Brasileira UNB. E-maol :gutofreuta@gmail.com
MOTT, Luiz R. B. Piauí Colonial. Teresina, Projeto Petrônio Portela, Governo do Piauí,1985.-MOTT,Luiz.Rosa Maria Egipicíaca: uma santa africana no Brasil. Rio deJ aneiro :Bertrand Brasil,1993.
REIS, Firmina dos. Úrsula. Minas Gerais: Editora PUC Minas.
RIBEIRO, Matilde. Antigas personagens, novas cenas: mulheres negras e participação política in Mulher e política: Gênero e feminismo no Partido dos Trabalhadores. Ângela Borba, Nalu Faria, Tatau Godinho(organizadores) – São Paulo :Editora Fundação Perseu Abramo,1998.
SANTOS, Joel Rufino dos. Carolina de Jesus: uma escritora improvável. Rio de Janeiro :Garamond,2009.
SOUZA, Germana H.P de. De Bitita a Carolina; o destino e a surpresa. Quadrant,Monpellier,v.24,p. 299-313,2007.

8 - HISTORIAS DE VIDA, CRÍTICAS DE OBRAS DE LITERATOS OLVIDADOS Y LAS FRONTERAS DE LA AUTOBIOGRAFÍA

NAS TRAMAS DOS FESTIVAIS: TRAJETÓRIAS DE VIDA DE MÚSICOS EM TERESINA NAS DÉCADAS DE 1970 E 1980

Claudia Cristina da Silva Fontineles
Universidade Federal do Piauí
Marcelo Silva Cruz
Universidade Federal do Piauí

Introdução

Neste trabalho, essas memórias nos ajudarão a compreender com mais clareza a produção musical do Piauí e, assim, podermos desenvolver melhor nossa narrativa historiográfica, procurando perceber que musicalidades inspiraram esses músicos, concordando assim com o pensamento de José Geraldo Vinci de Moraes: "Os historiadores que têm interesse pela música não basta somente a linguagem escrita para compreender e traduzir o passado; ele tem que levar em conta os sons desse passado e sua escuta no presente" (MORAES, 2010, p.10). Assim pesquisaremos as memórias de alguns artistas que, apesar de potencial produção musical, foram esquecidos na curva do tempo por boa parte da população piauiense e estudaremos em medida as canções (composições escritas e sonoras), produzidas por esses artistas, foram influenciadas ou não, por tendências literárias e musicais que fermentavam as artes da época.

O surgimento dos festivais de música popular em Teresina

A chamada *Era dos Festivais*, ocorrida no eixo Rio-São Paulo, na segunda metade da década de 1960 e primeira metade da década de 1970, de alguma forma ressoará na produção musical dos artistas piauienses, bem como na realização destes em Teresina

nas décadas de 1970 e 1980. Porém, estes festivais ocorridos na capital piauiense nesse período, nasceram de pressupostos históricos bem diferentes daqueles ocorridos no sudeste brasileiro quase uma década antes.

Os primeiros festivais surgem em um momento que Teresina estava sendo embebida por um discurso político de progresso e modernidade – que, por sua vez, também foi muito embalado por outro discurso, o do "milagre econômico" –, o qual, paradoxalmente, era produzido por um regime ditatorial militar de repressão as liberdades individuais e a censura prévia, principalmente em se tratando em artes musicais.

Quando afirmamos que esses principais festivais – que teve como marco inicial a realização do I Festival Universitário da FUFPI, em 1973 –, surgiram a partir de uma configuração história diferenciada daquela que proporcionou a realização dos grandes festivais televisivos do eixo Rio-São Paulo – que se iniciaram com I Festival Nacional de MPB, feito pela extinta TV Excelsior em São Paulo em 1965 –, não estamos simplesmente enfatizando a diferença temporal de quase dez anos do início da realização desses tipos eventos na capital piauiense. Estamos dizendo, sobre tudo, que outros aspectos políticos, econômicos e regionais estavam postos para a sua realização. Se não vejamos.

A começar, esse primeiro significativo festival ocorrido em Teresina em 1973, ao contrario daqueles da *Era dos Festivais*, não foi realizado por uma mídia televisiva comercial, mas pela Fundação Universidade Federal do Piauí – FUFPI, inaugurada dois anos antes .

Realmente, no sudeste brasileiro, observa-se o decisivo papel da TV para a divulgação e popularização desses eventos musicais, até porque eles eram realmente programas de televisão, que lutavam por audiência. O diferencial desses eventos musicais era a intensa participação dos espectadores, formando torcidas a favor ou contra os artistas, nos auditórios teatrais. Canção, artista, e plateia fazia parte de um só corpo, que juntos davam sentido a um espetáculo extasiante e belo.

Mas no Piauí foi diferente, pois sua primeira emissora de TV, a *TV Clube*, só foi inaugurada 1972 – por coincidência, este é justamente o ano em que o VII Festival Internacional da Canção - FIC ocorreu, o qual é considerado último grande festival televisivo, produzido pela TV Globo no Rio de Janeiro. Assim, na segunda metade da década de 1960, apogeu da *Era dos Festivais* em Teresina, pouquíssima pessoas tinham aparelhos de TV que, além de muito caros, só começaram a ser adquiridos a partir de 1968 quando a capital piauiense passou a receber da repetidora de Timon, no Maranhão, o sinal da TV Difusora de São Luís. Sinal este muito ruim, pelo menos é o que reclama a matéria veiculada no jornal *O Dia* em fevereiro de 1969, o qual também queixa-se dos prejuízos dos telespectadores teresinenses que compraram seus aparelhos de TV, mas devido à má qualidade do sinal não poderiam usa-los. Tal matéria é problematizada por Maria Lindalva Santos no sentido de arguir os interesses discursivos desta:

> Na matéria citada, o novo artefato foi apresentado como mais um investimento sem sucesso do telespectador teresinense na tentativa de captar a imagem da TV do estado vizinho. Tal discurso pressupõe uma visão do jornal – por seus responsáveis e pelo público – como representante dos telespectadores junto aos diretores da TV Difusora. Evidentemente, numa época em que o salário mínimo era de NCR$ 129,60 e o preço dos aparelhos de TV vendidos em Teresina custavam em média NCR$ 1.200,00 é preciso questionar quem eram esses telespectadores que a mídia impressa representava e quais interesses mobilizaram a produção dos discursos que colocavam em evidência o novo aparato tecnológico, fosse para propalar seu sucesso entre os moradores da cidade ou fosse para reivindicar uma imagem televisiva de qualidade.

Desse modo, os teresinenses não puderam experienciar naquele momento todo o efeito catártico da união imagem/som produzidos pelo tripé canção, artista, e plateia, observados nos festivais da década de 1960 no sudeste brasileiro, pois mesmo que as canções dos festivais tocassem nas rádios de Teresina, elas não poderiam produzir o mesmo efeito.

Portando, mesmo com a chegada do sinal de TV em 1968, os clássicos festivais das emissoras *Excelsior*, *Record* e *Globo*, não foram vistos pela grande maioria da população de Teresina, tanto por conta do valor dos televisores, que em média custava quase dez salários mínimos – o que impossibilitava o acesso da maior parte dos citadinos –, como também "o rádio, ainda que comece a rivalizar com as transmissões da televisão, ainda é o principal veículo de entretenimento dos teresinenses".

Por outro lado, diferenciado também é o fato que esse I Festival Universitário, não ter tido suas origens nos centros acadêmicos do Estado Piauí, ao contrário, foi organizado por uma instituição pública federal – o Departamento de Artes da Fundação Universidade Federal do Piauí - FUFPI, em tempos de plena ditadura militar. Ao contrário de Teresina, os festivais do sudeste tiveram seus embriões artísticos, basicamente, nos espetáculos musicais produzidos pelos centros acadêmicos das principais faculdades de São Paulo em parceria com o radialista Walter Silva no *Teatro Paramount* e em outros espaços da cidade, como o colégio Rio Branco, o qual foi "o piloto da fórmula televisiva que desembocou nos musicais da TV Record, a partir de 1965. Esta fórmula tentava reproduzir na TV a vibração dos shows ao vivo do circuito estudantil". Assim, as ideias do projeto *nacional-popular* propagado pelos CPCs da UNE – o qual entusiasmava os universitários que lotavam os auditórios, ao defender canções de caráter "engajadas" –, a potencialização da TV como o mais importante meio de comunicação de massa – em que seus produtores logo perceberam a possibilidades de retorno financeiro na organização espetáculos – e, sobretudo o golpe civil-militar, que o país acabara de sofrer, proporcionou um espaço fértil para o nascedouro dos festivais televisivos.

Nesse sentido, não encontramos na documentação pesquisada nenhum dado que comprovasse uma articulação maior dos centros acadêmicos universitários para realização de festivais de música popular em Teresina na década de 1960 e até meados da década seguinte, apesar de já haver um atuante movimento estudantil que, "embora fossem um contingente muito pequeno – 248, em 1959 e 431, em 1964 – os universitários piauienses ocupavam posição estratégica por sua mobilidade e capacidade de intervenção" frente a ditadura militar.

Mesmo sabendo que em Teresina já existissem grupos de artistas e/ou intelectuais que fossem capazes de realizar esse tipo de evento musical, este tinham, por opção, seu foco em produções de artes literárias e debates sócio-políticos da época. Nesse cenário ocorreram algumas importantes experiências artísticas particulares na década de 1960, das quais destacamos pelo menos duas. A primeira foi o Círculo Literário Piauiense – CLIP, que teve como destacados representantes Francisco Miguel de Moura, Herculano Moraes e Hardi Filho. De curto período (1966 - 1967) objetivava fomentar principalmente a produção literatura e, em segundo plano, incentivar criações musicais e teatrais. A segunda, também de curta duração, destacamos a criação, no início dos anos 1960, do Movimento de Renovação Cultural – MRC, que foi formado com o

objetivo de debater problemas econômicos do Piauí, além fomentar as artes no Estado. Teve como principais integrantes Manoel Paulo Nunes e Raimundo Nonato Monteiro de Santana, Fontes Ibiapina e Odilon Nunes, Artur Passos e Nerina Castelo Branco.

É importante observar ainda – para além dessa análise do contexto teresinense da década de 1960 o qual não proporcionou a realização de festivais de música –, que algumas vozes do presente que vivenciaram musicalmente esse período, defendem posições mais contundentes sobre a aquilo que deveria preceder a realização de um festival: Teresina não havia uma grande produção musical.

Sobre essa questão o músico Geraldo Brito argumenta, entre outras coisas, que sua geração, que vivenciou a década de 1970, foi aquela que efetivamente começou no Piauí a produzir seus próprios espetáculos de música popular apenas com músicas autorais. Muito embora admita a existência de gerações anteriores de piauienses que também produziram próprias canções, mas segundo ele, não priorizaram montagens de espetáculos com músicas exclusivamente autorais.

Segundo ele nos anos de 1960, já existiam bandas que já compunham canções, como os Metralhas, Trio Guarany, Trio Yucatan, os Milionários e Sambrasa – esses dois últimos chegando até gravar LP's com músicas autorais –, porém estes não seguiam, de modo geral, a tradição musical da MPB e Tropicália dos festivais do sudeste do Brasil.

Reforça ainda que os reflexos dos primeiros festivais de música popular ocorridos em São Paulo e no Rio de Janeiro só foram sentidos efetivamente no Piauí na década de 1970:

> [...] nós dessa geração que começamos a fazer música, nesse tempo [...] ainda estávamos no ginásio, [...]Aí quando [...] veio a geração da segunda metade dos anos 60 ninguém se interessou a fazer... Então nós começamos a fazer já anos 70. Já estávamos com a idade de 17, 18 anos, a gente começou a ter uma referência maior, então não eclodiu exatamente no momento, demorou a chegar aqui e, se chegou, não teve pessoas antenadas pra captar aquilo, a década dos anos 60 foi todinha assim... Só muita Jovem Guarda, tanto que na época criaram-se muitos conjuntos de baile, eram os Brasinhas, os Metralhas, então nessa época aí ficou com pouca produção, só reprodução.

Percebe-se em seu relato uma clara crítica a uma música de "reprodução" que, conforme afirma, imperava em Teresina na década de 60, argumentando que a maioria dos artistas só tocava em festas onde a música predominante era a *Jovem Guarda*. Ao

mesmo tempo faz a defesa de que somente com sua geração houve uma "produção" mais efetiva de música popular na cidade.

Vale lembrar que, se por um lado a *Jovem Guarda* foi muito criticada pelos músicos militantes do ideal nacional-popular da nascente MPB, acusando-a de ser uma "cópia" do estrangeiro Rock, por outro, ela inspirou muitos dos participantes da Tropicália, inspirando estes na defesa da bricolagem de várias tendências musicais. De fato, encontramos várias narrativas que criticamente se posicionaram contra essa postura do referido grupo artístico, afirmando que este apenas serviu de "anestésico musical", a serviço do governo militar, aplicado na juventude "alienada" da época, para não perceber, ou não se rebelar, contra as torturas e mortes causadas pela ditatura. Há historiadores que, ao contrário, apesar de

> [...] não se caracterizassem por um caráter politico, no sentido restrito do termo, muitas canções que compõem o repertorio do grupo, assim como o comportamento de seus integrantes, representavam uma postura critica a frente ao que o regime militar entendia como subversão à ordem do ponto de vista da moral que defendiam.

Por isso, a partir desse e outros testemunhos utilizados nessa pesquisa, percebemos que para além de tudo já foi dito há também várias dissimilitudes em relação produção musical dos festivais da *Era dos Festivais* e de Teresina. Todavia, isso não impediu que houvesse também vários pontos convergentes entre a produção musical do Piauí, nas décadas de 1970 e 1980 e a produção realizada no eixo Rio-São Paulo na década de 1960.

Assim, como já foi dito, a configuração histórica que proporcionou a realização dos festivais de TV no sudeste brasileiro na década de 1960, foi bem distinta daquela que fez surgir os festivais em Teresina na década seguinte. Distinta não só por conta da temporalidade, mas também porque, incialmente, os festivais da capital piauiense foram realizados, ao contrário de lá, pelo poder público federal – Festival Universitário da FUFPI – e, por iniciativa de associações de bairros – por exemplo, o Festival de Música do Parque Piauí - FESPAPI, que começou em 1975.

Apenas anos depois é que em Teresina aconteceram festivais organizados por TVs comerciais – Festival da Música Popular Brasileira do Estado do Piauí - FMPBEPI, com edição única em 1980 – e, por diretórios de estudantes universitários – Festival Estudantil de Música Popular - FEMP iniciado em 1979, entretanto, as demandas e pressupostos históricos era outros.

Os artistas nos festivais: suas composições, suas sociabilidades

Analisaremos a partir daqui alguns relatos de memória individuais de artistas que ao longo de suas vidas acumularam uma vasta e qualificada produção musical, inclusive uma parte considerável desta feita para participar dos festivais de música de Teresina, mas que por diversos motivos atualmente são pouco lembrados pela a maioria da população piauiense.

Dado a especificidade de nossa pesquisa optamos por realizar entrevistas com o enfoque em suas *trajetórias de vida*, que para Lucília Delgado, se refere a

> [...] depoimentos de história de vida mais sucintos e menos detalhados. A opção por essa modalidade de entrevista acontece quando o depoente dispõe de pouco tempo para a entrevista, mas o pesquisador considera importante para os objetivos da pesquisa recuperar sua trajetória de vida. [...]

Um dos músicos piauienses que guarda várias dessas lembranças dos festivais é o compositor, guitarrista e violonista piauiense, Geraldo Brito, o qual já participou de vários grandes momentos da música autoral produzida no Piauí nas décadas de 70 e 80. Ainda no final dos anos 60, ele fez parte de vários grupos, iniciando no *The Boys*, depois os *Tangarás*, *Samurais*, *Brasinhas*, *Grupo Calçada*, e ainda, o *Grupo Varanda*, mantendo contato com os principais artistas da cidade. Por isso, se tornou uma referência da preservação da memória da música produzida no Piauí, sendo um dos poucos músicos que escrevem sobre as vivências musicais da época por meio do texto intitulado *"Música no Piauí: anos 1960 e 1970"*, e, que, atualmente, está também escrevendo um livro sobre a temática.

Sua versão memorial será uma das principais referências do tempo estudado, sem perdermos de vista o que diz Verena Alberti, quando afirma que devemos combater a ideia de que a história não pode se contentar em apenas ser mais uma "versão", das muitas possíveis, distanciada da realidade, mas, ao contrário, ela seria em sua

concepção, criadora e criatura de uma realidade . Assim, o músico argumenta, entre outras coisas, que sua geração foi aquela que efetivamente começou no Piauí a produzir seus próprios espetáculos de música popular apenas com músicas autorais. Muito embora admita a existência de gerações anteriores que também produziram canções próprias, mas, segundo ele, não priorizaram montagens de espetáculos com músicas exclusivamente autorais . Segundo o autor:

> [...] a geração da segunda metade dos anos 60 ninguém se interessou a fazer... Então nós começamos a fazer já anos 70. Já estávamos com a idade de 17, 18 anos, a gente começou a ter uma referência maior, então não eclodiu exatamente no momento, demorou a chegar aqui e, se chegou, não teve pessoas antenadas pra captar aquilo, a década dos anos 60 foi todinha assim... Só muita Jovem Guarda, tanto que na época criaram-se muitos conjuntos de baile, eram os Brasinhas, os Metralhas, então nessa época aí ficou com pouca produção, só reprodução

Percebe-se em seu relato uma clara crítica a uma música de "reprodução" que, segundo ele, imperava em Teresina na década de 60, argumentando que a maioria dos artistas só tocava em festas onde a música predominante era a Jovem Guarda. E ao mesmo tempo, faz a defesa que foi somente com sua geração que houve uma "produção" mais efetiva.

Outro artista colaborador para este trabalho é o maestro e compositor Aurélio Mello, que também participou ativamente dos festivais nessa época em Teresina e, até hoje, exerce grande influência no meio artístico, coordenando vários projetos musicais em Teresina e em outras cidades do Estado. Em seu relato, o músico afirma que a chamada *Era dos Festivais* e o *Pessoal do Ceará* marcaram, sim, a produção musical de Teresina, apesar de ele não ter, assim como a maioria de seus contemporâneos, acompanhado esses eventos à época. Sobre este último, ele chega mesmo a afirmar: "na época que eu comecei a compor a minha influência foi todinha do *Pessoal do Ceará*... Ednardo..., eu fazia coisas assim tipo Ednardo, Belchior" . Argumenta ainda que a prova dessa influência é um tipo de formato necessário que deveria existir na hora de compor uma canção, se quisesse realmente que esta ganhasse um festival.

Segundo o Maestro Aurélio Mello, permaneceu entre os músicos de Teresina um tipo de "cultura de festivais", que não se resumiu só aos artistas daquela época, mas que é uma espécie de "regra informal" necessária até hoje, se algum artista quiser ganhar esse tipo de competição. Tem que ser um tipo de canção que tenha o poder de transmitir

alguma mensagem, seja ela política, social ou cultura. No caso, era fundamental uma música que focasse o contexto do Estado do Piauí, valorizando-o ou criticando-o. Para Aurélio Mello, a canção tinha que ter "cheiro de festival" e, segundo ele, um exemplo clássico, era o formato de composição feita por Geraldo Vandré, especialmente para os festivais da década de 1960:

> [...] Então quando você vai ao festival, você lembra de Tom Jobim, lembra de Gilberto Gil, lembra de Edu Lobo e principalmente de Geraldo Vandré porque o festival que o Geraldo Vandré participou, esse ficou na história de todo mundo, era uma música feia, porque aquela música realmente não tem muita coisa, mas era panfletária... Dois acordes. [...]. Mas só que naquela época tinha um significado. [...] Então aquilo ficou na memória de todos os compositores. vem àquela lembrança. Se vou fazer uma música de festival eu vou fazer pra ganhar, então eu tenho que pensar o quê? Eu tenho que pensar em nível de Piauí, eu vou fazer uma coisa assim que valorize o Piauí, que critique alguma coisa assim, aquela coisa que tenha cheiro de festival, é a influência.

Também tivemos a oportunidade de conversar com outro intérprete e compositor que participou dos festivais piauienses, o músico Cruz Neto. Em sua fala, entre outras questões, confirma a opinião de Aurélio Mello, no que diz respeito ao fato de sua geração ter sido, em certa medida, influenciada por toda a musicalidade produzida pela MPB e Tropicália. Inclusive ressalta que ele e seus contemporâneos, não eram apenas ouvintes passivos que se subjugavam as influências musicais vindas de fora do Estado, mas ao contrário, debatiam a "música brasileira" e isso, em muito, contribuiu para o fomento da produção musical de Teresina, pois dessas discursões é que os artistas piauienses ressignificavam essas músicas para assim produzir seus próprios trabalhos:

> [...] a minha geração de compositores, de músicos... Eu, Geraldo Brito, Laureniçe, Viriato, Paulo Batista, George Mendes, nós discutíamos a música brasileira, nós ouvíamos os discos e íamos analisar as letras e discuti-las. [...] Por exemplo, eu conheci dois artistas na época que o Geraldo Brito não conhecia que era Milton Nascimento e Egberto Gismonti, então eu trouxe esses discos pra o Geraldo, eu disse: "Olha Geraldo você tem que ouvir esses caras e tal..." que o Geraldo era muito ligado a *Bossa Nova* né? E eu disse: "Rapaz, você tem que ouvir esses caras e tal... Principalmente Milton Nascimento". Ai ele ouviu e adorou e a partir dai eles passaram a fazer parte de nossas vidas .

Percebe-se com isso, que já no início da década de 1970, existia um considerável número de artistas na cidade que estavam começando a querer produzir suas próprias

canções. E durante toda a década de 1980, de modo geral, salvo algumas exceções, a maior parte da produção musical realizada em Teresina no período procurava uma sonoridade que trabalhasse temas e ritmos mais universais – assim como era umas das propostas dos tropicalistas –, mesclando estes com temas que tinham maior proximidade enunciativa com aquilo que representasse "o regional" – como também foi uma das ideias do *Pessoal do Ceará*.

Para exemplificar o que estamos dizendo, a seguir, teremos a oportunidade de analisar pelo menos uma canção composta por artistas piauienses que abordam essas questões, a qual foi premiada em festival:

> Naquele tempo era o sol,
> Um passarinho escondido na minha mão.
> Era um quintal de sorrisos
> A fruta doce madura no coração
> Naquele tempo era um campo
> Era uma chuva na telha, era um prazer
> Uma centelha, um espanto
> Um bilheteiro, uma rosa, meu bem querer
>
> Um passarinho voa, voa por outros quintais
> E se desfaz nos labirintos da imaginação
> Ela só quer de novo um tempo que ficou pra trás
> Estende a mão mas só recolhe um resto de ilusão
>
> Era um vampiro na porta
> Uma pontada no peito
> Era o amor!
> Era um soluço abafado
> Um sonho cor do pecado
> Era uma dor! [...]
>
> Naquele tempo era doce
> Era uma fruta sorrindo na minha mão
> Hoje é quintal esquecido
> Um passarinho ferido no coração [...]

A canção acima é chamada *Quintal de Passarinho*, foi a grande vencedora do festival FMPBEPI. De autoria de José Paulo Cunha e George Mendes, a canção foi executada, porém, pelo *Grupo Varanda* – conhecido por seu um grupo de produção de musicalidade mais regional.

A música tem ritmo lento e melodia melancólica, traz traços sonoros, assemelhando-se aos fados portugueses, com um conjunto harmônico bem elaborado, apresentando arranjos com fortes timbres de bandolins acompanhados por flautas.

Em relação ao texto musical, muito embora tenha uma poética que não identifica uma pessoa ou local especifico, retrata uma realidade bem característica das cidades interioranas com seus grandes e frutíferos quintais cercados com talos de coco e, de forma singela, aborda as reminiscências de alguém preso às lembranças e saudades de um tempo que não volta mais, um tempo de "sol", "passarinho", "fruta doce", "prazer", "bem querer", "imaginação" e "amor", porque aquele "tempo era doce" e hoje somente resta um "passarinho ferido no coração".

Essa canção nos oferece alguns indicativos característicos do fazer musical dos artistas de Teresina participantes dos festivais de música popular. Uma música não presa totalmente aquele discurso que "inventou o nordeste", que defende uma "autêntica" música nordestina – como o Baião ou o Forró, só para ficar em dois exemplos –, visto que traz a sonalidade do fado . Mas, que ao mesmo tempo, faz uma emocionada defesa nostálgica, quase bucólica, de um espaço e de um passado de uma cidade qualquer do nordeste, que nas imaginações dos compositores, se perdem na curva do tempo.

Interessante notar que a referida música se aproxima das próprias características observadas na cidade de Teresina, pois segundo Edwar Castelo Branco, a capital do Estado do Piauí era composta por um binômio, em que "por um lado era capital do estado, com todo o burburinho que essa condição impunha; por outro, era uma pacata cidade existindo preguiçosamente às margens dos rios Parnaíba e Poty"

Referências:

ALBERTI, Verena. *Ouvir contar*: textos em História Oral. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez, 2011.

BRITO, Geraldo. Entrevista concedida a Marcelo Silva Cruz. Teresina, 30 ago., 2013.

BRITO, Geraldo. Música no Piauí: anos 1960 e 1970. *Cadernos de Teresina*, Teresina, n. 34, novembro, 2002.

BRITO, Eleonora Zicari C. de. Rebeldes, alienados, ou o quê? A jovem guarda nas narrativas midiáticas dos anos 60. In: BRITO, Eleonora Zicari C. de. PACHECO, Mateus de Andrade. ROSA, Rafael. Org. Sinfonia em Prosa: diálogos de história e música. São Paulo: ed. Intermeios, 2013

CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. Táticas caminhantes: cinema marginal e flanâncias juvenis pela cidade. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 27, nº 53, p. 183, 2007.

CASTRO, Wagner José Silva de, *No tom da canção cearense:* do rádio e TV, dos lares e bares na era dos festivais (1963 -1979) Dissertação de Mestrado. UFC: Departamento de História, 2007.

COSTA, Fernando Muratori. *Seu gosto na berlinda:* Um estudo sobre a produção e o consumo musicais nos anos 1970. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Piauí – UFPI, Teresina, 2012

CUNHA, José Paulo; MENDES George. Quintal de Passarinho. *FMPBEPI 80 ao vivo.* São Paulo. TV Clube de Teresina, 1980. 1 disco sonoro.

DELGADO, Lucília. A. N. *História oral:* memória, tempo, identidades. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2006.

FONTINELES, Cláudia Cristina da Silva. *O recinto do elogio e da crítica:* maneiras de durar de Alberto Silva na história e na memória do Piauí. Tese de (Doutorado em História). Recife. Universidade Federal de Pernambuco, 2009. p. 363.

GRUPO VARANDA. *Jornal da Manhã*, Teresina, 04 out. 1981.

MEDEIROS, Antônio José. *Movimentos sociais e participação política*. Teresina: CEPAC, 1996

MEDEIROS, Hermano Carvalho. "*Acordes na Cidade:* Música popular em Teresina nos anos de 1980". Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – Centro de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Piauí, Teresina. 2013. p.94.

MELLO, Raimundo Aurélio de. Entrevista concedida a Marcelo Silva Cruz. Teresina: 29 abr. 2015.

MELLO, Zuza Homem de. *A Era dos Festivais:* uma parábola. São Paulo: Editora 34, 2003.

MORAES, José Geraldo Vinci de. O historiador, o luthier e a música. In: MORAES, José Geraldo Vinci de; SALIBA, Elias Thomé. *História e Música no Brasil* (Org.). São Paulo: Alameda, 2010, p.10.

NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das ideias:* a questão da tradição na música popular brasileira. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.

_____. *História & Música*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

NASCIMENTO, Francisco Alcides do. *Cajuína e cristalina*: as transformações espaciais vistas pelos cronistas que atuaram nos jornais de Teresina entre 1950 e 1970. Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 27, nº 53, p. 195-214, 2007.

NETO, Cruz. Entrevista concedida a Marcelo Silva Cruz. Teresina: 25 abr. 2015.

SANTOS, Maria Lindalva Silva. A força de um ideal: história e memória da primeira TV piauiense. Dissertação (Mestrado), Programa de Mestrado em História do Brasil, 2010.

SILVA, Paulo Ricardo Muniz. *Cajuína e Coca-Cola:* identidades e estéticas juvenis em Teresina nas décadas de 1970 e 1980. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – Centro de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Piauí, Teresina. 2013.

TÔRRES, Gislane Cristiane Machado. O poder e as letras: políticas culturais e disputas literárias em Teresina nas décadas de 1960 e 1970. 2010. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – Centro de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Piauí

II JORNADA Universitária. O Estado, Teresina, p. 05, 30 set. 1973

LITERATURA, HISTÓRIA E VIOLÊNCIA EM *OS QUE BEBEM COMO OS CÃES*

Cláudia Cristina da Silva Fontineles[314]
Pedro Pio Fontineles Filho[315]

INTRODUÇÃO

O presente estudo tem como objetivo analisar a obra *Os Que Bebem como os Cães (1975)*, de Francisco de Assis Almeida Brasil, visando discutir sobre as interrelações da História com a Literatura, em suas aproximações com as noções de espaço, tempo e memória. O estudo gira em torno da problematização dos olhares da narrativa ficcional acerca do período ditatorial no Piauí, em decorrência de o protagonista do livro ser um professor, Jeremias, preso e torturado por um regime ditatorial. Metodologicamente, o estudo se deu a partir das leituras analítico-interpretativas do primeiro romance do autor que compõe o que a crítica literária nacional e local convencionou chamar de Ciclo do Terror. Como diálogos teóricos, recorreu-se a Robert (2007), Arendt (2010), Foucault (2009) e Certeau (2011; 1999). A narrativa de Assis Brasil aponta para a revelação de memórias do cotidiano e as práticas do regime ditatorial.

A HISTÓRIA E A LITERATURA IMBRICADAS

[314] Professora do Programa de Pós-Graduação em História do Brasil e do Departamento de Métodos e Técnicas de Ensino da Universidade Federal do Piauí. Coordenadora do PIBID/CAPES/UFPI/História.
[315] Doutorando em História Social pelo Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Federal do Ceará – UFC. Mestre e Especialista em História do Brasil pela Universidade Federal do Piauí – UFPI. Professor Assistente do Curso de Licenciatura Plena em História da Universidade Estadual do Piauí – UESPI, Campus Clóvis Moura.

Questionamentos acerca da verdade acirram-se quando se colocam em cena as inter-relações entre História e Literatura, visto que, *a priori*, destinam-se à História a responsabilidade e o compromisso com a realidade, enquanto que a Literatura ficaria a cargo da invenção e da criação. Contudo, essa simplificação das especificidades de cada uma não consegue dar conta dos horizontes que nos quais ambas tem se lançado e aos quais os historiadores e literatos têm visualizado.

Por esse viés, é que o diálogo entre historiadores e críticos literários devem se aproximar no sentido mesmo de buscar referências ao tempo e ao espaço como dimensões integrantes e fundamentais a ambas narrativas. Dessa maneira, "nesse cruzamento que se estabelece entre a História e a Literatura, o historiador se vale do texto literário não mais como uma ilustração do contexto em estudo" (PESAVENTO, 2005, p. 113). O texto literário deve ser encarado como sendo um discurso revelador e (re) criador de realidades, tal qual a narrativa histórica. Daí *Clio* e *Calíope* andarem juntas nos desafios que levam aos caminhos do conhecimento da história do homem.

É imprescindível admitir que, em consonância com o que advoga Ítalo Calvino, em uma obra literária, "vários níveis de realidade podem apresentar-se ainda que permaneçam distintos e separados, ou podem fundir-se, soldar-se, misturar-se, encontrando uma harmonia entre suas contradições ou formando uma mistura explosiva" (CALVINO, 2009, p. 368-369). Tais níveis não podem ser dissociados da realidade referência à qual a narrativa de dada obra literária faz menção. Significa dizer que não se pode tomar a narrativa literária como algo que sirva como fonte, para confirmar hipóteses e teorias. O texto literário deve ser tomado em sua potencialidade de discurso e narrativa que também se debruça sobre a realidade, que também (re) cria tal realidade.

Como ressaltou Marthe Robert (2007), o romance assumiu aspectos tão imperialistas e universais que suas ligações com inúmeras ciências e saberes se tornaram parte de sua própria constituição como tal. E quando a verdade está inserida no universo dos acontecimentos políticos, sobretudo os de regimes autoritários? Os discursos de tais regimes proferem discursos com o intuito de (re) inventar e legitimar uma realidade. Nesse sentido, a análise da obra de Assis Brasil[316] se justifica pela sua

[316] Francisco de Assis de Almeida Brasil é natural de Parnaíba - Piauí (1932). Assis Brasil é um dos romancistas piauienses mais importantes na atualidade. Os gêneros explorados por este autor são os mais variados, desde o romance, passando pelo conto, a novela e a crítica literária. Vive atualmente do ofício de escritor. De toda a sua obra, destacam-se dois ciclos: a Tetralogia Piauiense e o Ciclo do Terror (conjunto de obras que tratam de questões ideológicas, da violência e da natureza destrutiva do homem.

pertinência acadêmica e social no que tange às múltiplas ligações entre Literatura, História e Política, sobretudo pela atualidade do tema, e consequentemente do livro, visto que o país está vivenciando mobilizações para a formação da Comissão da Verdade, que pretende rever os crimes da última ditadura militar no Brasil, sendo que a atual presidente foi ela mesma uma vítima de tais violações à integridade individual.

A literatura é, então, encarada, como assevera Aldrin Figueiredo (1998), como fonte de história e não como fonte para história, assumindo seu papel importante como mais um discurso que (re) constrói e propõe denúncias da realidade. Vale ressaltar o que chama atenção Nicolau Sevcenko (2003), quando destaca que todo escritor possui uma liberdade "condicionada", pois parte do seu tempo e de seu espaço para criar. Caso não fosse assim, o próprio aspecto da legibilidade textual seria inexistente, visto que são os referentes que permitem ao leitor chegar às possibilidade de compreensão e de interpretação do texto. Partindo desses pressupostos, é que para as reflexões teórico-metodológicas desse estudo, foram fulcrais as discussões realizadas por Certeau (2011; 1999), Arendt (2010), Robert (2007) e Pesavento (2005), que discutem sobre as potencialidades e limites do fazer humano, literário e artístico, ora na dimensão psicológica, ora na dimensão laboral e na dimensão ficcional. Nas análises voltadas sobre as práticas e estratégias voltadas para o controle do corpo e da violência, a partir das percepções do corpo, estão direcionamentos propostos por Foucault (2009).

Nesse sentido, o livro *Os que bebem como os cães* remete ao período da ditadura no Brasil. As cenas descritas na narrativa do livro, em geral, fazem menção às práticas de tortura que foram comuns entre os generais, soldados e policiais que eram responsabilizados pelo controle. Segundo Elio Gaspari,

> Os oficiais-generais que ordenaram, estimularam e defenderam a tortura levaram as Forças Armadas brasileiras ao maior desastre de sua história. A tortura tornou-se matéria de ensino e prática rotineira dentro da máquina militar de repressão política da ditadura por conta de uma antiga associação de dois conceitos. O primeiro, genérico, relaciona-se com a concepção absolutista da segurança da sociedade. Vindo da Roma antiga ("A segurança pública é a lei suprema"), ele desemboca nos porões: "Contra a Pátria não há direitos" informava uma placa pendurada no saguão dos elevadores da polícia paulista. 1 Sua lógica é elementar: o país está acima de tudo,

Os outros livros são: *O aprendizado da morte*, *Deus, o sol*, *Shakespeare* e *Os Crocodilos*). No período da Ditadura Militar, decorrente do Golpe de 64, foram instauradas algumas regras, dentre as quais a proibição de reuniões com mais de três pessoas e o discurso político nas universidades, além de censura à imprensa e substituição da Constituição pelos Atos Institucionais. Nesse contexto, Assis Brasil publicou a maioria de suas obras.

> portanto tudo vale contra aqueles que o ameaçam. O segundo conceito associa-se à funcionalidade do suplício. A retórica dos vencedores sugere uma equação simples: havendo terroristas, os militares entram em cena, o pau canta, os presos falam, e o terrorismo acaba (GASPARI, 2002, p. 18).

Por esse diapasão, é pertinente dizer que as torturas sofridas pelo personagem do livro *Os que bebem como os cães* estão imersas em uma política comum ao período no qual a obra foi escrita. As relações do torturado e de seus algozes estão detalhadas na obra como uma referência à política de tortura que regia grande seguimento das forças armadas do país.

A partir dessas considerações iniciais, é fulcral dizer que o debruçar sobre o livro do escritor Assis Brasil, *Os que bebem como os cães*, não se trata de uma análise de sua obra como uma produção estritamente literária, mas como uma expressão de um dos momentos mais obscuros da história do país. Trata-se, então, de "resgatar da sombra e do esquecimento os que estão por baixo, na hierarquia das posses e dos privilégios" (SILVA, 2005, p. 13). Mais que isso, dar voz àqueles que foram silenciados, inclusive com a perda de suas vidas, dando-lhe a chance de entoar o seu "grito", como sugere o literato Assis Brasil. Além disso, vale destacar que, ao se realizar aqui, a aproximação entre história e literatura não se está excluindo ou negando o que é inerente ao próprio romance, que é a ficção. Isso é importante, pois "nada no romance é tão óbvio e ao mesmo tempo tão visível quanto o fato de ser ficção" (GALLAGHER, 2009, p. 629). No entanto, é possível extrair da narrativa ficcional seus elementos que mantém ligação com o mundo exterior, com a história e com o tempo e é nessa extração que se analisa o livro *Os que bebem como os cães*.

A repressão foi intensa na época da ditadura militar - particularmente entre dezembro de 1968, quando foi promulgado o AI-5 - e no início do processo de abertura política "lenta e gradual" adotado pelo general Ernesto Geisel, a partir de 1975. Aparentemente, a fúria repressiva da ditadura parecia querer estancar e suprimir - imediata e definitivamente - qualquer manifestação cultural que apresentasse o mais leve indício de significado crítico e político ou, ainda, uma natureza ideológica radicalizada. Censurou indistintamente todo tipo de obra - provocando súbitas dilacerações ou doloridos silêncios em seus frágeis corpos; criou dificuldades objetivas para a circulação e a distribuição da maior parte delas, atacou a vida universitária e

afetou gravemente o destino imediato de vários segmentos da produção cultural. Não bastasse isso, exerceu também árdua censura diária à imprensa.

O objetivo da ditadura, em larga medida, era também o de calar a voz da sociedade e o de comprometer a qualidade da formação política, afetiva ou intelectual dos cidadãos. Movidos pela ânsia documental e pelo desejo de narrar a história recente que ainda, por força da opressão, não havia sido relatada, surgiram romances, que hoje podemos chamar de "geração da repressão". O romance-documental empenhado em denunciar as truculências e brutalidades da repressão política. O melhor exemplo, no universo literário piauiense, é *Os que bebem como os cães*, de Assis Brasil (1975).

Os que Bebem Como os Cães deu novamente a Assis Brasil o Prêmio Walmap, em 1975. É uma obra de cunho político. Aqui, o autor denuncia o submundo da opressão militar. Embora não seja evidenciado o tempo em que transcorre a narrativa, fica implícito se tratar da ditadura militar no Brasil. O enfoque principal é o personagem Jeremias. Professor de Literatura e de Artes, é preso por contestar o sistema vigente. A narrativa se inicia com o protagonista no cárcere. Completamente dopado, vivendo em um cubículo escuro, com os braços algemados para trás (em condições animalescas para comer, fazendo suas necessidades fisiológicas na roupa), No pátio da cadeia, local do banho, observa o comportamento dos outros presos, que gritam os nomes de seus entes queridos e, por esta ousadia, são punidos pelos guardas com mordaça, para não se manifestarem mais. Com o passar do tempo, os presos cometem suicídio esfregando os pulsos num muro da prisão, acontecimentos que fazem com que, aos poucos, o personagem se lembre de sua identidade e de sua vida antes de ser preso e forçado a se contentar com as migalhas das refeições servidas raramente.
Não se lembra de nada ligado a sua vida. O enredo vai repetindo a monotonia de sua estada na prisão (A Cela - O Pátio - O Grito) por 41 capítulos, inserindo o leitor no massacre psicológico sofrido pelo preso. Na cela, Jeremias vive em um clima de desorientação temporal, o que, com as drogas que ingere nas refeições, dificulta-lhe a organização de seus pensamentos, grande é o sofrimento de Jeremias, preso, faminto, em condições animalescas. Assis Brasil faz questão de enfatizar isso ao longo de várias passagens do romance.

A referência que Assis Brasil faz aos espaços, o pátio e a cela, remetem às práticas e estratégias de controle, de política disciplinar, que tem sido (re) construída ao longo da história da humanidade. Segundo Michel Foucault,

> As disciplinas, organizando as "celas", os "lugares" e as "fileiras" criam espaços complexos: ao mesmo tempo arquiteturais, funcionais e hierárquicos. São espaços que realizam a fixação e permitem a circulação; recortam segmentos individuais e estabelecem ligações operatórias; marcam lugares e indicam valores; garantem a obediência dos indivíduos, mas também uma melhor economia do tempo e dos gestos (FOUCAULT, 2009, p. 142-143).

São espaços que tentam, na lógica da vigilância e da punição, tornar o isolamento uma parte integrante da massificação, ou seja, mesmo nos momentos em que os presos se aglomeram nos pátios, a privação dos gestos e das maneiras de suas disposições em fileiras os torna incomunicáveis. Nesse mecanismo de controle, o horário, o caminhar, o olhar, o corpo de maneira geral, são todos manipulados de tal maneira que a opressão seja internalizada, se não pela mente, pelo próprio corpo. O corpo era, em primeiro momento, o seu único interlocutor. Era por meio dele que começava a conhecer os espaços nos quais estava. O seu corpo era seu único instrumento para a compreensão das coisas:

> Por quanto tempo a terra abafada pelo próprio corpo? Horas, dias – lembrou-se de que precisava comer ou urinar ou falar ou gritar, mas na verdade não tinha vontade de fazer coisa alguma, queria apenas permanecer na posição incômoda, como se estivesse em maratona para que o corpo podia resistir a tudo.
> Tentou se mexer, mas sentiu que o ombro direito, fincado no chão, estava dolorido – puxou o braço nas costas, e as algemas nos pulsos rasgaram a carne com um estremecimento: o silêncio foi interrompido com uma espécie de chiado – podia agora saber que sangrava, havia um novo odor no ar abafado – o sangue cheirava a barro, a ferro com ferrugem, cheirava a terra seca quando recebe as primeiras chuvas (BRASIL, 2010, p. 13).

Sentir seu corpo, percebendo até onde iriam suas dores e movimentos, eram uma de suas maneiras iniciais de sentir vivo, de resistir às opressões às quais lhe submeteram. O seu corpo era sua sinalização de poder individual. Era precisa comandar o próprio corpo, para não se perder na falta de identidade, na sua total submissão.

No entanto, em seus momentos de muita sofreguidão, depois de muito ser torturado pelos policiais e de ver os outros homens morrerem, o seu corpo já dava os sinais de sua tristeza, de sua fraqueza psicológica. Em sua cela, à espera para se lançar ao pátio e ao muro, para o sacrifício da própria vida, ele sente seu corpo esvair:

> Os ombros, os braços, as mãos, que há muito haviam perdido a elasticidade, doíam mais agora – uma espécie de dormência de dormência ia tomando conta de seu corpo. Não se alimentara – tentara, sem resistir àquele prato diferente, que lhe fora mais um castigo do que um prêmio. Bebera alguns goles d'água no pátio e estava pagando por tudo – enfraquecia, embora ainda os sentidos estivessem em ativa avidez pelo real. O corpo cada vez mais fraco, acabaria perturbado e esquecido, massa acéfala e insensível, como se continuasse a ingerir o que o dopava: água ou alimento, ou ar poluído e grave da prisão (BRASIL, 2010, p. 126).

Em vários dias de confinamento, os sentidos como a visão, o tato e audição estavam comprometidos, mas eram a eles que Jeremias se apegava para tentar compreender o que acontecia ao seu redor. Para tentar entender as razões de sua situação naquele momento:

> A escuridão é ampla e envolvente.
> O silêncio total, cortado apenas por aquele velho barulho que parte de seus ouvidos.
> Sempre fora assim: quando em silêncio, em paz ou em expectativa, o zumbido voltava, em duração enervante, direto com a fala direta do policial:
> - Deixa as mãos dele algemadas.
> Aos poucos, ia apalpando o escuro da cela, o silêncio da escuridão, o zumbido do próprio corpo – estava no chão frio: não era cimento nem tijolo, terra batida, úmida, mas não molhada ao ponto de ensopar sua roupa – os braços para trás das costas, os pulsos algemados.
> Aos poucos, ia apalpando o chão com o corpo, de bruços, o rosto quase a tocar a areia: - sentia o cheiro da terra – uma terra velha e usada, com cheiro de mofo, com cheiro de urina – sentia as paredes, mesmo sem velas na escuridão: a opressão do cubículo estava em seu corpo, em seus poros. Aposição era incômoda: as mãos nas costas, o corpo meio de lado, o rosto na areia fria.
> - Deixa as mãos dele algemadas. (BRASIL, 2010, p.13).

Os policiais, em sua condição de carcereiros, como chama atenção Foucault (2009), comunicam "um tipo de poder que a lei valida e que a justiça usa como sua arma preferida" (FOUCAULT, 2009, p. 286). As leis estavam, no momento do regime ditatorial no Brasil, voltadas para o silenciamento de todas as formas de manifestação contrária ao regime.

Além disso, não se tinha preocupação com qualquer integridade ou conforto dos presos, visto que até "(...) a ducha fria o fez urinar novamente nas calças" (BRASIL,

2010, p.17). Se não fosse o suficiente a água fria, ainda se deparava com outra situação, pois as privações eram muitas:

> A porta, a claridade que entra, os soldados que não podiam ser encarados, a presença da farda amarelas, as botas luzidias, o metal das vozes.
> - Tirem as algemas.
> - Coloquem o esparadrapo.
> Os ombros ainda estão doloridos, há ainda alguma coisa em seus pulmões, o ar opresso da respiração – o empurrão até a borda do tanque. Levanta os olhos: a fileira dos homens esfarrapados do outro lado, a água, o barulho da água. O banho. UMA VEZ POR MÊS.
> Uma vez por mês.
> Assustou-se. O vizinho de fila lhe dera a informação: o banho no pátio era apenas uma vez por mês. Aproveite, dissera ele. Mas entre a vez anterior, o prato de sopa, e outra vez no pátio, não deveria ter se passado mais do que um dia. Um mês. Impossível. Se isso era verdade, se passara um mês para voltar, então a noção de tempo, que tentara medir pelo conforto de seu corpo, estava errada (BRASIL, 2010, p. 25).

A sensação do tempo, ou melhor, a temporalidade como a subjetivação que cada pessoa faz do tempo, estava comprometida pelas práticas de tortura do aprisionamento. O corpo que seria a sua única maneira de "medir" ou sentir o tempo, já não parecia lhe dar as respostas adequadas. Essa "confusão" sobre a medida do tempo, em parte estaria à forte tendência de atribuir ao tempo noções simbólicas de aspectos evolutivos. O "tempo passa" a processos contínuos e encadeados. Nessa concepção de tempo está, também, o "estabelecimento de uma relação, no seio de uma única e mesma sequência de acontecimentos, entre o que se produz 'mais cedo' e o que se produz 'mais tarde'" (ELIAS, 1998, p. 61). Qualquer acontecimento ou evento que comprometam as relações de tais produções cria a sensação de que o tempo está sendo experimentado em desordem. A experiência do tempo, em sua ligação com o corpo e com o espaço está em uma ligação direta entre o tempo e a matéria, a materialidade, visto que "tempo, espaço e matéria são, pois, ideias que penetram o nosso conhecimento das cosias" (LOPES, 2006, p. 167) e do próprio tempo.

O direito básico à alimentação era desconsiderado ou tratado de forma a igualar os presos a animais. Nesse sentido, "A porta grande não foi aberta, apenas uma portinhola em baixo, onde deixava algo parecido com um prato. A natureza sábia e cruel lhe transmitiu logo um cheiro diferente - um cheiro cálido, mas não identificador" (BRASIL, 2010, p. 19). Mesmo diante dessa situação humilhante, Jeremias ansiava por comida "E esperou novamente que lhe trouxessem o prato, para que, como um cão,

sorvesse a coisa quente e estranha. Os sentidos já pareciam viver em função disso: a mãe natureza, cruel e sábia" (BRASIL, 2010, p. 24).

Buscando incessantemente manter a sanidade e compreender o que estava acontecendo, Jeremias começa a refletir sobre a própria vida e a razão de viver. Em um processo introspectivo, começa aos poucos a (re) descobrir alguns valores, como, por exemplo, Deus:

> Oh Deus - repetia. (...) O meu amor por Ti é novo, pois não Te conhecera antes (...). Minha mãe, os entes que amei, ficaram na escuridão do mundo, perdidos, e eu Te achei na claridade desta cela. Peço que me equilibres os gestos e os pensamentos,assim como os gritos dos homens atormentados receberam a harmonia da tua presença.Perdoa-me,Pai,por não te haver conhecido antes.Perdoa este teu servo rebelde e perdido (BRASIL, 2010, p.46-47).

No pátio se depara com o autoritarismo dos soldados. A liberdade de expressão é cerceada por uma mordaça. Os presos, ao soltarem seus gritos de agonia, são amordaçados e impelidos brutalmente para seus cubículos, sofrendo ainda mais privações. O pátio, além de ser o momento de higiene, representa o contato com os outros homens, um anseio maior de liberdade. No pátio "ia sentir novamente a claridade, ia sentir o sol, a água, e era bom também ouvir o grito daqueles homens esfarrapados"(BRASIL, 2010, p.25).

O grito é o momento de desespero dos prisioneiros antes de retornarem para as celas, pouco prazer está no pátio, o sol, o céu, a brisa a passar por seus corpos magros, quando os soldados se aproximam para levar os presos para a cela eles entram em desespero. As expressões que saem de suas entranhas representam valores afetivos distantes, como "mãe", "Deus" e nomes de mulheres. Em vários momentos ele gritava: - "Mamãe! - o homem berrou"(BRASIL, 2010, p.18). No entanto, Jeremias não se lembrava de nada, refletindo e se questionando: "Mas eu não posso me lembrar. Minha mãe. Onde ficara minha mãe, minha vida?" (BRASIL, 2010, p. 47).

O personagem só começa a se dar conta do que acontece quando percebe que a água e o alimento deveriam conter drogas para entorpecer os prisioneiros. Deixa de tomar água do pátio e diminui a quantidade de sopa que toma, deixando o resto para os ratinhos que o visitam. Com os pés, faz um buraco para armazenar pingos da chuva que caem de uma goteira para matar a sede. Aos poucos, Jeremias vem se reconhecendo: lembra-se de seu nome e profissão; que era casado com Dulce (criticando-o por se

envolver com questões políticas); que possuía uma filha, Cacilda (de longas tranças, desejando a boneca da avó); de sua mãe, Matilde (com uma expressão serena) e do pai (não nomeado, chamando-o de profeta em alusão à Bíblia). Seu momento auge é quando o personagem diz: "Meu nome é Jeremias" (BRASIL, 2010, p.109). Isso foi fundamental para que começasse a compreender o que estava acontecendo. Lembrar-se de sua identidade foi importante para a sua própria localização espacial e social, pois era possível entender as razões de sua prisão. Dessa forma, o seu lugar social, como diz Michel de Certeau (1999), possibilita visualizar os conflitos e disputas nas quis se inserem os sujeitos. Isso o deu forças para demonstrar algumas ações de resistências, visto que "Fizera progresso em sua recusa em se alimentar. Não bebia a água do pátio, não comia a comida da cela"(BRASIL, 2010, p.110).

Começa a compreender que os soldados amarelos representam a opressão e a perda da expressão de liberdade, com suas marchas cadenciadas, ordens ríspidas e autoritárias. A imagem que lhe chegava, em meio às suas percepções alcançadas pelo seu corpo, era a de que "As botas, as botas lá fora, como um reflexo, um relâmpago. A esperança do pátio, da volta – eles vêm vindo, marchando, firmes em sua autoridade e poder. Eles vêm vindo para contemplar a sua derrota, ou o seu desafio?" (BRASIL, 2010, p. 112). Todas essas ações e percepções começam a povoar as reflexões e sofrimentos de Jeremias, pois, contraditoriamente, na medida em que recobrava sua sanidade e sua consciência, após período de entorpecimento, aceitar aquela realidade se tornava algo extremamente insuportável.

Em meio à busca de sua integridade mental, na tentativa de conseguir sua liberdade e de seus "companheiros" de prisão, Jeremias pretendia lançar um grito que pudesse animar os demais. Era preciso ter o apoio dos demais presos, que pareciam se deixar levar pelas torturas e não mais lutavam. O grito seria sua tentativa de ter a identificação com os demais, de fazer com eles retomem sua indignação, assim como a sua:

> Os olhos se fixaram nos homens do outro lado do tanque, e gritou ferozmente:
> - Vivam, homens!
> Duas mãos afogaram sua cabeça no tanque, e permaneceu assim, até sentir que se asfixiava – o corpo reagindo em convulsões. Bebeu um gole maior em sua angústia e achou que os olhos saltavam do seu rosto.

> Foi solto e sentiu o corpo rolar pelo chão duro do pátio. Tossia e botava água pelo nariz e pela boca.
> Duas botas reluzentes estavam próximas a seus olhos. A vista turva, nunca podia ver a cara daqueles homens fardados. Eles sempre ficavam em certa posição em que a luz impedia o detalhe de suas faces (BRASIL, 2010, p. 73).

A perda de identidade parecia comum a todos. Os outros presos não se identificavam com nenhuma causa, não reagiam, não se viam mais como homens, não "viviam". Os torturadores não possuíam identidade, eram somente os homens de farda, que seguiam algum tipo de comando, ordens que diziam somente que eles deviam manter o controle dos presos. A única saída que o Professor Jeremias vislumbrava era o seu grito, para romper aquele silêncio, aquela realidade que não tinha uma explicação. A falta de diálogo constante entre os presos também incomodava Jeremias, pois a proibição de conversas entre os presos fazia parte das estratégias de contenção de rebeliões. O grito era um dos poucos momentos nos quais se podia ouvir a voz um do outro, mesmo que fosse surrando uma só palavra, geralmente a palavra "mamãe" ou o nome de uma mulher, uma amada. O grito era um momento de lucidez e de humanidade. Por esse viés,

> O grito era a única realidade ali – um desabafo, um equilíbrio de emoções, uma esperança, o sinal de uma vida já vivida. Podia sentir isso: e passou também a viver em função dos gritos, assim como tinha até então vivido em função do prato quente de sopa.
> E o grito seria uma nova etapa temporal de seu cárcere – o tempo de seu corpo, de suas emoções limitadas entre as quatro paredes escuras.
> E, embora sabendo que não podia gritar, dizendo o nome de quem quer que fosse, aguardava sobressaltado que os homens acabassem suas pequenas tarefas e começassem a berrar. Eles sabiam que cada um poderia dizer apenas um nome ou proferir uma exclamação – o esparadrapo brutal vinha duro como um coice, para selar-lhes os lábios. Mas insistiam e talvez até morressem por aquele momento (BRASIL, 2010, p. 27).

Ele não se conformava com tal circunstância de brutalidade. Por várias vezes, seus opressores ameaçaram: "Se gritar, vai apodrecer lá dentro" (BRASIL, 2010, p. 74). Não era permitida qualquer manifestação de humanidade, gritar por ajuda, gritar com a intenção de pedir explicações ou com o intuito de despertar levantes nos demais presos era terminantemente proibido, pois comprometia a "ordem" que se intentava impor pela força.

Nas estratégias de tortura havia as "negociações", as trocas. Ele teria de escolher manter o grito ou ter o direito ao pátio, que era o único momento no qual podia sair das condições subumanas da cela. O pátio era o símbolo de uma liberdade condicionada, de uma liberdade falseada, mas mesmo assim, ainda era liberdade. Ficava, então, a se questionar o que fazer:

> O grito em troca do pátio, daquela pequena liberdade – o ar, a luz, a presença dos outros, o contato do corpo com a água, os pés na laje fria – o contato com os outros homens, mesmo em silêncio, em murmúrios.
> O grito em troca de pequenos confortos do corpo.
> Mas o grito seria um novo conforto revificador, uma esperança – o amor, a paz, Deus – o grito lhe transmitia as coisas que poucos homens atingiam só quando se sacrificavam.
> Estava certo disso agora: o grito, o seu grito seria o seu sacrifício pelos outros homens, por si próprio, embora tivesse que pagar na própria carne a audácia por querer mostrar que não tinha medo e podia se revoltar (BRASIL, 2010, p. 74).

Contudo, a fraqueza física, bem como o medo (in) consciente, o impediram por vários momentos. Mesmo assim, ainda fora da cela, pois continuava a refletir sobre

> O grito em troca de pequenos de pequenos confortos e a esperança de despertar os homens para a sua própria condição de torturados e ofendidos.
> E levantou a cabeça resoluto, vivaz, feliz, e gritou um grito de seu âmago, como se fosse a última coisa que faria:
> - Vivam, homens!
> E mais alto:
> - Vivam, homens, pelo amor de Deus! (BRASIL, 2010, p. 74).

Alguns dos homens esboçaram o mesmo grito, então começou a correria, na qual os policiais agiram com pancadas e levando todos que podiam para suas respectivas celas. A cena se repetiu, dessa maneira, por várias vezes e em todas as oportunidades, em sua pequena liberdade, ele fazia uso de seu grito:

> Ainda estava livre e tentou um novo grito:
> - Vivam, homens!
> O atropelo se acentuou em suas costas: sentiu a pancada na boca e a voz autoritária:
> - Não come hoje de noite (BRASIL, 2010, p. 85).

Naquele instante, Jeremias percebeu que o silêncio dos demais homens não se dava pela indiferença, mas pela repressão que sofriam constantemente. Eles simplesmente não queriam sentir mais a "pancada" a qual Jeremias sentia agora. Além disso, também não queriam ser privados da necessidade básica da alimentação. Pretendiam viver, pelo menos se alimentando. Os algozes do professor sabiam que a truculência física sozinha não era o suficiente para afugentar os lampejos de liberdade que acometiam Jeremias. Ao lado disso, alertavam-no de que não teria o direito ao jantar. Eles poderiam simplesmente não dar a refeição a ele, mas isso seria algo repentino. A tortura se configurava, também, no fato de que ele foi avisado e que, até a hora do jantar, ele ficaria na certeza de que a comida não lhe seria servida.

O medo e a indignação pela fome e privação torturavam-no tanto quanto a violência corporal sofrida. Jeremias compreendia isso, visto que "a maneira como agiam os guardas, o que diziam, tudo parecia fazer parte de um plano – havia uma ironia no ar, um sarcasmo em relação às vidas que se feriam" (BRASIL, 2010, p. 85-86). Os guardas sabiam que estavam lidando não somente com corpos. Estavam lidando com vidas e que tais vidas eram o bem mais inconteste daqueles homens. No seio da cultura ocidental, quando se passa a ter a vida como centralidade a partir das perspectivas do cristianismo, "a vida na Terra passou também a ser o bem supremo do homem" (ARENDT, 2010, p. 395).

Jeremias era, como os demais, a figura torturada. Estava em choque, pois que realidade era aquela? Quem delegou àqueles guardas autoridade tal que os permitisse agir daquela maneira? Nesse sentido, Jeremias vai compreendendo que "o torturado fica surpreendido por deparar-se com uma lei inesperada para ele; de fato, finalmente, não lhe é solicitado para declarar como verdadeiro o que ele considera como falso" (CERTEAU, 2011, p. 198). Tudo isso acontecia ao passo em que Jeremias, meio atordoado por ainda nem se lembrar do próprio nome, via-se enfileirado, seguindo os comandos de disciplina dos guardas, que os mandavam marchar de um lado para outro.

No momento no qual ficavam todos perfilados em frente às suas celas, Jeremias sentia um universo de sensações: medo, angústia, tranqüilidade, alívio, esperança. Tinha medo de nunca mais sair daquela cela, de não caminhar, de não sentir, por alguns instantes, rufos da brisa ou o ardor dos raios do sol. Sentia um certo alívio e esperança, pois pensava que, enquanto estivesse na cela, estaria "protegido" de outras agressões. Enquanto a cela estivesse fechada, estaria separado dos socos e pancadas dos guardas.

Parecia loucura sentir esperança em meio àquela situação, mas era a esperança que os mantinham vivos e relativamente conscientes.

Em todo instante, na cela ou no pátio, Jeremias procurava manter-se lúcido. Estava sempre pensando sobre o que estava acontecendo e sobre o que poderia acontecer. Ele sabia que nem tudo o que ele pensava poderia ser expresso, ele não poderia se manifestar. Sentiu isso literalmente na pele, quando tentou insuflar seus "companheiros" e foi brevemente espancado e ameaçado de ficar sem refeição. Agir seria a reação primeira em respostas às violências às quais estava sendo submetido. Como destaca Hannah Arendt (2010), em condições de liberdade política, o pensamento é uma atividade humana das mais possíveis e marcantes do homem moderno e pós-moderno.

O pensamento é, em larga medida, a expressão da própria liberdade, mas, "ao contrário do que correntemente se supõe sobre a proverbial independência dos pensadores em sua torre de marfim, nenhuma outra capacidade humana é tão vulnerável; e é realmente muito mais fácil agir do que pensar em condições de tirania" (ARENDT, 2010, p. 406). Jeremias percebia tal vulnerabilidade, pois do que adianta pensar, se não lhe era permitido demonstrar os pensamentos? O agir, em tais condições de privação, é um agir que não reflita pensamentos, sobretudo pensamentos de insurreição ou de questionamento. A "liberdade" das ações é condicionada e vigiada. Agir conforme as regras e a disciplina seria a garantia de integridade parcial do indivíduo.

Seu pensamento o fazia sentir novas experiências. Sua relação com as coisas, com os espaços e com o próprio corpo era modificada. Ao entrar na cela, sentia-se cada vez mais "acostumado", pois o espaço já se tornava lugar, não de pertencimento, mas de reconhecimento. Qualquer sinal que indicasse que estava vivo era motivo de apaziguamento, mesmo que passageiro. Assim era em seu contato com a cela quando

> Deixou-se sentar aos poucos, até sentir o chão úmido. A aspereza da roupa nova estava em seu corpo, o molhado da água, e se achou com certo conforto, uma certa paz – a inércia também era um entorpecimento, uma derrota (BRASIL, 2010, p. 87).

A umidade, a aspereza, o molhado...sensações que o faziam ter a certeza de que estava vivo. Um "entorpecimento" que o fazia pensar, também, que a derrota existia, visto que a tirania parecia ter vencido a liberdade. Essa verdade sentida em seu corpo o

credenciava pensar na certeza de que a liberdade se constitui em todos os detalhes da vida, de que a liberdade é muito mais prática do que um conceito abstrato de cunho filosófico.

Até sua percepção do tempo é transformada, visto que o tempo demarcado pelos horários do trabalho e da casa estava diluído nas incertezas do vazio. "O tempo. O tempo formado pelo meu jejum. O tempo passa e o sinto mais perto e cruel – o tempo da lucidez mais palpável, a espera mais prolongada e objetiva"(BRASIL, 2010, p.110)**.** O tempo do romance é ficcional e psicológico. É o narrador onisciente (de terceira pessoa) que nos mostra os conflitos e as revelações interiores do protagonista. Tais descobertas é que se integram à trama, juntamente com a vida na prisão. Suas referências eram outras naquele instante: o tempo do pátio e da cela. Tempo esse que era coordenado pelos apitos e gritos dos guardas que diziam como e para onde andar.

CONCLUSÕES

O livro de Assis Brasil também demonstra as sensações e sentimentos ocasionados pelos impactos do regime ditatorial em território piauiense. Aponta para a mescla entre a ficção e o real. Literatura e História, Ficção e Realidade se entrecruzando nas narrativas das memórias de um período de extrema violência contra a individualidade e a liberdade. Os principais resultados de análise do estudo demonstram que o romance do escritor nascido na cidade de Parnaíba, no estado do Piauí, lança inúmeras pistas para a visualização das práticas ditatoriais em território piauiense, além de permitir o vislumbre não somente das ações do estado, mas das próprias manifestações de resistência. Tais resultados ainda têm apontado para indícios de que tal romance deve ser percebido, lido e analisado também como um significativo romance histórico, ampliando as classificações da crítica literária, que não o enquadra como tal. Vale destacar que, pela universalidade do tema, ligado a todo e qualquer regime ou prática totalitária, o livro *Os que bebem como os cães* também pode ser tomado como um texto que desperta as reflexões sobre as políticas e ações de governos e regime políticos, inclusive em diferentes espacialidades e temporalidades.

Referências

ARENDT, Hannah. **A condição humana**. 11. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

BRASIL, Francisco de Assis Almeida. **Os que bebem como os cães**. 7. ed. Teresina: Renoir, 2010.

_____ . **Ciclo do Terror**. Rio de Janeiro: Nórdica, 1984.

CALLAGHER, Catherine. Ficção. In: MORETTI, Franco (Org.). **O romance:** a cultura do romance. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 629-658.

CALVINO, Ítalo. **Assunto encerrado**: discursos sobre literatura e sociedade. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CERTEAU, Michel de. **História e Psicanálise**: entre ciência e ficção. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

_____. **A escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1999.

ELIAS, Norbert. **Sobre o tempo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

FIGUEIREDO, Aldrin Moura. Letras insulares: leituras e formas da história no modernismo brasileiro. In: CHALHOUB, Sidney; PEREIRA, Leonardo A. de M. (Orgs.). **A história contada:** capítulos de história social da literatura no Brasil. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998, p. 301-331.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: história da violência nas prisões. 37. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

GASPARI, Elio. **A Ditadura escancarada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

LOPES, José Leite. Tempo=espaço=matéria. In: NOVAES, Adauto (Org.). **Tempo e História**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 167-176.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História e História Cultural**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

ROBERT, Marthe. **Romance das origens, origens do romance**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como Missão**: tensões sociais e criação cultural na Primeira República. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SILVA, Augusto Santos. O escritor exorta os seus concidadãos (ou o discurso político da ficção de Saramago). In: MARAGATTO, Izabel; GOMES, Renato Cordeiro (Orgs.). **Literatura/Política/Cultura (1994-2004).** Belo Horizonte: EDUFMG, 2005, p. 13-56.

EMILIA SERRANO GARCÍA, BARONESA DE WILSON: LAS OLVIDADAS MARAVILLAS AMERICANAS

Ana María Velasco Molpeceres
Universidad de Valladolid, UVa, España
molpeceres91@hotmail.com / anamaria.velasco.molpeceres@uva.es

Introducción: una granadina afrancesada, americana, universal

Emilia Serrano García (Granada, ¿1833?/¿1843? – Barcelona, 1922) fue una escritora, periodista y americanista española cuya figura y obra han sido olvidadas. Su apasionante biografía ha ocultado su personalidad y su producción, ambas intrínsecamente ligadas. Todos sus escritos tienen un tono fuertemente personal, incluso autobiográfico, hasta el punto de difuminar en ellos las fronteras entre vida y literatura.

Educada en Francia, conoció a lo mejor de las letras francesas, por ejemplo a Lamartine o a Dumas, y fue la encargada de difundirlo no solo en España sino también en el continente americano. Además mantuvo amistad con literatos españoles como Martínez de la Rosa y, especialmente, Zorrilla. En París se casó con el barón de Wilson pero el matrimonio acabó dos años, y una hija (fallecida al poco tiempo), después con la muerte de su esposo. Lectora voraz y escritora precoz, las dificultades sentimentales le alientan a recorrer el mundo. Desde 1865, cruzó varias veces el Atlántico y residió durante catorce años en diferentes puntos de América, desde Canadá a la Patagonia, volviendo posteriormente a España.

En el modelo liberal de libertad de prensa, predominante durante el reinado de Isabel II, en el que 'prensa libre' es sinónimo de 'afín', los periódicos femeninos habían alcanzado un gran desarrollo. Sin embargo, el ideal que especialmente se difundió fue el de 'ángel del hogar': una madre devota del cuidado de sus hijos que influía en la vida pública, precisamente, desde su benéfica influencia en la familia. En España, las revistas

para mujeres habían comenzado con la pluma de Beatriz Cienfuegos en *La Pensadora Gaditana* (1763-1764) quien, desde el Cádiz de la segunda mitad del XVIII, reclamó más derechos para las féminas.

La incredulidad que supuso para la sociedad (pese a que el reformismo ilustrado de Carlos III se inscribía en una corriente que intentaba mejorar la precaria situación femenina) que una mujer firmara un periódico, llevó a concluir que era imposible que fuese, efectivamente, obra de una fémina. La propia Cienfuegos clamó contra esas elucubraciones afirmando que «todos porfían, y a su parecer con razón, de que no es mujer la Pensadora. ¡Hay tal ignorancia! ¿Dios ha dado a las mujeres otra alma distinta y de menos facultades que la de los hombres? ¿O procuran hacer valer aquella antigua y errada opinión de que las mujeres eran animales imperfectos, extendiéndola también a sus luces, sus discursos y a sus entendimientos? (…) Desengáñese Vms: mujer soy, y mujer que tal cual sé discurrir...317».

En torno a 1843, con la mayoría de edad de Isabel II y su efectivo reinado personal tras las regencias de su madre y de Espartero, la reclusión femenina pierde terreno e, inscrita en la revolución científica y en el desarrollo económico, las firmas correspondientes a mujeres aumentan en la prensa. María Cristina ya había defendido el derecho de las mujeres a educarse, permitiendo su acceso para consulta a la Biblioteca Nacional (a través de la figura de Antonia Gutiérrez Bueno, que deseaba continuar su *Diccionario histórico y biográfico de mugeres célebres*), derogando la normativa de 1761. Y también la Constitución de 1837 había asegurado el desarrollo de los medios de comunicación, aunque fuese un modelo liberal y no democrático, haciendo de motor para el surgimiento de una 'periodico-manía' en la que las féminas tendrán un papel fundamental.

Las románticas encontrarán en la prensa, y en la literatura, un camino para reclamar la emancipación de la mujer. Sin embargo, piden las reformas con timidez y el cambio social se produce pausadamente. No obstante, a mediados del XIX nadie se sorprende de que una mujer pueda, efectivamente, escribir en la prensa. Tampoco causa conmoción que dirijan y posean periódicos: muchas literatas serán habituales colaboradoras de las cabeceras femeninas y de la prensa general.

No obstante, hay que hacer una salvedad: «la legislación sobre prensa periódica decimonónica establece una clara diferencia entre la figura del 'Director' y la entidad

[317] *La Pensadora Gaditana*, Pensamiento III, Cádiz, 17 de julio de 1763, tomo I, pp. 63- 64. Citado en Beatriz Cienfuegos, *La Pensadora Gaditana*, Cádiz, Universidad, 1996, pp. 63-64.

jurídica del '*Editor-Responsible*'[318]», que debe ser desempeñada por un varón. Así, por ejemplo, mientras Ángela Grassi dirige *El Correo de la Moda*, es su hermano Carlos el que asume la responsabilidad. Igual ocurre con Faustina Sáez de Melgar y su revista *La Violeta*, de la que se hace cargo su marido Valentín Melgar.

En ambos casos, además, se evidencia la penosa situación de la mujer que, pese a ser mucho más capaz que los hombres de su familia que desempeñaron el puesto de 'editor responsable', no pudieron llevar a cabo esas gestiones personalmente. Por si fuera poco, la autoridad masculina fue tan incontestable en el ambiente neocatólico del reinado de Isabel II que aunque no fueron capaces de asumir esas responsabilidades (teniendo que delegar en un editor profesional), sus mujeres nunca lograron hacerse con su puesto (y ellos no se resignaron a ser meros representantes).

Por ello, precisamente, la figura de la baronesa de Wilson es original. Aunque su fecha de nacimiento no está muy clara (ella afirmaba haber nacido en 1843), los cálculos estiman que si Zorrilla se enamoró de ella y le declaró su amor (constatado a través de poesías en las que se refiere a ella como 'Leila') debió tener más bien veinte que diez años. En torno a 1860 comienza a publicar libros y prensa. El tono independiente de sus obras, en las antípodas del rol decimonónico de 'ángel del hogar', es evidente.

En primer lugar, Emilia Serrano es una mujer muy instruida. En segundo, pronto dirigirá todas sus empresas y las acometerá en total soledad. También se hará a la aventura, recorriendo el mundo y combatiendo la falta de educación, la superstición y el atraso, así como la precaria situación de la mujer. Ni la ley ni los usos sociales torcerán su voluntad; por ello, su figura es única en la historia de la literatura en castellano y, por su condición de viajera y de americanista, debe ser reivindicada tanto en el Viejo como en el Nuevo Continente.

Romper el canon isabelino: la aventura

Conocida como *Madame Minerva* por su afición a la lectura y su curiosidad, el horizonte de la mitad del siglo supone para la baronesa su estreno en el mundo de las letras. En 1857, hasta fines de 1860 o incluso un poco más, dirigió en Madrid *La*

318 SÁNCHEZ LLAMA, Íñigo. *Galería de escritoras isabelinas. La prensa periódica entre 1833 y 1895*. Madrid, Universidad de Valencia, 2000. P. 166.

Caprichosa[319], una cabecera para mujeres. En 1861, también en la capital, lanzó *La Nueva Caprichosa*: «revista universal de ambos mundos» que era el periódico literario reconvertido, con figurines iluminados. En 1858 traduce la comedia *El hijo natural*, de Alejandro Dumas, y ese año y los dos siguientes publica en París los poemarios *Las siete palabras de Cristo en la Cruz*, *El camino de la Cruz* y *Alfonso el Grande*. En el 59 aparece su primera obra en prosa, una colección de novelas morales, titulada *El Ángel de la Paz*.

Sin embargo, logra la fama con su ensayo para mujeres, *Almacén de las señoritas*, publicado en 1860, que reúne una serie de consejos y lecciones para las jóvenes de la época (que iban desde anotaciones históricas a cuestiones domésticas). Dedicado a su hija María Aurora, se reeditó hasta siete veces y fue usado en ocasiones como libro de texto. Hay quien considera que a los quince años (más bien en torno al cuarto de siglo) se casa en París con un aristócrata inglés, el barón de Wilson, de quien toma el título, aunque enviudará dos años después.

Hasta aquí, la vida de Emilia Serrano se adapta a los cánones de una joven de 'buena familia' de su época; incluso pese a su afición por empuñar la pluma. Su temprana maternidad (y esto es curioso, pues algunos atribuyen la paternidad de su hija a Zorrilla) y el uso del 'de Wilson' para firmar, así lo confirman. De hecho, el suyo es un caso claro de lo que ha dado en llamarse «el "de" tranquilizador (…) que venía a ser la garantía de una correcta situación familiar, aval de la sana doctrina moral que de una señora casada o viuda podía esperarse[320]».

Su personalidad aventurera, aficionada a los viajes, se puede ver como un reflejo de los gustos del XIX. Si en la Edad Moderna el *Grand Tour* había hecho conocer a los ingleses las delicias del continente, la extensión de las reformas ilustradas y liberales (en paralelo con la mejora de las comunicaciones y el aumento del nivel de vida) permiten que se desarrolle una auténtica cultura cosmopolita de viajeros.

Como en algún momento de la década de 1850 contrajo matrimonio, debió viajar con su marido y continuar una afición de la infancia en la que se inició gracias a las misiones diplomáticas de su padre que la llevaron, al menos, por España, Francia e Italia. Todo ello lo reflejó en libros de viajes como su *Manual, o sea Guía de los viajeros en Francia y Bélgica* y *Manual, o sea Guía de los viajeros en Inglaterra, Escocia e Irlanda... para uso de los americanos*; ambos de 1860, impresos en París. Su atracción por el Nuevo

---

319 HARTZENBUSCH, Eugenio. *Apuntes para un catálogo de periódicos madrileños desde el año 1661 a 1870*. Madrid, Ollero y Ramos, 1993. P. 179.

320 SIMÓN PALMER, María del Carmen. *La ocultación de la propia personalidad en las escritoras del siglo XIX*. CSIC, Madrid. P. 92.

Continente se deja notar ya en este momento incluso en los títulos de sus obras; pero será con su viudedad (a la que sigue el traumático fallecimiento en la infancia de su hija), cuando este paraíso perdido sea encontrado y explorado por ella.

De hecho, una vez viuda, la baronesa de Wilson se lanza al viaje y a la aventura. En primer lugar, hace un viaje a España en el que la acompaña su madre. Pero, posteriormente, cruzará el Atlántico en total soledad; al margen del decoro que se exigía a su sexo para realizar esas travesías que debían ser, en la medida de lo posible, en compañía de criados y de un varón responsable. Su caso es, por ello, insólito: Emilia Serrano realizó «peligrosos viajes, como el de remontar la corriente del Plata y hacer ascensiones de los ásperos flancos del Tandil, del Aconcagua, el Misti, el Chimborazo etc. (…) Y esos viajes no han sido de turista, han sido de mujer estudiosa, laboriosa, que ha trabajado incansablemente[321]» con el fin de dar a conocer en Europa la historia de los pueblos americanos, al tiempo que introducía allí las reformas del Viejo Continente.

Uno de sus objetivos fundamentales era acercar las dos orillas pues su punto de vista sobre la situación de América era de gran progresismo en la época: Emilia Serrano consideraba que la independencia era inevitable y planteaba la pérdida irresoluble del imperio español. La novedad de sus planteamientos es que no lo hace a modo de lamento sino que lo ve como trampolín para una unión de pueblos de habla española que fuera «estrecha, íntima, grande, útil e inquebrantable».

El deseo de la baronesa era formar un imperio compuesto por los pueblos de habla castellana que reuniera lo mejor de los pueblos precolombinos (que a veces eran contemplados, tanto por ella como por otras autoras de la época, con demasiada ingenuidad) y los progresos europeos. Con su labor, combinó sus «aspiraciones profesionales de historiadora, mujer de letras estilo *Madame* de Stäel y naturalista discípula de Alexander von Humboldt[322]».

En 1865 decide ir a Ultramar y permanece allí tres años. Aunque fechar y ubicar los viajes de Emilia Serrano es difícil, probablemente estuviera en las Antillas americanas. En 1868 regresa a España pero el reinado de Isabel II está al borde del colapso, las tensiones entre republicanos y monárquicos son claras y la Gloriosa le sorprende en el Puerto de Santa María, Cádiz. Intentando dejar atrás los excesos de la 'septembrina', la baronesa llega a la capital – recorriendo el camino contrario a la reina

---

321 BURGOS, Carmen de. "Granadinos olvidados. La baronesa de Wilson", La Alhambra, Granada, XIV, n.º 313, 31 de marzo de 1911. P. 123.

322 MARTÍN, Leona. "La Baronesa de Wilson canta a Colombia y a Soledad Acosta de Samper", en *Revista de Estudios colombianos*, nº. 30, Asociación de colombianistas y Wabash College, 2006. P. 15.

que prefiere exiliarse en Francia en vez de defender su trono –. Posteriormente, en París se entrevista con la de 'los Tristes Destinos' pues su familia siempre había estado próxima al entorno de María Cristina y de su hija.

Mientras estuvo en América, publicó la novela *La familia de Gaspar* en 1867, distribuida como folletín en *El Eco*. También saca allí, al año siguiente, *El ramillete de pensamientos*. Ya establecida en la capital francesa, en el 69, aparece la novela *La senda del deber*, que alcanzó tanto éxito que se reeditó. Al año siguiente, escribe una colección de siete novelas morales titulada *Sembrar para recoger* y otra recopilación llamada *El árbol sano y el vicioso, o Rosas y abrojos*.

Sin embargo, la situación de París no es más tranquila que la española: el II Imperio de Napoleón III y Eugenia de Montijo hace aguas ante la presión de Prusia y la guerra que libran contra el país se salda con una derrota, que llevará a los reinantes al exilio. La capital vive momentos terribles: *Le Figaro* informa, por ejemplo, de que los chefs del Club Jockey estaban preparando un «salami bastante decente a base de ratas[323]». La Tercera República Francesa devuelve a la baronesa a Madrid.

Entre 1870 y 1873, cuando es probable que regrese a América, Emilia Serrano debió residir en Madrid, pues es la plaza de edición de la novela *La miseria de los ricos (Historia de dos millones)* (1872). Luego probablemente fuera a Andalucía para embarcarse a las Indias. Entre 1873 y 1887 se estima que vivió en el Nuevo Continente, siendo esa estancia la más duradera. Se sabe que en 1874 se casó con el doctor Antonio García Tornel, de quien tomó ocasionalmente el apellido.

Recorriendo los lugares de publicación de sus obras se puede hacer un seguimiento de su aventura americana. En 1875 se publica aún en Madrid la novela *Los pordioseros de frac* – que anteriormente había aparecido en *El Periódico para todos* – pero en esa fecha debió vivir ya en Ultramar pues en Buenos Aires aparece *Las perlas del corazón* que trata sobre los ideales y las realidades de la mujer en su cotidianidad.

El texto, igual que su manual para señoritas, tiene gran éxito. En 1876, aparece la tercera edición en Lima, incluyendo un adendo de casi noventa páginas. En 1880, la cuarta sale en Quito y la quinta, en Madrid. Pero, de nuevo en América, en 1886 se vuelve a publicar en México. En 1911, se reedita por octava vez en Barcelona; siguiendo casi a la perfección la trayectoria geográfica de la baronesa.

Si la situación de la mujer es una preocupación fundamental de Emilia Serrano, no lo es menos su deseo de modernizar a toda la sociedad a través de la educación. En

[323] WOODHEAD, Lindy. *Mr Selfridge*. Barcelona, Punto de lectura, 2014. P. 45.

Quito, en 1880 publica *La ley del progreso. Páginas de instrucción pública para los pueblos sudamericanos* – que en 1883 se reeditará en San Salvador –. La obra es especialmente interesante por proponer un modelo ideal de funcionamiento de la educación en el país; así, explica detalladamente cómo debe crearse un aparato institucional de guarderías, escuelas primarias, dominicales, etc. e incide especialmente en el papel que la educación debe tener para la mujer, contribuyendo a la mejora de su posición social. También explica el rol que las féminas deben tener en los colegios.

Asentada en Ecuador, escribe *Una página en América. Apuntes de Guayaquil a Quito* en la que cuenta en apenas treinta y cuatro folios su experiencia recorriendo esa parte de América (en barco, en mula y a pie). Ese mismo año, en México, publicó la leyenda árabe *Almeraya* que en 1891 se reimprimió en La Habana.

En torno a 1888 debió regresar a España, donde publicó más estudios americanos. El objetivo de sus viajes no era únicamente el deseo de conocer o la afición por la aventura sino una ambición ilustrada, al modo dieciochesco, que consistía en llevar las Luces por el mundo, fuera nuevo o antiguo. Así, pretendió modernizar América con las novedades europeas y difundir por el Viejo Continente la realidad ultramarina, al margen de tópicos y supersticiones, con estudios del natural, fruto de su experiencia vital. Por su condición femenina, el interés por las mujeres americanas fue grande pero lo más destacado de su proyecto fue la firme convicción de que había que acercar las dos orillas, especialmente las hispanohablantes.

Por ello, ese año publica *Americanos célebres. Glorias del Nuevo Mundo*, en Barcelona, en el que se incluye, al modo de la época, un retrato suyo que tiene interés porque desde joven se había celebrado su belleza. La obra está formada por dos tomos, que suman casi ochocientas páginas y está dedicada a Porfirio Díaz, presidente de la República de México.

Hay que reseñar que en este texto recorre la historia del Nuevo Continente y de sus hombres más afamados, en un género historiográfico entre la anécdota y la biografía que causaba fortuna en el momento. Pero también que no se trata únicamente de una obra sobre hombres ilustres pues recoge tanto las hazañas de los más destacados patriotas como de los hombres comunes cuyas historias de sacrificio y superación, o cuya ayuda particular, le ha impresionado.

Paralelamente, en 1890, publica en Madrid su famosísima *América y sus mujeres*, cuyo subtítulo detalla a la perfección el contenido de la obra: «costumbres, tipos, perfiles biográficos de heroínas, de escritoras, de artistas, de filántropas, de patriotas;

descripciones pintorescas del continente americano, episodios de viaje, antigüedades y bocetos políticos contemporáneos» y aclara que son hechos sobre el terreno.

Aunque continúa los dos volúmenes anteriores sobre biografías de americanos célebres, es un texto profundamente original porque la convierte en la primera persona que estudia las cuestiones de género e identidad en América y que hace un estudio comprensivo sobre el tema. Junto a su labor como autora y fundadora de revistas para la mujer, su contribución a la identidad femenina americana es indiscutible y necesaria de conocer.

En realidad, la baronesa funde en esta galería de americanas un diario de viaje que resume su aventura vital con las diferentes biografías de las más destacadas féminas del Nuevo Continente. Es significativo que el libro esté dedicado a Jacinta de Crespo, esposa de Joaquín Crespo, que fue dos veces primera dama de Venezuela y que formó un todo en cuanto al gobierno de la nación junto al general, sobre quien no solo tuvo gran poder sino con quien compartió responsabilidades gubernativas.

Su obra es clave, tanto por su valor literario y reivindicativo del papel de la mujer, como porque «el género es un componente indispensable del proceso de formación de los estados en América Latina, particularmente en el siglo XIX, cuando el proceso de formación y consolidación del Estado nacional incluye una forma de relación jerárquica y desigual en los espacios familiares, sociales y políticos[324]».

En 1891 es probable que hiciera otro viaje a América, seguramente al país azteca. En la Imprenta del Partido Liberal, publica, en la ciudad condal, un pequeño relato titulado *De Barcelona a México*. Asentada definitivamente en Cataluña, edita allí también *Siembra y cosecha* que estaba compuesto por una serie de episodios para la juventud que incluían «anécdotas, ejemplos heroicos, sucesos históricos, perfiles morales, historietas y cuadros de la vida real». En 1896 aparece *Del cielo a la tierra*, que es ampliado un año después de su muerte, al reeditarse.

Con *América en fin de siglo* (1897) hace un panorama de las «actualidades, sucesos, apreciaciones, semblanzas y datos históricos» del Nuevo Continente. Es una obra producto de su última estancia americana, en la que refleja no solo las costumbres y tradiciones del pasado sino la realidad del momento, estudiando los cambios ocurridos desde su último viaje. El deseo de que no se pierdan las relaciones entre Cuba y España también se deja notar en este impreso editado en Barcelona, que

---

[324] RAMOS ESCANDÓN, Carmen. "Cultura, género y poder en el largo siglo XIX", en Scarlett O´Phelan Godoy y Margarita Zegarra Florez. *Mujeres, familia y sociedad en la historia de América Latina, siglos XVIII-XXI*, Lima, Instituto Francés de Estudios Andinos, 2006. P. 25.

superaba las trescientas páginas. Se trata de un texto fundamental en el americanismo, en tanto que es una de las pocas contribuciones hechas al natural, sobre historia contemporánea, publicadas en España.

Indagar en la realidad del continente, más allá de las antiguas ensoñaciones románticas decimonónicas – y al borde del Desastre del 98 – hace que la figura de Emilia Serrano sea de gran originalidad. En esa estela continúa sus trabajos historiográficos posteriores: en 1903 publica en Barcelona dos volúmenes sobre *El mundo literario americano* en los que incluye la semblanza de los distintos escritoras del Nuevo continente del momento.

Es el primer estudio sobre literatos que se hace pero no es únicamente interesante por ello sino porque se aproxima a la autoría femenina y describe el panorama literario incluyendo a personalidades que conoció de primera mano. La reflexión que esta obra supone, tanto en lo relativo a valorar la potencialidad de América en el futuro devenir cultural como en la relevancia dada a las mujeres, la hace especial dentro de su producción y marca un hito en la producción de trabajos sobre la historia del Nuevo Continente que, cada vez más, se va desmarcando del halo supersticioso, mítico y de exotismo que se había ido construyendo en torno suyo desde su descubrimiento.

No obstante, no es que la baronesa de Wilson acabe con la labor historiográfica o narrativa anterior. A esa tradición, que ella retoma – no deja de ser una viajera, una aventurara europea en América –, añade una faceta moderna que había quedado olvidada. No se trata únicamente de inscribir las tierras ultramarinas en las maneras europeas (ni de acercar como entomóloga la realidad y las costumbres al Viejo continente) sino de defender el nacimiento de una nueva realidad que conecte las dos orillas y que busque caminar hacia el progreso.

La causa del abolicionismo estaba candente en la Europa, y en la España, de finales del XIX. Incluso mujeres como la conservadora Faustina Sáez de Melgar habían abogado por el fin de la esclavitud. Sin embargo, Emilia Serrano es innovadora porque no solo quiere la igualdad de las razas, sino también de los sexos. Llama a la educación femenina, clama por el fin del colonialismo y de las relaciones imperiales y pide no solo el fin de la desigualdad racial o geográfica sino del tradicionalismo y los viejos esquemas. América no debe ser lo colonizado sino el hermano querido, igual que la mujer no puede ser la costilla del varón, sino su compañera.

Uniendo el deseo ilustrado de trasladar el progreso a las zonas más atrasadas, acabando con la superstición y el pensamiento mítico; así como la afición decimonónica

y romántica por conocer lo exótico y acercarlo a lo racional, lo mecánico y lo industrial: la obra de la baronesa une historia y vida, subjetividad y cientificismo, literatura y objetividad, magia y progresismo. En 1910 aúna las dos tendencias que han recorrido su obra – la conservadora y la renovadora – y publica *Maravillas americanas* que incluye «curiosidades geológicas y arqueológicas, tradiciones, leyendas y algo de todo», constituyendo su texto más personal.

En él, Emilia Serrano comienza con toda una declaración de intenciones: «he vivido meses y años, siguiendo con febril entusiasmo las veredas, que sin duda recorrieron los primitivos pobladores del vastísimo territorio americano, intentando descorrer el denso velo de las remotas edades y reanudar las mágicas leyendas, las tradiciones de aquella superficie inmensa, tan imperfectamente conocida y que ofrece ancho campo a investigaciones siempre nuevas, siempre interesantes».

El proyecto de hacer una «historia del Nuevo Mundo» para difundir por Europa el pasado y el presente de América había sido un deseo íntimo de la baronesa desde la infancia pues, de niña, tal y como explicó en *América y sus mujeres* (1880): «los viajes de Colón, la Historia de las Indias, por el P. Las Casas, La Araucana, de Ercilla, y otras obras, fueron el origen de mi entusiasmo por América. Las escenas de la vida de los indios, descritas gráficamente, los descubrimientos y conquista, las batallas, las heroicidades de españoles y de indígenas, la lucha tenaz y justa de los hijos del Nuevo Mundo contra los invasores, me enajenaron hasta el punto de olvidarme de todo lo que no era leer».

El impulso definitivo lo obtuvo en 1870 cuando, tras la caída de la monarquía de Isabel II, se instaló en Sevilla y trabó amistad con Fernán Caballero y el ambiente literario de la ciudad que le anima a componer una historia de América. La obra de Humboldt y de Ramón Azpurua, titulada *Biografías de hombres notables de Hispano-América* (1877), fue clave para ella. No obstante, hay que señalar que la baronesa no fue la única viajera al Nuevo Continente que plasmó por escrito sus relatos.

Hay que destacar la obra de Flora Tristán titulada *Peregrinaciones de una paria* (1840) en la que narra los problemas a los que se enfrenta al tener que viajar a Perú por reclamar una herencia a la que, en su condición de hija ilegítima, no tiene acceso y que necesita para deshacerse de su marido, que la maltrata; o el viaje de la marquesa Fanny Calderón de la Barca a México, tras la independencia, como embajadora consorte, que retrata en *La vida en México durante una residencia de dos años en este país* (1843) que es de gran valor por narrar las nuevas relaciones entre colonia y metrópolis.

Sin embargo, quizá la contribución más destacada sobre América y su realidad fue la de la amiga de la baronesa, Eva Canel que en 1899 publicó *De América: Viajes, tradiciones y novelitas cortas* en la que intenta hacer una obra historiográfica pero también autobiográfica en la que narra sus experiencias y visiones. Sin embargo, es la obra de Emilia Serrano la que logra la perfección estilística y narrativa de esa unión histórico-sentimental con sus *Maravillas americanas.*

No obstante, hay que unir ese texto al de *América y sus mujeres* pues ambos forman un todo indisoluble pues llegan a narrar los mismos episodios. Durante sus viajes, la baronesa hacía prolijas anotaciones que luego reelaboraba y publicaba por separado; de manera que, estas dos obras, se complementan la una a la otra y revelan el espíritu que alentó a la baronesa a escribir: la preocupación por la situación de la mujer, la fascinación por lo desconocido y la libertad de la aventura, en paralelo con el deseo de progreso y de avance de los dos continentes.

Con sus textos, Emilia Serrano da cuenta de su pensamiento y de la realidad de su momento y lo hace, al tiempo, con una fuerte impronta personal que no empaña la veracidad de lo narrado, ni la sinceridad del relato. Además, al describir sus experiencias – banquetes, relaciones, recibimientos, celebraciones, eventos a los que asistió, etc. –, su obra es una crónica social de la América del momento.

Su posición de privilegio, de gran cultura y con buena posición económica, la hizo muy admirada en el Nuevo Continente donde se vio, y más en un momento en el que fraguaban las independencias, como un símbolo del futuro. El interés que demostró por trasladar la realidad americana en Europa le permitió, por ello, contar con el beneplácito de las élites y acceder al corazón de la sociedad latinoamericana, sobre todo.

Su figura es la de una adalid del pan-iberismo lo que es de gran interés, sobre todo, porque consideraba que la unión entre mujeres hispanoparlantes sería clave para lograr esa nueva realidad. Ella misma afirmó que, de hecho, sus «viajes tenían como único objetivo contribuir a la unión iberoamericana», así como «saborear» el continente. Por ello, en sus textos no fue únicamente la autora de unas guías de viaje o de libros de historia sino que reelaboró los ideales nacionales, los mitos y leyendas del pasado, la situación actual de los países inmersos en procesos de independencia y revolución así como las biografías de personajes ilustres del pasado y del presente, junto con información de la geografía y la cultura.

El objetivo no era solo difundir el presente y el espíritu de esos territorios sino transmitir un sentir sobre América que, en su caso, era «algo superior a cuanto elaboró

la mente: la realidad supera a los ideales más inverosímiles. Esto es incomparable para quien no ha viajado por ese mundo desconocido hacia largos siglos y que Colón descubrió». En *América y sus mujeres* ella misma se presenta como «viajera intrépida» y «Cantora de las Américas».

También explica que «verdaderamente sentíame enamorada de la idea [del viaje] pareciéndome ya verme en medio de aquellas majestuosas soledades que cruzaron los atrevidos españoles del siglo XVI y XVII, tan aficionados por su índole aventurera y audaz a enredarse en empresas riesgosas y erizadas de dificultades. No podía ocupárseme lo temerario del propósito: pero mi excelente salud y la incontrastable fuerza de voluntad, salían fiadoras para que no temiese el cansancio moral y físico».

En su libro *Americanos célebres* criticó las obras de historiadores que hablaban de América, por ejemplo Menéndez Pelayo, sin haberla visitado. Y, sobre todo, intentó derrumbar los viejos prejuicios; así afirmó «algunos historiadores europeos niegan la civilización india y presentan todas las regiones americanas en la época de la conquista como degradadas y salvajes. No es cierto; en ese caso habría que desmentir á los conquistadores Pizarro y Cortés (…) cuando expresaban en sus cartas á los monarcas españoles no haber visto nada tan maravilloso como los palacios de Motezuma y de Atahualpa».

Por ello, revaloriza su condición de «viajera que sin temor alguno, cruzaba solitarios bosques, surcaba los mares y ascendía a la maravillosa cordillera de los Andes» y reivindica su obra que, sin cientificismos, es personal y realista al mismo tiempo, aún partiendo desde un presupuesto romántico y occidental. Si sus *Maravillas americanas* se encuadran dentro del género de la literatura de viajes, como tantos otros de sus textos, no dejan de ser una obra tan personal que borra las fronteras de la literatura y la autobiografía.

Por otro lado, con su galería de mujeres célebres, su legado es novedoso por sobrepasar el colonialismo y superar la noción mítica de hispanoamérica. A través de su reivindicación de las latinoamericanas – y de su propia realidad de viajera –, plantea el tema de las relaciones de poder entre hombre y mujer pero, sobre todo, entre el Viejo y el Nuevo Continente: demandando la igualdad, la libertad, la emancipación, etc. Libertar América y superar su construcción colonialista es independizar a las féminas: se trata de ocuparse de la figura de la madre, sea ésta la patria o la propia mujer.

En 1910 publicó también dos tomos sobre *México y sus gobernantes de 1519 a 1910* formados por «biografías, retratos y autógrafos», además de por una reseña

histórica que relataba el descubrimiento y la conquista. Sin embargo, es más interesante aún su novela histórica *Cuauhtemoc o el Mártir de Izancanac* que se editó en Barcelona y de la que no se conoce con seguridad la fecha de publicación. En todo caso, debió aparecer después de 1890. Se trata de una de las primeras obras de este tipo sobre la realidad americana, hecha siguiendo el modelo decimonónico de Sir Walter Scott, que tanto admiraba. El tema azteca es el más querido, dentro de su obra dedicada al Ultramar, y se deja notar en la multiplicidad de títulos que dedica a la nación.

El libro bebe de *Los mártires del Aháluac* (1870) publicado por el mexicano Eligio Jesús Ancona Castillo que era de declarado tono antiespañol pero la mirada sobre los mártires del valle de México durante la conquista de la baronesa es diferente: desea celebrar el pasado del país y sobre todo homenajear la figura del emperador de los aztecas, pero sin condenar el descubrimiento español.

El relato cuenta cómo Cuauhtemoc, rey de Izancanac, es considerado culpable de una conspiración contra los españoles. El capitán Hernán Cortés lo sentencia a muerte y aparece retratado con gran ecuanimidad, reflejando lo bueno y lo malo: caudillo ambicioso, temerario aventurero y respetuoso caballero con su mujer, Juana de Zúñiga. En su camino a la muerte, el monarca se muestra bravo e íntegro, mientras su mujer, Xihuitl, venga la muerte de su marido.

La obra es a la vez un reflejo de las virtudes y los defectos de conquistados y conquistadores y un canto feminista, siendo una muestra perfecta de la labor americana de Emilia Serrano. Esa unión de contrarios – igual que la suma de autobiografía e historia en sus otros textos – es clave en su obra y refleja bien las relaciones y deseos que tenía para unir América, España y sus respectivas maravillas. Después de 1910, los escritos de la baronesa de Wilson se publicaron únicamente en prensa, una faceta que también es de gran interés. Permaneció escribiendo hasta su muerte, en 1922.

Acabar con el modelo del 'ángel del hogar': ser una voz pública

La faceta periodística de Emilia Serrano es aún más desconocida que la literaria pero es de gran interés. Como hemos señalado anteriormente, el suyo es uno de los casos más destacados en la España decimonónica dentro de la prensa femenina, como fundadora y directora de varias cabeceras, pero su firma fue habitual, recurrente y de gran influencia a los dos lados del charco, en publicaciones de todo tipo.

Aunque el XIX es un siglo en el que las féminas demandan más derechos – especialmente a través de la extensión de la educación –, la baronesa de Wilson es una de las feministas más destacadas. En su libro *Las perlas del corazón* (1875) critica a los que no valoran la capacidad de la mujer y condenan que escriba diciendo que «el pan es útil y el agua también: la pluma es necesaria y la aguja igualmente: pero ni el agua es superior al pan, ni el lápiz á la aguja, porque cada una de estas cosas tiene un distinto fin. En la gran solidaridad humana, el hombre y la mujer se completan para todos los fines de la sociedad. (…) La mujer tiene un puesto social que el hombre no puede disputarle sin absurdo y sin visible tiranía. La mujer es el alma del hogar».

Aunque esta nota final pueda chirriar y remitir al modelo del 'ángel del hogar', la postura de Emilia Serrano es de todo menos conservadora. Su ideología, simplemente, se inscribe en el modelo republicano y católico de convivencia pacífica y el tono de sus escritos es declaradamente conciliador aunque, igual que su vida, solamente sirve para ocultar su deseo de libertad y de independencia.

Su figura está en sintonía con la de literatas y periodistas como Ángela Grassi, Carolina Coronado, Faustina Sáez de Melgar o Gertrudis Gómez de Avellaneda, quizá con la que más en común tiene, y con todas las románticas que encontraron en la prensa un espacio donde reclamar su subjetividad y desde el que hacer llegar su opinión a mujeres – y hombres, especialmente en el caso de la baronesa – que deseaban conocerla.

Pero el caso de Emilia Serrano es particular en cuanto a su participación en los papeles periódicos de la época ya que, al recorrer incansablemente el continente americano, fundó y escribió en infinidad de cabeceras – que a veces son difíciles de rastrear –. También es diferente porque su compromiso con la igualdad de los sexos, su feminismo, es mucho mayor que el de ninguna de las autoras mencionadas. Además, a menudo dirigió y se responsabilizó ella misma de esos títulos, rasgo original y acorde con su personalidad.

Entre 1857 y 1860 dirigió, siendo la propietaria, *La Caprichosa*, un periódico literario para mujeres editado en Madrid. En 1861 lo reconvirtió en *La Nueva Caprichosa*, una revista mensual con figurines, cuyo subtítulo era «revista universal de ambos mundos», lo que aludía a su difusión en América Latina además de en España. En esas fechas, colaboró con *El Mundo Pintoresco* y *La Época*, todas ellas de la capital. En 1868 escribió en *La Guirnalda*.

Desde 1871, por lapso de un par de años, dirigió *El Último Figurín*, publicada en Madrid, cabecera femenina dedicada especialmente a la moda. En 1872 escribió en *El*

Recreo de las familias y en 1873 en *El periódico para todos*, respectivamente publicados en Valencia y Madrid. Ese mismo año también publicó en *La Primera Edad* y, al siguiente, en *La Correspondencia de España* y *Revista de Andalucía*. En 1884 y 1886 firmó varios textos en *El Correo de la Moda* (destacando uno dedicado a Gertrudis Gómez de Avellaneda) y en *Flores y Perlas*.

Entre 1887 y 1916 publico treinta y nueve textos en *La Ilustración Artística*, editada en Barcelona. Destacan los que tratan historias de América como «El tesoro de los incas», «La india de Puno», «El Bohío del manglar», «El puñal de Antuco» o «El juramento. Episodios de la guerra del Perú». En ellos, las notas autobiográficas que se refieren a sus viajes son muchas. Otros medios en los que colaboró fueron *La Crónica Ilustrada*, *La Ilustración Española y Americana* o *La Ilustración Artística*.

En el Nuevo Continente también fue una periodista habitual. Escribió, a medida que iba recorriendo países, en las más destacadas publicaciones del lugar. Por ejemplo, en *El Diario de la Marina* de La Habana, *El Mercurio* de Santiago de Chile), *El Diario de Centro-América* en Guaremala y, en Buenos Aires, en *Kosmos* y *Diario Español*. La repercusión de su trabajo periodístico en América es grande. Pues, además, fundó y dirigió publicaciones dirigidas a las latinoamericanas como *La Nueva Caprichosa* en La Habana (1906-1912), *El Semanario del Pacífico*, en Lima o *El Continente Americano* en México.

El interés de estas revistas como configuradoras de un ideal de mujer así como difusoras de las ideas de su autora y de la literatura de su época (pues no hay que olvidar que fundamentalmente fue una escritora de gran fama, que contribuyó a difundir la novela y la poesía de la segunda mitad del XIX, sobre todo de las corrientes francesas) es claro. Igualmente, es claro el calado de la obra de la baronesa de Wilson, especialmente en lo vinculado a los temas americanos.

Conclusiones: la mujer, la literatura y la historia

La figura de Emilia Serrano no pasó desapercibida entre sus contemporáneos que alabaron su talento y lo reconocieron. Entre otros homenajes, fue nombrada socia de honor de la Sociedad de Escritores y Artistas de Madrid, de la Unión Iberoamericana, de la Casa de América de Barcelona y fue considerada una celebridad en América. Recibió numerosos galardones, entre ellos, la Medalla de Oro de la Cruz Roja; también obtuvo el cargo de Comendadora de la Orden del Libertador Bolívar en

Venezuela, la condición de académica en la Academia de las Bellas Artes de Santiago de Chile y de Málaga y fue socia de mérito del Ateneo de Lima.

Sin embargo, su cosmopolitismo y su carácter aventurero ha dificultado su adscripción a un espacio geográfico concreto que cultive y rescate su figura. Habitualmente se considera que su persona es más conocida en Hispanoamérica que en España pero lo cierto es que ya en su momento su situación «resultaba especialmente precaria ya que, al residir y al publicar sus obras en tantas repúblicas del mundo hispanohablante, no estableció los imprescindibles lazos profesionales para insertarse firmemente dentro de la tradición cultural nacional de algún país específico[325]».

Ella misma, en U*na página en América, apuntes de Guayaquil a Quito*, se definía como «peregrina del siglo XIX: incansable investigadora de las ruinas, pájaro cosmopolita, que canta al descender el vuelo»; y este rasgo ha dificultado el reconocimiento de su legado. Sin embargo, su trabajo es, tal cual dice ella, de gran interés por combinar «la sublime imaginación del científico [con] la ardiente y impetuosa del poeta y grave del pensador». Su obra literaria, efectivamente, une historia y vida como pocas, difuminando tanto las barreras de la ficción como las de la biografía.

Aunque inicialmente puede considerarse que su deseo de instrucción de la mujer – y que su propia figura – responde al modelo de 'ángel del hogar' extendido desde las posiciones ideológicas más conservadoras del XIX, la verdad es que la unión de su extraordinaria cultura y su curiosa personalidad hacen que atraviese, siempre con la religión católica y el ideal republicano como faros del progreso, las posiciones más tradicionales hacia una voluntad de igualar los dos sexos, no solo de destacar su complementariedad y mejorar ligeramente la situación de la mujer: el suyo es un compromiso mucho más firme.

El viaje a América es su manera de reivindicarse como ser idéntico al varón. Si su entorno opinó, como explica en *América y sus mujeres*, que el plan era «descabellado y no faltó quien dijo estas ó parecidas palabras: "La empresa sería grandiosa, si no la viese como imposible para ser realizada por una mujer, y paréceme mayor locura que aquella de D. Quijote"»; ella ve el periplo como una meditación sobre si pertenece o no a «ese sexo llamado débil». Concluirla es probar que puede desempeñarse como un hombre, de manera que la diferencia de trato no está justificada.

---

[325] MARTÍN, Leona. "Emilia Serrano, Baronesa de Wilson (1834?-1922): Intrépida viajera española; olvidada "Cantora de las Américas", en Ciberletras: Revista de crítica literaria y cultura, no. 5, 2002

Es interesante comprobar cómo, que sea América y no otra zona, es importante para esta misión. La baronesa de Wilson consideraba, como explicaba en *El mundo literario americano*, que «el Viejo Mundo parecía haberse agotado después de alumbrar una cultura prodigiosa. Ahora el virgen continente tomaba relevo y tenía reservado un nuevo refugio a la civilización». Esa situación la paralelizaba con la de la mujer respecto al hombre: había llegado el turno de América, frente a Europa, y de la mujer, que debía dejar de estar relegada frente al varón.

La metáfora de España como madre patria de América, que está en proceso de independencia, es evidente para Emilia Serrano. Sin embargo, esta extranjera colonialista se fascinó por el Nuevo Continente desde una nueva mirada: la del progreso, la de la confianza en el futuro. En vez de defender la primacía de España como metrópolis, clama por una unidad panhispánica de pueblos de habla castellana en la que la madre patria debe reconocer que «sus hijos deben formar su familia y tener su autonomía».

Su interés por el pasado y la riqueza de América, así como por las posibilidades del porvenir – no le cabe duda de que América Latina es «la más bella región del universo» que llegará a ser «en los venideros siglos, rival de la caduca Europa», como dice en *Una página en América* – no le impiden reivindicar, por otra parte, España.

Así, afirma en *América y sus mujeres* que «después de saturarme con los exóticos perfumes, de cruzar por campos incomparables, de sentir impresiones que ni la pluma ni el pincel podrían expresar; cuando había navegado por los grandes mares, por los estrechos, por los golfos, por los hondísimos y dilatados ríos, por los lagos que semejan océanos; conmovida aún por las magnificencias de los Andes, por el espectáculo de los volcanes, de las ruinas, de las selvas, donde admiré la Naturaleza majestuosa y sus grandezas únicas en el universo, me sentí más engreída, más satisfecha, más enamorada de mi patria. Ella fue la descubridora de aquel apartado hemisferio, perdido, hacia siglos y siglos. ¡Bendita sea!».

No podía ser de otra manera pues su deseo más ardiente era lograr «la unificación de todos los países hispanoamericanos con la madre tierra que pródiga les diera desarrollo moral é intelectual, un idioma rico, enérgico y hermoso, costumbres nuevas y la consoladora religión católica». Quizá por ello, la baronesa de Wilson está en sintonía con la figura de Mariano José de Larra quien siempre fue profundamente español y, al mismo tiempo, francés. En el caso de Emilia Serrano, la patria era, como dijo Bolívar, América pero también España.

Profundizar en su figura es fundamental porque no solo fue una autora prolífica, con una destacada producción sobre América, sino que la suya es la vida de una americanista original que explora los límites de la historia y de la autobiografía, de rigor y de la pasión, del método científico y de la aventura. Su pensamiento es profundamente moderno, tanto en lo tocante a la mujer y la igualdad de los sexos, como en lo que respecta al futuro del continente americano y al devenir de España.

Fue una exploradora culta, vital y curiosa que escribe bajo un ardiente deseo de libertad y de conocer el mundo. América para ella es una maravilla pero no solamente es una curiosidad sino la dinamita para la explosión del futuro. Su obra es, al mismo tiempo, personal y rigurosa y contribuyó tanto al conocimiento de Latinoamérica en España como a la profundización en la identidad americana en el propio continente. Encasillar o reducir su trabajo al de una escritora de libros de viajes es ignorar el calado de sus textos y de su pensamiento: esta investigación pretende paliar, en la medida de sus posibilidades, el olvido que Emilia Serrano ha padecido; reivindicando su calidad de hispana universal, americana española y española americana.

BIBLIOGRAFÍA

BURGOS, Carmen de. "Granadinos olvidados. La baronesa de Wilson", *La Alhambra*, Granada, XIV, n.º 313, 31 de marzo de 1911.

CANTERLA, Cinta. *"El problema de autoría de la Pensadora Gaditana"*, Cuadernos de la Ilustración al Romanticismo, Cádiz, 7 (1999), pp. 50-54.

CIENFUEGOS, Beatriz. *La Pensadora Gaditana*. Cádiz, Universidad, 1996.

CORREA, Amelina. "El 'sorprendente caso' de la granadina Emilia Serrano, o una 'escritora aventurera' del XIX", *Renacimiento. Revista de literatura* (Sevilla), n.º 31-34, otoño de 2001-primavera de 2002, pp. 64-66.

CORREA, Amelina. "Emilia Serrano García", *Plumas femeninas en la literatura de Granada (s.VIII-XX)*, Granada, Universidad/ Diputación de Granada, 2002, pp. 418-424.

CORREA, Amelina. "Plumas femeninas en el fin de siglo español: del ángel del hogar a la feminista comprometida", *Hacia la re-escritura del canon finisecular. Nuevos estudios sobre las direcciones del modernismo*. Granada, Universidad de Granada, 2006, pp. 219-259.

DOWLING, John. "El canto a América de Emilia Serrano, Baronesa de Wilson" (Monographic Review, XII, 1996, pp. 73-83).

ELICES, Ramón. *La baronesa de Wilson, su vida y sus obras.* México, Imprenta El Centinera Español, 1883.

FERRERAS, Juan Ignacio. *Introducción a una sociología de la novela española del siglo XIX.* Madrid, EDICUSA, 1973.

FERRUS ANTÓN, Beatriz. "Emilia Serrano, baronesa de Wilson y la literatura de viajes: Maravillas Americanas y América y sus mujeres" en Cuadernos de Ilustración y Romanticismo, Revista Digital del Grupo de Estudios del Siglo XVIII, Universidad de Cádiz, 2011.

GÓMEZ APARICIO, Pedro. *Historia del Periodismo Español.* Madrid, Editora Nacional, 1967-1971.

GONZÁLEZ DÍEZ, Laura y PÉREZ CUADRADO, Pedro. "La Moda Elegante Ilustrada y el Correo de Las Damas, dos publicaciones especializadas en moda en el siglo XIX". *Doxa Comunicación, 8, 2009.*

HARTZENBUSCH, Eugenio. *Apuntes para un catálogo de periódicos madrileños desde el año 1661 a 1870.* Madrid, Ollero y Ramos, 1993.

HOGSON, Barbara. *Señoras sin fronteras. Las mujeres y la aventura*, Barcelona, Lumen, 2006.

HORMIGÓN, Juan Antonio (dir.) *Autoras en la Historia del Teatro Español (1500-1994).* Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 1996.

JIMÉNEZ MORELL, Inmaculada. *La prensa femenina en España (desde sus orígenes a 1868).* Madrid, Ediciones de la Torre, 1992.

KIRPATRICK. Susan. *Las Románticas.* Madrid, Cátedra, 1991.

MARTIN, Leona. *"The Many Voices of Emilia Serrano, Baronesa de Wilson, Spain's Forgotten 'Cantora de las Américas'"* (Hispania, 82, 1, 1999, pp. 29-39)

MARTÍN, Leona. *"Nation Building, International Travel, and the Construction of the Nineteenth-Century Pan-Hispanic Women's Network"*, Hispania 87.

MARTÍN, Leona. "Emilia Serrano, Baronesa de Wilson (1834?-1922): Intrépida viajera española; olvidada "Cantora de las Américas", en Ciberletras: Revista de crítica literaria y cultura, no. 5, 2002

MONNER Y SANS, Ricardo, *La baronesa de Wilson. apuntes biográficos y literarios*, Barcelona: Sucesores de Ramírez y Cía, 1888.

PRATT, Mary Louise, *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 1997.

ROIG, Mercedes. *La mujer y la prensa desde el siglo XVII a nuestros días.* Madrid, La Torre, 1977.

RUEDA, Germán. *España 1790-1900 Sociedad y condiciones económicas.* Madrid, Istmo, 2006.

RUEDA, Germán. *Isabel II. En el trono (1830 – 1868) y en el exilio (1868 – 1904).* Madrid, RH+ Ed., 2012.

SÁNCHEZ HITA, Beatriz. *Prensa para mujeres en Cádiz después de 1791. El Correo de las Damas (1804-1807) y El amigo de las damas (1813).* Cuadernos de Ilustración y Romanticismo, nº. 11, pp. 111-147.

SÁNCHEZ LLAMA, Íñigo. *Galería de escritoras isabelinas. La prensa periódica entre 1833 y 1895.* Madrid, Universidad de Valencia, 2000.

SIMÓN PALMER, María del Carmen. "Revistas españolas femeninas en el siglo XIX", en *Homenaje a Don Agustín Millares Carlo.* Las Palmas, Cajas de Ahorro, 1975. Tomo I.

SIMÓN PALMER, María del Carmen. *Escritoras españolas del siglo XIX: manual bibliobiográfico.* Madrid, Castalia, 1991

SIMÓN PALMER, María del Carmen. *La ocultación de la propia personalidad en las escritoras del siglo XIX.* CSIC, Madrid. cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/09/aih_09_2_011.pdf

WATSON, Maida. "Women Writers in Late 19th Century Perú: The *Semanario del Pacífico* and the Baronesa de Wilson."*Confluencia: Revista hispánica de cultura y literatura.* 1992, 7:2. 47-53.

A AUTOBIOGRAFIA PRESENTE NA CONTÍSTICA DE HORACIO QUIROGA

Thiago de Sousa Amorim[1]
Universidade Estadual do Piauí
tyagoamorim25@hotmail.com
Eugenia Maria Silva Milanez[2]
Universidade Estadual do Piauí
eugeniamilanez12@hotmail.com
Margareth Torres de Alencar Costa[3]
Universidade Estadual do Piauí
margazinha2004@yahoo.com.br

Considerações iniciais

A autobiografia é um gênero literário de origem francesa que vem suscitando novos estudos atualmente e tem como primeiro teórico Philippe Lejeune (2008), de importância significativa sobre as pesquisas autobiográficas contemporâneas. Este autor tem como propósito explicar e descrever as proposições e crenças no funcionamento da autobiografia e a define como: "[...] narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, enquanto focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade." (LEJEUNE, 2008, p. 14). Neste sentido, a autobiografia está associada à escrita do "eu", tomando como ponto de partida a memória das experiências vividas pelo escritor no passado ao se narrar.

O gênero autobiográfico, constitui-se, efetivamente com base em verdades ou supressões de verdades da vida privada e familiar do autobiógrafo. Com este artigo pretendemos pesquisar as marcas biográficas nos contos *La gallina degollada*, *El hijo y El solitário*, de Horacio Quiroga. Para tanto, partimos das seguintes indagações: que

marcas biográficas da vida do escritor Horacio Quiroga estão presentes nos contos *La gallina degollada*, *El hijo y El solitário*?

Aproximação à teoria da Autobiografia

Segundo Philippe Lejeune Autobiografia e biografia são duas palavras que à primeira vista parecem ser sinônimas, no entanto, apresentam algumas diferenças como, por exemplo, a noção de que autobiografia tem a ver com a identidade e biografia com a ideia de semelhança. A primeira é escrita em 1ª pessoa e a segunda em 3ª pessoa.

> Autobiografia é uma narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, enquanto focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade. Para que haja autobiografia (e, numa perspectiva mais geral, literatura íntima), é preciso que haja relação de identidade entre o autor, o narrador e o personagem. (LEJEUNE, 2008, p. 14-15)

Uma das diferenças que existe entre autobiografia e biografia é que a ficção é escrita em terceira pessoa e não há coincidência entre autor, narrador e personagem como acontece nos textos autobiográficos. De acordo com Lejeune, na biografia, o autor e o narrador estão por vezes ligados por uma relação de *identidade*. Essa relação pode permanecer implícita ou indeterminada, ou ser explicitada de forma que esta relação de proximidade gere uma confusão inicial que é esclarecida quando se têm em mente as características da escrita autobiográfica mencionadas no fragmento acima. Outros gêneros textuais que podem ser configurados como escrita autobiográfica e nos quais podemos encontrar traços da vida de um indivíduo são: diários, autorretratos, autoensaios, cartas pessoais, entre outras representações. Assim, Lejeune explica que através do pacto autobiográfico o autor do texto se propõe a dizer apenas a verdade sobre si e não mentir:

> As formas do pacto autobiográfico são muito diversas, mas em todas elas se manifesta a intenção de honrar *sua assinatura*. O leitor pode levantar questões quanto à semelhança, mas nunca quanto à identidade. Sabe-se muito bem o quanto cada um de nós preza o seu próprio nome. (LEJEUNE, 2008, p. 26, grifo do autor)

Com base nesta citação, fica claro que o pacto proposto pelo teórico está centrado, exclusivamente, entre o leitor e o escritor, e dá uma ideia de acordo entre

ambos, a fim de que seja reconhecido um escrito autobiográfico, levando em consideração o fato de que o leitor jamais poderá questionar a identidade do autor. Neste sentido, será que há compromisso com a verdade entre os acontecimentos da vida privada do escritor e os fatos narrados na obra? Encontramos a resposta em Gomes (2010, p. 15): "[...] a verdade como sinceridade o faria acreditar no que diz a fonte como se ela fosse uma expressão do que "verdadeiramente aconteceu", como se fosse a verdade dos fatos, o que evidentemente não existe em nenhum tipo de documento."

A verdade autobiográfica reflete a vida do próprio sujeito, que escreve sob um olhar individual e subjetivo, desta forma o escritor volta ao texto várias vezes e nesse ir e vir pode ocorrer omissão pelo fato de o criador de si traçar uma representação descritiva de sua identidade e daquilo que ocorreu no passado e sendo o primeiro leitor de seu próprio texto tem a possibilidade de apagar e reescrever o texto, fazendo uso apenas do que lhe convém configurando assim uma autoficção e não uma autobiografia.

Miraux (2005), apoiando-se nas contribuições de Lejeune e de outros teóricos da autobiografia, refere-se ao gênero, caracterizando-o a partir de três núcleos. O primeiro relaciona-se com a possibilidade de um escritor tornar-se um autobiógrafo na medida em que passa a contar a própria história através do texto literário. O segundo núcleo está situado nas características composicionais que constituem um escrito autobiográfico. Já o terceiro, faz uma relação com a recepção das obras da "literatura do eu".

> La autobiografía pregona: así, vuelve público su texto y se hace pública. Entonces, ¿cómo decirlo todo cuando se sabe que los demás vigilan, aprenden y sorprenden? ¿Y cómo saber si el lector entiende bien? ¿Cómo captar, en la distancia que separa al yo de la escritura, y luego a la escritura del lector, si el mensaje ha sido correctamente percibido? (MIRAUX, 2005, p. 12)

Corroborando Miraux (2005), entendemos que o texto autobiográfico, assim como qualquer um ao ser lançado à comunidade leitora, torna-se público. O tornar-se público implica dizer que o texto terá leitores ansiosos a ver de que trata o assunto. Para isso, busca explicações na Estética da Recepção, que está centrada na recepção do texto pelo leitor. Este autor, tratando da escrita de si, traz inferências teóricas sobre o que seja escrita autobiográfica, fazendo uso dos aportes de Hans Robert Jauss sobre a Estética da Recepção. Assim, deixa claro que, para a análise de um texto autobiográfico, é necessário o ponto de vista do leitor/receptor da obra, incluindo ao

mesmo tempo, o autor e a obra escrita. Para identificar uma autobiografia, vemos também à necessidade de o leitor, que é fundamental para este gênero literário, abarcar conhecimentos prévios sobre a vida do autor, a fim de que possa relacioná-los com a narrativa e chegar a uma conclusão.

Willemart (2009), afirma que o "eu" não existe e que não há como o escritor relatar a sua vida, fazendo uso somente da verdade. Para este autor todas as autobiografias são textos autoficcionais que o autor faz sobre si mesmo, porque:

> [...] o gênero autobiográfico existe raramente no sentido de uma narrativa correspondente realmente às intenções do escritor e aos fatos vividos, e segunda tese, que tudo o que se aproxima ou se diz autobiográfico é, muitas vezes autoficção ou mesmo ficção. (WILLEMART, 2009, p. 147)

Para este teórico, as influências do avanço tecnológico fizeram toda a diferença nas obras modernas em comparação às da época de Rousseau, deixando claro que toda autobiografia é considerada autoficção, destacando que esta última acaba com a primeira.

Quanto à biografia, é um texto escrito sobre um alguém em terceira pessoa, uma vez que não se trata do autor escrevendo sobre si mesmo e sim uma outra pessoa que pesquisa e escreve sobre ele. Desta forma, procuramos obter informações pessoais sobre a vida de Horacio Quiroga mediante biografias escritas sobre ele, a fim de que pudéssemos encontrar as marcas biográficas presentes nos contos *La gallina degollada*, *El hijo e El solitário*, e de fato, encontramos muita semelhança entre fatos biográficos da vida de Horacio Quiroga presentes em sua contística. Contemporaneamente, os textos autobiográficos são reconhecidos como autoficção, a partir da recepção e conhecimento prévio que tem o leitor sobre a vida do escritor. Lejeune já propõe esta concepção quando afirma que:

> [...] Quase todas as autoficções são lidas como autobiografias. Quando eu disse "uma identidade existe ou não existe", estava adotando, muito sabiamente, o ponto de vista do leitor... Essa é, aliás, a posição que assumo no início de *Le pacte autobiographique*, todas as análises são feitas a partir da recepção. (LEJEUNE, 2008, p. 82, grifos do autor)

Como já dissemos anteriormente, os estudos teóricos realizados por Miraux tiveram como ponto de partida as contribuições dadas por Lejeune, por isso, percebemos que os dois falam de recepção, contudo Miraux, parte desta ideia, usando a Estética da Recepção, dada por Jauss. Desta forma o leitor poderá verificar a forte

presença biográfica de Horacio Quiroga em seus contos se tiver uma leitura prévia sobre as suas biografias.

Horácio Quiroga: vida e obra

Horacio Silvestre Quiroga Forteza nasceu em Salto, Uruguay, em 31 de dezembro de 1878. Filho de Prudêncio Quiroga, vice-cônsul argentino e de Juana Petrona Forteza, uma mulher que representava a classe alta da sociedade uruguaia. Sofreu fortes influências de Edgar Allan Poe e Rudyard Kipling. Foi fotógrafo, professor, plantador e considerado um dos maiores contistas da literatura hispanoamericana. Teve três filhos e foi casado com duas mulheres.

A vida do escritor foi marcada por inúmeras tragédias, a saber: o seu pai morreu em um acidente de caça, quando o escritor tinha apenas dois meses de nascido. O seu padrasto, Ascensio Barcos, com quem tinha um bom relacionamento, também morre. Em 1902, Quiroga estava revisando uma arma e mata, acidentalmente, o seu amigo Frederico Ferrando, com um tiro na boca. Treze anos depois, perde a sua primeira mulher, Ana María Cirés, que se suicidou. Houve outro suicídio que afetou Quiroga, que foi a morte de seu amigo Baltasar Brum, em 1933. Baltasar era seu protetor e presidente do Uruguay. Horacio Quiroga, suicidou-se com um composto químico muito tóxico ao descobrir que estava debilitado por conta de um câncer gástrico.

Suas principais obras foram: *Los arrecifes de coral* (1901); *El crimen del otro* (1904); *Los perseguidos* (1905); *Historia de un amor turbio* (1908); *Cuentos de amor de locura y de muerte* (1917), de onde elegemos os dois contos que serviram como *corpus* para esta pesquisa. Dentre outras obras, destacam-se também: *Cuentos de la selva* (1918); *El salvaje* (1920); *Los sacrificados* (1920); *Anaconda* (1921); *El desierto* (1924); *Los desterrados* (1926); e outras mais.

Conforme Nárožníková (1998, p. 21): "La muerte en la escritura no es una materia abstracta de reflexión, sino, como en su vida, es una presencia concreta, encarnada una y otra vez en sus más próximos, es corporizada en sus relatos de varias maneras distintas [...]". Como Quiroga teve uma vida rodeada de morte, esta se tornou um dos temas principais de suas obras literárias, além de retratar a vida na selva, destacando a natureza, uma vez que, Misiones, lugar em que viveu boa parte de sua vida, torna-se o principal cenário de suas produções.

Metodologia e análise do *corpus*

Este estudo insere-se na área da Teoria Literária, como uma pesquisa de base qualitativa e de natureza bibliográfica. A análise verificou, com base nas produções textuais dos teóricos da escrita autobiográfica, subsídios da presença de dados biográficos do autor nos contos *La gallina degollada*, *El hijo y El solitário*, escritos por Horacio Quiroga.

La gallina degollada é um conto que retrata o dia-a-dia do casal Mazzini-Ferraz que, recém-casados, aparentemente saudáveis e apaixonados tiveram somente filhos que apresentaram o infortúnio de perder suas capacidades cognitivas após serem acometidos por uma doença congênita na idade aproximada a dezoito meses. Caso após caso, eles não perdem a esperança de terem crianças mentalmente sadias, mas o resultado é sempre consistente. Posteriormente, tiveram uma menina a quem lhes puseram o nome de Bertita e que foi violentamente degolada por seus quatro irmãos idiotas que tinham apenas a capacidade imitativa e que esquecidos pelos pais e maltratados pela empregada, que degolou uma galinha em sua frente, repetiram o mesmo ato com a irmã Bertita.

Um dado biográfico presente em *La gallina degollada* se dá na medida em que o autor retrata a morte e o casamento infeliz, uma constante na vida de Horacio Quiroga. Para (NÁROŽNÍKOVÁ, 1998, p. 12), "[...] El sometimiento y el conocimiento de la soledad es lo que está en el fondo de sus actitudes más características y se transporta a sus cuentos dándoles un aura como muy pocas obras de la literatura latinoamericana poseen". Neste sentido, a morte está inteiramente relacionada à solidão ao qual viveu Horácio Quiroga em sua trajetória de vida, motivo pela qual está presente em quase todos os seus contos.

> La vida de Quiroga es una experiencia vivida, escrita en sus cuentos que claramente podemos ver en las actividades literarias que emprenden los protagonistas de sus narraciones y que son idénticas a la vida real del autor. Quiroga, entonces forma su mundo literario con su propia vida, a base de sus experiencias vitales. Forma sus personajes tal como lo había sentido y casi no inventa un carácter sin tener algún ejemplo vivo. Quiroga no sólo los conoció bien, fue uno de ellos, se identificó con el ambiente, con los tipos. [...] (NÁROŽNÍKOVÁ, 1998, p. 06)

Com esta citação é possível inferir que a vida de Quiroga deu material abundante para sua produção literária, em que através de retrospectivas e experiências

do escritor são retomadas e transpostas à sua contística como por exemplo no trecho: "Este fue el primer choque y le sucedieron otros. Pero en las inevitables reconciliaciones, sus almas se unían con doble arrebato y locura por otro hijo". (Quiroga, 2004, p. 67). Este fragmento refere-se às constantes brigas das personagens Mazzine e Berta. Este casal vivia uma vida muito feliz, contudo na medida em que Berta engravida e tem que conviver com as desgraças de verem os filhos ficarem doentes aos dezoito meses, ela e o marido brigam e depois se reconciliam com a esperança de que tenham um filho normal. Comparando esta ficção com alguns dados biográficos da vida do escritor, é possível perceber a ligação da ficção com a vida real do mesmo:

> Impulsado a constituir todo con sus manos, sometió a su mujer a las torturas de la vida primitiva a pesar de que, a pocos metros, en el pueblo, estaba la civilización. Sus exigencias eran tiránicas e incomprensibles para quien no compartiera su mística de la vida salvaje. La resistencia inevitable de Ana María engendra disputas, llantos, escenas, o un silencio atroz. (MONEGAL, 1967, p. 92)

Quiroga e sua mulher Ana Maria não vivam um casamento feliz, como vemos na citação acima, e, entre idas e vindas, tiveram filhos. Desta forma, consideramos este fato um dado autobiográfico presente no conto *La gallina degollada*, embora ter sido escrito e publicado antes do casal contrair matrimônio, podemos ressaltar que o contista pôde antever, prefigurando o que viveria com a sua mulher anos depois. Ana Maria foi criada por seus pais com muito mimo, principalmente porque era filha única e nunca havia vivido na selva. A cada gravidez os conflitos aumentavam e enquanto a esposa estava preocupada com a criação e a educação dos filhos, Quiroga vivia alucinado pela vida na selva, que era como um refúgio à solidão que o rodeava.

El hijo é mais um dos contos que compõe o livro *Cuentos*, de Horácio Quiroga, que retrata a beleza natural de *Misiones*, lugar onde Quiroga passou boa parte de sua vida. O conto tem como personagens um homem viúvo com o seu filho muito educado e que sabe manejar fuzil e caçar.

Segundo Nárožníková:

> Con Quiroga entra esta naturaleza bárbara de Misiones plenamente como hecho literario en la obra narrativa americana, y con él, asimismo, la narración breve alcanza su mayoría de edad como género de arte. Con Quiroga, por primera vez en la narración de Hispanoamérica, aparece el hombre frente a las fuerzas de la vida natural. El autor de los cuentos de Misiones descubrió la lucha desigual que eventualmente pasaría a ser tema principal de la narrativa americana. La selva, en particular, aparece en toda

> su magnífica dimensión en los cuentos quiroguianos antes que en autor alguno de importancia. (NÁROŽNÍKOVÁ, 1998, p. 03)

Com esta citação encontrada em uma das biografias do escritor, é possível verificar um dado biográfico neste texto ao expor a constante luta pela vida na selva, retratando o lugar que teve grande destaque na vida do autor, *Misiones*. Quiroga (2004, p. 396) "Es un poderoso día de verano en Misiones, con todo el sol, el calor y la calma que puede deparar la estación. La naturaliza, plenamente abierta, se siente satisfecha de así." Horácio Quiroga era aficionado pela selva, por este motivo este é o espaço mais comum presente na escrita do contista, observando que começa o conto exaltando a beleza natural de *Misiones*.

Outra marca biográfica presente no conto *El hijo* está no seguinte fragmento:

> No es fácil, sin embargo, para un padre viudo, sin otra fe ni esperanza que la vida de su hijo, educarlo como lo ha hecho él, libre en su corto radio de acción, seguro de sus pequeños pies y manos desde que tenía cuatro años, consciente de la inmensidad de ciertos peligros y de la escasez de sus propias fuerzas. (QUIROGA, 2004, p. 397)

Na citação acima há uma recorrência da ficção com a realidade em se tratando da vida particular de Horácio Quiroga, porque sua primeira esposa se suicidou, deixando-o viúvo e os filhos aos seus cuidados. Neste sentido, expressa a dificuldade de um homem viúvo ficar sozinho e cuidar dos filhos sem o auxílio da mãe. No entanto, consegue enfrentar as dificuldades da solidão, transmitindo-as através do texto literário confirmando a contribuição dos teóricos estudados neste trabalho sobre a presença de dados biográficos na obra produzida por Horácio Quiroga.

Em o conto *El solitário*, Maria, a personagem feminina, mostra-se como uma mulher ambiciosa e em constante busca pelo prazer e a constante necessidade de ser notada e é mostrada como uma mulher egoísta e má que foge da figura de uma mãe de família da qual a sociedade caracteriza como uma mulher agregadora, forte e acolhedora. Percebemos uma marca biográfica nesta personagem, na qual Quiroga reflete a imagem que tinha de sua mulher, constantemente voltada para os prazeres que a vida citadina lhe oferecia e a vida na selva a afastava desta realidade, configurando uma pessoa egoísta e que só pensava em si. No presente conto é apresentado este casal que vive constantes intrigas, a exemplo podemos citar: "— ¡Feliz! ¡Y tienes el valor de decirlo! ¿Quién puede ser feliz contigo?... ¡Ni la última de las mujeres!... ¡Pobre diablo! – concluía con risa nerviosa, yéndose." (QUIROGA, 2004, p. 141) Apontamos este fato

como um dado biográfico de Horácio Quiroga no sentido de que vivia situações parecidas com sua mulher, constantes maledicências, até que a mesma se suicidou.

É importante notar, que neste universo caracterizado pela ausência de amor, a união com a mulher se faz de forma mecânica e sem emoção, não cabe dúvidas que a questão do infortúnio que impregnou a vida de toda a família do escritor foi levada à literatura produzida por ele.

Ao tratarmos de textos autobiográficos ou biográficos e mesmo ficcionais, todo escritor tem que reportar-se às memórias a fim de produzir seus textos literários. Vale ressaltar que Horácio Quiroga partiu de fatos reais que ocorreram em sua vida particular e familiar através da sua memória para produzir os contos *La gallina degollada*, *El hijo* y *El solitário*.

Considerações finais

Concluímos este estudo convictos de que o escritor uruguaio Horácio Quiroga foi capaz de reproduzir através da literatura a sua vida particular e familiar, atribuindo em seus textos as marcas biográficas que nos propusemos a analisar nos contos *La gallina degollada*, *El hijo y El solitário*. Portanto, os resultados obtidos mediante a análise do *corpus* nos revelam que o contista apresenta por meio das marcas biográficas de sua vida privada, temas relacionados à tragédia, loucura, suicídio e morte, além da exaltação à natureza, especialmente à *Misiones*, fazendo-nos perceber a relação de sua produção literária com dados biográficos encontrados em suas biografias. Assim, esperamos que este estudo possa servir como fonte para novas pesquisas relacionadas ao tema tratado e aos que têm interesse pelo uso da Teoria Literária, assim como para os estudiosos da literatura hispanoamericana.

Referências

FREIRE, Vanessa Maidana. **A "Autoficção" narrativa**: imapasses e ambiguidades literários. A propósito de chove sobre minha infância, de Miguel Sanches Neto. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de Santa Maria, Rio Grande do Sul, 2010.

GOMES, Angela de Castro. Lapidário de si: Antonio Pereira Rebouças e a escrita de si *Hebe Maria Mattos e Keila Grinberg. In:* _____. **Escrita de Si Escrita da História**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**: de Rosseau à internet. Organização: Jovita Maria Gerheim Noronha; tradução de Jovita Maria Gernheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes; Belo Horizonte; Editora UFMG, 2008.

MIRAUX, Jean-Philippe. **La Autobiografía**: las escrituras del yo. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2005.
MONEGAL, Emir Rodríguez. **Genio y figura de Horacio Quiroga**. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1967.
NÁROŽNÍKOVÁ, Linda. **Horacio Quiroga**: regreso, soledad y la muerte de los desterrados en misiones.Praga: FF UK – URS, 1998.
QUIROGA, Horacio. **Cuentos**. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2004.
WILLEMART, Philippe. **Os processos de criação na escritura, na arte e na psicanálise**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

PLATERO Y YO: ¿AUTOBIOGRAFÍA O AUTOFICCIÓN?

Christiane de Sousa Resende[1]
Universidad Estatal del Piauí
chrissrs@hotmail.com
Margareth Torres de Alencar Costa[2]
Universidade Estadual do Piauí
margazinha2004@yahoo.com.br

INTRODUCCIÓN

Esta pesquisa foi elaborada com a finalidade de investigar a obra "Platero y Yo" de Juan Ramón Jiménez, que foi um poeta espanhol do século XIX e premio Nobel de literatura, com autobiografia ou autoficção, e para melhor desenvolvimento deste trabalho, buscou-se ajuda com Lejeune (2008); Miraux (2005); Willemart (2009); Gomes (2004); pois alguns acreditam que a autobiografia não existe e outros que pensam de forma diferente. Neste sentido, a obra pode aparecer traços autobiográficos, mas não sendo uma autobiografia e sim uma autoficção. O autor parte de fatos reais para criar uma suprarrealidade, misturando fatos reais e ficção, escrevendo uma autoficção, pois e a partir desse momento em que se recorre aos fatos vividos e os enche de ficção o texto deixa de ser autobiográfico.

A obra "Platero y Yo" de Juan Ramón Jiménez, que foi um poeta espanhol do século XIX, nasceu no dia 23 de dezembro de 1881, em Moguer. Filho de Víctor Jiménez y Sáenz del Prado e de Purificación Mantecón López-Parejo.e com seus 68 anos de idade recebeu o premio nobel de literatura, tendo como inspirações poetas modernistas como por exemplo os poemas de Rubén Darío e leituras simbolistas, com o passar dos anos Juan Ramón buscou a perfeição absoluta criando assim seu próprio estilo.

El estudio fue totalmente bibliográfico y para cumplir con nuestra meta tomamos como base teórica: Lejeune (2008); Willemart (2009); Gomes (2004) y otros teóricos de la escritura autobiográfica y la auto ficción que se hicieron necesarios.

NOCIONES TEÓRICAS SOBRE LA AUTOBIOGRAFIA Y LA AUTOFICCIÓN

La autobiografía es el género que permite una persona contar sus experiencias de vida a través de la literatura, es decir el autobiógrafo decide exponer su vida en público escrita por él mismo, en este sentido Lejeune (2008, p.14) aclara que la autobiografía es una "narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, enquanto focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade".

Ya para Gomes (2004), es a partir de la escrita autorreferencial o escrita del sí que se integra un conjunto de modalidades de lo que uno escribe sobre sí mismo, o sea una biografía o autobiografía. Esta denominación puede ser más bien entendida a partir de la idea de una relación que se establece entre el individuo moderno y sus documentos, una área de constitución de la memoria del mismo, realizada por el reconocimiento de objetos y materias con o sin la intención de resultar en colecciones, como las fotografías, cartas, tarjetas postales, y de una serie de objetos del cotidiano, pasan a probar y a cambiar el espacio privado en un teatro de memoria. Es exactamente porque el "yo" del individuo moderno no es continuo y harmónico que las prácticas culturales de producción de si se tornan posibles y deseadas, pues son ellas que atienden a la demanda de una cierta estabilidad y permanencia a través del tiempo. Como apunta Lejeune:

> [...] A autobiografia (narrativa que conta a vida do autor) pressupõe que haja identidade de nome entre o autor (cujo nome está estampado na capa), o narrador e a pessoa de quem se fala. Esse é um critério muito simples que define, além da autobiografia, todos os outros gêneros da literatura íntima (diário, auto-retrato, auto-ensaio). (LEJEUNE, 2008, p. 24)

En este sentido, el lector quiere encontrar en la narración lo que aconteció de verdad en la vida del autobiógrafo, aunque la persona quien escribe puede hablar lo que quiere de su vida, siendo el autor y primer lector de la obra, como cita Willemart:

> Ao se narrar, o eu entra em uma língua que o fala, ao se escrever, embrenha-se em uma escritura que o inscreve em um registro, o da página do manuscrito, ou da tela de seu computador. Por outro lado, não fala nem escreve fora de contexto e se situa em sua época. (WILLEMART, 2009, p.117)

Así, el autor de la obra escribe lo que pasó en su vida en el pasado de la forma como prefiere, con el intuito de ser leído, de tal modo que elige solo que fuera contribuir para su obra de forma positiva en relación a la aceptación por parte de los lectores y aún conforme este mismo teórico "el auto ficción acaba con la autobiografía", porque el autor toma hechos de su vida que, realmente aconteció y los llena de ficciones, pudiendo resaltar que no hay verdad absoluta. Es lo que nos ocurre cuando leemos Platro y Yo, es posible ver todo el pueblo de Moguer, la patria de Juan Jamón Jimenéz, y leyendo su obra, la forma subjetiva con la cual describe el pueblo andaluz, la pobreza de las familias, la falta de oportunidad y el trabajo duro de los padres que siquiera ganaban lo suficiente para poner el pan en las mesas de sus hijos, nos hacen ver que el auto ficción está presente en la obra, pero que los sucesos narrados verdaderamente han sido vivenciados por el autor, como es posible verificar en este fragmento:

> Después, en ese brusco cambiar de la infancia, como llevan unos zapatos y un vestido, y como sus madres, ellas sabrán cómo, les han dado algo de comer , se creen unos príncipes:
> —Mi pare tie un reló e plata.
> —Y er mío, un cabayo.
> —Y er mío, una ejcopeta.
> Reloj que levantará a la madrugada, escopeta que no matará el hambre, caballo que llevará a la miseria... El corro, luego. Entre tanta negrura, una niña forastera, que habla de otro modo, la sobrina del Pájaro Verde, con voz débil, hilo de cristal acuoso en la sombra, canta entonadamente, cual una princesa: (JIMÉNEZ, 1914,p.6)

Lejeune repasa diciendo que, para el lector, que no aprecia el individuo auténtico, el autor se determina como quién está competente para producir ese discurso. La percepción del autor, por el lector, surge entonces a partir del discurso producido. Es importante resaltar que, en esta corta definición del termo *autor*, algo de imaginario se hace presente, mismo relacionado a una persona real. De acuerdo con Willemart no existe autobiografía, para él:

> Apesar da diferença entre pacto autobiográfico e o pacto da ficção estabelecido por Philippe Lejeune, que o gênero autobiográfico existe raramente no sentido de uma narrativa correspondente realmente às intenções do escritor e aos fatos vividos, e segunda tese, que tudo o que se

> aproxima ou se diz autobiográfico é, muitas vezes, auto ficção ou mesmo ficção. (WILLEMART, 2009, p.147)

Por lo tanto la autobiografía enseña un nuevo signo que se relaciona entre personas, a través de la escritura, partiendo de la memoria, el auto ficción dedica a dificultar la definición habitual de la autobiografía. Fueran varios experimentos de definición del género autobiográfico. La definición del autobiografía para el lector es, antes de todo lo contrato de la identidad que es observado por la denominación de lo mismo, teniendo su veracidad también para quién escribe el texto. No es posible que la vocación autobiográfica y la pasión del anonimato vivan en una obra literaria, según autobiografía, pues quién va a saber el origen y la vida de su autor.

Para Lejeune (2008) hay una relación muy fuerte entre autor- narrador u personaje en la autobiografía, de esa forma el autor aclara que:

> Quando disse "uma identidade existe ou não existe", estava adotando, muito sabiamente, o ponto de vista do leitor... Essa é, aliás, a posição que assumo no início de *Le pacote autobiographique*, todas as análises são feitas a partir da recepção. (LEJEUNE, 2008, p. 82)

Esa afirmación es fácilmente comprobada con la lectura de Platero y Yo, es el lector que tiene que llenar los huecos de la obra de Juan Jamón Jiménez, e intentar entender lo que hay por detrás de las intenciones del autor: ¿quería él hacer una denuncia de la pobreza del pueblo andaluz? ¿Hablar sobre su vida en Moguer? ¿Mostrar la soledad en que vivía y su introspección a punto de tener solamente a un burro como amigo?

Ya la auto ficción es un tipo de narrativa en que la persona que escribe presta su nombre propio a una pareja de ficción, su personaje. Donde el autor nos está ofreciendo un relato autobiográfico pero, al mismo tiempo, nos revela que no nos usurpemos sus revelaciones en serio, pues su libro no es más que una fantasía. Para Willemart (2009), el "yo" no existe, en este sentido afirma que:

> Ao se narrar, o eu entra em uma língua que o fala, ao se escrever, embrenha-se em uma escritura que o inscreve em um registro, o da página do manuscrito, ou da tela de seu computador. Por outro lado, não fala nem escreve fora de contexto e se situa em sua época. (WILLEMART, 2009, p.117)

De acuerdo con este teórico, como el autor es el primero lector y crítico de su propia escritura, puede hacer modificaciones, para que sea una lectura harmoniosa, retirando cosas que no es de su grado sustituyendo por fatos que deja la obra más

legible. El autor de Platero y yo no tenía la intención de escribir un libro para niños, pues de acuerdo con su propio testimonio en el prólogo de su libro:

> Advertencia a los hombres que lean este libro para niños: Este breve libro, en donde la alegría y la pena son gemelas, cual las orejas de Platero, estaba escrito para... ¡qué se yo para quién!... para quien escribimos los poetas líricos... Ahora que va a los niños, no le quito ni le pongo una coma. ¡Qué bien! "Dondequiera que haya niños—dice Novalis—existe una edad de oro." Pues por esa edad de oro, que es como una isla espiritual caída del cielo, anda el corazón del poeta, y se encuentra allí tan a gusto, que su mejor deseo sería no tener que abandonarlo nunca. (Jiménez, 1914,p.3)

Como es posible constatar, la vida del poeta andaluz en la obra es llena de subjetividad ya a partir del prologo a los lectores. Juan Ramón nos enseña su visión del sur y del mundo establecido sobre la alegría del sol y de los rostros alegres y placidos de sus paisanos.

> ¡Qué encanto siempre, Platero, en mi niñez, el de la casa de enfrente a la mía. Primero, en la calle de la Ribera, la casilla de Arreburra, el aguador, con su corral al sur, dorado siempre de sol, desde donde yo miraba Huelva, encaramándome en la tapia... Después, en la calle Nueva -luego Cánovas, luego Fray Juan Pérez-, la casa de Don José, el dulcero de Sevilla, que me deslumbraba con sus botas de cabritilla de oro, que ponía en la pita de su patio cascarones de huevos, que pintaba de amarillo canario con fajas de azul marino las puertas de su zaguán, que venía, a veces, a mi casa, y mi padre le daba dinero, y él le hablaba siempre del olivar... Las tardes claras, las siestas de lluvia, a cada cambio leve de cada día o de cada hora, ¡qué interés, qué atractivo tan extraordinario, desde mi cancela, desde mi ventana, desde mi balcón, en el silencio de la calle, el de la casa de enfrente! (JIMÉNEZ, cap.XVI, p.108).

Así es posible verificar que, los aspectos íntimos de la vida del poeta dando renda suelta a su imaginación en la obra, nos demuestran la subjetividad del primer lector de su propio texto. De esa forma pudo borrar y volver a escribir hasta encontrar la rima perfecta o la frase que completara su pensamiento.

JUAN RAMÓN JIMÉNEZ Y SU OBRA

Juan Ramón Jiménez, era hijo de familia abastada, nacido el día 23 de diciembre de 1881 en Moguer, España. Sus padres eran Victor Jiménez y Sáenz del Prado y de Purificación Mantecón López –Parejo. Pasó su infancia en Moguer, y a los cinco años cambió de casa para una calle ubicada un poco lejos de la ciudad. Cuando adolescente tenía intención de ser pintor o abogado, pero nunca concluyó sus estudios. En Sevilla, la lectura de Bécquer lo puso en contacto con la poesía. Sufrió muchas crisis depresivas,

después de la muerte de su padre. Fuera necesario su familia internarlo en un sanatorio francés para enfermos mentales.

A los 32 años, en 1913, conoce Zenobia Camprubí por quien se enamora intensamente, y tres años después viaja con ella para los Estados Unidos donde se casan. Mas fuera en Madrid que su vida poética tuve un gran desarrollo, empieza movimientos de renovación poética, publicando libros como *Eternidad* (1918) que fuera un libro influente en la poesía española. Como muestra Graciela Palau en su obra sobre la vida y obra de Juan Ramón Jimenez:

> El poeta quedó fascinado, como siempre que se encontraba con una mujer distinta, y empezó a interesarse en sus ruidosos vecinos u en la joven que venía a visitarle.(NEMES, 1974. P. 502)

En ese contexto, Juan Ramón Jiménez empieza a enamorarse por su amada, donde después de algún tiempo se torna su mujer, por quién se dedica su vida y obras, tornándose su verdadero amor. Juan Ramón tornase uno de los mayores poetas español del siglo XIX, a los 68 años de edad fue galardonado con el premio Nobel de literatura, pero no compareció para recibirlo, porque el amor de su vida estaba enferma y con tenía una salud mental y el estado depresivo agravados, tras tres días Zenobia, su puerto seguro se muere. En los comienzos de su carrera tuvo como inspiración a Rubén Darío, pero con el paso del tiempo Juan Ramón buscó la perfección absoluta creando su propio estilo.

Platero y Yo es nuestro objeto de estudio, el autor Juan Ramón Jiménez evoca la figura de platero, un burrito que acompañó sus horas de recogimiento y soledad durante su larga, tan larga, en Moguer. Siempre de la mano del burro, o a caballo sobre él, el poeta conversa con platero familiarmente, se siente en intima comunión con los humildes, que en su opinión son los "pobres de espíritu", el tonto del pueblo, los niños mendigos, los braceros andaluces, rodeado por un paisaje típico de la España tradicional, sus responsorios. Estructurado el libro en estampas, tiene todo un carácter contemplativo, sin argumento apenas, donde el tono coloquial ofrece un contrapunto lírico en las descripciones densamente poéticas.

> Platero es una obra de creación y un documento importante en la vida de Juan Ramón Jiménez. Haciendo a un lado los elementos negativos de su diario vivir, Juan Ramón reconstruye la visión mágica de la infancia y de la visión real del hombre adulto. Moguer emerge en las páginas de *Platero*, belli sin embellecimientos; sencillamente ordinario, mas no grosero; corrientemente bueno o malo, que es la más justa dimensión humana, y genuinamente español. (NEMES, 1974.P.545)

Para Graciela Parlau, la obra *Platero y yo* fuera hecha a partí de recuerdos del autor, fatos y argumentos que él autor mismo se recuerda y relata como un diario, no solo cosas buenas, mas también tristezas de la vida real del autor.

El poeta hace que el lector quede largas horas contagiado por su quietud y paciencia contemplativa. Hace que el lector imagine la naturaleza, el amanecer y atardecer, el amor, la noción de culpa y lo hace reflejar sobre la situación del pueblo pobre de Andalucía. Un niño que vivía tan solo y recorrido que tenía como único y verdadero amigo a un burro que en la prosa poética es comparado a un ser humano. Un lenguaje casi infantil nos conduce a momentos contemplativos, llenos de calma; a instantes de angustia, como la muerte repentina del burro:

> la barriguilla de algodón se le había hinchado como el mundo; y sus patas, rígidas y descoloridas, se elevan al cielo. Parecía su pelo rizoso ese pelo de estopa apolillada de las muñecas viejas, que se cae, al pasarle la vuelta al paraíso perdido de la inocencia del mundo (JIMÉNEZ, 1914,p.150)

Es un libro que mismo no siendo hecho para los niños, tiene una lectura de fácil comprensión, pero a veces Juan Ramón utiliza palabras un poco especial. Hay partes en la historia donde se puede ver, muchas representaciones en uno solo capítulo, muchas cosas que eleva la imaginación del lector las preguntas, pero se sabes que un borrico no hablas con una persona.

CONSIDERACIONES FINALES

Concluimos este estudio comprobando que la nostalgia y la melancolía, el miedo exacerbado de la muerte está presente en la obra Platero y Yo de Juan Ramón Jiménez, hemos visto en esta obra un vislumbre del los problemas nerviosos del premio nobel de la literatura objeto de este estudio, porque la temática de la tristeza se hace presente en toda la obra del primer al último capítulo, y que mismo utilizando sus memorias para escribir esta poesía en prosa, el autor escribió una auto ficción y no una autobiografía, pues concordamos con Philip Willemart cuando afirma que siendo el autor el primer lector de su obra y haciendo el proceso de escritura un constante borrar y reescribir el texto hace del mismo una auto ficción

REFERENCIAS

JIMENÉZ, Juan Ramón. *Platero y Yo:* .Latuchunga 801, Colonia Lindavista. Mexico. Editora Publimexi.

JIMENÉZ, Juan Ramón. *Platero e eu:* . trad. Athos Damasceno. Rio de janeiro. Coleção Catavento. 2ª Edição. Editora Globo, 1960.

JIMENÉZ, Juan Ramón. *Platero y Yo: Elegia Andaluza.* **Ilustrado por Fernando Marco. Madrid. Ediciones de La Literatura , 1914. Vol. IV. Disponible in< http://biblioteca.ucm.es/data/cont/media/www/pag-55439/El%20centenario%20de%20una%20f%C3%A1bula,%20Platero%20y%20yo.pdf> accedido el día 30 de septiembre de 2014.**

NEMES, Graciela. *Vida y obra de Ruan Ramón Jimenez.* Estudios y ensayos. Editorial Gredos.S.A. Madri, 1974.

LEJEUNE, Philippe.*O pacto autobiográfico: de Rosseau à Internete.* trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inés Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

MIRAUX, JEAN-PHILIPPE; LA AUTOBIOGRAFÍA Las escrituras del yo. Buenos Aires. Ediciones Nueva Visión; 2005.

LEJEUNE, Philippe. ***O pacto autobiográfico: de Rosseau à internet:*** organização: Jovita Maria Gerheim Noronha; tradução de Jovita Maria Gernheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes; Belo Horizonte; Editora UFMG, 2008.

GOMES, Ângela de Castro (Organizadora). Escrita de Si, escrita da História. Rio de Janeiro: editora FGV, 2004.

WILLEMART, Philippe. *Os processos de criação na escritura, na arte e na psicanálise.* São Paulo: Perspectiva, 2009.

http://www.pgletras.uerj.br/palimpsesto/num7/estudos/Artigo_CristineFerreiraAzziMarceloJacquesdeMoraes.pdf <accedido en 09/04/2015 a las 17:09>

9 - LA ENSEÑANZA DE LA LITERATURA Y LA HISTORIA DESDE UNA POSTURA INTERDISCIPLINAR

LA FORMACIÓN DE VIRTUDES COMO PUNTO DE UNIÓN ENTRE LA LITERATURA Y LA HISTORIA*

Leonor Amaro Cano
Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana
leonor@sangeronimo.ohc.cu
Raúl Entralgo Mellerup
entralgo2013@gmail.com

La lectura del Quijote para los jóvenes universitarios.

La necesidad de la lectura del *Quijote* comienza por razones de identidad para todos los que hablamos el español, lengua extendida por todo el planeta y oficial en 21 países; y con previsiones demográficas que indican que a mediados del siglo XXI lo hablarán unos 500 millones de personas.[326] A ello se une la existencia de las mayores ediciones en el mundo, que a su vez han generado miles de interpretaciones, glosas, comentarios, anotaciones, estudios especiales y representación en una enorme variedad de lo artístico y musical. En un sentido más preciso al triunfo de la Revolución cubana con este libro se iniciaron las publicaciones de la Imprenta Nacional de Cuba en 1960. Se suma el valor que le concede la lengua que nos une, y se añaden, otros puntos de referencia, a los ojos de otras ciencias. Así dice un escritor como Carlos Fuentes que "*El Quijote* es una nueva manera de leer el mundo. Tiene, entonces, apreciaciones y aprehensiones diferentes en el orden filosófico, sociológico, psicológico, artístico y también en lo histórico.

[326] La extensión que fue alcanzando esta obra se hizo evidente desde la primera mitad del siglo XX. Por ejemplo, según Carpentier, "después de Shakespeare, Cervantes ha sido el autor de moda en París". En 1937, en su visita a Francia comenta en una de sus crónicas que durante más de quince días todas las sesiones de crítica teatral se vieron engalanadas por su nombre ilustre. Ver Carpentier, Alejo: "Numancia". En *Crónicas*. Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1975, Página 73

Este gran novelista mexicano en su obra *Cervantes y la crítica de la lectura*, que él mismo consideró su trabajo previo a la novela *Terra Nostra*[327], nos dice: "Las novelas escritas en época de Cervantes son prolongaciones del orden medieval, celebran ante todo el pasado". Para Carlos Fuentes, son las novelas picarescas las que consagran el presente pues para el pillo vale el presente y el pasado se presenta de manera con muchas imprecisiones. Asimismo, según apreciación de este escritor, en el *Quijote* se produce una acción dialéctica entre la proyección de los personajes. En algunos pasajes, Don Quijote, con su visión de valores pasados, ilumina el presente (venta, caminos, mulerías, sirvientes) y el presente de Sancho (la dura vida de los hombres y mujeres que luchan por sobrevivir) ilumina el pasado. Y en otros se torna a la inversa, cuando Sancho prevé el cambio de las mercedes por el de los salarios y Don Quijote sentencia "que después de los padres, a los amos se ha de respetar como si lo fuesen" [328]

> Y también Carpentier, en el discurso pronunciado en Alcalá de Henares el 4 de abril de 1978, al recibir el premio Miguel de Cervantes Saavedra, indicaba: ¨Todo está ya en Cervantes. Todo lo que hará la perdurabilidad de muchas novelas futuras: *el enciclopedismo, el sentido de la historia, la sátira social, la caricatura junto a la poesía*¨.[329] De todo ello, lo referido al sentido de la historia nos llevará, más que a buscar datos precisos, a reafirmar lo que Sánchez Albornoz denomina la "*eterna misión de la Historia, la de bucear en procura de las causas de las crisis y la de iluminarlas con sus llamadas a la meditación de los daños que tales procesos sufren de desbordes tan inútiles como retardatarios*". [330]

Para el historiador, sobre todo si se reflexiona desde el mismo ángulo que indica Cervantes al catalogar a ¨…la historia, (como) émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo porvenir" [331] **,** esta obra permite también rastrear en lo literario lo ocurrido y sobre todo el cambio[332], mucho más si reconocemos que el sentido abarcador del *Quijote* evidencia que la intención de Cervantes no fue meramente criticar los libros de caballería, sino también las costumbres de su tiempo, aunque muchas de las cuales no se atrevió a descubrir más abiertamente, sin que ello significase como dijo Lord Byron

---

[327] Carlos Fuentes, *Terra Nostra*, ED. Joaquín Mortiz, (México), 1976

[328] Cervantes y Saavedra, Miguel de*: El Ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Ediciones Castilla, 1967**,** Capítulo Primera parte

[329] Carpentier, Alejo "Cervantes en el alba de hoy" En *Ensayos*. Editorial Letras Cubanas, Ciudad de La Habana, 1984, pp. 229

[330] Sánchez Albornoz, Claudio: *Mi testamento histórico-político*, Editorial Planeta, Barcelona, 1975, página 72

[331] Cervantes y Saavedra, M.: *Ob. Cit.* Capítulo IX, Primer Parte

[332] De acuerdo con Sánchez Albornoz, "la Historia es, más que la técnica y la filosofía, clave para comprender el hoy y el mañana y que nunca se ha realizado el cambio en línea recta sino en espiral". Ver: Sánchez Albornoz, C: *Ob. Cit.*, p 75

–tal vez el crítico más severo de Cervantes- arrojar al sarcasmo y la burla las virtudes de su pueblo. Y, de manera especial, para el interesado en el campo de las Ciencias Históricas, El *Quijote* es una revisión no de datos, sino del sentido de la vida de los hombres, cuestión esta esencial en el pensamiento humano.

La historia en el *Quijote*

Para algunos una visión épica del presente no es exactamente historia. Pero para otros la verdad en los libros de invención no es más que la verosimilitud y en manos de Cervantes cambia de signo: no se trata de lo que pueda ser representado como números sino de lo que funciona como verdad artística y coherente dentro del texto y de la ficción, o sea, "*la imaginación de Cervantes está perturbada, pero imaginación es otra manera de ver, de percibir la realidad, que resulta ampliada.*"[333] La fantasía de Cervantes estuvo siempre pronta a recomponer y modificar el mundo de su experiencia, bien estudiado esto a través del famoso pasaje descrito en el capítulo IV, con su intervención ante el labrador y en defensa del criado, al cual no sólo no le pagaba sino que le descontaba los zapatos y el pago de las sangrías.

Si bien no es lo histórico lo importante en esta obra, esta no deja de traslucir el entorno de la época y el manejo de los hechos históricos como bien lo demuestra en el conocimiento de la heráldica y el registro histórico que ella tiene. En la obra de Cervantes, dice un clásico como Reglá, "*además de los valores literarios, se acusa perfectamente la problemática general hispánica en la fase de transición entre el apogeo del siglo XVI y la crisis de la centuria siguiente*".[334] Los tiempos de Felipe II y Felipe III, se relacionan directamente con las dos partes del *Quijote,* de 1605 a 1615, que al decir de Pierre Vilar[335] entre 1598 y 1620, entre la "grandeza" y la "decadencia" se ubica la crisis decisiva del poderío español, y, con mayor seguridad todavía, la primera gran crisis de duda de los españoles. Sirvan de ejemplo, algunas de sus reflexiones. Con Cervantes se fue cerrando a aquel modo de vivir, a aquellos valores feudales, cuya muerte en el mundo habían preparado sin quererlo los conquistadores españoles", quienes fueron parte y agentes de la fundación de la nueva sociedad capitalista, etapa definida por Marx como el proceso de acumulación originaria del capital; con el alto

[333] Blanco, Nilda: "Cervantes en el reino de este mundo". En *Revista la Biblioteca Nacional José Martí.* Año 90 no. 4 octubre-diciembre 1999, pp. 28-44, página 32

[334] Ubieto, Reglá, Jover y Seco: *Introducción a la Historia de España*, Editorial Teide, Barcelona, 1971, página 350

[335] Vilar, Pierre: "El Tiempo del Quijote". En *Crecimiento y desarrollo.* Colección Zotoin, Ediciones Ariel, Barcelona, 1978.

costo de la ruina de España, pues las conquistas del nuevo mundo no prepararon el camino de la inversión capitalista, sino todo lo contrario, y por ello los conquistadores prepararon también la supervivencia del feudalismo en su país. Sin embargo el fin del ideal caballeresco y al comienzo del reinado de la diosa razón determinaba a su vez un período de transición hacia el mundo moderno

Asimismo el *Quijote* ofrece un panorama de la sociedad española con personajes de todas las clases sociales, representantes de las más variadas profesiones y oficios, muestras de costumbres y creencias populares, porque fue Cervantes un gran observador y conocedor del corazón humano y cuanto había visto en su vida militar, en su cautiverio y en las largas peregrinaciones, y la variedad de personas con quienes había tratado le permitieron inventar y formar personajes tan verdaderos como los de su obra inmortal. Así por ejemplo, la tradición medieval de los juglares quedó plasmada al dibujar a Maese Pedro, titiritero con dotes adivinas que va por pueblos entreteniendo a las gentes sencillas aunque no por eso sea ejemplo de buen corazón: y, aunque Cervantes explica en qué consiste el engaño de este enredador, este personaje podrá pervivir durante siglos, e incluso todavía hoy está presente en ferias y mercados.

> Tampoco se puede subestimar la riqueza que puede hallar el historiador en la visión de época en esta obra literaria, donde las palabras llegan como lecciones de una realidad social, de sus problemas, y a la vez, presentan proposiciones de las más nobles soluciones. Cómo no comprender entonces, que en esta novela de caballerías quedó atrapada la complejidad de un país, de un mundo, de una etapa histórica, y sobre todo, del hombre que despedía una época y comenzaba el avance hacia otra. Ejemplo de ello son las interesantísimas sus observaciones sobre la marginalidad. En el capítulo XXI sitúa en el centro a figuras que no son socialmente valoradas, que están al margen de la sociedad. Curiosa evaluación realizará en obras posteriores, acerca de los gitanos. En realidad en el *Quijote* se trata muy circunstancialmente sobre estos grupos, refiriéndose fundamentalmente a los trajes, la forma de hablar y las características que los diferencian y que de alguna manera no les permitían incorporarse al resto de la sociedad. La apreciación más negativa de los gitanos aparecerá en novelas posteriores. En ellas, los acusa de ser ladrones, nacidos de padres ladrones, se crían con ladrones y estudian para ladrones, por lo que según algunos autores, parece ser que los gitanos le jugaron alguna mala pasada durante sus años de comisiones en Andalucía cuando hubo de tratar con tantos arrieros, molineros, bizcocheros y toda clase de gente del pueblo.

Como libro de experiencia, el *Quijote* ha rendido también un bello homenaje al documento social, que refleja el conjunto y el detalle, con el mensaje de defensa de la verdad. Y ello solo bastaría para servir de emblema a lo quijotesco, que para muchos es aquello que no se puede alcanzar, pero también, como diría Santiago Ramón y Cajal,

simbolizar "el culto ferviente a un alto ideal de conducta, la voluntad obstinadamente orientada hacia la luz y la felicidad de humana colmena".[336]

Entonces, para penetrar con detenimiento en la lectura del Quijote obligadamente hay que reconocer las características de la sociedad española en época de Felipe II y también en la de su hijo. A pesar de los síntomas de la crisis, en tiempos de Felipe II aún está presente la herencia de su padre: los reinos, los ideales de unidad y la defensa de la Cristiandad, el sentido conservador del Imperio, la rivalidad con Francia y hasta si se quiere, las deudas y crisis financieras y económicas provocadas por la dirección política del orbe. Pero no menos cierto es que el imperio hispánico alcanza bajo su égida dilatados horizontes. El acontecimiento más mejorable memorable de su reinado fue la unidad ibérica que le permitió sumar al inmenso imperio español los territorios que Portugal poseía en cuatro continentes. Un imperio tan vasto, por fuerza tenía que otorgar a su señor la hegemonía del mundo. Interpretada esta por el monarca como una elevada función directriz siempre presta a la colaboración y al sacrificio.

Aunque todo lo anterior se mezcla con los fracasos, entre ellos: el desastre de la Armada Invencible contra Inglaterra, la impotencia ante la sublevación de los Países Bajos y la crisis financiera; unido todo al tradicional aparato de dominación feudal, anacrónico ya en muchas partes de Europa, que hace más grave el hambre y la peste, esta última eterno azote, fundamentalmente en (**el**) campo español. Esta realidad sirve de fondo al personaje de Teresa Panza quien personifica la situación de miseria de los campos y que anota con precisión en la carta que le escribe a Sancho confirmando la carestía de muchos productos y la escasez a causa de la improductividad de las técnicas medievales, la extensión de los cultivos en tierras marginales, y el sobre-arrendamiento. Es esta misma situación de quebranto económico y por ende social, lo que hace dudar a Cervantes sobre la existencia de un pobre honrado, al decir "si es que puede ser honrado el pobre". [337]

Se ha dicho que Felipe II al momento de morir comentó a sus íntimos: "Dios que me ha dado tantos reinos, me niega un hijo capaz de regirlos", con lo cual evidenciaba los aciagos momentos que daría el cambio de siglo y el traspaso de la corona por herencia a su hijo Felipe III, sin desconocer que ya habían sido detectados los síntomas de la crisis, cuyo pronóstico había realizado Luis Ortiz en 1558, en su

---

[336] Ramón y Cajal, S.: *Discurso pronunciado en el Colegio de Médicos*, Madrid, 9 de mayo de 1905. Citado por: Torre, Matilde de la: *D. Quijote, Rey de España*, Editorial Montañesa, S.A., Santander, 1928.

[337] Cervantes y Saavedra, Miguel de. Ob. Cit. (Capítulo XXII, Primer Parte)

famoso Memorial. Sin embargo, España seguía siendo en apariencia la Monarquía más poderosa de Europa. Para muchos era ya un gigante que se estaba desangrando lentamente, aunque seguía dando la misma impresión de desmesurada fuerza, sobre todo por el dominio colonial, región que abastecía por la vía legal y por la del contrabando que desde España misma se generalizó al ser el propio estado exportador de oro y plata a los Países Bajos, actividad que aparece muy bien a través de uno de los personajes del *Quijote*, ROQUE GUINART, que no es más que un contrabandista de metales de Indias.

Otro aspecto histórico de interés es sin dudas el problema religioso en España. La defensa del catolicismo contra la Reforma constituyó la parte primordial del programa político de Felipe II. En virtud de ello se identificaron, por así decirlo, en la mente del monarca y del pueblo, los intereses de la corona española con los de la religión católica, subordinando aquellos a éstos aún en las más críticas circunstancias. Y de esta manera se reforzó mucho más lo establecido para controlar la sociedad. En el siglo XVI, el Concilio de Trento había sido particularmente enérgico en su exigencia de que toda materia impresa fuese estrechamente vigilada. Según lo estipulado por los obispos allí reunidos, los libros que tratan de cosas lascivas u obscenas no pueden leerse ni enseñarse. Y es en este contexto de opresión que se producen las grandes obras del Siglo de Oro español.

A Cervantes le tocó nacer en época del bastión de la ortodoxia. Por esa razón, tuvo que disfrazar los ataques contra la Iglesia y el orden establecido, y lo hizo bajo el manto de la locura de su ingenioso hidalgo, sin dejar de profesar constante y pública fidelidad al catolicismo romano y a sus instituciones, lo cual no implica que desconociera la rigidez y falsedad de la seguridad de la Contrarreforma. No pasan por alto los conflictos sociales que en el plano interior reverdecerían sobre todo entre las distintas comunidades confesionales. Al igual que los judíos en el siglo XV, los moriscos acabaron por ser una minoría inasimilable. Su conversión era falsa, pues seguían fieles a creencias y costumbres en la clandestinidad. Su lealtad, era más que dudosa, pues a la primera ocasión establecían contacto e inteligencia con los corsarios berberiscos que recorrían incesantes las costas. Sin embargo, los nobles los protegían porque eran buenos colonos de las tierras y base sustancial de renta y tributos, mientras que el pueblo los odiaba por una mezcla de primario estímulo religioso y de envidia a las riquezas que acaparaban. Todo ello provocó la expulsión de los mismos en 1601. En referencias a estos grupos, Cervantes advierte las características de la

profesión de la arriería, desempeñada en gran medida por los moriscos de España, por lo que al ser expelidos, se encarecieron los portes por falta de arrieros.

Cervantes, curiosamente, nos muestra la atmósfera de intolerancia sin alusión directa, por lo que estamos entonces obligados a realizar una mirada a todo lo que acontece en su mundo. En realidad, la crisis no fue menos aguda en las conciencias que en los hechos, y a la vez, estos precipitaban la ruina de la confiabilidad[338]. A este fervor religioso, a la defensa del catolicismo, obedecieron ciegamente en muchas circunstancias sus embajadores, agentes diplomáticos y hasta sus ejércitos, de los cuales formó parte Miguel de Cervantes. Y no olvidemos que él mismo participó en la batalla de Lepanto que calificó de "la más alta ocasión que vieron los siglos", y luego, entre 1575 y 1580, estuvo preso por los infieles rivales del catolicismo. Mas, la gran obra de Cervantes –finalmente- también fue impugnada por la Iglesia. [339]

Así, otra visión histórica que puede ser bien apreciada en el *Quijote* es la de la guerra, aunque sea con muchas paradojas, sobre todo por lo que mezcla de poder y de ideas. "En España, sobre todo, las cruces y las bayonetas han caminado en repetidas ocasiones por una misma vía y dirigiéndose a la misma meta. De ahí la benevolencia de unos para con otros, de los hombres armados de la cruz con los hombres armados de una espada, de un cañón o de un arcabuz".[340] No es de extrañar pues, que Cervantes, por boca de su loco hidalgo y sin poder olvidar su propia experiencia que lo convirtiera en el "Manco de Lepanto", llegue a una visión utópica de la guerra y la presente como un ejercicio honrado y justo. Asimismo su defensa descansa en los valores del pasado, y por lo tanto, criticará la forma moderna al condenar el uso de las armas de fuego, lo que es a la vez, una advertencia a los peligros del propio Renacimiento. Sin embargo, sin llegar a criticar la política española de la guerra habla también de la pobreza del soldado "atenido a la miseria de su paga, que viene tarde o nunca, ya que garbeare por sus manos con notable peligro de su vida y de su conciencia".[341] A los oficiales puede compensarles de alguna manera. Pero el soldado, el muchacho español que no gana nada con estar allí, que ni los horrores ni el haber hecho de un país un campamento le pueden llenar el orgullo, siente cada día el frío, el

[338] En 1600, Giordano Bruno, el hombre que vio al mundo en forma cambiante, fue quemado por la Inquisición; el sistema copernicano fue condenado oficialmente por la Iglesia, en 1618; y 15 años más tarde, en 1633, el Santo Oficio obliga a Galileo Galilei a renunciar a sus ideas sobre el movimiento de la tierra.

[339] Tras la muerte de Cervantes, *El Quijote* ingresó en el Índice de 1632, promulgado por el Inquisidor General, Zapata, que refundía todos los Índices anteriores. Alonso, Francisco: "Prólogo". En Cervantes Saavedra, Miguel de*: Novelas Ejemplares*, Biblioteca EDAF, Madrid, 1990, página 17

[340] Gómez de Arteche y Moro, José: *Un soldado español de veinte siglos, relación verídica*, Madrid, Imprenta de Luís Tasso y Serra, 1885, pp. 309-210, página 310

[341] Cervantes Saavedra, Miguel de: *El Quijote*: *Ob. Cit.*

calor, el hambre, el cansancio y la muerte rondándole constantemente, sabiendo además que todo aquello a él no le sirve absolutamente para nada. Sirva para confirmar la verdad histórica los acontecimientos y percances por los cuales tuvieron que pasar aquellos cristianos que formaron las filas del ejército contra los infieles mencionados en las batallas que han pasado a la historia más bien por la destacada participación de Don Juan de Austria.

No pasa entonces por alto la obligación, por necesidad, de participar en las luchas. Así, cuando el "mancebito" descrito en el capítulo XXIV canta "A la guerra me lleva mi necesidad; si tuviera dineros no fuera en verdad" pone en evidencia lo que representaba el alistamiento para el humilde soldado y el futuro que le depara es otra manera de ilustrar el medio social ya que "si la vejez os coge en este honroso ejercicio, aunque sea lleno de herida y estropeado o cojo, a lo menos no os podrá coger sin honra y tal que no os la podrá menoscabar la pobreza. Cuanto más que, ya se va dando orden como se entretenga y remedien los soldados viejos y estropeados, porque no es bien que se haga con ellos lo que suelen hacer los que ahorran y dan libertad a sus negros cuando ya son viejos y no pueden servir, y echándolos de casa con títulos de libres los hacen esclavos del hambre, de quien no piensan ahorrarse sino con la muerte."[342]

La virtud en el Quijote.

El profesor Enrique Sosa[343], en su obra pedagógica insistía en que los alumnos no solo debían conocer las obras literarias sino todo lo que de ella se había desprendido en el orden histórico-cultural, social y moral. Por eso, al referirse al *Quijote*, advertía que no solo es importante la lectura del texto en su totalidad, sino muchos de sus episodios aislados pues ellos habían servido de inspiración a artistas de todos los géneros: novelistas, dramaturgos, poetas, pintores, escultores, dibujantes y compositores musicales. Así, a través de la lectura de Cervantes en Cuba llegamos a los grandes especialistas como: José de Armas y Cárdenas, (Justo de Lara), Anastasio Rivero, Pedro Giralt, José María Chacón y Calvo, Ciriano Sos, Fina García Marruz, y Mirta Aguirre. De esta última, obras sobresalientes de las letras cubanas como son *Un hombre a través de su obra: Miguel de Cervantes Saavedra*[344] y *El Quijote*[345].

---

[342] Cervantes y Saavedra: *Ob. Cit.* , Capítulo XXIV Parte I

[343] Sosa, Enrique. *Historia social de la Literatura II. Cuadernos H*, Editorial Pueblo y Educación , La Habana, 1973, página 285

[344] Aguirre Carrera, Mirta: *Un hombre a través de su obra: Miguel de Cervantes Saavedra*. Edición Lyceum, La Habana, 1948

Al adentrarse en la época histórica a través de la lectura de una obra literaria como *El Quijote*, valía resaltar el sentido de la vida que ofrece, lo cual permite el análisis del hombre y de la sociedad en que se desarrolla, porque el valor de la existencia del personaje creado por Cervantes depende, no del hecho material de pasar por el mundo, sino de la huella que deja y el culto que provoca. La experiencia de la lectura en grupos de jóvenes nacidos casi cuatro décadas después, del triunfo revolucionario que reciben la sociedad como una realidad construida y terminad a la vez que no les ha enseñado ni preparado para decidir por un proyecto autodeterminado. Entonces si tomamos en consideración que la palabra novela significa "portador de novedades", cabe entonces la duda ¿hasta dónde estos jóvenes pueden encontrar respuestas a los problemas que enfrentan hoy día? ¿Podrían consolidarse virtudes como la referida a la responsabilidad, la cual va ligada a la libertad y al concepto de vida; o a la solidaridad, relacionada con la sociabilidad, en tanto precisa respetar a los demás para consolidar una relación; o la humildad para alcanzar la autenticidad como personas.

La lectura de esta obra trascendental, logra entre muchos la admiración por la visión hipotética de un hombre en cuya cabeza fermenta un pensamiento sublime de hacer triunfar el bien y el reino de la dignidad y de la justicia, sin recibir nada a cambio. Junto a ello, igualmente, la firmeza de las ideas y la bondad rasgo éste que impresiona, en tanto tras los egoísmos, los intereses, las pasiones, se despierta siempre una posibilidad de caridad. En este sentido se identificaría con el Quijote los rasgos asignados de la perseverancia, tenacidad y capacidad para afrontar las adversidades; así como se le atribuye un cierto poder para superar el afán de lucro y el oportunismo que corroen la vida actual o pasaría a ser solo una referencia ejemplificada en la locura de enfrentarse al mundo en soledad, eliminar la maldad y terminar con las injusticias. El ejemplo de la revolución cubana y su enfrentamiento a los Estados Unidos, sin duda pudiera relacionarse con estas ideas ya que en América una gran parte de la juventud revolucionaria cree que Cuba es la mejor prueba de que los "*pueblos pueden alcanzar su utopía suprema, que es tener un empleo en qué avanzar por su esfuerzo, comer todo el santo día, educar a todas las criaturas, socorrer a todos los enfermos, dar vestimenta y morada a todos.*" [346]

---

[345] Aguirre Carrera, Mirta: "El Quijote". En *Grandes Figuras 1*, Editado por el Instituto del Libro, Las Habana, 1973.

[346] Ribeiro, Darcy: *Cuba, Por qué Cuba.* Editorial Ciencias Nuevas, Buenos Aires, 2000.

Frente a ello estaría el criterio escéptico que niega la posibilidad del triunfo de un hombre que no se propone aumentar su estatura ni acumular riquezas, ni conquistarse reinos, honores ni dignidades. Esta consideración puede parecer totalmente paradójica con el primer aspecto, y sin embargo, se expresan de forma simultánea, por lo que la primera actitud se presenta entonces como algo mítica. Pasaría a ser una quimera la existencia de hombres sin egoísmos, en tanto no se proponen el problema de la felicidad, sino el bien de sus semejantes. Y por lo tanto el quijotismo se presenta ante todo como fe, esa fuerza que mueve a Don Quijote de la que nos habló Cristo, como fuerza capaz de transportar victorias, y que se derrumba ante la racionalidad.

De manera paralela, tal y como lo presenta Cervantes, está la imagen de Sancho, que sin saber leer ni escribir, zafio y vulgar sería un excelente gobernador. De forma bien mezclada, en este mismo análisis aparece también la admiración por el eterno compañero de Don Quijote, opuesto a él en naturaleza, en inclinaciones y en objetivos, pero fiel y convencido. En el campo de la historia muchos ejemplos confirman la posibilidad de esta postura práctica, en tanto han quedado registradas en la vida de los grandes hombres, muchos de ellos de nuestro propio hemisferio, analogías con el Quijote y sin embargo han sido olvidados. [347]

Cada una de estas apreciaciones pudiera tener varias lecturas, pero lo cierto es que cada vez más debemos "*utilizar la inteligencia para promover una educación que contraríe la ceguera del pensamiento simplificador y disciplinado; una educación que desarrolle la competencia de pensar de una forma que posibilite la comprensión de la complejidad de la realidad*"[348]. Sólo a través de un tratamiento más amplio y diverso de los temas históricos, no atado únicamente a la información exacta sino a lo deducido por la fantasía, haría posible identificarse con un sentido más responsable ante la vida, no como ser aislado sino en franca solidaridad con el grupo. [349]

*P*ara Cuba en particular, el ejercicio es aún más necesario pues el proceso histórico que cubre ya cinco décadas ha cobrado muchas complejidades no solo porque enlazó las ideas de toda una generación de comunistas protagonistas de la revolución; los cambios internacionales que abrió una etapa de crisis al propio ejemplo del comunismo como forma social: las circunstancias, por demás agravantes, de una crisis

---

[347] Ver libro de Darío Guevara: *Bolívar: Quijote y maestro.* , Editorial. Ecuador, 1947

[348] Viegas Fernández, Joao: "La educación que necesitamos" En Revista *Temas*, no. 31, octubre-diciembre de 2002. pp. 4-17

[349] Fabelo Corzo, JR. "Los valores universales en el contexto de los problemas globales de la humanidad". *Revista Cubana Ciencias Sociales.* La Habana, 1994, pp. 18-31, página 28

económica mundial que ha obligado a tomar decisiones, mejores o peores; el entrelazamiento de tradiciones que no han logrado aún la armonía requerida así como la rigidez en el funcionamiento de las organizaciones políticas y sociales[350] y la persistencia de la intolerancia que tiene como consecuencia el empobrecimiento de los sujetos activos dentro de las nuevas generaciones, en la cual late la posibilidad de cambio en la vida de los hombres.

Así, desde la razón o la fe, o en conformidad con cualquiera de las dos, las virtudes puedan servir de guía a nuestra conducta porque es precisamente en este sentido que se distingue una virtud de cualquier otra disposición habitual. Lograr que el hombre se fortalezca en el orden moral en una aspiración, fortalecer la virtud significa una manera de transformar la humanidad. De ahí la afirmación de José Martí *"el deber del hombre virtuoso no está en el egoísmo de cultivar la virtud en sí, sino que falta a su deber el que descansa mientras la virtud no haya triunfado entre los hombres"*.[351]

A medio siglo de un proceso que cambió tan drásticamente los destinos del país, van apareciendo nuevas visiones del pasado, tal vez, porque como dijera Adam Chaff [352] cada generación toma del pasado lo que le puede explicar y justificar su presente. Asimismo, la imposición de una nueva visión del pasado puede ser el resultado de contradecir las interpretaciones establecidas, pero no siempre con la autenticidad de los testimonios por lo que la justa evaluación de las fuentes se impone como requisito para ayudar a lograr mayor acercamiento a la verdad histórica. Aunque es muy difícil reconocer cuántas lecturas son imprescindibles para llegar a tener un juicio crítico sobre el mundo que nos rodea, sí vale la pena encontrar los intereses verdaderos de una época, porque de esta manera la historia tendrá algo que decir en relación con los problemas actuales. [353]

---

[350] González Rey: Fernando "Acerca de los social y lo subjetivo en el socialismo" En Revista *Temas* No. 3, julio-septiembre, 1995, pp. 93-101

[351] José Martí. "Educación Popular". En O. C., La Habana, 1963, Tomo 19, página 375

[352] Adam Chaff. *Verdad e Historia*. Editorial Grijalbo, España, 1974

[353] Vitier Cintio: "Una campaña de espiritualidad y conciencia". En: *La formación de valores en las nuevas generaciones: una campaña de espiritualidad y conciencia.* Ciencias Sociales, La Habana, 1996.

HISTORIAS DE VIDA EN EL ÁMBITO DE LA ENSEÑANZA

Susana Ester Mellerup
Universidad de Aarhus – Dinamarca
slksem@dac.au.dk

Introducción:

Esta investigación nació como consecuencia de la necesidad de mejorar mis prácticas de enseñanza de la asignatura de Historia, Sociedad y Cultura de Hispanoamérica, para alumnos de primer año del estudio de Español en la Universidad de Aarhus. El plan de estudios de esta asignatura plantea un gran desafío en relación a la cantidad de horas asignadas a las clases, el pénsum de estudios y el nivel de comprensión del idioma español de los alumnos. Mi intención era, en primer lugar, promover tanto la afición por la lectura de los textos como el interés por la investigación, de tal forma que por iniciativa propia los estudiantes pudieran complementar los temas que no se alcanzaban a trabajar en clases. En segundo lugar, mi intención era elaborar un forma de enseñanza que exigiera un aprendizaje comprensivo y no solamente memorístico. Desde este contexto, surge entonces la reflexión sobre qué tipo de textos podría apelar o activar una dimensión emocional en el estudiante que le permitiera, en primer lugar, comprometerse con la lectura, en segundo lugar, involucrarse e identificarse con la perspectiva individual de la historia inserta en un contexto histórico determinado, y finalmente participar actívamente en la clase cuestionándo críticamente tanto las fuentes como los eventos y sucesos históricos.

Motivada por estas reflexiones entré en contacto con el concepto de historias o relatos de vida, concepto en el cual se incluyen narraciones, diarios, testimonios, biografías, autobiografías y entrevistas. Estos textos tanto orales como escritos reflejan y describen realidades, hechos y experiencias que entrelazan la vida de quien narra con el contexto histórico que la rodea. Se trata, pues, de narraciones carentes de ficción

que, aun siendo poseedoras de una dimensión subjetiva y emocional, están casi siempre insertas en circunstancias históricas traumáticas o críticas.

Con este enfoque en mente, propongo discutir las posibilidades de uso didáctico que tienen los relatos de vida y la historia oral en el ámbito de la enseñanza de la Historia y la cultura de un determinado país.

Cabe destacar que no hago diferencias entre el uso de textos escritos y textos orales, ya que aún cuando existen diferencias, como por ejemplo: la ausencia o presencia física del emisor y la mayor o menor elaboración, ambos tipos de textos presentan una perspectiva subjetiva e individual.

Aproximación didáctica a la Historia

Al aproximarse al ámbito de investigación en formas de enseñanza y didáctica de la Historia, es necesario tener en cuenta que: "la didáctica de cada disciplina surge y se nutre de la estructura epistemológica de la ciencia que intenta enseñar" (Prats: 2015), es decir, el método que implementemos no puede alejarse de la asignatura o materia que deseamos enseñar, en este caso, no podemos distanciarnos del campo de la Historia como materia. Por lo tanto mi punto de partida será una definición de la Historia, o bién, un consenso de lo que entendemos por Historia.

Si abordamos el concepto de Historia desde la perspectiva del profesor e investigador danés Niels Kayser Nielsen:

[354]"Historien er en forvandlingskugle. Den ændrer sig hele tiden, fordi vi konstant stiller nye spørgsmål til den – og bruger den på nye måder. Nok handler historien stadig overordnet om at se bagud, men vores syn bagud skifter hele tiden. Det er nemlig bestem af hvilke formål vi har med historien her og nu – og i fremtiden" (Nielsen 2010: 13).

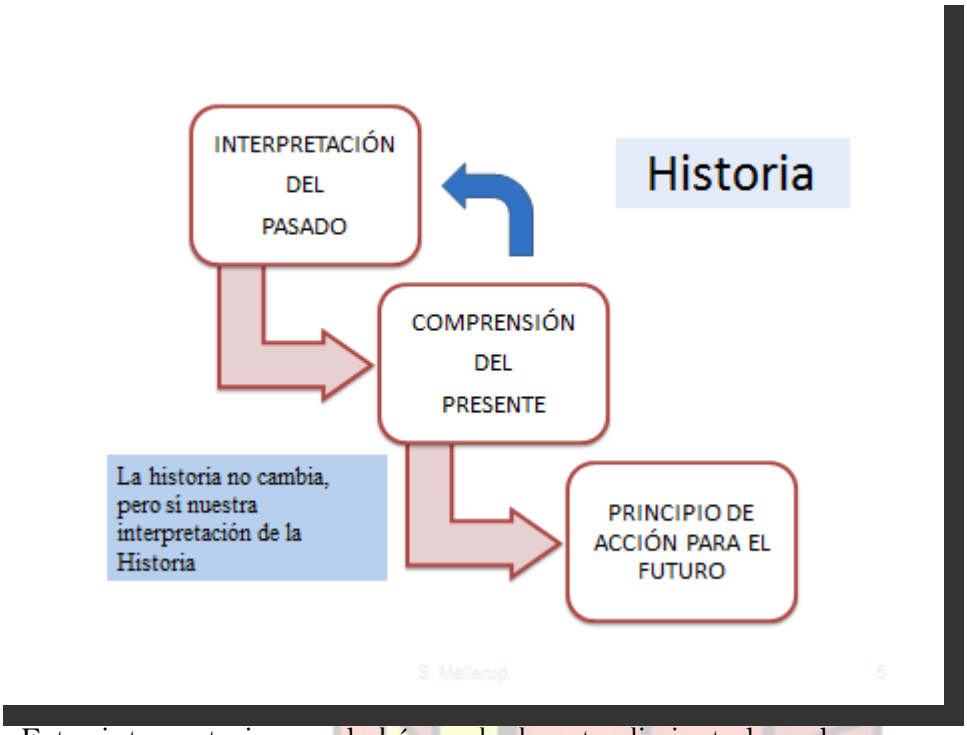
podemos plantearnos la idea de que no existe una versión única y definitiva de la Historia, sino diferentes formas de interpretar, recordar y experimentar la Historia. El hecho histórico como tal no varía, pero sí cambia la forma en que lo intepretamos y lo comprendemos, de acuerdo al contexto en que nos encontremos y de acuerdo al uso que queramos darle al hecho histórico.

[354] Traducción propia: "La historia es un balón mutante. Cambia constantemente porque constantemente le hacemos nuevas preguntas - y lo usamos en nuevas formas. Probablemente, la historia misma solo consiste en mirar hacia atrás, pero es nuestra visión hacia atrás la que siempre está cambiando. Está determinada por los fines que tenemos con la historia aquí y ahora - y en el futuro"

Si abordamos la Historia desde la perspectiva de la Historiología:

"La creación de sentido histórico es la ejecución de la conciencia histórica humana, y su particularidad se deja describir como conexión interna del entendimimiento del pasado, como indicación del presente y como expectactiva de futuro. (Rüsen 2012)

podemos deducir que, la interpretación y el entendimiento que hacemos del pasado nos permiten comprender el presente en el que nos encontramos y la creación de un principio de acción o expectativas para manejar el futuro. Lo pasado en sí no cambia, pero sí cambian las interpretaciones que hacemos de este pasado. Cada interpretación constituye una búsqueda de entendimiento y podría ilustrarse como en la siguiente figura:



Estas interpretaciones y la búsqueda de entendimiento las solemos encontrar en las fuentes históricas tradicionales, pero también podemos encontrarlas en fuentes menos tradicionales como pueden ser las historias o los relatos de vida.

Es de conocimiento general que tradicionalmente una investigación histórica comprende ciertas etapas como son la búsqueda y registro de las fuentes: documentos escritos, orales, periodísticos, literarios, fílmicos, antropológicos, etcétera; y su posterior análisis crítico con la consecuente validación de las fuentes. El enfoque aquí se encuentra en los acontecimientos históricos y la relación que existe entre ellos. Sin embargo, en los últimos años, dentro de los estudios de historiografía general contemporánea se observa un resurgimiento del sujeto como protagonista del discurso

histórico, lo cual ha producido un auge en las investigaciones centradas en el individuo y su testimonio como fuente para la comprensión de la Historia. Se trata de relacionar los acontecimientos particulares del individuo con los grandes acontecimientos en la que están insertos (Egido 2009:84-85). El enfoque ahora ya no se encuentra solo en los hechos históricos, sino en el resultado y las consecuencias de lo hechos.

A nivel de conceptos es necesario hacer una diferencia entre lo que se entiende por "Historia o relatos de vida" e "Historia oral", aunque ambos conceptos constituyen una parte importante de lo que podemos considerar fuentes históricas. Además desde la perspectiva de la forma también encontraremos una diferencia entre los testimonios escritos y los testimonios orales. Pero para los objetivos de la clase de Historia, no pretendo hacer una clasificación explícita de los diferentes géneros ya que mi propuesta es el trabajo con ambos tipos de textos, tanto los orales como los escritos.

Historias de Vida e Historia Oral

El relato o historia de vida es un testimonio, en el cual el sujeto cuenta libremente su propia historia, en cambio, la denominada historia oral está determinada por una interacción directa en forma de diálogo o entrevista, en la cual el sujeto responde a determinadas preguntas normalmente preparadas con anterioridad.

Según lo explica Patricia Nieto, la historia de vida o testimonio se construye a partir de la ubicación de un sujeto protagonista, un yo individual, en su contexto histórico y social y de un despliegue de la historia que conforma el argumento de la narración (Nieto 2010: 80) Esto quiere decir que estas historias son el resultado de una mirada e interpretación personal de la vida de un determinado sujeto y la recuperación o reconstrucción de sus vivencias, sentimientos y emociones relacionadas con sucesos o eventos históricos, en otras palabras, una sociedad narrada a través de un sujeto.

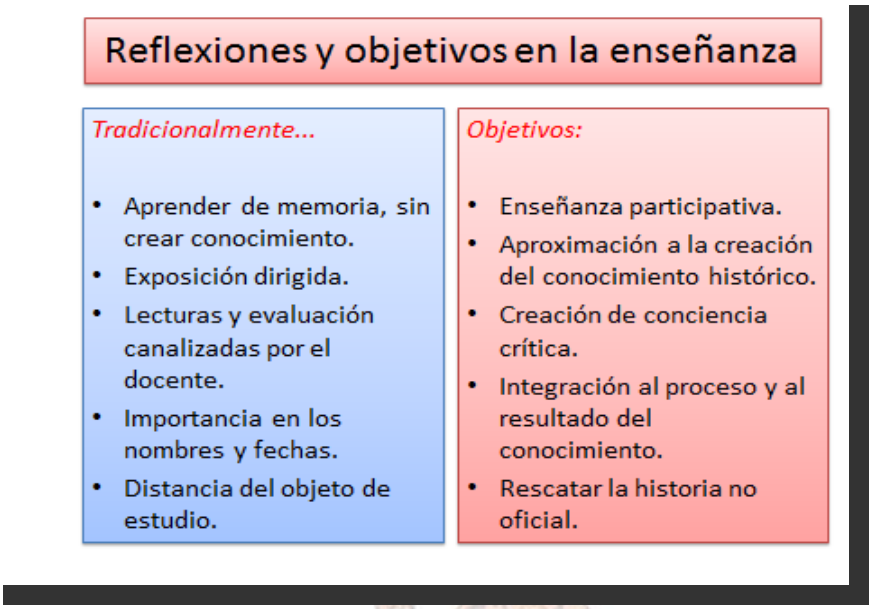
Si nos aproximamos ahora a la definición del concepto de Historia oral, podemos partir de la idea de que la historia oral no es solo una forma de construcción de la fuente histórica, sino también una forma de recuperar el pasado a través de la memoria individual desde el presente. La fuente oral "permite que la reconstrucción biográfica se enriquezca con la aportación de hechos no recordados en los documentos" (Egido 2009: 88), es decir, la historia oral no se contrapone al documento escrito, sino que lo complementa aportando mayor evidencia de lo sucedido.

La historia oral tampoco busca corroborar lo que se encuentra en los libros, sino lo que no se encuentra en las fuentes existentes. La historia oral busca lo que se

encuentra a través del relato de la gente, dentro del marco de una entrevista. "Al ir en la búsqueda de esas historias no oficiales, el alumno se acerca a la historia con el fin de rescatar aquella que no ha sido escrita y no se encuentra en sus libros de texto" (La O 1997: 1). En esta forma, permitimos a los estudiantes ser parte activa del proceso de crear conocimiento.

La historia de vida como narrativa de un ser en torno a una experiencia vivida y como técnica de investigación social surge en el siglo XX, desde una perspectiva biográfica, con los estudios antropológicos en el estudio de diferentes culturas. Tras la segunda guerra mundial decae el interés por el uso de esta técnica, pero en los años 60 resurge con el trabajo pionero del antropólogo Oscar Lewis. El aporte al enfoque de las historias de vida lo hace a través de una reconstrucción polifónica de la vida privada de una familia mexicana recuperando diferentes versiones autobiográficas individuales, lo cual proporcionará relatos con gran fuerza expresiva y valor literario. El panorama actual de las historias de vida en cuanto a la investigación social y de los historiadores orales está dando lugar a trabajos innovadores donde se cuestionan conceptos clásicos y restrictivos como el acercamiento entre la investigación social y la ficción literaria. (Gonzáles 2008/2009: 210-213).

Por lo tanto, desde una perspectiva didáctica, considero que ambos relatos tanto los orales como los escritos me permiten integrar una nueva herramienta al método de enseñanza de la Historia en el aula de clases. Es necesario además dejar en claro que no es el propósito eliminar el texto de historia tradicional, sino complementarlo con esta dimensión individual. Por lo tanto, si hacemos una revisión y contraponemos la enseñanza tradicional versus los objetivos propuestos podemos obtener las siguientes reflexiones:



La objetividad.

Como he mencionado anteriormente, no es mi intención diferenciar ni explicar la confusion terminológica que, según Ángeles Egido, existe sobre los diferentes tipos de textos que se incluyen bajo el término "literaturas sobre sí mismo" (2009:86). Sin embargo, se hace necesario reflexionar sobre la carga de subjetividad que aportan al estudio de la Historia. Se puede discutir la objetividad de estos relatos, debido a la existencia de "pasión" del relato, pero al mismo tiempo podemos hacer conciencia de que dentro de las ciencias sociales no existen las verdades absolutas, sino puntos de vista diferentes. El Historiador siempre estará sometido a las subjetividades del tiempo en el cual se encuentra y de su manera de ver la Historia, ya que "ninguna historia puede relatar todo lo que ha ocurrido" (Del Pozo 2009:5), esto quiere decir que el Historiador estará también obligado a seleccionar su contenido de acuerdo a su propia visión subjetiva.

La historia oral está, además, caracterizada por subjetividad y memoria ya que se apela a la memoria del sujeto para hacer historia a partir del relato de sus recuerdos.

El que da testimonio transmite su experiencia por medio de palabras que normalmente no pueden ser verificadas, solo obtenemos su palabra "estuve allí". (Mèllich 2006: 121) Pero esta palabra no verificada, también puede ser entendida como una garantía del testimonio.

De acuerdo a Martín de Riquer, la falta de objetividad no desvaloriza al relato ya que el testimonio directo de un hecho transmite una serie de impresiones y detalles que un Historiador nunca podría aportar debido a la lejanía del hecho. (2010: 16)

EJEMPLOS DE TEXTOS UTILIZADOS

El primer ejemplo de texto utilizado proviene del antropólogo Oscar Lewis y su obra *Antropología de la pobreza*. En este libro, Oscar Lewis nos presenta el seguimiento de un día de una familia campesina mexicana compuesta por Pedro Martínez, el padre; Esperanza, la esposa de Pedro; y los hijos de ambos. A través del testimonio de Pedro Martínez hemos trabajado el tema de la Revolución Mexicana y sus consecuencias. Los alumnos previo a la lectura del texto testimonial recibieron una introducción y contextualización de los hechos históricos relacionados con la revolución, pero es a través de la voz de este hombre de 59 años, quien luchó junto a Emiliano Zapata, que los estudiantes pudieron analizar las consecuencias de la revolución. Según Pedro Martínez, los cambios que hubieron después de la revolución no eran lo que esperaba y lo expresa así: "¿Qué ventaja es tener la libertad si no tenemos suficiente para comer? antes eran los dueños de las haciendas los que nos explotaban, ahora es el gobierno y los banqueros, todo es lo mismo" (Lewis 2004:42). El caso de la historia de la esposa de Pedro, Esperanza, fue utilizada para analizar y discutir la situación de la mujer campesina de la época. En este ejemplo, escuchamos la voz de la madre de Esperanza quien aconseja a su hija antes de casarse:

> "ahora que te vas a casar debes cambiar de genio. Aquí tienes un genio, pero allá debes tener el de tu esposo. Si te regaña, no contestes; si te pega, agúantate, porque si no tu esposo va a decir que qué clase de educación te hemos dado. [...] Y siempre fue así, cuando Pedro me pegó, yo solo me senté a llorar." (Lewis 2004:48)

El testimonio de Esperanza nos lleva a reflexionar sobre aspectos sociales de la cultura mexicana, sobre la pobreza, la situación de la mujer en una cultura machista y la evolución o no de esta problemática.

El segundo ejemplo de textos utilizados proviene de una recopilación de testimonios de jóvenes chilenas durante la dictadura militar, editados bajo el nombre de: *Éramos liceanas en septiembre del '73*:

> Vivimos momentos de total desorientación, toque de queda, por radio informan de la muerte de Salvador Allende, por la misma radio incluyen a papá en la lista de personas que se deben presentar en su lugar de trabajo, presentíamos lo que ocurriría. El miércoles tomó la decisión de presentarse… el jueves se despidió de la familia, mi mamá lloraba...yo tenía un nudo en la garganta, pero me aguanté. Necesitaba demostrar fortaleza. Partimos, sólo llevaba su carné de identidad y 10

escudos. (...) Sin dejar de mirarnos nos separamos... Lo esperé sentada muchas horas en la puerta....Nunca más salió de allí. (Calderón 2011: 60)

Con estas historias de vida podemos recorrer todo el proceso de la dictadura chilena y las consecuencias que este proceso ejerció en jóvenes estudiantes. A través de una polifonía de voces vamos experimentando el dolor y el trauma del acontecimiento histórico y sus efectos en un grupo determinado.

El tercer ejemplo proviene de un libro de testimonios uruguayos titulado, *Los ovillos de la memoria:*

> Allí se comía una sola vez al día, en una olla traían una especie de sopa que era agua con unos pedazos de mondongo muy verdes, que flotaban, y nos daban tres pancitos por preso. En un bidón cortado de cuatro litros teníamos que hacer las necesidades todos los que estábamos en el calabozo. Cuando las mujeres teníamos la menstruación no había absolutamente nada para usar, yo le pregunté a un guardia qué hacer y el guardia levantó un dedo y me hizo así... (Taller 2006:170)

A través de estas historias podemos relacionar los procesos dictatoriales y sus consecuencias en el cono sur. Estos textos nos permiten, además, trabajar temas como ideologías políticas, los derechos humanos, terrorismo de estado, etcétera. Estos testimonios que comenzaron siendo orales, fueron transcritos y compilados hasta convertirse en un libro que tiene como objetivo principal utilizar la memoria para luchar por los derechos humanos.

El cuarto ejemplo es la transcripción de la grabación de un testimonio oral, de una mujer chilena exiliada en Dinamarca que accedió a visitarnos en la Universidad y compartir sus experiencias de vida:

> "Nosotros llegamos a Dinamarca con un decreto de expulsión. Fueron muchas las formas de salir de Chile. En el caso personal, mi marido fue arrestado inmediatamente después del golpe de estado y despues de 2 ½ años, pudimos tener la posibilidad de cambiar, canjear la cadena perpetua que le habían dado a mi marido por exilio, por los diferentes tratados que hay entre los países. Y esa fue la forma en que nosotros pudimos salir de Chile. Primero desde Punta Arenas a Santiago...."

A través de este testimonio oral los estudiantes pudieron escuchar presencialmente la voz de una testigo de la dictadura y de su proceso individual durante su exilio por muchos años en Dinamarca. Al final de la presentación fue posible para los estudiantes interactuar efectuando preguntas a la invitada. Previamente habíamos discutido en clases el significado del exilio como proceso y sus efectos en los que lo experimentan, lo cual fue verificado y complementado por el testimono en presencia.

El último ejemplo, surge como parte de un proyecto de telecolaboración[355] realizado entre estudiantes argentinos y estudiantes daneses en la clase de Historia latinoamericana de la Universidad de Aarhus en Dinamarca. El objetivo de este proyecto fue la interacción de los estudiantes daneses con estudiantes de Argentina en la clase de Historia.

En la primera parte del proyecto, los alumnos daneses trabajaron en la clase con textos de historia creados por estudiantes de la carrera de Historia en Argentina. Utilizando, entonces, la comunicación a través de Skype se contactaron para dar feedback de los textos recibidos.

En la segunda parte del proyecto, el objetivo fue trabajar con la "historia oral" como recurso metodológico en la enseñanza de la Historia, desde la perspectiva de que no existe una versión única y definitiva de la Historia, sino diferentes formas de recordar o experimentar los hechos históricos.

A través del empleo de la telecolaboración los estudiantes de Aarhus tuvieron acceso a testimonios y experiencias individuales de quienes habían presenciado hechos históricos mediante la elaboración de una entrevista temática que realizaron a los estudiantes de Argentina. De esta forma el enfoque no estuvo en los hechos mismos sino en el significado de los hechos. Los estudiantes daneses, divididos en grupos, tomaron como punto de partida los hechos históricos estudiados en clases tales como: represión, dictadura, postdictadura, transición a la democracia y derechos humanos, para confeccionar las preguntas para los estudiantes de Argentina. Finalmente los estudiantes daneses debieron hacer una evaluación y comparación crítica entre la "historia oficial" y la memoria del entrevistado para establecer una interacción entre las fuente escritas acabadas y las fuentes orales.

Para llevar a cabo la entrevista fue necesario el conocimiento del proceso sobre lo que se iba a preguntar, información general sobre el entrevistado y el contexto antes de realizar las preguntas.

Algunas de las preguntas elaboradas por los estudiantes fueron:

[355] Este proyecto, del cual formé parte, fue llevado a cabo en mi clase de Historia, sociedad y cultura de Latinoamérica durante el semestre de otoño del 2014 y se encuentra descrito en el siguiente artículo: FERNÁNDEZ, SUSANA SILVIA Y MARÍA ISABEL POZO (En prensa): "La telecolaboración como herramienta para la enseñanza/aprendizaje de la historia regional argentina en Dinamarca: un proyecto de intervención didáctica" en *Construcción de espacios interculturales en la formación docente: competencia comunicativa intercultural, cultura regional y TIC*. Laborde Editor, Rosario Argentina (Cap. 10, 155-178)

Preguntas

1. ¿Quién de tus padres desapareció? Madre o padre? Cuantos años tenías?
2. ¿Cómo te afectó el hecho de que uno de tus padres desapareció? ¿Cómo lo afrontaste en ese entonces y cómo lo haces ahora?
3. ¿Qué has hecho para conseguir justicia?
4. ¿Qué crees que le ha sucedido a los desaparecidos? Crees que están vivos?
5. ¿Piensas que los Estados Unidos tienen un papel importante en todo lo sucedido?
6. Después de la dictadura, ¿crees que Argentina tiene confianza en la fuerzas armadas?
7. ¿En su opinión quiénes son los culpables? - ¿hay una explicación oficial?
8. ¿Cuáles fueron las consecuencias de la dictadura para su familia?
9. ¿Cree que es un tabú hablar sobre la dictadura en general y de los culpables de los asesinatos y los secuestros hoy día? ¿Porqué?
10. ¿Has recibido algún tipo de ayuda para superar lo sucedido?

La entrevista realizada a un estudiante argentino, hijo de desaparecidos fue grabada y posteriormente se realizó la transcripción, parte de la cual se presenta a continuación:

[356]D: ¡Hola!
A: Qué tal cómo andan...mucho gusto. Hej gudoc...
D: Goddag. Goddag.
D: ¿Cómo se llama?
A: Eh... No sé si ustedes han preparado algunas preguntas...
Les cuento yo soy hijo de desaparecidos, mis padres fueron secuestrados en 1976 y bueno a través de la historia familiar, no cierto, nosotros fuimos buscando a nuestros padres - no cierto - a ver donde estaban y bueno hasta que pudimos encontrarlos, pero ya muertos. ¿No sé que preguntas ustedes me quieren formular?
D: Tenemos unas 6 preguntas...y bueno empezamos por la número 1..
D: ¿Quién era la persona que fue desaparecida?
A: Mi mamá que estaba embarazada y mi papá, tenían 24 años. Yo les traje una foto para que ustedes los conozcan. No sé si la ven. Foto de mis padres. Nosotros como familia, mi tía, mi abuela íbamos y levantábamos las fotos en las marchas que organizamos a partir de la democracia, a partir de la misma dictadura cuando empezamos a buscar qué había pasado con los desaparecidos.
D: ¿Qué ha significado para usted y su familia?
A: Bueno esto ha significado un enorme compromiso por la investigación por la búsqueda de la verdad, a través de la participación en las marchas, en las rondas con las madres de plaza de mayo, en militar, participar en la búsqueda de qué había sucedido con el cuerpo de mi padre, porque nosotros sabíamos que lo habían asesinado, en 1976. Ellos participaban en una agrupación política de la tendencia revolucionaria que se llamaba Montoneros, que tiene que ver con el texto

356 D: estudiantes daneses A: Estudiantes argentinos.

que ustedes leyeron del Perón y el Peronismo y lo que sucedió a partir de 1955, donde otra dictadura proscribió al Peronismo y en 1966, otra dictadura proscribió a la política en general, a todos los partidos políticos y prohibió la participación de los ciudadanos en la vida política de la sociedad. Mis padres eran jóvenes universitarios. Mi mamá estudiaba psicología, mi papá economía y a partir de allí ellos vieron un mundo injusto donde no habían libertades, muy parecido a lo que pasó en Dinamarca a partir de 1940, cuando Alemania invadió Dinamarca. Entonces generó en el pueblo de Dinamarca un movimiento de resistencia. En 1943, ¿qué pasó? Ustedes lo deben saber, son dinamarqueses. Cuentenmé ...

D: sí entendemos, pero ha pasado mucho.

A través de esta entrevista, los estudiantes situados en su realidad del año 2014 pudieron acceder a una fuente oral que les relató un acontecimiento vivido 30 años antes. Esto los condujo a tomar una actitud crítica e interpretar una realidad, que a pesar de no ser la propia, se hace cercana y real al ser transmitida por un joven con el cual probablemente pudieran sentir un grado de identificación. Algunas de las evaluaciones que los estudiantes hicieron frente a las experiencias fueron: "una excelente experiencia" "la Historia se hace viva" "emocionanate percibir otra dimensión de la Historia, una dimensión más auténtica" "Historia que nos hace reflexionar sobre lo sucedido" "un suplemento positivo e inspirador para la clase de Historia" "una experiencias cualitativa"

CONCLUSIONES

La perspectiva individual de los llamados relatos de vida e historia oral facilitan el aprendizaje de la Historia de una forma dinámica y distinta a la habitual.

La inclusión de estos relatos como práctica educativa es aplicable para el estudio de temas y etapas determinadas, tales como: el exilio, la migración, las revoluciones, las dictaduras, la memoria histórica etcétera. La implementación puede llevarse a cabo a través de trabajos de investigación como parte de la asignatura o extracurriculares, en forma individual o en grupos. Las posibilidades que brindan estas historias son múltiples y dependerá de la agenda del docente y del plan de estudios de la institución, el cómo utilizarlas.

El método tradicional de la enseñanza de Historia fomenta un exceso de la memorización en desventaja de la creación de conocimiento, sin embargo, es necesario mantenerlo para validar y problamente contrarrestar la subjetividad de los relatos de vida.

La historia oral se puede insertar dentro de una propuesta didáctica que estimule la experiencia y la capacidad de observación y análisis, el espíritu crítico, la imaginación y creatividad, todo esto con el objetivo fundamental de ampliar la visión tradicional de la

Historia. Esto significa que puede funcionar como complemento o suplemento al texto histórico tradicional.

Al trabajar con los testimonios de vida no solo estaremos trabajando con la asignatura de Historia sino que además estaremos contextualizando y cruzando las fronteras con la literatura. Esto nos permitirá en muchos casos utilizar los mismos textos para ambas asignaturas.

Finalmente podemos concluir que al trabajar con historias de vida en la asignatura de Historia, al estudiante le resultará más fácil identificarse con las problemáticas y hechos históricos concretos, pero debemos tener en claro que con estos textos no estaremos produciendo Historia, sino que estaremos interpretando, o más bien enseñando a nuetros estudiantes a interpretar y reflexionar la Historia desde diferentes perspectivas.

Referencias:

ACEVES LOZANO, JORGE E. (1994): Oscar Lewis y su aporte al enfoque de las historias de vidaAlteridades [online] 1994, 4 (sin mes) [22 / enero / 2015] Disponible en : http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=74711357004

BARELA, LILIANA (2004); Mercedes Miguez y Luis García conde: *Algunos apuntes sobre historia oral*, Instituto histórico de la ciudad de Buenos Aires.

CALDERÓN TAPIA, AMINIE y ROSA GUTIÉRREZ SILVA (2011): *Éramos liceanas en septiembre del 73*. Editorial Planeta de papel, Valparaiso, Chile.

EGIDO LEÓN, ÁNGELES (2009): El testimonio oral y las historias de vida: el exilio español de 1939 en Migraciones y Exilios, 10-2009, 83-100

FERNÁNDEZ, SUSANA SILVIA Y MARÍA ISABEL POZO (En prensa): "La telecolaboración como herramienta para la enseñanza/aprendizaje de la historia regional argentina en Dinamarca: un proyecto de intervención didáctica" en *Construcción de espacios interculturales en la formación docente: competencia comunicativa intercultural, cultura regional y TIC*. Laborde Editor, Rosario Argentina.

GONZÁLES MONTEAGUDO, JOSÉ (2008/2009): Historias de vida y Teorías de la educación: tendiendo puentes. Cuestiones pedagógicas, 19, pp 207-232. Universidad de Sevilla

KAYSER NIELSEN NIELS (2010): *Historiens Forvandlinger – historiebrug fra monumenter til oplevelsesøkonomi*. Aarhus Universitetsforlag.

LA O CASTELLANOS, ANA MARÍA DE (1997): "La historia oral como recurso metodológico en la enseñanza de la Historia" *Revista La Tarea* , *número 9*. Revista de

Educación y Cultura de la sección 47 del Sindicato Nacional de Trabajadores de educación. Disponible en: http://portalsej.jalisco.gob.mx/formacion-continua-superacion-profesional/sites/portalsej.jalisco.gob.mx.formacion-continua-superacion-profesional/files/pdf/historia_oral_como_recurso.pdf

LEWIS, OSCAR (2004): *Antropología de la pobreza.* México: Fondo de cultura económica.

NIETO, PATRICIA 2010: "Relatos autobiográficos de víctimas del conflicto armado: una propuesta teórico-metodológica. Revista de Estudios Sociales No 36. Universidad de los Andes. Versión en línea: http://res.uniandes.edu.co/view.php/651/view.php

MÈLICH, JOAN-CARLES. 2006: "El trabajo de la memoria o el testimonio como categoría didáctica" en Enseñanza de las Ciencias Sociales, 2006, 5, 115-124.

PEPINO BARALE, ANA MARÍA (2005): "El papel de la memoria oral para determinar identidad local" [online] Disponible en: http://www.difusioncultural.uam.mx/revista/junio2005/06.pdf

POZO, JOSÉ DEL. 2009: Historia de América Latina y del Caribe, desde la independencia hasta hoy. Santiago de Chile, Editorial LOM.

PRATS, JOAQUIM y Raimundo A. Rodríguez Pérez 2015: ¿Es posible un ámbito de investigación en didáctica de la historia? Entrevista a Joaquim Prats. Revista de Esstudios Sociales No 52, Bogotá, abril-junio PP. 209-219.

RIQUER, MARTÍN DE & Borja de Riquer 2010: *Reportajes de la historia, relatos de testigos directos sobre hechos ocurridos en 26 siglos,* Volumen I, Barcelona, Editorial Acantilado.

RÜSEN, JÖRN. 2012: Historiología: esquema de una teoría de la historiología. *Memoria y Civilización* 15: 415-447

TALLER TESTIMONIO Y MEMORIA DEL COLECTIVO DE EX PRESAS POLÍTICAS (2006): *Los ovillos de la memoria.* Editorial Senda, Uruguay.

LA LITERATURA POR TAREAS COMO ESTRATEGIA PEDAGÓGICA: PONER MÚSICA A UNOS POEMAS DE NICOLÁS GUILLÉN, *MULATA*, Y DE BERTULIA MINA DÍAZ, *LA PIEDRA DE ANDAFIÁ*

Adna Maria de Souza Calheiros de Oliveira
Universidad Federal de Alagoas-UFAL
Josinaldo Oliveira dos Santos
Universidad del Estado de Piauí - UESPI
Alcione Correa Alves
Universidad Federal de Piauí - UFPI

1 Introducción

La lectura de textos literarios nos ofrece el estímulo y la motivación de comprender las posibilidades de entrar en un mundo conocido y nuevo a la vez, porque por un lado comparte el aspecto humano común a todos, y por otro nos conduce a mundos extraños y sugerentes. Esto podría ser lo que todo educador que ame la literatura quisiera contagiar a sus alumnos y es también lo que queremos intentar llevar a cabo en este artículo que aúna criterios de análisis rigurosos a través del enfoque por tareas.

Este trabajo pretende reflexionar, tal y como queda constatado en título, *La literatura por tareas como estrategia pedagógica*, en especial cuando se trata de grupos de niveles distintos, y las posibilidades que ofrece como un recurso didáctico más para complementar el proceso de aprendizaje y adquisición del español en sus diferentes vertientes.

La metodología utilizada será el uso de textos literarios a través del enfoque por tareas, que convierte en una herramienta pedagógica ideal para animar a los estudiantes tanto al estudio como al disfrute de la literatura. Con la metodología empleada se tiene en cuenta un marco que contempla el uso del texto literario como

espacio de aprendizaje, de reflexión y de comunicación. Dichas propuestas, sin embargo, no son recetas cerradas de cómo enfocar el proceso.

estas propuestas más como ideas susceptibles de adaptación y ampliación por parte de los docentes que como propuestas terminantes y estrictas. Las experiencias que presentamos como modelos de uso en la parte práctica de este trabajo son una muestra sencilla de que, esforzándonos un poco, el texto literario dejará de ser un mero trazo ornamental en las distintas unidades que enseñamos a nuestros alumnos.

2 Lo criollo

La palabra *criollo* suele tener origen en el término *crioulo*, que servía para identificar a los africanos nacidos fuera de África. La asociación del término *criollo* con descendientes de esclavos negros traídos de África también aparece en diccionarios de lengua portuguesa. Por ejemplo, Ferreira (2004, p. 276) define la palabra *crioulo* de la siguiente manera: "Dizia-se de indivíduo negro nascido na América".

La definición del término *criollo* puede ser analizada en múltiples dimensiones o estratos semánticos dependiendo de la terrotorialidad y las diversas temporalidades históricas. Cornejo Polar (1994)

> En el fondo, en este debate de la voz y la letra, tal vez no se trate de otra cosa que la formación de un sujeto que está comenzando a comprender que su identidad es también la desestabilizante identidad del otro, espejo o sombra a la que incorpora oscura, desgarrada y conflictivamente como opción de enajenamiento o de plenitud. (CONEJO POLAR, 1994, p. 80)

Puede ser pensada como atribución (esteriotipo), como auto-atribución (sujeto-conciencia), puede implicar, además, nociones de estartificación social y poder político, e incluso puede involucrar relaciones de transculturación biológica y simbólica, mestizaje biológico y mestizaje social y cultural. Es posible pensar a lo *criollo* como un signo propio de esa dinámica, lo *criollo* es un sema no estable que es re-elaborado y transformado asumiendo distintos sentidos de acuerdo a la situación enunciativa en la que se halla inscrito.

Uno de los efectos que la atribución auto-identitaria del criollo buscaba construir y delimitar era la conflictiva relación entre el pasado indiano en América, las conquistas venezolanas, en el caso de Venezuela.

La historia de la identidad criolla se asocia con la estereotipación de las conductas y actitudes de los así llamados hijos de conquistadores por parte de los sujetos de la metrópoli como opuestas, en primer lugar, a los españoles peninsulares

(conocidos de gachupines), en segundo lugar, a las de los subalternos coloniales (eran los indígenas y esclavizados africanos) y, en tercer lugar, a las de los mestizos (eran los hijos de sangre indígena y europea, africana e indígena o africana y europea).

El criollo forma parte de una nueva subjetividad social que surgirá en los intersticios y ambigüedades de estas oposiciones identitarias racializadas. La identidad criolla brotará, rodeada de connotaciones peyorativas y degradantes.

Este momento particular en la historia del término, también puede relacionarse con lo que Moraña (1994) llama de surgimiento del *espíritu criollo* o la *consciencia criolla*. De acuerdo con la crítica la emergencia de ese espíritu se encuentra emparentado con el resentimiento de los conquistadores y primeros habitantes americanos que se sentían mal recompensados por la Corona y afirmaban sus derechos en contraposición a los residentes de la península, quien controlaba los mecanismos de poder, dotes y recompensas destinadas a los habitantes de las Indias.

Este momento histórico de agitación política en lo cual, como afirma Picón-Salas (1987):

> Al espontáneo movimiento de las masas rurales, cuyo instinto de reforma ya preludia algunos de los motivos que se desplegarán en las guerras civiles del siglo XIX (anhelo de igualdad social, quejas contra los usureros y grandes propietarios, resistencia al impuesto, odio contra la arbitraria recluta militar), se suma en los últimos veinte años del siglo XVIII la conjura de los intelectuales y la culta burguesía urbana que empiezan a advertir – como Espejo en el Ecuador, Nariño en Nueva Granada, Rojas y Salas en Chile, Gual y España en Venezuela – que se precipita sobre la historia una profunda época de cambios, y que hay que dirigirla y aprovecharla. (PICÓN-SALAS,1987, p. 28)

Ese aspecto abarca casi todo el siglo XVIII y finaliza en el principio del siglo siguiente, atravesando las diferentes fases que tienen su origen en las reformas borbónicas de Carlos III, y que desembocarán en lo largo proceso secular de las distintas independencias nacionales en Latinoamérica.

3 La cuestión de la identidad y de la cultura

La poesía de resistencia aparente descontento con el paseo de la sociedad ya través de las estrategias del metalenguaje, demuestra los problemas entre el lenguaje y la realidad. Hay, en la poesía esta lucha de espacio y voz, su arte desafía el caos de las realidades vividas en sus países: las desigualdades sociales generadas por los excesos de

los colonizadores, sino también del machismo. Sus experiencias se reflejan en el objeto de su creación.

El objetivo de este estudio es para marcar el discurso ideológico de los poetas en el contexto histórico vivido por ellos, de acuerdo con sus textos poéticos, porque su poesía es filosóficamente capaz de una nueva verdad, el resultado de su realización, de su imaginación y su proceso creativo.

Comprender la poética específica y sus concepciones ideológicas, el mirar sensible que dirige las cosas simples de la vida que, a su vez, conducen al lector a profundas reflexiones sobre la mujer y su búsqueda. Por lo tanto, los textos poéticos serán elegidos con el fin de identificar a través del metalenguaje, la constitución del significado de sus poemas.

Así, los poemas que serán analizados propuestos aquí, siguen un orden que los autores en su proceso creativo, desconstruyen para crear, o mejor, resignifica a sus experiencias de sus preocupaciones y permite, a través del texto, el diálogo con el lector que está estudiando el texto como un centro de referencia para varias acciones de constitución de sentido, incluyendo la acción creadora de las autoras no necesariamente tienen una posición de prioridad.

Bhabha (1994) afirma que

> Estas mismas (la modernidad y la posmodernidad) como narrativas encuentran dentro de sus propias contingencias, el punto de sus propias diferencias internas, que viven dentro de sus propias sociedades, reiterando los términos de la diferencia del otro y la alteridad del local poscolonial. (BHABHA, 1994, p. 196)

Los argumentos utilizados se dirigen a la interpretación del diálogo conflictivo de Occidente consigo mismo, una vez que en este espacio los legados coloniales parecen perder su efecto. Por lo tanto, el reflejo en la lectura del texto de Bhabha donde las diferencias actuales de los territorios occidentales globalizados reconocen el lugar del poscolonial, como un espacio que analiza las relaciones que construyeron la modernidad y que aparece en las diferencias en los tiempos post-modernos, diferenciándose la herencia colonial y de las áreas geoculturales que componen estas diferencias.

Hall y Gay (2003), por ejemplo, describen cómo la identidad, tanto personal como colectiva, sufrió grandes cambios en la sociedad moderna tardía, debido a la globalización, el debilitamiento de los estados nacionales y de cambios rápidos y permanentes. Ellos argumentan que las identidades que nos dieron un enraizamiento,

como la nacional, la étnica, la clase o nacional, se encuentran hoy fragmentadas y desplazadas y la nuestra experiencia como sujetos enfocados fue perjudicada.

La literatura es una herramienta para interpretar, pero también reescribir la historia, es decir, la literatura interactúa con la realidad. Toma parte de la historia y refleja discursos literarios, políticos, económicos y culturales, sino también los usa y los modifica. Dentro de cada discurso un autor tiene el poder de definir la realidad y escribir de la historia, sin embargo, la literatura, por ser ficción, pueden tomar papel como contrapartida del poder. Tradicionalmente, fue el mundo occidental, que poseía el poder para escribir la historia y definir su desarrollo, por lo que la historia del tercer mundo, en gran parte, está escrito por un operador externo.

4 La importancia de la utilización de las músicas de forma crítica

Este Trabajo tiene como objetivo analizar los poemas Nicolás Guillén, *Mulata*, y de Bertulia Mina Díaz, *La piedra de Andafiá*. Estos poemas narran el yo-lírico sobre el grito de libertad de las mujeres negras, criollas y latinoamericanas. Este trabajo se basa en la tendencia literaria postcolonial, teniendo una descaso con el mundo del colonizador, como tema central la voz de los oprimidos a través de la identidad latinoamericana.

Los poetas revelan en su poesía de tema político-ideológico de la incesante búsqueda de la esencia de la politización. En general, la simplicidad de la vida en sociedad con el ambiente político es la base de su proceso creativo.

El poeta Nicollás Guillén es una exponente del arte cubano; es un poeta, político y filósofo de las palabras, sobre todo en el arte africano-peruana y en la lucha contra el racismo. Hay una forma sutil de discriminación y racismo para negros e indios.

Ya Bertulia Mina Díaz es poeta de costumbres colombianas. Es considerada, además, también es una historiadora de la región del Pacífico colombiano, por los contenidos de sus poemas, que narran las tradiciones culturales de la población afrodescendiente en la región. Escribió versos que hablan de la vida, el sufrimiento y la redención de la comunidad afro-colombiana. Los textos de Bertulina tienen el tono rural y exploran la vida de las mujeres en la región y sus valores.

5 Propuesta de uso de poemas en las clases de ELE

Para encontrar la música adecuada a un poema necesitamos: a) Reconocer los elementos musicales de un texto poético; y b) Identificar los recursos métricos en una poesía.

Primer paso:

Poner música a una poesía es algo habitual. Esto se debe a la misma naturaleza de los textos poéticos, que desde sus orígenes más remotos están relacionados con la música. La letra de las canciones de algunos cantautores o grupos musicales tiene un claro parentesco con la poesía, porque música y poesía están estrechamente ligadas. ¿Cuáles crees que son los elementos comunes entre estas dos manifestaciones artísticas?

*La repetición de estribillos.
*La repetición de versos.
*La rima.
*Los acentos.
*La entonación.
*Las pausas.
*Los cambios de tono.

Una de las características más comunes que sirven para reconocer la poesía es la rima: amor-dolor; corazón-pasión. Pero aunque este es uno de los recursos más evidentes, no es el único que interviene en la construcción musical del texto. Un elemento fundamental es el ritmo, que ahora vamos a trabajar.

Segundo paso:

El ritmo

Los poemas de Nicolás Guillén, poeta cubano del siglo XX, son un buen ejemplo de la relación existente entre música y poesía.

Algunas composiciones de este poeta presentan elementos sonoros tomados del ritmo de la música caribeña. De hecho, su poema *Mulata* de la página siguiente se caracteriza por la elaboración de ritmos, métrica y temas típicos de la canción afroantillana y, además, presenta rasgos peculiares del léxico y de las formas expresivas del habla afrocubana.

Antes de leerla poesía, piensa un momento en cómo se suele reaccionar cuando alguien critica nuestro aspecto físico. Se puede…

*ignorar
*responder
*hacerle notas sus propios defectos
*sufrir en silencio
*otros

El poema *Mulata* es la respuesta de un hombre a la mujer que ha despreciado su nariz.

Léelo sin dejarme impresionar por las palabras raras. Piensa que el poeta, que también es mulato, intenta hacer una caricatura de rasgos muy cubanos a través de personajes y situaciones reales. El lenguaje reproduce la forma de hablar de estos personajes y, por lo tanto, deforma algunas palabras.

Mulata

Ya yo me enteré, mulata,
mulata, ya sé que dise
que yo tengo la narise
como nudo de cobbata.

Y fíjate bien que tú
no ere tan adelantá,
poqque tu boca é bien grande,
y tu pasa, colorá.
Tanto tren con tu cueppo,
tanto tren;
tanto tren con tu boca,
tanto tren;
tanto tren con tu sojo,
tanto tren.

Si tú supiera, mulata,
la veddá:
que yo con mi negra tengo,
y no te quiero pa ná!

¿Has tenido muchas dificultades con el léxico? Ahora, en grupos, volved a escribir aquellas palabras que precisen una corrección. Luego, revisadlas en común con toda la clase.

¿Con cuál de los siguientes estilos asociarías un poema cubano?

*Flamenco

*Forró

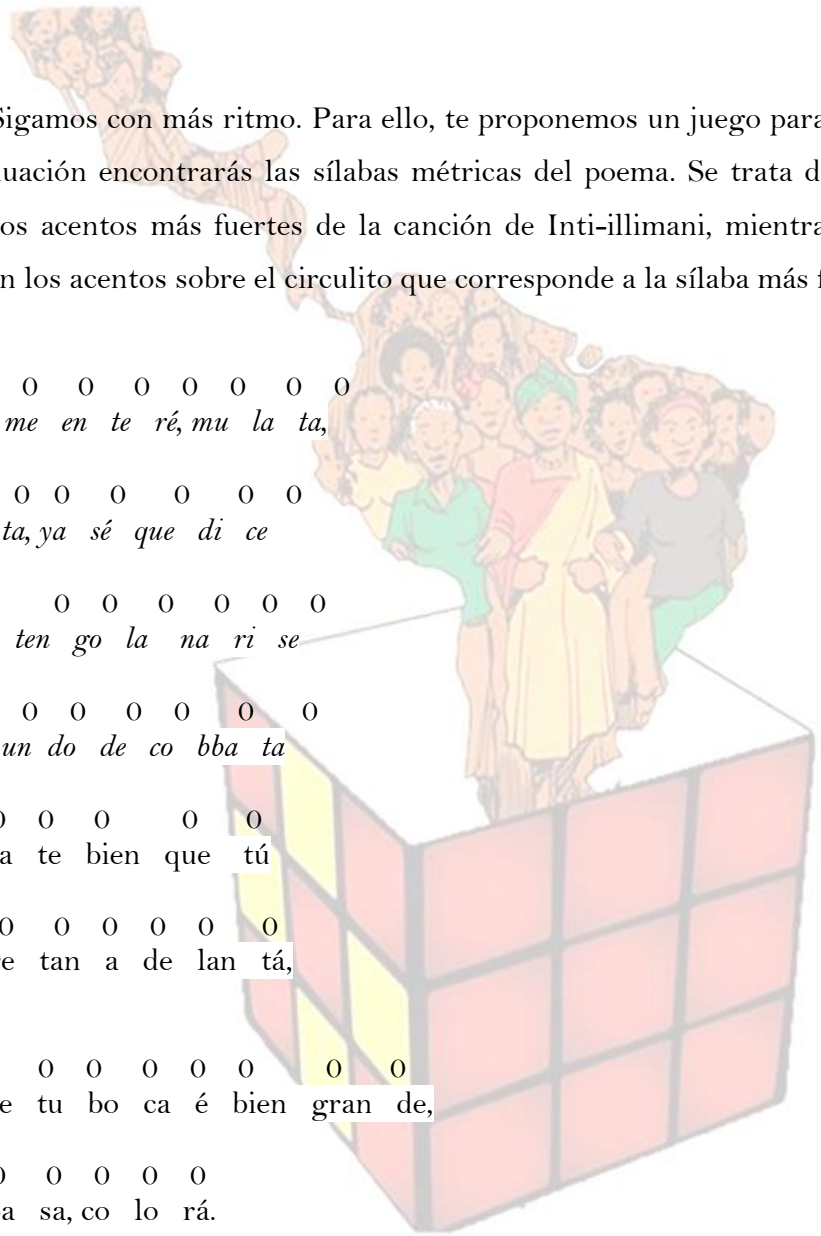
*Salsa

*Samba

*Rock

*Jazz

Sigamos con más ritmo. Para ello, te proponemos un juego para percusionistas: a continuación encontrarás las sílabas métricas del poema. Se trata de indicar dónde recaen los acentos más fuertes de la canción de Inti-illimani, mientras escuchas este son. (Pon los acentos sobre el circulito que corresponde a la sílaba más fuerte).



o o o o o o o o o
Ya yo me en te ré, mu la ta,

o o o o o o o o
mu la ta, ya sé que di ce

o o o o o o o o
que yo ten go la na ri se

o o o o o o o o
co mo un do de co bba ta

o o o o o o o
Y fí ja te bien que tú

o o o o o o o o
no e re tan a de lan tá,

o o o o o o o o o
po qque tu bo ca é bien gran de,

o o o o o o o
y tu pa sa, co lo rá.

o o o o o o o
Tan to tren con tu cue ppo,

o o o
tan to tren;

o o o o o o

tan to tren con tu boca,

0 0 0
tan to tren;

0 0 0 0 0 0
tan to tren con tu sojo,

0 0 0
tan to tren.

Para terminar, podéis hacer una puesta en común con la clase

Tercer paso:
Bertulia Mina Díaz, nació en San Esteban de Caloto. Desarrolló de niña la capacidad de recibir revelaciones a través de los sueños, las cuales se convirtieron en la salvación de los suyos durante la violencia bipartidista, 1948-1953, que asoló al norte del departamento del Cauca, y, sobretodo, durante el atentado contra su familia. Por esta razón, se radicaron en el municipio de Santander de Quilichao, convertido en refugio para desplazados. Bachiller del Instituto Técnico de Santander de Quilichao, modista de profesión, poeta y escritora de cuentos infantiles, de acontecimientos políticos e historias ancestrales

La piedra de Andafiá

La piedra de Andafiáse
encuentra en Caloto,
vereda San Nicolás,
vereda negra de parientes
y quienes sabemos la historia.

Veneración le rendimos,
es grande como una casa
parada en cuatro piedritas
que parecen sus hijitas.

Cuando veo una piedra
tan grande como esta
recuerdo con alegría
a mamá Pola, mi abuela.

Ella sabía tambar
como sus antepasados
y con amor nos contaba
cada historia al recordar.

Los tambadores guardaban

con sigilo especial
debajo de piedras grandes
que nadie pudo encontrar.

Ellos tambaron, señor,
después de la esclavitud,
y sus remesas compraban
y el vuelto que les quedaba
los hizo buenos tahúres.

Jugaban cada semana
hasta que se hicieron hombres
y cada uno formó su nuevo hogar.

Piedra de recuerdos gratos
la piedra de Andá Fiá
vestida con los harapos del tiempo
aún impetuosa te yergues
en medio de matorrales y arbustos.

Haga como los comandos anteriores del poema de Nicolás Guillén

6 Consideraciones finales

Esta propuesta para hacer en las clases usando textos literarios a través del enfoque por tareas viene ayudar y colaborar a los profesores que enseñan en las clases de ELE. Por supuesto, puede cada profesor cambiar y hacer su adaptación necesaria. Trabajar literatura con poemas buscando su musicalidad es trabajar la vida, el discurso y la lengua.

Sabemos que no se agota aquí cómo trabajar textos literarios, pero podemos poner una nueva forma de pasar los conocimientos a los alumnos, nuestras clases no serán las mismas. Entonces, cambia su clase que cambiará la vida de sus alumnos, que la literatura por tareas será una estrategia pedagógica.

Referencias

BENETTI, Giovanna et al. **Más que palabras**: Literatura por tareas. Barcelona: Difusión, 2007

BHABHA, Homi K. **El local de la cultura**. Buenos Aires: Manantial, 1994.

HALL, Stuart; GAY; Paul du. **Cuestiones de identidad cultural**. Buenos Aires: Amorrortu, 2003.

FERREIRA, Aurélio B. de Holanda. **Minidicionário da língua portuguesa**. São Paulo: Positivo, 2004.

MORAÑA, Mabel. **Apologías y defensas**: discursos de la marginalidad en el Barroco hispanoamericano. Caracas: Ediciones del Norte, 1994.

PICÓN-SALAS, Mariano. **De la conquista a la independencia y otros estudios**. Caracas: Monte Ávila, 1987.

LA IMPORTANCIA DEL PROCESO INTERPRETATIVO DE TEXTOS ESCRITOS EN LAS CLASES DE E/LE

Carmem Lúcia Alves e Silva[357]
Universidade Estadual do Piauí – Brasil

Demócrito de Oliveira Lins[358] (UESPI)
Universidade Estadual do Piauí – Brasil

INTRODUCCIÓN

Los conocimientos y saberes son construidos y reconstruidos con gran velocidad en la sociedad moderna actualmente. El mundo globalizado requiere del hombre conocimientos que abarquen lo local y lo global, lo específico y lo general, exigiéndole al hombre una comprensión del contexto social en su totalidad. Con eso, hace necesario una adaptación a los nuevos desafíos que la tecnología nos presenta.

La velocidad de las transformaciones causa angustia a los profesionales de la educación, pues muchas veces los sistemas educativos no consiguen acompañar dicha evolución y, los estudiantes tienen que salir de la enseñanza básica no solo dominando las habilidades esenciales del proceso educativo, sino que sabiendo también ejercer su papel en la sociedad que, esencialmente, será por medio de procesos de **comprensión e interpretación.** Teniendo en cuenta que la capacidad interpretativa es la habilidad primordial exigida por las evaluaciones externas como (Prueba Brasil, ENEM, etc.) le toca a la **escuela**, como institución educativa, desarrollar estrategias de uso efectivo del lenguaje que proporcionen un buen desarrollo de niños y jóvenes en la vida social.

La elección de este trabajo se dio por percibir que hay una gran dificultad en los estudiantes de lengua española en hacer deducciones de significado de/entre palabras,

[357]graduada en Letras/Portugués e Letras/Español, especialista en Metodología de la enseñanza de Lengua Portuguesa, pos graduanda en Letras/Español.
[358]Profesor-UESPI.

hasta mismo con escrita y sentido semejantes con las que encontramos en lengua portuguesa. Como también, porque "los únicos exámenes formales en Lengua extranjera (selectividad y admisiones a curso de pos graduación) requieren el dominio de habilidades de lectura". (PCN. Lengua extranjera, p. 20 "traducción nuestra").

En el primer momento, se presenta la importancia del trabajo con textos en la enseñanza de lenguas, para después, analizar las cinco estrategias determinantes para la comprensión, que pueden ser puestas en práctica por los docentes para mejorar el nivel de comprensión de sus alumnos con relación a textos escritos, son ellos: *fluencia*, *vocabulario*, *estratégicas cognitivas*, *estructura de la lengua*, *tipos y géneros textuales.* Después de presentar el estudio de los factores necesarios al entendimiento, se presenta los pasos y análisis de los datos colectados en la pesquisa de campo hecha en la Unidad Escolar Profª Iraci Barros Pinto en Santa Luz - PI.

Con ese estudio se propone, a lo general, contribuir con la comprensión de la importancia de una enseñanza efectiva y estratégica del lenguaje/lectura; como también de los procesos de lectura y comprensión de textos distintos presentes en el cotidiano del ser humano, proporcionando un desarrollo competente y creativo de las demandas sociales. Como objetivos específicos se tiene: Despertar el placer de leer y escribir; Proporcionar un entendimiento de la eficacia de los trabajos con textos para una interpretación efectiva de los mismos en la sociedad; Mostrar la importancia del uso de los géneros textuales en la enseñanza de lenguas y en los diversos medios sociales; Exponer la importancia del conocimiento de los cinco factores determinantes para la comprensión de textos.

Es con ese presupuesto que se pone esa investigación, en estudiar el proceso de enseñanza de la lengua española, la promoción y uso de la lectura en la escuela Profesora Iraci Barros Pinto en Santa Luz - PI. Delante del trabajo propuesto, la problematización se hace en torno de la cuestión: ¿Cuáles son las causas de un mal uso del lenguaje verbal en las diversas modalidades/usos/géneros textuales? ¿Cuáles son las dificultades encontradas en interpretar textos y situaciones básicas de lo cotidiano? Como hipótesis de estudio se tiene: el mal provecho en la lengua portuguesa influye en la mala interpretación de textos en E/LE; las clases de lengua española son insuficientes para un buen perfeccionamiento de la lengua, los materiales y técnicas trabajados en el colegio en las clases de lengua española están muy distantes de la realidad inmediata de los alumnos.

Se espera que con el uso efectivo de estrategias lingüísticas en trabajos con interpretación de textos en la enseñanza-aprendizaje, los estudiantes sean capaces de

comunicarse con más seguridad, a través de los diferentes conocimientos proporcionando una aprehensión más consciente de la realidad inmediata de los alumnos.

1.0. La importancia del trabajo con textos en la enseñanza de lenguas.

En la práctica docente, al impartir clases se busca la mejor manera para que los alumnos comprendan el contenido; en la enseñanza de lenguas no es distinto. El uso de textos y estrategias para llevar el alumno a la comprensión han contribuido para un buen desarrollo de los estudiantes en la escuela, no solo en las clases de lenguas, sino también en las otras asignaturas, pues, si el alumno, haciendo uso de sus conocimientos previos, comprende lo que lee, es capaz de responder a las exigencias del currículo escolar, y comunicarse mejor con las personas en su entorno. El trabajo con textos viene a ser una buena manera para despertar en los estudiantes no solo el conocimiento y aplicabilidad de estructuras lingüísticas, sino toda la realidad contextual que se presenta en los textos (escritos u orales); así, son presentadas algunas posibilidades – entre otras –de trabajos con los mismos:

> a) las cuestiones del desarrollo histórico de la lengua; b) la lengua en su funcionamiento auténtico y no simulado; c) las relaciones entre las distintas variantes lingüísticas; d) las relaciones entre habla y escrita en el uso real de la lengua; e) el funcionamiento de los procesos semánticos de la lengua; f) las estrategias de redacción y cuestiones de estilo; g) el entrenamiento del raciocinio y la argumentación; h) el estudio de los géneros textuales; i) el estudio de la puntuación y de la escrita; j) los problemas residuales de la alfabetización. [...] (MARCUSCHI, 2008, p. 51-52 "traducción nuestra")

Son infinitas las posibilidades de abordajes textuales en clase; pero, no se puede olvidarse que en el momento que se va a proponer el estudio a los alumnos es muy importante la manera de presentación, además en la actualidad, en que el libro impreso es casi sustituido por los online. O sea, los niños y jóvenes, denominados de "nativos digitales" (Marc Prensky, 2001), cada vez más utilizan con naturalidad la tecnología y su capacidad de información instantánea, cambiando su capacidad de aprendizaje; "la generación digital ha adoptado una actitud de aprendizaje rápida por tentativa y error. Ellos no tienen miedo de errar, porque ellos aprenden más rápidamente de esa manera" (JUKES; MCCAIN y CROCKETT, 2010, p. 16 "traducción nuestra")

En ese contexto, la escuela no puede quedarse lejos de esa realidad y necesita utilizar las nuevas tecnologías de manera significativa para los alumnos, que están cada

vez más deseosos de informaciones instantáneas a todo momento. Además, no se debe olvidar de los estudiantes que no tienen acceso a tales medios de informaciones y que para estos, el único medio de aprendizaje es solamente la escuela. Así, como los profesores no pueden alejarse de esa realidad, en la práctica diaria se tiene que adecuar tales cambios en actividades que sean significativas para los jóvenes, en actividades como debates, proyectos, etc.

2.0. Factores determinantes para la comprensión de textos

En el proceso de lectura y comprensión de un texto tiene que tener una atención especial a los aspectos determinantes de un buen entendimiento de lo leído; la **fluencia** es uno de los factores determinantes para una comprensión inmediata; cuando los alumnos no tienen fluencia en la lectura, se detienen más en la decodificación en detrimento de la comprensión, así:

> Cuando el lector lee muy despacio la memoria a corto plazo no consigue juntar las palabras para procesarlas como unidad de sentido. Además de eso, la atención del lector muy lento está concentrada en la decodificación o en la identificación de palabras, sobrando poco "espacio" en la memoria para identificar el sentido de la palabra y situar el conjunto de las palabras en el texto. El desarrollo de la capacidad de lectura y comprensión aumenta la demanda por mayor velocidad. (OLIVEIRA, 2008, p. 176 "traducción nuestra")

Cuando se habla del acto de leer no se puede olvidar del estudio del **vocabulario**, pues se entiende que en una lectura, el sentido de las palabras es fundamental en la compresión de los textos, pues:

> La comprensión de un texto depende directamente del número de palabras conocidas; La dificultad de un texto se define como el porcentaje de palabras no conocidas; El dominio del vocabulario disminuye el tiempo necesario para la lectura, o sea, torna la lectura más eficiente; Las personas que dominan menos vocabulario dependen más del contexto para comprender el sentido de las palabras. Con eso prestan más atención a las palabras y menos al contexto. En el mejor de los casos, aun cuando consiguen comprender el texto, su esfuerzo es mayor y el lector es más dependiente. (OLIVEIRA, 2008, p. 191-192 "traducción nuestra")

El acto de comprender es esencial al ser humano para actuar en el mundo, comprender informaciones y conceptos en general presupone la comprensión de textos, y para eso, el uso de **estrategias cognitivas** se hace de fundamental importancia. En ese proceso de comprensión el coeficiente de inteligencia o (QI) es un indicador de la

capacidad que las personas tienen de relacionar, en la lectura de textos, ideas abstractas con informaciones verbales, material fundamental de textos impresos. "Personas con mayor QI tienen más facilidad de comprensión de textos en general, más ni los genios son capaces de comprender todo lo que leen, pues la comprensión también depende de conocimientos específicos sobre cada tema". (OLIVEIRA, 2008, p. 16 "traducción nuestra"). Una de esas estrategias cognitivas son las **Habilidades de meta cognición**, que es la capacidad que el lector tiene de adecuar la lectura a su nivel de dificultad y objetivo, pues cada uno requiere diferentes abordajes de comprensión,

> Metacognición es el control del propio aprendizaje y tiene que ver con el nivel de atención, esfuerzo, organización y ritmo de lectura y el ajuste de esas competencias a la complejidad de un texto que tenemos delante de nosotros. Por ejemplo, delante de un trecho más difícil vamos despacio; en ciertos momentos paramos para rever, o para hacer un resumo o ejercicio; si sentimos dificultad, paramos para releer el párrafo anterior o conferir una definición. (OLIVEIRA, 2008, p. 17 "traducción nuestra")

Al leer un texto es necesario valerse también de algunas estrategias más básicas como: la familiaridad con libros y textos impresos, inferir el contenido que será leído, por medio de preguntas anticipadas sobre el tema, "identificar el autor, título, índice, capa, etc. y van hasta habilidades más complejas como identificar el tema principal, las partes de un texto, qué párrafos pertenecen a que parte o tema, los personajes y sus características" (OLIVEIRA, 2008, p. 17 "traducción nuestra").

En ese proceso de conocimiento utilizando textos como soporte no se puede olvidarse de la **estructura de la lengua**: coherencia y cohesión. Pues, un texto solo es coherente cuando obtiene sentido; la estructura formal de los mismos puede ayudar a entender mejor, como "verificar si el texto tiene principio, medio y fin, como es propio de un texto narrativo. O verificar si el texto se organiza en partes, como por ejemplo presentación, desarrollo y conclusión – esquema típico de un relato" (OLIVEIRA, 2008, p. 18 "traducción nuestra"). La coherencia se puede verificar en características como "organización, relación entre tema-audiencia-objetivo y continuidad temática" (OLIVEIRA, 2008, p. 18 "traducción nuestra"). Al igual que la coherencia, un gran aliado del lector para llegar al entendimiento es la cohesión, que consiste en el nexo de las partes de los textos, caso contrario la información no será tan clara, siendo apenas a una reunión de palabras. La cohesión son los elementos lingüísticos/gramaticales utilizados para ligar unas frases a las otras; la manera como se conecta las partes de un texto hace con que el mismo tenga sentido. Los componentes cohesivos pueden

clasificarse como las funciones: **referencial** y **secuencial**. Así tenemos como tipo: "**referenciales: sustitución:** pronombres, verbos, adverbios, numerales, **reiteración:** repetición lexical, sinónimos, hipónimos, hiperónimos; **secuenciales: temporal:** encadenamiento, elementos indicadores de tiempo, tiempos verbales, **por conexión:** conjunciones, preposiciones" (OLIVEIRA, 2008, p. 20 "traducción nuestra").

3.0. La importancia de los tipos y géneros textuales para la enseñanza de lenguas

En la enseñanza de lenguas es imprescindible el trabajo con los tipos y géneros textuales, ya que la sociedad hace uso de los mismos en las distintas situaciones. El conocimiento de varias modalidades textuales hace con que los estudiantes agudicen su capacidad interpretativa, no solo de textos, sino de las diferentes situacionales en que estos son utilizados, contribuyendo así, para el uso competente del lenguaje en la sociedad. Bronckart (1999:103, "traducción nuestra") afirma que "la apropiación de los géneros es un mecanismo fundamental de socialización, de inserción práctica en las actividades comunicativas humanas".

La tarea de seleccionar textos en tipos y géneros no es fácil, incluso porque las características se mezclan y son posibles de ser encontradas en todos los textos. Oliveira (2008, p. 22, "traducción nuestra") afirma que "hay dos grandes riesgos de clasificar textos. Uno es caer en un análisis ritual y formal del texto, a partir de una fija con una lista de características (para que se pose clasificar los textos en esa o aquella especificidad). El otro es perder de vista la dimensión global del texto y el hecho de que, como el ser humano, un texto nunca se encuadra plenamente en una determinada clasificación". La clasificación se da, principalmente, en los libros didácticos, para que sea más fácil el entendimiento por los alumnos.

4.0. Caminos de la investigación

Se registra que el presente trabajo trata de un estudio descriptivo y cuantitativo. La pesquisa de campo y bibliográfica fueron los medios de investigación utilizados, cuyo instrumento usado en la recolección de datos fue un cuestionario respondido por los discentes de las clases del 1º y 2º año de la enseñanza media de la Unidad Escolar Profesora Iraci Barros Pinto en el día 20 de mayo de 2013; donde la población de la pesquisa, que comprende alumnos del 1º, 2º y 3º año de la enseñanza

media, fue de 90 alumnos; y la muestra utilizada para el estudio fue de 63 estudiantes. La unidad escolar, ubicada a la Calle Trece de Mayo, nº 584, Centro, Santa Luz – PI, tuvo su fundación en 1994 y su nombre fue escogido en homenaje (póstuma) a la profesora Maria Iraci Barros Pinto, que actuó como docente de la red estatal en el municipio de Santa Luz – PI, durante el período de primero de marzo de 1973 hasta el día dieciséis de mayo de 1979. Desde el período de su fundación hasta el presente momento la Escuela no funciona en sede propia, pues el edificio es de la Campaña Nacional de Escuelas de la Comunidad (CNEC), siendo alquilado por el Estado. La referida unidad escolar es mantenida y administrada por la red estatal de enseñanza que ofrece las normas y directrices básicas de funcionamiento.

En el aspecto educacional, la Unidad Escolar Profª Iraci Barros Pinto comprende la Enseñanza Fundamental series finales y la Enseñanza Media, distribuidos en tres turnos. Del punto de vista sociocultural, podemos constatar que la comunidad escolar es compuesta en su mayoría por personas de clase media emergente, hijos de trabajadores rurales y de funcionarios públicos. Algunos alumnos utilizan el transporte escolar, pero aún existe una pequeñísima cantidad de alumnos que no cuentan con ese servicio y llegan a la escuela utilizando bicicletas, motos, etc.

5.0. **Presentación y análisis de los datos**

El propósito de la investigación fue realizar un parangón entre las respuestas de alumnos del 1º año y alumnos del 2º año; por lo tanto, la presentación de los resultados tendrá siempre la característica de comparación. Con propósito de conocer cual el entendimiento de los alumnos en relación a la enseñanza de lengua española, el acto de leer y comprensión de textos, fueron dirigidos a los mismos las siguientes indagaciones: Para determinar el perfil de los alumnos: **1 - ¿Cuál es su sexo?** De los treinta (30) estudiantes entrevistados en el primer año, el 50% son mujeres y el 50% son hombres. Y entre los alumnos del segundo año, de los treinta y tres (33) alumnos consultados, el 51,6% son mujeres y el 48,4% son hombres.

La segunda pregunta fue sobre la franja de edad (**2 - ¿Cuál es tu edad?**). Se ha observado que el público del primer año es compuesto de jóvenes con edad entre trece (13) y dieciocho (18) años; y en el segundo año, las edades son entre quince (15) y veintiún (21) año.

Cuando indagados sobre si van a hacer el Examen Nacional de la Enseñanza Media – ENEM (**3 - ¿Vas a hacer el ENEM/Selectividad este año?)** el 33,3% de los

alumnos del primer año respondieron que sí y el 66,6% que no; ya en el segundo año, el 42,4% opinaron que sí y el 19,6% que no. Hay una tímida preocupación desde el primer año de la enseñanza media en hacer evaluaciones externas. En el segundo año, los alumnos tienen más ganas de someterse a ese examen – mismo con el resultado en esa fase de la enseñanza media no tener carácter clasificatorio, así hacen el examen solo para testar sus conocimientos. En las dos situaciones el número de estudiantes que decidieron hacer el ENEM crece de manera considerable en relación a los años anteriores. En conversa informal con ellos, la mayoría comenta que no lo hacen por falta de condiciones financieras, que, aun logrando un buen resultado, no tenían condiciones de estudiar en otra ciudad.

Al cuestionarlos sobre en que el conocimiento de la lengua española puede ayudar (**4 - ¿Para tu vida, en qué el conocimiento de la lengua española puede ayudar?**) el 56,7% de los estudiantes del primer año respondieron que puede ayudar en el acceso a la Universidad, el 43,3% que auxilia en la Comunicación y la opción Concursos no recibió ningún puntaje. En el público del segundo año, el 33,3% manifestaron que puede ayudar en el acceso a la Universidad, el 54,6% en la Comunicación y el 12,1% en Concursos. Aquí se observa en ambas situaciones una asociación de la lengua española al ingreso en el curso superior, además los alumnos de esa escuela están optando por la lengua española en las evaluaciones educacionales externas como el ENEM, pues, según ellos, es más fácil la comprensión. Como se vive en una "aldea global" (McLuhan, Marshall) la comunicación con personas de países distintos es natural, los estudiantes entrevistados juzgan que el estudio de E/LE puede ayudar en la comunicación y en el medio profesional, como en concursos; tal opinión se da principalmente en la clase del segundo año.

La cuarta cuestión fue sobre si el mal provecho en la lengua portuguesa influye en la mala interpretación de textos en lengua española (**5. ¿El mal provecho en la lengua portuguesa influye, generalmente, en la mala interpretación de textos en lengua española?**)

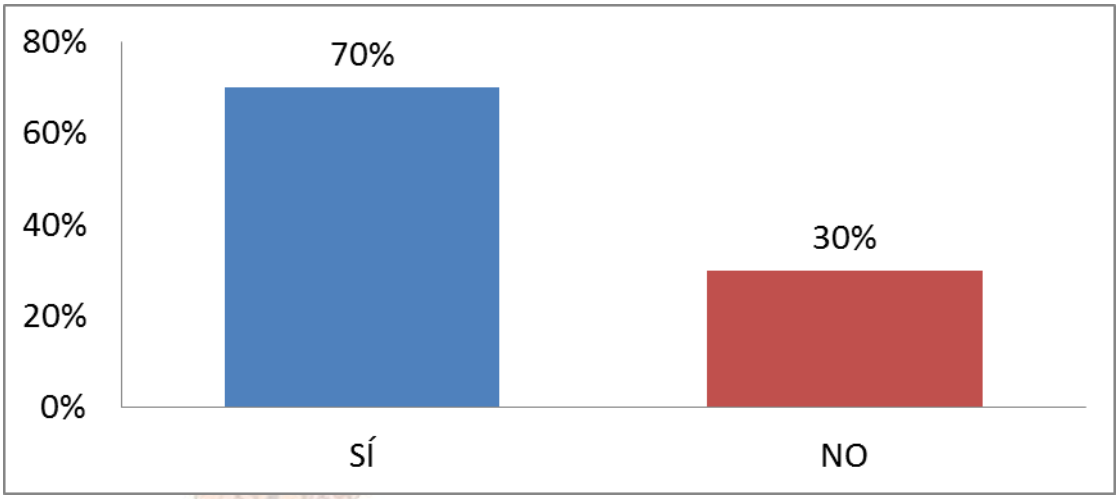


Gráfico 01 – ¿El mal provecho en la lengua portuguesa influye, generalmente, en la mala interpretación de textos en lengua española? Alumnos del primer año.

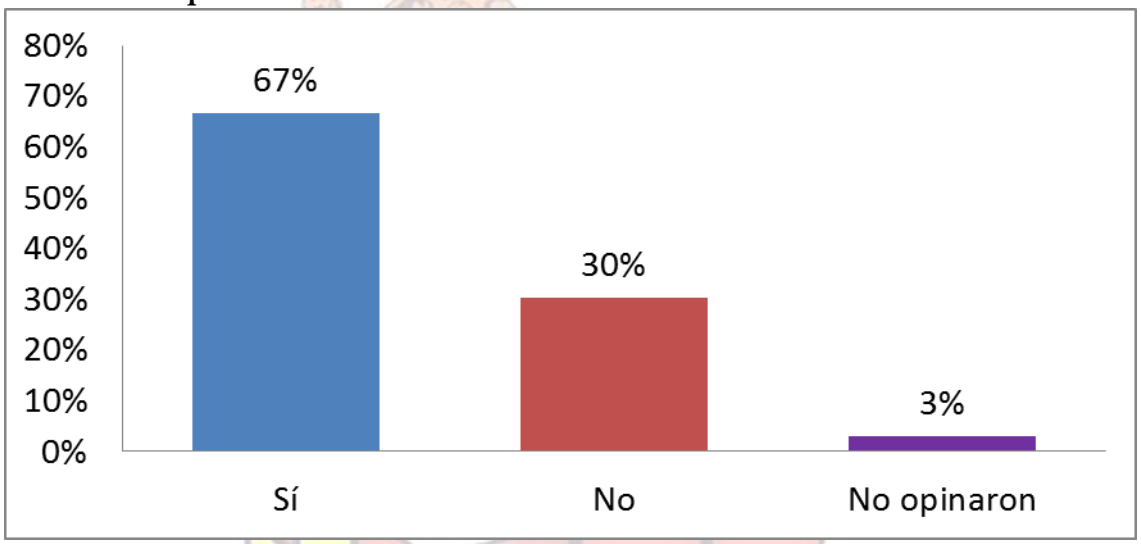


Gráfico 02 – ¿El mal provecho en la lengua portuguesa influye, generalmente, en la mala interpretación de textos en lengua española? Alumnos del segundo año.

Tal cuestión consiste en una de las hipótesis de estudio; en que el 70% de los entrevistados en el primer año reconocieron que sí y el 30% que no. Ya en el 2º año, el 67% respondieron que sí, el 30% que no y el 3% no opinaron. Se observa que un buen desarrollo en la lengua portuguesa puede ayudar en el estudio de la lengua española; "En lo que se refiere a los conocimientos que el alumno tiene de adquirir en relación a la lengua extranjera, el irá se apoyar en los conocimientos correspondientes que tiene y en los usos que hace de ellos como usuario de su lengua materna en textos orales y escritos". (PCN, 1998, p. 32 "traducción nuestra"). A pesar de en la lengua española

haber los *falsos amigos/cognados* que pueden dificultar y/o confundir la interpretación de textos en lengua española; además, hay que orientar a los alumnos a la observación del contexto comunicativo, porque el sentido de lo leído depende considerablemente del contexto.

Al preguntar si las clases de E/LE eran insuficientes para un buen perfeccionamiento de la misma (**6 - ¿Las clases de lengua española son insuficientes para un buen perfeccionamiento en la lengua?**)

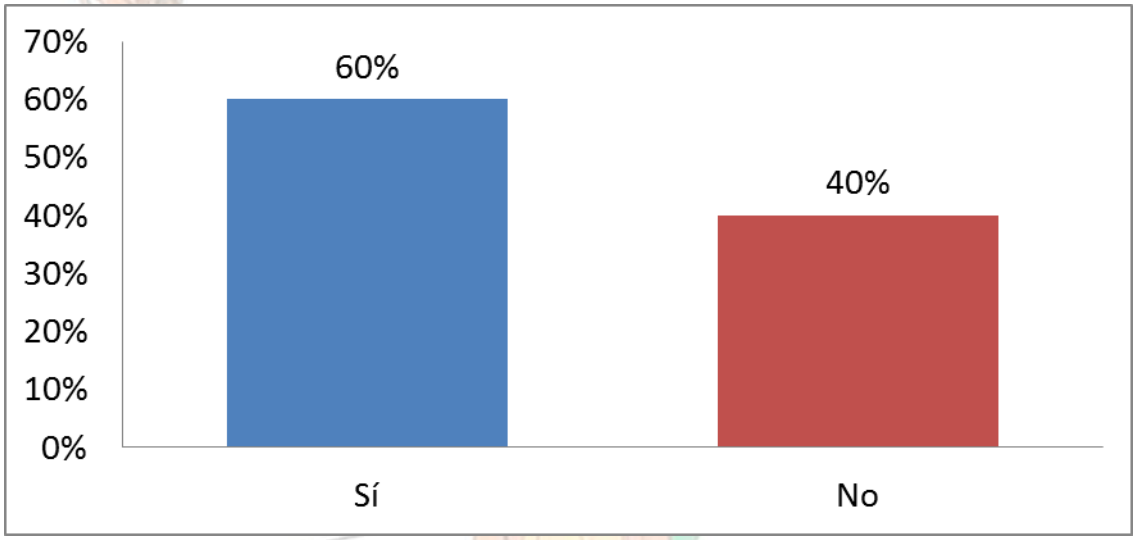


Gráfico 03: ¿Las clases de lengua española son insuficientes para un buen perfeccionamiento en la lengua? Alumnos del primer año.

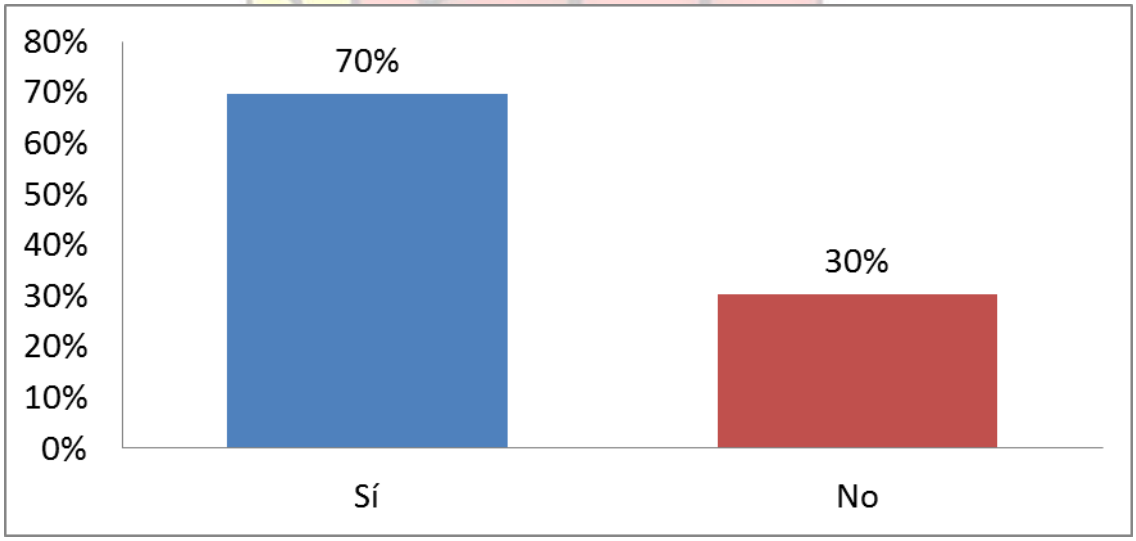


Gráfico 04: ¿Las clases de lengua española son insuficientes para un buen perfeccionamiento de la lengua? Alumnos del segundo año.

Las respuestas en el primer año fueron, el 60% creen que sí y el 40% juzgan que No. En el segundo año, el 70% reconocen que sí y el 30% respondieron que no. El porcentaje positivo en ambas series es significativo ya que estudiar una lengua extranjera no es solamente comprender su estructura gramatical, sino existe todo un contexto cultural en que esa lengua es producida y, debido a pequeña cantidad de clases de español, el aspecto gramatical acaba siendo priorizado en detrimento a los aspectos culturales. Los alumnos del primer año, generalmente, tienen la característica de entusiasmo en cuanto al conocimiento de la lengua española, se cree que es porque están estudiando español por la primera vez, siendo, en la Unidad Escolar Profª Iraci Barros Pinto, dos veces por semana. Y en el segundo año la enseñanza de E/LE, en esa escuela, queda más necesaria porque ellos solo tienen una clase por semana, la situación es más dificultosa cuando hay algún feriado en esos días de clases de español, en que el profesor tiene que cambiar su planeamiento para suplir el día de falta. Pero, "además de la carga horaria mínima de 2.400 horas, las escuelas tendrán, en sus propuestas pedagógicas, libertad de organización curricular, independientemente de distinción entre base nacional común y parte diversificada" (Resolución CNE/CEB nº 03/98, art. 11, inciso IV "traducción nuestra"). Y, siendo la enseñanza de E/LE inserida en el ámbito de la carga horaria de la parte diversificada, esta será integrada como complementación de la base común. Pero, de acuerdo con los Parámetros Curriculares Enseñanza Media/PCNEM, la enseñanza de lengua extranjera moderna ya está incluida en el ámbito de la base nacional,

> Así, integradas al área de Lenguajes, Códigos y sus Tecnologías, las lenguas extranjeras asumen la condición de ser parte indisoluble del conjunto de conocimientos esenciales que permiten al estudiante aproximarse de varias culturas y, consecuentemente, propician su integración en un mundo globalizado. (PCNEM, 2000, p. 25 "traducción nuestra")

Cuando interrogados sobre los materiales y técnicas utilizados en las clases de lengua española (**7 - ¿Los materiales y técnicas trabajados en el colegio en las clases de lengua española están muy distantes de su realidad inmediata?)**

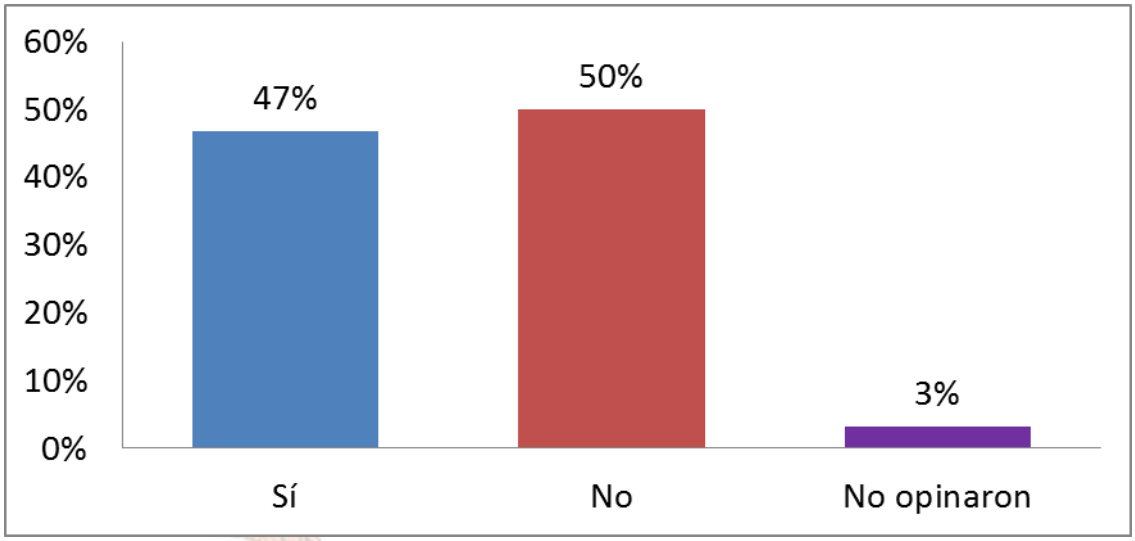


Gráfico 05: ¿Los materiales y técnicas trabajados en el colegio en las clases de lengua española están muy distantes de su realidad inmediata? Alumnos del primer año.

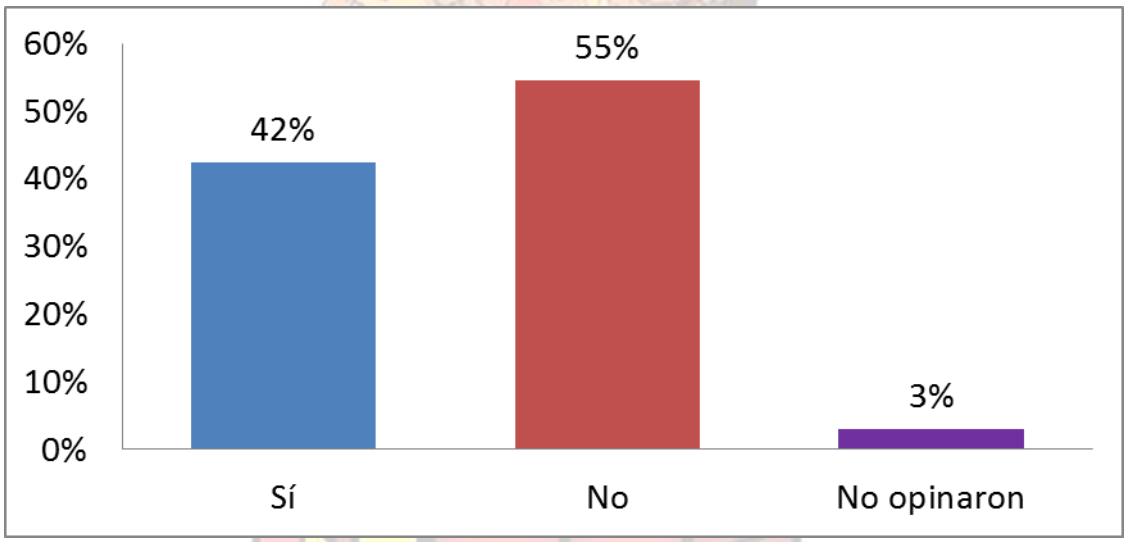


Gráfico 06: ¿Los materiales y técnicas trabajados en el colegio en las clases de lengua española están muy distantes de su realidad inmediata? Alumnos del segundo año.

El 47% de los alumnos del primer año respondieron que sí, el 50% que no, y el 3% no opinaron. Ya en el segundo año, el 42% de los alumnos opinaron que sí, el 55% que no y el 3% prefirieron no responder. Aun con internet en la escuela, los profesores de Lengua extranjera reconocen la dificultad de encontrar fuentes de investigación,

principalmente, con suporte impreso. Sobre todo para profesores de lengua española, que en la elección del libro solo vino, hasta ahora, una opción.

> Con base en un análisis de ocho estados, de cuatro regiones brasileñas [...] Todas las propuestas apuntan para las circunstancias difíciles en que se da la enseñanza y aprendizaje de lengua extranjera: falta de materiales adecuados, [...] ausencias de acciones formativas continuas junto al cuerpo docente. (PCN, 1998, p. 23-24 "traducción nuestra")

Se sabe que el libro no debe ser el único medio de investigación para los profesores, y que los mismos tienen que nutrirse de varias fuentes para llevar la mejor información a sus alumnos; lo que ocurre también es que ni todos los maestros están aptos a utilizar las TICs (Tecnología de la información y comunicación) para traer informaciones actuales vehiculadas en la misma; Aquí se hace necesario la creatividad por parte del profesor; mientras, no es porque ellos no dominan las TICs o no tienen acceso a libros fornecidos por la escuela, que van a dejar de trabajar con una metodología distinta en sus clases, hay otros materiales que pueden ser utilizados como revistas, radio, televisión, etc.

También se contestó sobre el acto de leer: (**8 - ¿Te gusta leer?**)El 86,7% del alumnado del primer año respondieron que Sí y el 13,3% que No; En el segundo año, el 81,9% de los alumnos afirmaron que Sí y el 18,1% que No. Se observa que a la mayoría de los alumnos les gusta leer, pero, cuando interrogados sobre cuántos libros ya han leído en el primer semestre, aún hay estudiantes que no han leído ningún libro, como observaremos en la cuestión nueve adelante. Como la mayoría de los alumnos de la escuela Profª Iraci Barros Pinto en su mayoría son hijos de trabajadores rurales, muchas veces no tienen estímulo en su medio familiar con relación a la lectura; además porque se sabe que el estímulo parte del ejemplo, o sea, los profesionales de la educación tienen que establecer una relación de cariño y dedicación con la lectura, para entonces estimular a los alumnos para ese acto de encantamiento; pues, si no se tiene el hábito de lectura, ¿cómo irán desarrollar el estímulo de tal práctica en los estudiantes? En seguida se hizo la contestación sobre la cantidad de libros que ellos han leído el primer semestre (**9 - ¿Cuántos libros usted lee en un semestre?**) El 56,7% de los alumnos del primer año respondieron que ha leído 1 libro, El 25,3% que han leído de 2 a 5 libros y el 20% que no han leído ningún libro. En el segundo año: El 48,5% respondieron que han leído 1 libro, el 39,4% han leído de 2 a 5 libros y el 12,1% respondieron que no han leído ningún libro. Se percibe que en las dos clases hay interés con relación al acto de leer, ya que el porcentaje de alumnos que no han leído

ningún libro es pequeño; pero se observa mayor desinterés en el primer año. El hábito de leer es de suma importancia pues de la lectura nace nuestra capacidad de vivir/convivir mejor con todo que nos cerca, principalmente con las personas; Si los estudiantes no leen con frecuencia, hace necesario que la comunidad escolar organice, entre otros medios, un proyecto para despertar el interés por el mundo mágico de la lectura; y aún con relación al acto de leer, se preguntó cuáles son las mayores barreras para la frecuencia en lectura, (**10 - ¿Cuáles son las mayores barreras para su frecuencia en lectura?**)

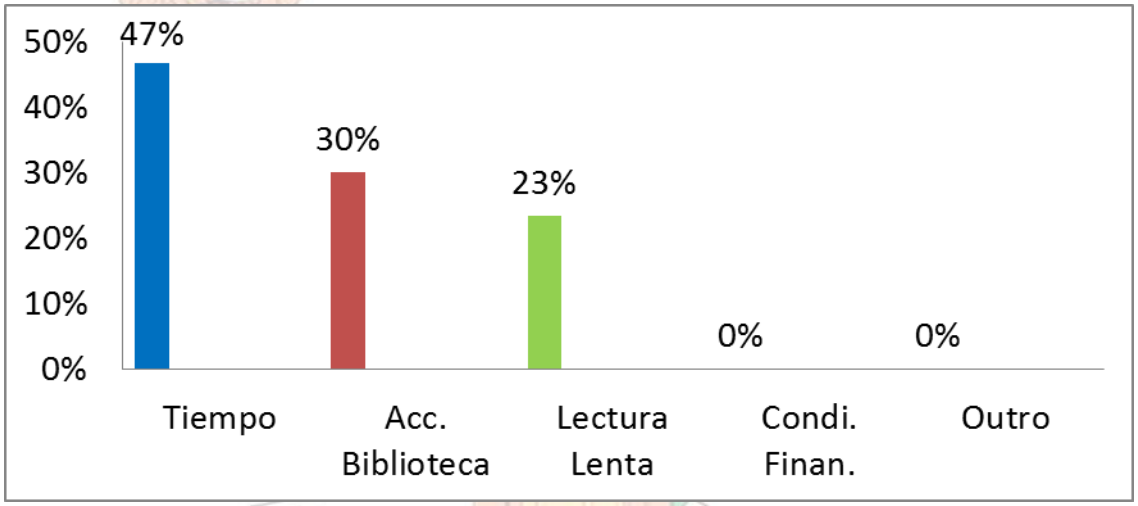


Gráfico 07: ¿Cuáles son las mayores barreras para su frecuencia en lectura? Alumnos del primer año.

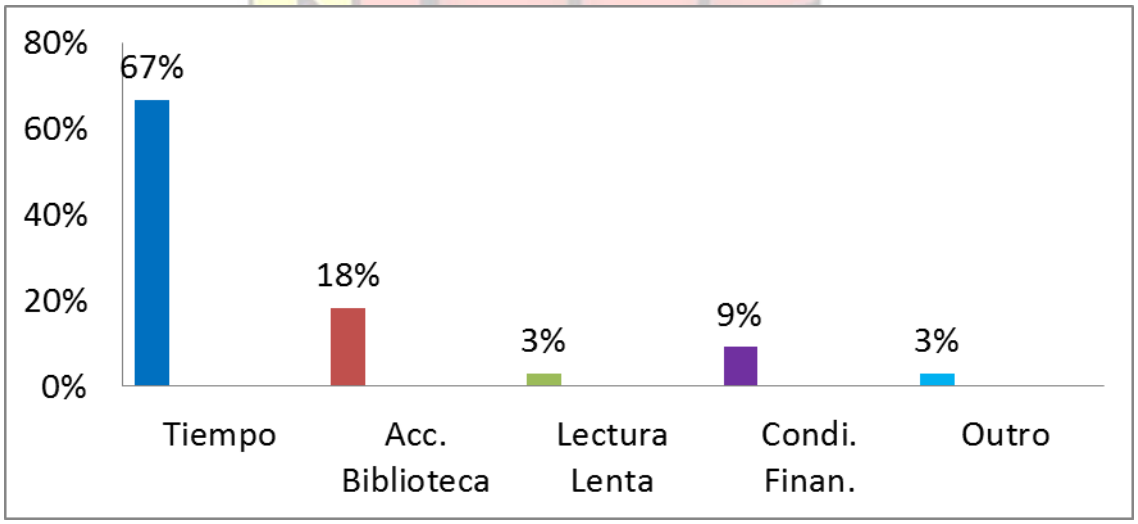


Gráfico 08: ¿Cuáles son las mayores barreras para su frecuencia en lectura? Alumnos del segundo año.

En el primer año las respuestas fueron: El 46,7% respondieron ser la falta de tiempo, el 30% el acceso a la biblioteca, el 23,3% lectura lenta, que dificulta en el entendimiento, y las opciones: condiciones financieras, y otro, no puntuaron. En el segundo año, el 66,7% apuntaron la falta de tiempo, el 18,2% el acceso a la biblioteca, el 3% lectura lenta, el 9,1% las condiciones financieras, y el 3% otro motivo: ausencia de coraje. El acto de leer frecuentemente envuelve distintos atribuciones que, entre ellos, la motivación es uno de los fundamentales; pues, cuando hay motivación, el ser humano, con su creatividad, encuentra medios para hacer lo que le trae encanto.

CONSIDERACIONES FINALES

La enseñanza de lenguas tiene carácter significativo en el aspecto personal y social de la vida humana. El texto impreso, la lengua escrita es un medio de interacción comunicativo social, cultural que transmite valores, ideologías, o sea, conocimientos sobre el mundo en que se vive. Es por medio de la lectura que nuestra capacidad de entendimiento engrandece para mucho más allá de nuestras experiencias concretas. Que hay beneficios en el acto de leer, esto es evidente; pero, para que el alumno consiga descubrir esa verdad universal es preciso que, principalmente, la comunidad escolar se empeñe en hacer de su alumnado, actores autónomos de su propio aprendizaje.

La realización de ese estudio proporcionó una visión más amplia con relación a la profesión docente y cuanto exige del profesor competencia y, principalmente, compromiso y responsabilidad. En el análisis de las respuestas de los alumnos fue posible observar que en ambas las clases, consideran que el conocimiento de la lengua española es importante y puede ayudar principalmente en el acceso a la Universidad, como también, en la comunicación; Se constató también, que el mal provecho en la lengua portuguesa, generalmente, influye sí, en la mala interpretación de textos en español; Los estudiantes opinaron también sobre las clases de E/LE, que son insuficientes para un buen provecho de los contenidos; de la misma manera, creen que los materiales y técnicas trabajadas en las clases no están tan distantes de la realidad inmediata que les cercan; Sobre el acto de leer, se percibe que a los alumnos les gusta leer, pero cuando les preguntan cuántos libros han leído en el primer semestre, una parcela considerable de los estudiantes han leído solamente uno; Y en cuanto a las barreras que les impiden leer con más frecuencia, apuntan la falta de tiempo, lo que es posible de contestación porque el ser humano es capaz de organizar su tiempo y,

destinar horario para lo que le gusta, pues el gusto por la lectura es saber leer formalmente, condicionado por significados y contextos de forma personal.

Visto que el conocimiento posee características y métodos renovables, se hace evidente que tal estudio no envuelve todo aparato teórico relacionado al contenido, siendo este pasible a nuevas investigaciones.

Por lo tanto, dado la exploración de los datos, se observa que la escuela Profª Iraci Barros Pinto posee, en su mayoría, un público de jóvenes interesados en cuanto a la obtención de conocimientos e independencia profesional. En ese contexto, el medio escolar, con sus actores, es el mayor promotor al hábito de la lectura; así, para eso es preciso que ella sea presentada/proporcionada como algo constructivo, contextualizado con lo que se pasa en el mundo y con la vivencia de los alumnos, para que estos puedan encantarse por el mundo de la lectura y, consecuentemente, identificar un objetivo para tal práctica en su vida.

REFERENCIAS

ABREU, Alberto. A psicologia histórico-cultural de Vigotsky.<**http://albertoabreu.wordpress.com/2006/07/18/a-psicologia-historico-cultural-de-vygotsky/**> accedido el 01 de jul. 2013.

ARAUJO, Raimundo Dutra. **Psicologia da Educação**. Teresina: UAB/NEAD/FUESPI, 2011.

BRASIL. (1996). **Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional**: promulgada em 20 de dezembro de 1996. Extraído de HTTP://www.camara.gov.br/legislação (Acesso em 17 de junho de 2013).

BRASIL, Leis etc. Lei nº 11.161, de 5 de agosto de 2005. Dispõe sobre o ensino da língua espanhola. <http://www.ceepi.pro.br/normativos.htm> accedido el 01 de jul. 2013.

BRASIL, Secretaria de Educação Fundamental. Parâmetros curriculares nacionais: terceiro e quarto ciclos do ensino fundamental: língua estrangeira. Brasília: MEC/SEF, 1998. <http://portal.mec.gov.br/seb/arquivos/pdf/pcn_estrangeira.pdf> accedido el 01 de jul. 2013.

BRONCKART, J. -P. **Atividades de Linguagem, textos e discursos**. Por um interacionismo sócio-discursivo. Tradução: A. R. Machado e P. Cunha. São Paulo: SEDUC, 1999.

DIAZ Y GARCÍA, Talavera, Miguel. Dicionário Santillana para estudantes: espanhol-português, português – espanhol. 2 ed. rev. e ampl. São Paulo: Moderna, 2008.

GARCÍA, Luis Orlando Aguilera**. Epistemologia y los retos de la ciência** <http://www.monografias.com/trabajos6/epci/epci.shtml> accedido el 29 de jun. 2013.

CARDOSO, Jeorge Luiz. **Educação Libertadora na ótica de Paulo Freire**< http://www.webartigos.com/artigos/educacao-libertadora-na-otica-de-paulo-freire/31768/> accedido el 30 de jun. 2013.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. **Produção textual, análise de gêneros e compreensão**. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.
MÉDIO, Parâmetros Curriculares Nacionais Ensino. 2000, <http://portal.mec.gov.br/seb/arquivos/pdf/14_24.pdf> accedido en 31 de ago. 2013.

OLIVEIRA, João Batista Araújo e. **ABC do alfabetizador.** Brasília, DF. 8ª ed. Instituto Alfa e Beto, 2008.

_____. **Usando textos na sala de aula: tipos e gêneros textuais.** Brasília, DF. 3ª ed. rev. Instituto Alfa e Beto, 2008.

PIAUÍ. **Conselho Estadual de Educação**. Resolução nº 3, de 26 de junho de 1998. Institui diretrizes curriculares para o Ensino Médio. <http://www.ceepi.pro.br/normativos.htm> accedido el 01 de jul. 2013

SOLÉ, Isabel. **Estratégias de leitura**. 6ª ed. trad. Cláudia Schilling. Porto Alegre: Artmed, 1998.

UNIDADE ESCOLAR PROFª IRACI BARROS PINTO. Projeto Político Pedagógico. Versão impressa, 2010.

VASCONCELOS, Celso dos Santos. **O que é necessário para que o aluno aprenda?**Revista Patio: revista pedagógica, ano XIII nº 49 FEV/ABR 2009.

10 - LA NOVELA HISTÓRICA CONTEMPORÁNEA LATINOAMERICANA

LA (RE)CONSTRUCCIÓN DE LAS MEMORIAS FEMENINAS EN LA NOVELÍSTICA DE TEMA HISTÓRICO DE AUTORAS HISPANOAMERICANAS

Joaquín Maldonado-Class, Ph. D.
Truman State University
jmaldona@truman.edu

Más allá de experimentar el «fin de la historia» que había proclamado Francis Fukuyama a finales del siglo pasado, las últimas décadas han sido testigos del cuestionamiento del discurso histórico de carácter oficial y de la privilegiación de la «memoria» como una alternativa para interpretar el pasado.[359] A este respecto, François Hartog, al exponer su concepción de los regímenes de historicidad, señala que un «*régimen de historicidad*» es la forma en que una comunidad explica y organiza las experiencias temporales –pasado, presente y futuro– y les confiere significado. Según Hartog, durante la Época Moderna, tal relación con el tiempo se establece desde una perspectiva futurista. El pasado pierde la reputación de «modelo a seguir» que tuvo desde la antigüedad hasta el medioevo; por el contrario, la Modernidad tiene como meta su completa superación en vías del progreso. "La historia se hace entonces en nombre del porvenir, y debe escribirse de la misma manera" (134).

[359] En su artículo sobre el último libro de Fukuyama (*Political Order and Political Decay: From the Industrial Revolution to the Globalization of Democracy*. Londres: Profile Books, 2014), Jan-Werner Müller afirma que la proclamación del autor sobre el "fin de la historia", en su libro *The End of History and the Last Man* (New York: Free Press, 1992), no significaba que terminaría la continua sucesión de los hechos históricos, sino que se había consumado el anhelo incesante del ser humano de conseguir un sistema que cumpliera con sus más profundos afanes ya que: "la democracia liberal podría, al fin, satisfacer la aspiración humana de libertad y dignidad" (56). No obstante, Müller considera que, en este último libro, Fukuya ya no se muestra tan seguro de que esa búsqueda haya terminado porque el fenómeno que denomina como "decadencia política", del cual Estados Unidos sería un buen ejemplo, pone en riesgo la permanencia indefinida de la democracia liberal (57). Desde la perspectiva de esta investigación, la narrativa histórica especialmente la escrita por mujeres, se proyecta como un cuestionamiento de la idealización de la democracia liberal como culmen de la historia.

No obstante, Hartog propone que para la década de 1980, (como consecuencia de los conflictos bélicos, de las crisis económicas, del terrorismo de Estado y del deterioro del medioambiente, entre otros), queda claro que la Historia no puede seguir escribiéndose enfocada hacia el futuro. Por eso, comienza a establecerse una nueva relación con el tiempo centrada en el presente (167); lo que conduce a justipreciar la conservación y la rehabilitación de los bienes económicos, naturales, culturales e intelectuales que se habían alcanzado por encima de los objetivos futuristas de la Modernidad; redundando en una revalorización del pasado. De esta forma, se recurre a la «memoria» para ofrecerle una nueva perspectiva a la Historia convirtiéndola, "menos como contenido que como forma, en modo de cuestionamiento histórico y de escritura de la historia (Hartog 173).

Bajo esta perspectiva, son muchas las escritoras latinoamericanas que se dan a la tarea de (re)construir las memorias femeninas no solo para reclamar el espacio que la mujer debe ocupar dentro del discurso histórico-literario, sino con el fin de rescatar de la invisibilidad histórica a una serie de voces que fueron silenciadas en el transcurso del tiempo. Con este propósito, se busca denunciar que la opresión sufrida por estos sectores no se puede seguir concibiendo como simples daños colaterales imposibles de evitar, requeridos por el progreso nacional y por la consecución de la democracia liberal –como se ha tratado de establecer– que forman parte de un pasado superado, el cual se debe olvidar. Por el contrario, su silenciamiento se ha configurado a través del tiempo como una realidad palpable que reclama atención en aras del futuro. En este contexto, por medio de esta investigación se propone demostrar que en novelas como *La noche en el maizal* (2007) de María Eugenia Leefmans (mexico-venezolana), *Memorias de la Pivihuarmi Cuxirimay Ocllo* (2008) de Alicia Yánez Cossío (ecuatoriana), *Huellas del Perro Negro*(2010) de Julia García Mansilla (argentina), *Martina, montonera del Zonda* (2000) de Mabel Pagano (argentina),*Cielo de tambores* (2002) de Ana Gloria Moya (argentina), *La mujer habitada* (1988) , entre otras, se (re)construye una multiplicidad de memorias femeninas con el propósito de extender los límites del discurso socio-histórico para incluir en su jurisdicción a este sector heterogéneo de la sociedad que el discurso oficial ha segregado de su Historia nacional.

Al analizar el contexto histórico hispanoamericano durante la época de la «guerra fría», se puede decir que la mayor parte de las dictaduras militares controlaron el discurso histórico-político para imponer su concepción de nación como el modelo al que se debía aspirar. Como señala José Javier Maristany: "el dominio público fue vaciado de su polifonía y las voces de la sociedad civil, reemplazadas violentamente por

el peso de un discurso oficial que se erigía como modalidad ejemplar de comunicación" (28). Estos «Estados burocrático-autoritarios», como los denomina Guillermo O'Donnell, presentaban la «*nación*» como un proyecto en vías de desarrollo que se debía construir por encima de la amenaza de fuerzas extrañas. El gobierno establecido entendía que el logro de esta meta conllevaba la unificación de los diversos sectores sociales. Por lo tanto, el Estado tenía el deber de utilizar todos los mecanismos que estaban a su disposición para salvaguardar la integridad de dicho ideal. Este modelo partía de la idea de que la realidad nacional padecía una grave enfermedad por lo que era necesario amputarle las áreas infectadas (O'Donnell 77-80, Maristany 28, Masiello 12, Sarlo 37). Entonces, el Estado –como cabeza del cuerpo nacional– necesitaba asumir la responsabilidad de proteger a los miembros más débiles combatiendo esta influencia nociva y extraña que corroía el interior de la nación.

Esta concepción del «Estado burocrático-autoritario» se puede relacionar con la noción de «*Estado-nación*» o «*Estado moderno*» expuesta por Enrique Florescano. Florescano parte de la hipótesis de que durante la época colonial la nación era aprehendida como consecuencia del devenir histórico, "estructurada en reinos y ciudades, en estamentos y corporaciones unidos por vínculos tradicionales hacia la patria, la religión, el rey y las leyes del reino" (539). Ulteriormente, dentro del ámbito de los movimientos de independencia y bajo la influencia de la Modernidad, la nación comenzó a verse como el proyecto de un grupo de individuos que se consideraban iguales y que decidieron asociarse y trabajar al unísono para convertirlo en realidad (542). Este proyecto de Estado-nación (o Estado moderno) tenía como meta homogeneizar la sociedad combatiendo la heterogeneidad étnico-cultural.

Así pues, no sería errado decir que el Estado burocrático-autoritario de finales del siglo XX tuvo sus raíces en el modelo nacional que surgió de los movimientos independentistas. Ante tal contexto, no es extraño el auge que ha tenido la literatura de tema histórico desde la década de 1980 como un mecanismo que busca cuestionar la versión oficial de la historia reciente y pasada. Haciendo uso de dicha corriente, algunas autoras han reclamado el espacio que se le había negado a la mujer dentro del discurso histórico-literario incluyendo en sus reclamos una multiplicidad de voces tradicionalmente marginadas. Según señala Martha Campobello:

> Cierta parte de la literatura escrita por mujeres recupera a personajes históricamente marginados y les da en la ficción un espacio para que sus voces circulen. Este aspecto es, en realidad, una de las características de la escritura femenina pues ésta ingresa a la literatura la voz de los silenciados,

> los códigos orales, textos populares, es decir, aquellas voces que no entran en el discurso monológico del poder. (51)

Esta tendencia tal vez responde a un fenómeno más amplio que se caracteriza por su intento de rescatar a las víctimas de la invisibilización histórica, social o étnica que los sectores hegemónicos han practicado deliberada e invariablemente. A este respecto, Ute Seydel afirma que:

> En las últimas décadas tanto los historiadores como los escritores latinoamericanos participaron en la empresa de recoger las memorias de grupos racial o socialmente marginados. Estos grupos, por lo general, se articulaban oralmente y fueron silenciados por los discursos hegemónicos. (68)

Por consiguiente, las novelistas no se han limitado a reflexionar sobre el pasado reciente, sino que han revisitado diversos momentos de la historia, especialmente aquellos que marcaron un hito en la construcción de la identidad nacional, para recuperar la memoria de muchos grupos poblacionales que el discurso oficial había silenciado.

Ante esta conceptualización, es importante establecer el significado que se le ofrece a algunos términos dentro de este estudio. Primeramente, al referirse al concepto de «*memoria*», se utiliza el análisis que hace Reyes Mate de las ideas de Walter Benjamin en su libro *Medianoche en la historia: comentarios a las tesis de Walter Benjamin "Sobre el concepto de historia"* (2006).[360] En su reflexión, Mate se cuestiona la diferencia que existe entre la relación que la historia y la memoria establecen con el pasado (120-21). Al analizar este aspecto, señala que en la antigüedad, la memoria se ubicaba dentro del ámbito de los sentimientos, mientras que la historia se asociaba principalmente con la realidad y el conocimiento (120-21). Esta percepción adquiere su máxima expresión a finales del siglo XIX, cuando se establece que la historia comienza en el momento en que termina la memoria (121). En palabras de François Hartog, al referirse a Jules Michelet: "La historia debía comenzar ahí donde la memoria se detenía: en los archivos escritos" (149).

Entonces, para conformar la definición del concepto «memoria», Mate recurre a la concepción de Benjamin. Siguiendo al filósofo judeo-alemán, «la memoria» se percibe como una rememoración que no busca restaurar el pasado, sino que pretende construir el presente desde la perspectiva de ciertas experiencias pasadas que han sido

[360] Se puede encontrar una versión resumida de las ideas de Mate en su ensayo "Historia y memoria: dos lecturas del pasado." *La cultura de la memoria: la memoria histórica en España y en Alemania*. Ed. Ignacio Olmos y Nikky Keilholz-Rühle. Madrid: Iberoamericana, 2009. 19-28.

descartadas por las versiones oficiales de la Historia (121). En otras palabras: "Hay un pasado que fue y sigue siendo y otro que fue y es sido, es decir, ya no es. La memoria tiene que ver con el pasado ausente, el de los vencidos" (122). Por esto:

> Lo propio, por tanto, de la mirada de la memoria es, en primer lugar, la atención al pasado ausente del presente y, en segundo, considerar esos fracasos o víctimas no como datos naturales que están ahí como están los ríos o las montañas, sino como una injusticia, como una frustración violenta a su proyecto de vida. (122)

Desde esta perspectiva, la realidad no está constituida únicamente por los hechos, por los sucesos ocurridos que perduran hasta el presente, sino que también forman parte de esta realidad las posibilidades que no se alcanzaron, pero que aún mantienen su influencia (122). En la historia de la vida de los vencidos o de los marginados no solo sobrevive el recuerdo de sus derrotas, también subsisten los sueños que impulsaron su resistencia (estos sueños irrealizados, pero considerados como posibles en cierto momento, también son parte constitutiva de su realidad). "La memoria funciona como el despertar de un sueño… Despertar del sueño significa entonces abandonar el estado de inconsciencia (que es el que caracteriza la vida) y habitar lo que hay tras ese estado de vida, proyección de deseos, utopía" (123). La labor de la memoria es recuperar esos sueños y proyectar sus deseos utópicos. Es denunciar que su opresión no es un simple «mal necesario» requerido por el progreso o «daños colaterales», como se ha hecho creer; constituye también un obstáculo para la reconfiguración de las metas sociales futuras. Sin la integración en la maquinaria estatal de esos eslabones que han sido desechados no será posible encarrilar a la nación en la vía unificadora que conduce al futuro (Garza 105). Así la memoria se constituye en una relectura del pasado de cara hacia el futuro poniendo el énfasis en los silencios de la Historia con el propósito de hacer justicia (Bello Reguera 36). En palabras de Mate, la memoria: "se ocupa **no** del pasado que fue y sigue siendo, sino del pasado que solo fue y del que ya no hay rastro. En ese sentido, se puede decir que se ocupa no de los hechos (eso es cosa de la historia), sino de los no-hechos" (126).

En este contexto, este trabajo introduce el concepto de «*literatura memoriográfica*» como una categoría que agrupa las manifestaciones literarias que buscan privilegiar la recuperación escrituraria y polifónica de las diversas fases de la memoria (individual, familiar, colectiva, nacional o histórica) que han sido marginadas y censuradas por la versión monológica y oficial de la Historia, la que depende de la documentación escrita y legitimada por los administradores del poder. Al establecer

una relación diferente con el pasado, la literatura memoriográfica se distancia de la concepción científica de la verdad histórica del mundo occidental, que se sostiene sobre el documento escrito, para regresar a la perspectiva mítico-artística prerrenacentista en la que la concepción de verdad no estaba divorciada de la función didáctico-estética de la historia como *maestra de la vida* (magistra vitae) que instruye y resguarda el pasado, sin dejar de deleitar. Sin embargo, se debe aclarar que este acto memoriográfico –que busca inscribir la memoria en el ámbito de la historia– no necesariamente procura la anulación de la historia como discurso, sino que, en ocasiones, su objetivo es incorporarse legítimamente dentro de sus fronteras para corregir o complementar lo establecido por ella.

Partiendo de este presupuesto, se puede decir que el uso que esta corriente literaria hace de la memoria al releer la historia se enfoca principalmente en aquellos conglomerados que el discurso historiográfico tradicionalmente ha silenciado con el propósito de recuperar su perspectiva para reclamar la justicia que merecen. De esta forma, incorporando las ideas de Mate (124-25), esta focalización en los marginados quiere subrayar que la historia pudo haber sido diferente y que los logros alcanzados en nombre del progreso socio-económico y del desarrollo democrático nacional han beneficiado solo a algunos pocos. Aquellos que quedaron excluidos de tales beneficios son testigos de que el sistema se centró en las supuestas metas progresistas y democráticas para justificar sus crímenes. Las víctimas, más allá de los ideales que defendieron y de los grupos a los que apoyaron, se yerguen como evidencia de la banalización de la vida y de la muerte de aquellos que, directa o indirectamente, se convirtieron en obstáculo de las metas políticas de los poderosos o en objeto para su consecución.

Por otro lado, si se tiene en cuenta que el silencio a que históricamente han sido condenados estos sectores limita grandemente la documentación que podría utilizarse para recuperar sus voces, es necesario recurrir a lo que Elsa Drucaroff (2005) ha denominado «memoria utópica» (lo que puede asociarse claramente con las ideas de Benjamin) al referirse a su labor escrituraria: "Yo no estaba escribiendo para rescatar una memoria perdida de las mujeres, estaba escribiendo para construir una «memoria utópica». No se puede hacer hablar a quien ya no habló; se puede bucear en documentos buscando algún susurro de la memoria perdida, algún indicio, y darlo a conocer." Al analizar esta idea en la obra de Drucaroff, Ilena Fayó dice:

> Elsa Drucaroff propone a través de la literatura una experimentación particular con la memoria y lo que evoca… La escritora nos invita a pensar en la "memoria utópica" que implica asumir a la literatura como un espacio de investigación y exploración social, haciendo del pasado algo similar a lo que la ciencia ficción hace del futuro … Mirando los elementos de tiempos lejanos que perviven en el presente, es factible también reconstruir un pasado plagado de injusticias y terror, no con el objetivo de embellecerlo a través de incorporarle los elementos utópicos, sino ejercitando las posibilidades de un acontecimiento que nos gustaría que hubiera sucedido, la posibilidad de construir con la literatura un verosímil que funcione de un modo reparador hacia atrás.

En un recorrido por la narrativa hispanoamericana de tema histórico escrita por mujeres, se puede destacar que en las últimas décadas un grupo considerable de autoras se ha hecho eco de esta tendencia literaria rescatando distintos personajes femeninos de diversas épocas y de distintos lugares. Dentro del corpus de la investigación al que se circunscribe este trabajo se han identifica unas ciento cuarenta y ocho novelas, de las cuales el 45% pertenece a autoras argentinas. Sin embargo, para efectos de este ensayo, se analizarán seis obras representativas de distintas escritoras para presentar un panorama bastante variado. El análisis de dichas obras se realizará de acuerdo con el momento histórico que se recrea, comenzando con la época prehispánica hasta finales del siglo XX.

De acuerdo con estos parámetros, se comienza con *La noche en el maizal* de María Eugenia Leefmans, novela en la que se recupera al personaje histórico de la poetisa náhuatl Macuilxóchitl o Macuilxochitzin, a algunos de sus familiares y al del rey de Texcoco, Nezahualcóyotl para (re)construir fragmentaria y utópicamente la memoria indígeno-femenina del México prehispánico. De acuerdo con Miguel León Portilla, la princesa Macuilxochitzin nació alrededor de 1435 en México-Tenochtitlan y vivió hasta finales del siglo XV, el periodo de mayor esplendor de la cultura azteca (*Quince* 196-97). Fue una de los doce hijos de Tlacaélel, un reconocido consejero de tres tlatoanis o gobernantes aztecas considerado como el poder detrás del trono (León Portilla, "Tlacaélel" 26) y debe su nombre (que significa 5-Flor y que se utilizaba para invocar al dios de las artes, del canto y de la danza) al haber nacido en esa fecha del calendario o a su reconocida afición por la poesía (León-Portilla, *Quince* 197). Por su parte, Nezahualcóyotl vivió entre 1402 y 1472. En 1431, con el apoyo y la alianza de México-Tenochtitlan, recuperó el reino de Texcoco de mano de los tecpanecas, quienes habían matado a su padre, y ocupó su trono hasta el momento de su muerte (León-Portilla, *Quince* 83-84). Su largo reinado se caracterizó por un gran desarrollo, tanto en la infraestructura como en las artes y en la cultura. Su afición por el conocimiento lo

llevó a dedicar algunas salas de sus palacios a la música y a la poesía y reunir allí a los más destacados cultivadores del intelecto: sabios, astrónomos, sacerdotes, jueces, poetas (León-Portilla, *Quince* 84-85). No obstante, una de las mayores aportaciones que ha trascendido el tiempo es su obra poética. A pesar de las pocas fuentes que existen, se le pueden adjudicar unos treinta poemas que se conservan en las colecciones de cantares prehispánicos (León-Portilla, *Quince* 88).

Leefmans recoge todos estos datos en su obra, pero va más allá. Aunque no existe evidencia de que estos dos grandes personajes llegaran a conocerse, haciendo uso de la memoria utópica en una atmósfera onírica, la autora (re)crea una posible relación amoroso-espiritual entre ambos. La joven amaba en secreto al rey de Texcoco desde el momento en que lo conoció, cuando Tlacaélel la llevó a su palacio (28-29). Desde entonces, escuchaba su voz que le susurraba poemas al oído en el campo de maíz cercano a la casa (30-31). Entonces, una noche en que ella se encuentra recordándolo en el maizal, siente que él llega y la posee (40-41). Al día siguiente, Nezahualcóyotl le dice a Tlacaélel que quería que Malinalxóchitl viniera a vivir a su reino. Ante la imposibilidad de negarse a tal invitación, Tlacaélel decide casarla antes de que se fuera a Texcoco con Técpatl, un amigo que trabajaba como tlacuilo de Moctezuma, registrando los sucesos del gobierno, cuya noble familia estaba en desgracia por la muerte del progenitor (43).

Se prepararon los esponsales y ella aceptó, como debía hacer una princesa náhuatl. Durante la celebración ella le dijo a Técpatl que se casaba con él porque era la única forma de poder irse a Texcoco "al servicio de la flor y el canto" (46). Él le dice que ella conocía su debilidad, que él no podía responderle como hombre ya que mantenía una relación amorosa con uno de los sacerdotes (47). Al llegar a Texcoco, descubre que está embarazada (48). Cuando su hijo Cuauhtlapaltzin nació, Técpatl lo cuidaba como si fuera su verdadero hijo y le enseña a ella el oficio de tlacuilo, convirtiéndose en una de las pocas mujeres que logró pertenecer a este selecto grupo (58). Con el paso del tiempo, después de la muerte de Técpatl (108-109), Nexahualcóyotl enferma y ella lee en los granos de maíz que moriría. Entonces le pide a su hijo que la lleve a verlo. Al llegar a Texcoco, los tlacuilos informaron a la reina de su visita. Ella y su hijo entran a la habitación del rey y, al verlo, el joven comprende que el rey era su padre (116). Al escuchar que la reina venía, salieron de prisa y se encontraron con ella. La reina ordena que la atrapen, su hijo interviene y una lanza se le entierra en la espalda. Herido, camina hasta la hoguera y cae en ella sin vida. Ella se acerca a la hoguera y "Las llamas que lo envolvían me iban empequeñeciendo y me

convertía en la niña de siete años que, frente a la fogata del hogar, contemplaba la ceniza vencida y escuchaba los consejos de su padre: Hijita mía, tortolita mía…" (118).

Por su parte, en *Memorias de la Pivihuarmi Cuxirimay Ocllo*, Alicia Yánez Cossío recupera al personaje histórico de Cuxirimay, bautizada posteriormente con el nombre de Angelina Yupanqui, para (re)construir la memoria indígeno-femenina del Perú prehispánico, usando como fundamento la crónica de Juan Díez de Betanzos *Suma y narración de los Incas* (Cedeño, 168). La novela, que consta de treinta y dos capítulos no enumerados y que podría considerarse como un bildugsroman o novela de formación, se inicia con el nacimiento de Cuxirimay. Debido a su linaje y a su condición, la niña debía ser educada para cumplir con el destino que se le había asignado: la pivihuarmi o esposa principal de su hijo Atahualpa (7-8).[361] Este periodo de formación es el que la autora utiliza como trampolín para darle paso a la perspectiva de los marginados. Así introduce la voz del personaje de Ninacury, una vieja indígena, originaria de la región más remota del Quitu, que había sufrido: "el trasplante masivo de seres humanos a los que se le dio el nombre de mitimas... con la seguridad de que ningún grupo iniciaría una lucha armada en un territorio ajeno, ni tampoco intentaría el regreso a sus tierras de origen porque … quedaban ocupadas por nuevos habitantes…" (11).

Ninacuri dudaba que los incas fueran hijos del Sol porque necesitaban asegurar su poder por medio de ciertas prácticas, como la de casarse entre hermanos (21). Por consiguiente, mantuvo las costumbres de su linaje (17). En una ocasión, mientras estaba en ese trance, vio "a la pequeña Cuxirimay transformada en una hermosa mujer junto a dos hombres extraños que tenían la piel blanquecina y pelos en la cara" (17-18). Algunos amautas tuvieron una visión parecida a la de ella, esto les permitió profetizar la llegada del Pachakuti: la vuelta o el viraje del mundo, el cambio y la transmutación de lo establecido (18). Como consecuencia: "Los hombres, las mujeres, los ancianos y los niños estarían convertidos en esclavos de otros diferentes amos… Experimentarían por primera vez la sensación extenuante y biológica del hambre,… trabajarían más que nunca y sin ningún descanso" (18-19).

Así pues, Ninacuri se sintió elegida para preparar a Cuxirimay a enfrentar tanta adversidad (19). Puesto que nadie se había dado cuenta de que mantenía las costumbres

[361] Llama la atención el que Yánez Cossío, a pesar de que ha dejado claro que su novela sigue el manuscrito de la crónica de Betanzos descubierto en 1987 (Cedeño 168), opte por la teoría de que Cuxirimay era hija de Huayna Capac, por lo tanto hermana de Atahualpa, cuando Betanzos establece en su crónica que el padre era Yamque Yupanque, un primo de Huayna Capac (Betanzos 197-98). La teoría del parentesco de fraternidad entre ambos la apoya Marcos Jiménez de la Espada, quien en la "Nota del transcriptor" de la edición de los primeros capítulos de la crónica de Betanzos en 1880 identifica a Cuxirimay como hermana de Atahualpa.

de su linaje, ella decidió educarla a su manera, sin el dominio y la prepotencia de los incas (22). Al narrar tantas guerras, Ninacuri subraya la situación de la mujer: "Las mujeres no somos partidarias de las guerras… No puedes imaginar lo triste que es recoger cadáveres y enterrarlos… Esa es la faena más triste que puede hacer una mujer" (37). Ninacuri le dice a Cuxirimay que ella está aprendiendo cómo fueron sus antepasados y al mismo tiempo cómo son y cómo sienten las naciones conquistadas. Por eso, las decisiones que tome deben salir del corazón, no del cerebro (99) para que pueda rebelarse en contra de la injusticia y de las vanidades (104) porque el poder: "Es igual a las serpientes venenosas que se vuelven contra quien las toca" (57).

La voz de Ninacuri domina más de la mitad de la novela y su influencia en la vida de Cuxirimay se refleja hasta el final. Por eso, cuando conoce a Juan de Betanzos, después de haber sido la pivihuarmi de Atahualpa y la concubina de Pizarro, acepta su proposición matrimonial porque sabía que él era el hombre de letras que había anunciado Ninacuri (232). Betanzos se dio a la tarea de escribir la historia de los incas y Cuxirimay, recordando el encargo de Ninacuri de contar la historia desde otra perspectiva, decidió ayudarlo (232). "En la memoria de Cuxirimay debieron existir muchas lagunas. Tal vez no le importó inventar o agregar lo suyo, pero de esa manera escribió Juan de Betanzos *La suma y narracion de los incas*, y esa es la forma en que se escriben todas las historias" (235).

En resumen, se puede afirmar que estas autoras recuperan y ficcionalizan la memoria indígeno-femenina para combatir su invisibilidad histórica. Como indica Enrique Florescano (1987: 7-8), -al hablar de las culturas indígenas en México-, existe una multiplicad de imágenes del pasado que corresponde a distintos grupos y a una gran diversidad de objetivos. Estas perspectivas se vieron fragmentadas y marginadas como consecuencia de la imposición de la visión hegemónica (Florescano, 1987: 99). Por consiguiente, las dos autoras se dan a la tarea de recoger ciertas voces para establecer fuera de toda duda que la interpretación de los hechos históricos es múltiple y parcializada. En otras palabras, a través de la recuperación y de la ficcionalización de la memoria indígeno-femenina, se nos acerca a un mundo que el discurso historiográfico del poder hegemónico ha marginado e invisibilizado. Así, logra revivir en su obra una multiplicidad de voces y de perspectivas que ayudan a recontextualizar el pasado, cuestionar el presente y redefinir el porvenir.

En *Huellas del Perro Negro* (2010), Julia García Mansilla construye la memoria de los indígenas diaguitas que habitaron durante siglos el noroeste argentino. Enfocándose en el personaje de Juan Chelemín, (el «*Escurridizo Perro Negro*» al que

alude el título, quien dirigió entre 1630 y 1637 lo que se conoce como la Segunda Guerra Cachalquí), y en la fundación y sucesivos traslados de la ciudad de Londres de la Nueva Inglaterra (en lo que es hoy la provincia de Catamarca), los cuarenta y nueve capítulos de la novela, narrados coralmente en cuatro voces, presentan el proceso de conquista y colonización de esta comunidad, quienes para el último tercio del siglo XVII fueron desarraigados y deportados al territorio de Buenos Aires, lo que finalmente produjo un proceso de mestizaje étnico y cultural. Puesto que, como indica la propia autora: "Del cacique Chelemín se sabe solamente que era un indio bravo que luchó hasta el fin contra los conquistadores españoles," ella tuvo que "imaginar su aspecto, su infancia, su juventud, sus amores" (entrevista personal, 2011).

La (re)creación de dicho personaje histórico le permite recuperar otros fragmentos de la memoria colectiva e introducirlos por medio de las cuatro voces narrativas. Un narrador en tercera persona, que se presenta especialmente en los ocho capítulos titulados Chelemín, describe el ambiente y el contexto histórico desde la perspectiva indígena. Él nos habla de la resistencia a la presencia europea que encabezaron los diaguitas desde la fundación del poblado de Londres en 1558, lo que provocó sus cuatro sucesivos traslados. Chelemín desempeñó un papel de gran importancia en ese proceso porque primero, como indio de visita, podía entrar al poblado y espiar a los españoles para conocer sus aspectos fuertes y débiles. Esto le facilitó convertirse en uno de los dirigentes más aguerridos de las revueltas. Como consecuencia, murió descuartizado por cuatro caballos en la plaza de Pomán, frente a la presencia de sus hijos (206).

La perspectiva indígena que se presenta a través de Chelemín toma un sesgo femenino y se profundiza en los diez capítulos titulados Kusi, narrados por la hermana de Chelemín, quien responde a este nombre quechua, cuyo significado irónicamente es "alegría". Kusi era una esclava de servicio y manceba de uno de los soldados, el Flamenco, quien la violó y la destinó a calentar su cama desde adolescente, llegando a procrear cuatro hijos. Su vida, entre dos mundos, se convierte en el espacio perfecto que genera el proceso de sincretismo cultural. En ella se mezclan los idiomas (el quechua y el castilla), las creencias religiosas (la devoción a la Virgen y la fe en la Pachamama) y las visiones de mundo (el origen diaguita frente al presente europeizante). Así, García Mansilla recupera la realidad indígena bajo el gobierno colonial y subraya la mezcla étnico-cultural que se impondrá a través de la historia. Esto explica que, como indican los estudios realizados por especialistas de la

Universidad de Buenos Aires, el 56% de la población argentina está genéticamente relacionado con los pueblos originarios (Lojo 355, Tur Donatti 52).

Por otra parte, la perspectiva de los conquistadores se presenta a través de dos hermanos granadinos de origen muy humilde que al llegar a territorio americano se convierten en prósperos encomenderos. Rodrigo, soldado y el mayor de los dos, impone con su voz la concepción eurocéntrica y patriarcal en los catorce capítulos que llevan su nombre. Él encarna la perspectiva occidental de los conquistadores que llegaron al territorio americano en busca de riquezas. Por su parte, su hermana Amparo recupera la memoria femenina de la mujer blanca en los diecisiete capítulos intitulados con su nombre. Su vida se desarrolla en una encrucijada; por un lado sabe que debe responder a las expectativas que la sociedad le ha impuesto, pero por el otro no puede traicionar sus propios sentimientos. Sufre las consecuencias de encontrarse del lado de los vencedores, aunque ella pertenece a los vencidos.

Mabel Pagano centra su obra en otro personaje histórico, Martina Chapanay, y cuenta su vida en forma retrospectiva alternando la voz narrativa entre primera y tercera persona en un conjunto de seis partes con un número variado de capítulos, para un total de setenta y dos. Martina era una mestiza nacida en la primera década del siglo XIX. Su padre, Ambrosio Chapanay, fue un indígena huarpe del valle del Zonda, de la provincia de San Juan. Su madre, Mercedes González, era una criolla de origen castellano que quedó huérfana en su adolescencia ya que unos cuatreros interceptaron a la familia cuando se mudaba de Mendoza a San Juan y los mataron a todos; solo ella salvó la vida porque la dieron por muerta y Ambrosio, quien pasaba por aquellos parajes, la encontró y la llevó con una curandera para que le brindara los cuidados necesarios (18-19). Poco tiempo después, ejerciendo la costumbre de su tribu de casarse para toda la vida con la persona libremente escogida, Ambrosio la desposó y tuvieron cuatro hijos, tres varones y una mujer, Martina.

Desde el momento de su nacimiento, los padres supieron que Martina no sería igual que las otras mujeres de la comunidad ya que la india Mariana, quien le sirvió de partera, pronosticó que aquella niña había sido escogida para eternizar el nombre de la tribu (17-18). Respondiendo a tal augurio, Ambrosio respetó la decisión de Martina de casarse con Agustín Palacio, uno de los hombres de confianza de Juan Facundo Quiroga, quien había llegado al pueblo a invitarlos a participar de las montoneras (formaciones militares irregulares constituidas generalmente por individuos de una misma localidad, que brindan su apoyo armado a una determinada causa o caudillo) que estaban organizando para defenderse de la política de Buenos Aires (59-60). Después

de la ceremonia matrimonial de acuerdo con el rito huarpe (71-73), Martina y Agustín salen junto a un grupo de indígenas para unirse con la tropa de Quiroga (74-76).

El compromiso político y la participación bélica activa no era una labor extraña para los huarpes porque muchos de sus jóvenes, incluyendo los dos hermanos mayores de Martina, murieron en las guerras de independencia que dirigió San Martín (47-48). Martina no se conformó con la labor de soldadera, sino que exigió que se le permitiera combatir al lado de su esposo (86-89). Formó parte de las huestes de Quiroga hasta que, después de la muerte de Agustín en acción (111-12), Martina se enteró que Quiroga se estaba preparando para participar en la campaña del desierto en contra de los indios que estaba organizando Rosas (116). Entonces, se encontró sin familia y sin bienes materiales por lo que tuvo que convertirse en salteadora de caminos para sobrevivir ya que durante las treguas militares la mayor parte de los combatientes pobres (principalmente indios, negros y gauchos) se quedaban sin trabajo y nadie los quería contratar (122-23). Consiguientemente, Martina puede ratificar que, como le había dicho su hermano Manuel: "Los blancos nos desprecian. Sólo se acuerdan de nosotros cuando nos necesitan para la guerra" (76). Sin embargo, Martina no es capaz de traicionar su compromiso político. Por eso, siempre dice presente cada vez que la convocan hasta que se da cuenta de que tanto sacrificio no servía para nada ya que la guerra solo respondía a los intereses de los poderosos:

> La guerra parecía haber terminado, pero la gente de las provincias vivía en la miseria. Cientos de muertos y miles de tullidos, estancias cerradas, campos sin siembra, ciudades saqueadas y pueblos incendiados… Pero lo peor era lo otro, la pérdida del sueño federal que prometía la igualdad para todos, porque los hombres que habían reunido la fe y las últimas esperanzas del paisanaje ya no levantaban su bandera: uno estaba muerto y el otro seguía engordando su cuerpo y su bolsa allá en Entre Ríos. (188)

Bajo la desilusión de "los que vivieron y murieron por el sueño de una Patria que no pudo ser", según señala la dedicatoria de la novela, Martina se entrega al abrazo de la muerte.

La historia de la vida de Martina Chapanay y de los indígenas huarpes se levanta como una denuncia irrevocable ante la realidad: las raíces del mito de una Argentina blanca y europea se alimentan de la sangre de muchos indios e indias que vieron desaparecer su vida y su cultura en aras de unos derechos que siempre se les han negado. La sociedad blanca no solo luchó para invisibilizarlos genéticamente, sino que se propuso desterrarlos completamente de su memoria histórica (Quijada 123, Lojo 353). A este respecto, Mabel Pagano rescata la memoria femenina e indígena de este

personaje para unirse al coro de voces que reniega de una concepción de "patria" que aborrece a sus hijos.

Ana Gloria Moya, por su parte, recupera bajo el nombre de María Kumbá la vida de una mulata, esclava liberta, que formó parte de las fuerzas que rechazaron las invasiones inglesas a Buenos Aires entre 1806 y 1807 y que acompañó a Manuel Belgrano en gran parte de sus aventuras militares: María Remedios del Valle, mejor conocida como la Capitana o la Madre de la Patria. *Cielo de tambores*, novela que también se acoge a la polifonía bajtiniana que utilizan las otras dos autoras, entreteje un diálogo narrativo entre Gregorio Rivas, un mestizo, hijo de un rico comerciante de Tucumán, un narrador en tercera persona que se enfoca en la vida de María Kumbá y la propia María Kumbá, quien en la postrimería de su vida conversa con el heraldo de sus divinidades que ha venido a buscarla para llevarla con sus muertos.

A pesar de que al inicio, la novela se presenta como la rememoración escrituraria de la vida de Gregorio dirigida a unos lectores anónimos para que "la verdad no se pierda en el olvido. Para que la otra campana, la que tañe sofocada por las crónicas oficiales, sea oída por ustedes" (13), esa verdad se ve matizada y, en ocasiones, modificada por otras voces y otros discursos no oficiales, especialmente la oralidad popular de María Kumbá, que relativizan su autoridad documental. La letra que cuestiona a la Historia oficial es a su vez cuestionada y complementada por el discurso oral que se recoge en la memoria popular de aquellos sectores que valoran la palabra sobre la escritura. De esa forma, no solo se busca reivindicar las acciones de los grupos que la Historia ha marginado, sino que se pretende recuperar su voz.

María Kumbá es fruto de una violación: el hacendado que violenta sexualmente a su esclava para satisfacer sus más bajos instintos (21). Crece en la casa paterna sin conocer la verdad de su concepción hasta el momento en que muere la madre y puede leer la confesión en el rostro de su padre (52). Su nacimiento estuvo signado por el poder de los orishás yorubas, quienes anunciaron que sería valiente y famosa (21-22). También ellos la habían predestinado a acompañar a Manuel Belgrano en las luchas independentistas, por eso lo reconoció desde el primer momento en que lo vio y no dudó en seguirlo junto a sus dos hijas cuando quedó viuda. Sus fuertes convicciones le permitieron superar el desprecio y el rechazo que Belgrado sentía por los de su raza, convirtiéndose en uno de sus más fieles aliados. Lo acompañó en todas las batallas y fue quien le cerró los ojos en el momento de su muerte. Así pues, a pesar de ser reconocida como la Madre de la Patria, María Remedios del Valle, la María Kumbá de

Cielo de tambores muere en la pobreza y el abandono porque, como señala Gregorio Rivas, "las revoluciones no tardan en comerse a sus hijos" (86).

Consecuentemente, como se ha podido ver y siguiendo el pensamiento de Vattimo (9), la idea de que el *desarrollo histórico* es un proceso unitario, racional y trascendental puede interpretarse como una construcción occidental de los que ostentan el poder. Por lo tanto, si se quiere conocer la historia de los sectores que han sido marginados por el discurso oficial es necesario interrumpir "el hilo de la versión dominante, rompiendo su argumento y enmarañando su trama (Guha 31). En otras palabras, se debe dejar de concebir la historia como una sucesión diacrónica de eventos y comenzar a verla como una correlación de sucesos sincrónicos que se entrecruzan y se mezclan. No obstante, es necesario estar conscientes de que esta perspectiva, citando a Guha: "Tal vez, en lugar de proporcionarnos una corriente fluida de palabras, obligará a la narrativa a balbucear en su articulación; tal vez la linealidad de su progreso se disolverá en nudos y enredos; tal vez la cronología misma, la vaca sagrada de la historiografía, será sacrificada en el altar de un tiempo caprichoso [...] que no se avergüence de su carácter cíclico" (Guha 31).

Gioconda Belli se hace eco de esta perspectiva de la historia en *La mujer habitada* para hacer emerger la voz femenina individual y colectivamente no sólo de forma plurilingüista y dialógica, de acuerdo con los conceptos de Bajtin (81), incorporando en su discurso las voces de mujeres de distintos orígenes, etnias y clases sociales; sino de forma pluritemporal y cíclica, ya que en ella se mezclan y se funden los reclamos femeninos de diversas épocas. En *La mujer habitada*, la trama novelesca se inicia y se cierra con la voz de Itzá, una guerrera indígena que había muerto en un enfrentamiento con los conquistadores españoles y que regresa a la vida casi cinco siglos después (1973) al posesionarse de un naranjo. Hablando en primera persona, Itzá narra su nuevo nacimiento: "Penetré en el árbol, en su sistema sanguíneo, lo recorrí como una larga caricia de savia y vida, un abrir de pétalos, un estremecimiento de hojas" (p. 9). En esta descripción, evidentemente sexual, la mujer al regresar a la vida invierte la percepción social de los géneros: en lugar de ser penetrada, penetra; en lugar de ser recorrida, recorre; en lugar de ser abierta, abre; en lugar de ser fecunda, fecunda; y es ella la que provoca el "estremecimiento de hojas". En este contexto, es necesario tener en cuenta que lo poseído es un árbol de naranja, que según Itzá es una "de las pocas cosas buenas que trajeron los españoles" (p. 39). De esta forma, la posesión del naranjo no sólo invierte los estereotipos genéricos, sino que subvierte la percepción del proceso de colonización y conquista. Al poseer el naranjo, la indígena se

posesiona del conquistador que lo trajo. Es ella la que tiene el poder y la que con su savia/semen da paso al nuevo mestizaje étnico-cultural, por eso espera que esta vez sus semillas "tengan buen fin" (p. 39). Además, dicha posesión también implica una transformación en la perspectiva histórica. Al ser penetrado, el naranjo/conquistador es despojado de su historia y sometido a la cosmovisión indígena, según las palabras de Itzá: "el árbol ha tomado mi propio calendario, el ciclo de otros atardeceres: vuelve a nacer habitado con sangre de mujer" (p. 9-10). Desde este momento, la lógica del cronologismo lineal que propulsa la civilización europea (la "vaca sagrada de la historiografía", como la denomina Guha) se transforma en una conglomeración dominada por la perspectiva cíclica en la que se funden naturaleza y mujer.

Esta cosmovisión permite que Itzá no sólo se posesione del naranjo, sino que también pueda posesionarse de Lavinia, una joven arquitecta que trata de sobresalir como mujer en una profesión mayoritariamente masculina. Una mañana de domingo, Lavinia toma algunas de las naranjas del árbol/Itzá de su patio para prepararse un jugo sin darse cuenta de que en él se encontraba la indígena.

> En su tiempo lineal los acontecimientos tienen una secuencia lógica. No se percató de que temblé antes de que ella sacudiera mis hojas con la vara larga. Me pregunté si mi cuerpo de árbol sufriría la pérdida de los frutos. Pero no. Me encontré viviendo en dos dimensiones. Desde el suelo, por donde rodé, vi mi tronco y mis hojas. Hasta que me tocaron sus manos comprendí que, sin dejar de estar en el árbol, estaba también en las naranjas. ¡Poseía el don de la ubicuidad, igual que los dioses! (p. 47)

Por consiguiente, al tomarse el jugo, Lavinia permite que, gracias a este desdoblamiento, Itzá penetre en su interior. "Entré como una cascada ámbar en el cuerpo de Lavinia. [...] Ahora nado en su sangre. Recorro este ancho espacio corpóreo" (p. 50).

Al igual que con el naranjo, la posesión del cuerpo de Lavinia no es incondicional. La defensa de sus derechos como mujer y la lucha por la libertad de su pueblo han sido el fundamento de la existencia de Itzá a través del tiempo. Su muerte no significó la muerte de estos ideales puesto que éstos siguen presentes en su nueva vida. Como consecuencia, ella influye en los actos de Lavinia para alcanzar sus metas. Si se aplica la teoría narrativa expuesta por Mieke Bal (1995), se puede interpretar la trama novelesca como la narración de los conflictos que tiene que resolver Itzá, como actor/sujeto, para conseguir su actante/objeto: la defensa de los derechos femeninos y de la libertad de su gente. Desde esta perspectiva, Itzá focaliza a Lavinia, sin anular por completo el papel de ésta como actor/sujeto de su propia historia, como un

actante/dador que permite que ella (sujeto/receptor) consiga su objeto; ya que es por medio de las acciones de Lavinia, al final de la novela, que Itzá logra demostrar que la mujer tiene todas las capacidades necesarias para intervenir en la lucha armada, junto con el hombre, y defenderse de la opresión política. Así pues, aunque Itzá, es consciente de que su posesión de Lavinia no es absoluta porque su presencia no incapacita a Lavinia como sujeto, sabe que tiene cierto control debido a los ciclos históricos que las comunican. Por eso indica que: "De extraña manera, [Lavinia] es mi creación. No soy yo. Ella no soy yo vuelta a la vida. No me he posesionado de ella como los espíritus que asustaban a mis antepasados. No. Pero hemos convivido en la sangre y el lenguaje de mi historia, que es también suya, ha empezado a cantar en sus venas" (p. 123-24). La labor de Itzá ha sido reavivar en Lavinia las experiencias cíclicas de la historia que comparten. "Mi presencia ha sido un cuchillo para cortar su indiferencia, pero dentro de ella existían ya ocultas las sensaciones que ahora afloran y que un día entonarán los cantos que la harán vivir sin morir." (p. 158). Sin embargo, en algunos momentos Itzá no respeta estos límites e interviene en la voluntad de Lavinia, como cuando la empujó para que tratara de salir a la calle el día de una manifestación popular en contra del gobierno. "¿Por qué la empujé? ¿Qué me llevó a impulsarla hacia fuera, allí donde se escuchaban sonidos de batalla? Ni yo misma lo sé. ¿Sentí la profunda necesidad de medir mis fuerzas? ¿O fue que en mí resonaron los recuerdos de los bastones de fuego?" (177).

Esta actitud tal vez se deba a que ella misma está habitada (poseída) por uno de sus ancestros: "Pienso ahora que quizás también mis antepasados remotos [...] [que] llegaron a poblar estos parajes, permanecieron en la tierra, en los frutos y las plantas durante mi tiempo de vida. Quizás fue alguno de ellos el que pobló mi sangre de ecos, quizás alguno de ellos vivió en mí [...]" (p. 104-05). De esta forma, el final de la novela puede interpretarse como una especie de consubstanciación que permite que ambas mujeres coexistan en el mismo ser; un doble desdoblamiento mediante el cual Itzá se transforma en Lavinia, mientras que Lavinia se transforma en Itzá gracias a la temporalidad cíclica. Esto explica los sentimientos de ambas cuando Lavinia tiene que enfrentarse al representante del poder político opresor. Por su parte, Itzá indica que: "Yo no dudé. Me abalancé en su sangre, grité desde todas sus esquinas, ululé como viento arrastrando aquel segundo de vacilación y apreté sus dedos, mis dedos contra aquel metal que vomitaba fuego" (p. 346). En su caso, "Lavinia sintió en el tumulto de sus venas la fuerza de todas las rebeliones, la raíz, la tierra violenta de aquel país arisco e indomable apretándole las entrañas [...] Supo entonces que debía cerrar el último

trazo del círculo, romper el vestigio final de sus contradicciones, tomar partido de una vez y para siempre. Se desplazó veloz. Se situó frente a frente al hombre fornido, que le apuntaba y apretó sus dedos –agarrotados y duros- sobre el gatillo" (p. 346). Así, como actante/dador, el personaje de Lavinia hace posible que Itzá alcance su objetivo. "He cumplido un ciclo: mi destino de semilla germinada, el designio de mis antepasados [...] Lavinia es ahora tierra y humus [...] Desde su sangre vi el triunfo de los ximiqui justicieros. Recuperaron a sus hermanos. Vencieron sobre el odio con serenidad y teas de ocote ardientes" (p. 347).

Como se ha podido ver, en el devenir histórico se va construyendo el imaginario colectivo que busca consolidar el sentimiento nacional. Dicho imaginario responde a las ideas y a los intereses de quienes lo construyen. Como consecuencia, son muchos los grupos poblacionales que se han quedado al margen de estas construcciones. En algunos casos la marginalidad es tan extrema que alcanza la categoría de la invisibilidad. El análisis de estas novelas no solo ha permitido denunciar la invisibilizacion de amplios sectores sociales, sino de la opresión, el maltrato y el genocidio sufrido por muchos de ellos, especialmente las mujeres, los pueblos originarios y los afrodescendientes en nombre de la construcción nacional y del progreso social, económico y político. Los eventos históricos de las últimas décadas han llevado a cuestionar este proceso de invisibilización y las novelas que se han estudiado son un ejemplo claro de este hecho. A través de sus obras, las autoras han recuperado el rostro y la voz de estos sectores poblacionales para recuperar, en cierta medida, a los grandes desaparecidos de la historia.

Bibliografía

Bal, Mieke. *Teoría de la narrativa: una introducción a la narratología.* Trad. Javier Franco. Madrid: Cátedra, 1995.

Belli, Gioconda. *La mujer habitada.* (1988). Buenos Aires: Seix Barral, 2006. Impreso.

Bello Reguera, Gabriel. *Postcolonialismo, emigración y alteridad.* Granada: Editorial Comares, 2007. Impreso.

Betanzos, Juan de. *Suma y narración de los incas.* Madrid: Imprenta Manuel Ginés Hernández, 1880. Impreso.

Campobello, Martha. "Mujeres memoriosas: acerca de la memoria en la escritura femenina." *Feminaria Literaria* 7.12 (1997): 49-53. Impreso.

Drucaroff, Elsa. "Por una memoria utópica. Apuntes para una novela histórica femenina." *Lab05/Género.* Ed. Patricia Betancur. Montevideo: Centro Cultural de España, 2005. Web. 17 de noviembre de 2009.

Fayó, Ileana. "El infierno prometido y la construcción de un discurso de resistencia." *Por un blog menor.* Wordpress.com. 23 enero 2009. Web. 8 diciembre 2012.

Florescano, Enrique. *Memoria mexicana.* México: Fondo de Cultura Económica, 2002. Impreso.

García Mansilla, Julia. *Huellas del Perro Negro.* Córdoba, Argentina: Ediciones del Boulevard, 2010. Impreso.

Garza, María Teresa de la. *Política de la memoria: una mirada sobre Occidente desde el margen.* Barcelona: Anthropos Editorial, 2002. Impreso.
Guha, Ranajit. *Las voces de la historia y otros estudios subalternos.* Barcelona: Crítica, 2002. Impreso.
Hartog, François. *Regímenes de historicidad: presentismo y experiencias del tiempo.* México: Universidad Iberoamericana, 2007. Impreso.
Leefmans, María Eugenia. *La noche en el maizal.* México: Instituto Mexiquense de Cultura, 2007. Impreso.
León-Portilla, Miguel. *Quince poetas del mundo náhuatl.* México: Editorial Diana, 1994. Impreso.
---. "Tlacaélel, un sabio poder detrás del trono." *Letras Libres* 63 (2004): 26-28. Web. 7 abril 2013.
Lojo, María Rosa. "En la frontera de la nación: usos de la memoria y el olvido." *Inti: Revista de Cultura Hispánica* 77-78 (2013): 347-70. Impreso.
Maldonado-Class, Joaquín. "Entrevista personal con Julia García Mansilla." 2011.
Maristany, José Javier. *Narraciones peligrosas: resistencia y adhesión en las novelas del Proceso.* Buenos Aires: Biblos, 1999. Impreso.
Masiello, Francine. "La Argentina durante el Proceso: las múltiples resistencias de la cultura." *Ficción y política: la narrativa argentina durante el proceso militar.* Daniel Balderston et al. Buenos Aires: Alianza, 1987. 11-29. Impreso.
Mate, Reyes. *Medianoche en la historia: comentarios a las tesis de Walter Benjamin "Sobre el concepto de historia".* Madrid: Trotta, 2006. Impreso.
Moya, Ana Gloria. *Cielo de tambores.* Salta, Argentina: Biblioteca de Textos Universitarios, 2008. Impreso.
Müller, Jan-Werner. "Dudas sobre el fin de la historia". *Letras Libres* 193 (2015): 56-. Web. Visitado 18 de octubre de 2015.
O'Donnell, Guillermo. *Contrapuntos: ensayos escogidos sobre autoritarismo y democratización.* Buenos Aires: Paidós, 1997. Impreso.
Pagano, Mabel. *Martina Chapanay, montonera del Zonda.* Córdoba, Argentina: Ediciones del Boulevard, 2009. Impreso.
Quijada, Mónica. "Repensando la frontera sur argentina: concepto, contenido, continuidades y discontinuidades de una realidad espacial y étnica (siglos XVIII y XIX)". *Revista de Indias* LXII.224 (2002). 103-142. Impreso.
Sarlo, Beatriz. "Política, ideología y figuración literaria." *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar.* Daniel Balderston et al. Buenos Aires: Alianza, 1987. 30-59. Impreso.
Seydel, Ute. "Memoria, imaginación e historia en *Los recuerdos del porvenir* y *Pedro Páramo.*" *Revista Casa del Tiempo* (2002): 67-80. Impreso.
Tur Donatti, Carlos M. "La Argentina blanca y europeizada. La agonía de un mito oligárquico." *América Latina: las caras de la diversidad.* México, D. F.: UNAM, Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos, 2006. 49-59. Impreso.
Vattimo, Gianni. (1988). *The End of Modernity: Nihilism and Hermeneutics in Postmodern Culture.* Trad. Jon R. Snyder. Baltimore: The Johns Hopkins University Press. Impreso.
Yánez Cossío, Alicia. *Memorias de la Pivihuarmi Cuxirimay Ocllo.* Quito: Manthra Editores, 2008. Impreso.

11 - EL DISCURSO LITERARIO Y EL DISCURSO HISTÓRICO EN LA NOVELA HISTÓRICA

FICCIÓN E HISTORIA EN LA NOVELA HISTÓRICA LATINOAMERICANA

William Leonardo Perdomo Vanegas
Corporación Universitaria Minuto de Dios
asrael_27@yahoo.es

La escritura de la historia y la literatura

A lo largo de la historia se ha desarrollado un debate bastante arduo sobre la dificultad para sostener la distinción entre el relato histórico y el relato de ficción, basado en el criterio de que relatan, respectivamente, acontecimientos reales o imaginarios. Se podría decir que esta discusión comienza con Aristóteles, quien afirmaba que "la literatura se ha considerado como ficción y la historia se ha definido en relación con los hechos reales, ya que "la diferencia radica en que uno narra lo que ha ocurrido y el otro lo que ha podido ocurrir. Por ello la poesía es más filosófica y elevada que la historia, pues la poesía canta más bien lo universal, y en cambio la historia lo particular" (Aristóteles, 249). A partir de esta tradicional concepción se afirmó que la prosa no ficcional, como la historia, la autobiografía o el ensayo, no era literatura; sin embargo, es Aristóteles quien también deja entrever la esencia realista de la literatura y el matiz creador de la historia al resaltar que "si [el poeta] en algún caso trata cosas sucedidas, no es menos poeta; pues nada impide que algunos sucesos sean tales que se ajusten a lo verosímil y a lo posible, que es el sentido en que los trata el poeta" (Aristóteles, 250); de esa forma, Aristóteles deja entrever la estrecha relación entre la poesía y el relato de los hechos reales.

Ese debate acerca de la distinción entre el discurso histórico y el discurso literario condujo a que los historiadores que pretendían ceñirse a la verdad tomaran distancia crítica de los escritores que recurrían a la imaginación para construir sus

textos. Es así que, "conocemos los esfuerzos de los historiadores a lo largo de la historia de la historiografía por desembarazarse en su relato de la ficción" (Lozano, 12). Estos esfuerzos se incrementaron para mantener cierta distancia entre el discurso histórico y cualquier otro discurso que tuviese como base la imaginación, recurriendo, entre otras cosas, a estrategias discursivas que se pueden denominar marcas de la historicidad. Las "marcas tipográficas de un texto de historia tienen como objeto, también, indicar que el texto no es un producto de la imaginación" (Lozano, 128). Dichas estrategias se constituyeron en un antecedente directo de la referencia obligatoria a las fuentes cuando el documento se convirtió en el soporte del estudio histórico. Sin embargo, dichos esfuerzos no fueron suficientes para crear una distinción definitiva entre los dos tipos de discurso.

De acuerdo con el historiador y sociólogo uruguayo Carlos Manuel Rama la ausencia de una clara diferencia de la historia como tipo de discurso independiente condujo a que se le tomara como un género literario más. Por lo tanto, agrega que la historia se involucra con la retórica al escribir que "primero la Historia, y después la novela, ingresan en el seno de la Literatura y con diversa fortuna son consideradas géneros literarios, un tanto en la penumbra ante el éxito de la poesía y el teatro" (12).

Por ende, "en la época contemporánea el afán crítico y científico extrae a la historia de la literatura, la convierte en una ciencia, y la entiende totalmente desvinculada de lo bello y naturalmente de la novela" (Rama, 12). En la actualidad, esta relación entre el discurso ficticio y el discurso histórico ha generado una polémica más profunda; en especial se ha cuestionado si la historia se limita a narrar los hechos que corresponden a algún momento del pasado y si la literatura se encarga de narrar solamente acontecimientos imaginados. En cuanto al discurso histórico, el filósofo e historiador estadounidense Hayden White escribe que la obra histórica es una estructura verbal que está organizada en forma de discurso en prosa narrativa y que, a su vez, combina cierta cantidad de datos y recurre a conceptos teóricos para explicar esos datos; pero además tiene un contenido estructural profundo que es, en general, de naturaleza poética (1992a, 9).

En relación con la discusión entre la veracidad del discurso literario y el matiz ficticio del discurso histórico, White afirma que "la historia no es más que una forma de ficción; todos vemos la misma historia pero la contamos de manera diferente" (2003, 45). White presenta su punto de vista sobre de la historia otorgándole un alto grado de ficción; para él los hechos sociales e individuales, aquellos que forman parte de la realidad, son retomados por el historiador y plasmados en la narración mediante

las palabras, así el discurso está matizado por alguna ideología y por la visión de mundo del narrador, que ofrece como objetivo dicho discurso. El historiador debe recurrir a la imaginación para poder hilar los datos que ha encontrado y definir cómo han sucedido los hechos, aunque previamente debe interpretar los documentos o testimonios del pasado, lo cual no se aleja de la perspectiva personal que tiene del mundo. Por tal razón, se puede hablar del carácter ficticio del discurso histórico, dado que en ese ejercicio de reconstrucción discursiva de los hechos del pasado es posible que se empleen estrategias retóricas como la metonimia, la sinécdoque, la metáfora o la ironía; al igual que es muy probable que al exponer ese "conocimiento histórico" se recurra en algún momento a la intertextualidad.

Por consiguiente, para White, la labor del historiador tiene tanto de recopilación de información como de imaginación, ya que "una cosa es creer que una entidad alguna vez existió y otra completamente distinta construirlo como un posible objeto de un tipo específico de conocimiento. Esta actividad constitutiva es, creo, una cuestión de imaginación tanto como de conocimiento" (2003, 52). En ese sentido, los hechos históricos no testimonian ni están almacenados como hechos en el registro documental, para consolidarse como tal deben ser interpretados por el historiador desde su propio punto de vista. De esa manera, los planteamientos del historiador estadounidense nos convocan a reflexionar sobre la relación entre diferentes representaciones realistas de los fenómenos históricos, puesto que el autor nos recuerda que no sólo se reconoce que toda mirada histórica se hace desde el presente sino que el propio presente es mirado históricamente. Para White, el trabajo del historiador consiste en construir; es decir, imaginar y conceptuar los objetos de interés para la historia, antes de aplicar los diversos tipos de estrategias que desea usar para explicarlos o comprenderlos como posibles temas de una representación historiográfica (2003, 44-45).

En cuanto al discurso literario, el historiador estadounidense afirma que este depende en gran medida de la historia, ya que toda novela tiene como fin valorar algún momento determinado de la historia. Aunque en el caso de la novela histórica la relación es más evidente, puesto que este tipo de manifestación recurre a la historia conscientemente para evaluar el pasado, lo cual hace mediante una serie de recursos estilísticos que se matizan en procedimientos narrativos.

De otro lado, el crítico argentino Noé Jitrik (1995) presenta la alianza entre la literatura y la historia como un oxímoron3 en relación con la imagen que presenta la novela histórica. En efecto el término ficción se relaciona con la invención,

es "un particular conjunto de procedimientos determinados y precisos para resolver un problema de necesidad estética" (13), y la historia remite al orden de los hechos reales; "es una reunión orgánica del pasado y se le atribuye, en este marco, determinada racionalidad" (12); por lo tanto, este oxímoron se constituye a partir de dos términos opuestos; así mismo, crea una ruptura de los límites semánticos de los dos conceptos iniciales, "en cuanto postura que es posible que haya más o diferente verdad en la mentira que en la verdad presentada homogéneamente. Por lo menos se produce una relativización: la verdad puede ser más plena por la intervención de la mentira, o más densa; en cambio, la verdad que no por esa prueba aparece como más superficial, o fragmentaria, o sin fundamento" (11).

El oxímoron presentado por Jitrik rompe las fronteras semánticas de la ficción y la historia para dar lugar a una imagen que, ligada con otras en una secuencia, produce una articulación llamada discurso poético. En este sentido, la novela histórica "podría definirse como un acuerdo –quizá siempre violado– entre «verdad», que está del lado de la historia y «mentira», que está del lado de la ficción" (11). Así, "la verdad histórica construye la razón de ser de la novela histórica que, no se limitará a mostrar sino que intentará explicar" (12).

En síntesis, la escritura de la historia, ya sea en la novela o en un ensayo historiográfico, intenta entender el pasado para aprender de él y así comprender los procesos que contribuyeron a formar las sociedades actuales. Sin embargo, aunque los límites semánticos de ambos conceptos son algo confusos, se puede encontrar una distinción en las intenciones del texto y no en las intenciones del escritor.

Por otra parte, para Gerard Genette "el discurso de la ficción [es] una amalgama más o menos homogeneizada de elementos heteróclitos tomados en préstamo en su mayor parte de la realidad" (1991, 60), lo que supone la inclusión de elementos reales en la ficción. Esta amalgama, sin lugar a dudas, se relaciona con la verosimilitud, con la necesidad de que se asemeje a la verdad. Siendo así, no hay ningún problema para que la ficción integre acciones realmente ocurridas, siempre que sean verosímiles. En otras palabras, ni lo ficticio ni lo histórico en sí son, o no, literarios; lo literario debe definirse por sus recursos.

Esta tensión entre la narrativización de la historia, su posible carácter ficticio y la veracidad de la literatura se ha mantenido durante años. El auge de la novela histórica actual contribuye a aminorar estas diferencias entre historia y literatura, a la vez que suministra una voz a los vacíos de la historiografía. En este sentido, la novela histórica de fines del siglo XX apela a una serie de temas

recurrentes, tales como la reescritura histórica, y en el caso de la literatura en español, las historias del Descubrimiento, Conquista y posterior colonización de América.

Aproximación conceptual a la novela histórica

En general, se podría decir que toda novela es histórica, puesto que, en cierta forma, cada una de ellas se presenta como un reflejo del contexto social que rodea a sus personajes. Sin embargo cuando se habla de la novela histórica la relación es aún más evidente. Esta iniciativa ha llegado a retomar lo planteado por la historia y re-escribirlo para reflexionar sobre ese pasado en relación con el presente. Debido a la propuesta narrativa de la novela histórica se ha ampliado la polémica sobre la relación entre la literatura y la historia.

Se podría considerar que la novela histórica es un subgénero narrativo que surge durante el Romanticismo en el siglo XIX, pero se evidencia con más vitalidad en el siglo XX. Para Georg Lukács (1966) la novela histórica es aquella que trata de algún tema del pasado con verdadero sentido histórico, ya que respeta las peculiaridades de tal pasado, revitalizándolo en una creación realista que pone en primer término los acontecimientos que transforman la vida social y los personajes que mejor representan a la época. En este sentido, es posible destacar una serie de características propias de la novela histórica de acuerdo con los planteamientos del autor húngaro. Su sentido histórico es una de estas características, puesto que los protagonistas son personajes extraídos de la historia que se configuran desde su época, ya que la valoración sobre el mundo se presenta desde el momento histórico al cual pertenece el personaje. Por ello, la novela histórica es fundamentalmente realista (Lukács, G. 1966). Para Lukács, el valor estético de este tipo de novela surge de un realismo que debe revitalizar profundamente el pasado, por lo que el autor de la obra literaria se considera como un creador de una realidad similar a la presentada por la historia o la historiografía4. De esa manera, "el lector vive la génesis histórica de las figuras señeras, y la tarea del escritor consiste en hacerlas actuar en tal forma que aparezcan como verdaderos representantes de esas crisis históricas" (40).

Estas representaciones deben estar estrictamente relacionadas con el carácter popular; al respecto Lukács hace alusión a la obra de Walter Scott y a la manera como se presentan las condiciones de su pueblo y los problemas de la vida popular que se relacionan con una crisis social; ya que "como todo gran poeta, Scott tiende a dar forma a la totalidad de la vida nacional en su complicada interacción entre

lo "alto" y lo "bajo": su tendencia, tan enérgica, a lo popular se manifiesta en el hecho en que ve en lo

«bajo» la base material y el fundamento explicativo de la configuración de lo que ocurre «arriba»" (Lukács, 53).

Este tipo de novela adquiere la denominación de histórica debido a que vuelve al pasado, pero este interés por el pasado es, por alguna razón, relevante, debido a que en el pasado se presenta algo vivo. La novela histórica permite volver al pasado para revivir su verdad y su realidad. Pero, de acuerdo con Lukács, los eventos históricos que se narran o que sirven de marco a la novela deben haber ocurrido en un periodo no menor de 50 años.

De esa forma, la novela histórica no puede evitar el anacronismo, ya que se presenta una ruptura entre el momento histórico evaluado y el momento en el que se desarrolla la interpretación, la distancia del tiempo permite comprender más claramente los acontecimientos históricos. Esa es, según Lukács, la característica de los personajes de Scott, pues estos personajes recrean un ambiente histórico que sirve de trasfondo a la invención y el desarrollo de personajes completamente ficcionales; por lo tanto Lukács afirma que Scott "se afana por presentar las luchas y las oposiciones de la historia a través de algunos personajes que en su psicología y en su destino se mantienen siempre como representantes de las corrientes sociales y poderes históricos" (33).

El héroe de la novela histórica, así como el protagonista en las obras de Scott, es un personaje enigmático, una figura que surge de la esencia de la época, que encarna tanto lo positivo como lo negativo de su sociedad y el momento histórico. Generalmente, el héroe y la narración de la novela histórica se deben presentar en un período en crisis y haber sido escrita también en un período de crisis. La misión de los protagonistas de la novela histórica "consiste en conciliar los extremos cuya lucha constituye justamente la novela, y por cuyo embate se da expresión poética a una gran crisis de la sociedad" (Lukács, 36). En definitiva, para Lukács, la novela histórica presenta una transposición de acontecimientos históricos en una narración ficcional, en la cual predomina la imaginación sobre los sucesos registrados como históricos por la historiografía; pero, igualmente, se debe conservar la esencia interna de los hechos históricos representados.

Siendo coherente con los planteamientos de Lukács, el crítico estadounidense Seymour Menton hace una distinción entre la novela histórica tradicional y la novela histórica que surge en los últimos tiempos en Latinoamérica, a

la cual le otorga el nombre de "Nueva Novela Histórica Latinoamericana". Para Menton, la Nueva Novela Histórica es aquella que "retoma la historia despojándola de su aspecto oficialista para ponerla bajo la luz de la crítica implacable, de la interpretación renovadora" (38).

Según el crítico estadounidense, la nueva novela histórica toma distancia de la novela histórica tradicional debido a una serie de rasgos diferenciadores tanto en el plano de la narración como en el plano del lenguaje, los cuales "se observan en una variedad de novelas desde Argentina hasta Puerto Rico, con la advertencia de que no es necesario que se encuentren los seis rasgos siguientes en cada novela" (42): la relevancia de ciertas ideas filosóficas presentes en los cuentos de Jorge Luis Borges; las exageraciones, anacronismos y omisiones que logran distorsionar conscientemente la historia o la historiografía; la ficcionalización de personajes históricos, que reemplazan a los protagonistas ficticios, lo que implica recrear desde una mirada literaria la imagen construida a partir de los relatos histórico-biográficos; la metaficción o, en otras palabras, los comentarios del autor sobre el texto mismo y los acontecimientos que llevaron a la construcción de dicho texto; la intertextualidad, especialmente la reescritura de otro texto, el palimpsesto; el carácter dialógico, carnavalesco, paródico y de heteroglosia, en la definición de Mijail Bajtín (Menton, 42-45).

En síntesis, para Seymour Menton la novela histórica tradicional se remonta al siglo XIX y se identifica principalmente con la novela romántica inspirada por Walter Scott (El Anticuario, Ivanhoe, Lucía de Lammermoor, Waverly, Quintín Durward, La dama del lago, Rob Roy, El Conde Roberto), cuyas obras privilegian los ambientes históricos, especialmente medievales, y resaltan el espíritu heroico y caballeresco de una época. Como fuentes de la novela histórica tradicional se pueden resaltar las crónicas, las relaciones y cartas del periodo del descubrimiento, conquista y colonia. Por otra parte, la nueva novela histórica sería el fruto del trabajo de escritores como Alejo Carpentier, en donde se busca retomar la historiografía para despojarla de su aspecto oficialista y ponerla bajo la mirada de la crítica y de la interpretación renovadora. Es una novela que, mediante una serie de recursos narrativos conscientes, pretende valorar el pasado desde la perspectiva del presente.

En ese mismo sentido, el escritor y crítico uruguayo Fernando Aínsa, en su artículo "La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana" (1991), analiza la novela histórica más reciente y se refiere a "nueva novela histórica" para designar todas las obras escritas desde finales de los años setenta; alude tanto a las obras tradicionales como a las denominadas "nuevas novelas históricas". El autor

procura caracterizar los cambios que tienen lugar en todo el género de la novela histórica. De igual manera, en el artículo se destaca la constante actitud crítica de los escritores contemporáneos frente al discurso de la historiografía. Según Aínsa, una de las razones que llevan a los novelistas hispanoamericanos a concentrarse en los temas históricos es el deseo de cuestionar y reescribir la versión estereotipada del pasado, el cual se representa, en mayor o menor medida, de forma paródica.

El aporte más significativo del trabajo es resaltar dos tendencias opuestas presentes en las novelas históricas contemporáneas: en primer lugar están las novelas que pretenden reconstruir el pasado y, en segundo lugar, las que lo de-construyen. En el primer grupo se ubican las novelas que recurren a las fuentes historiográficas y se fundamentan en ellas; en el segundo grupo están las novelas que son producto de la imaginación del autor.

Estas dos tendencias corresponden a las dos fuerzas indicadas por Elzbieta Sklodowska en La parodia en la nueva novela hispanoamericana (1991). La primera de estas fuerzas es la centrípeta, la cual dirige el discurso novelesco hacia la construcción de una visión fidedigna y coherente del pasado. De tal manera el proceso de reescribir la historia no se limita a cuestionar la versión del pasado transmitida por la historiografía y la literatura europeas, sino que quiere reemplazarla desde una perspectiva de la historia de América propuesta a partir del punto de vista de los perdedores y de los marginados. La nueva imagen de la historia, que pretende sustituir lo falso por lo verdadero, aspira a convertirse en la base de una identidad independiente para los hispanoamericanos (29).

No obstante, a la fuerza centrípeta se opone la fuerza centrífuga, relacionada con la crisis del concepto de la verdad. Esta fuerza se expresa en la deconstrucción de cada discurso que tenga pretensiones de ser una reconstrucción verdadera del pasado. Al escritor que se deje llevar por la fuerza centrífuga, después de haber ridiculizado y parodiado todas las interpretaciones serias de la historia, no le queda otro remedio que dedicarse a un jugueteo postmoderno que consiste en combinar las imágenes de épocas distintas y mezclar, de una manera arbitraria, los elementos del pasado con los del presente.

Sin embargo, el mismo Fernando Aínsa señala que esta nueva manifestación de la novela histórica es el resultado del "entrecruzamiento de los géneros a partir de la ficcionalización y reescritura la historia" (83), y de la misma manera que lo hace Menton, le atribuye diez rasgos característicos a esta nueva manifestación:

1. La relectura de la historia fundada en un historicismo crítico.

2. La impugnación de la legitimación de las versiones oficiales de la historia.

3. La multiplicidad de perspectivas que aspiran a expresar múltiples verdades históricas.

4. La abolición de la distancia épica (desmitificación de la Historia).

5. El distanciamiento de la historiografía mediante su reescritura paródica

6. La superposición de tiempos históricos diferentes.

7. El uso de la historicidad textual o la pura invención mimética de crónicas y relaciones.

8. El recurso a falsas crónicas disfrazadas de historicismo o la glosa de textos auténticos en contextos hiperbólicos o grotescos.

9. La relectura distanciada, o acrónica de la historia mediante una escritura carnavalesca

10. La preocupación por el lenguaje, que se manifiesta en el derroche de arcaísmos, pastiches, parodias y un sentido del humor agudizado.

Para Aínsa, uno de los aspectos más evidentes de esta narrativa es la constante recurrencia de los narradores a los registros historiográficos que dan cuenta del pasado histórico de América Latina con la intención de reescribir distintos segmentos de ese pasado, en una actitud dialogante e inquisitiva, nunca complaciente. Estos registros conforman, además de un verdadero fenómeno editorial, una suerte de polifonía discursiva que muestra el pasado americano desde complejas formas de verbalización y de estructuración y adulteración genérica. Como señala el mismo Fernando Aínsa,

> [l]a nueva ficción se ha embarcado en la aventura de releer la historia, recorriendo con una mirada crítica el período colonial, el de la ilustración y la independencia y, con un sentido revisionista, el siglo XIX e inicios del XX. Parece como si después de las obras complejas, experimentales y abiertas a todo tipo de influencias que caracterizó la novelística de los años sesenta, [...] la narrativa hubiera necesitado incorporar el pasado colectivo al imaginario individual a través de una perspectiva decantada en el tiempo. (Aínsa, 47)

Por otra parte, el escritor y crítico argentino Noé Jitrik (1995) aborda el problema de la finalidad de la novela histórica, la cual busca "espacializar el tiempo de los hechos referidos pero trata, mediante la ficción, de hacer olvidar que esos hechos están a su vez referidos por otro discurso, el de la historia que, como todo discurso, también espacializa" (14). En otras palabras, la novela histórica pretende recurrir al

discurso histórico para retomar un tiempo pasado y reorganizarlo en otro espacio determinado, creando, mediante la ficción, una ilusión.

Al remitir a los acontecimientos del pasado, la novela histórica alude a un imaginario social, el cual se entiende "como un sistema entrecruzado de textos y de expresiones, un amasijo, una gran reunión organizada que se manifiesta mediante exigencias, pedidos o autorizaciones"; por lo tanto el imaginario social que permite el surgimiento de la novela histórica entre fines del siglo XVIII y principios del siglo XIX se fundamenta en dos pilares: el deseo de reconocerse en una sociedad y la búsqueda de una identidad. Pilares que, según Jitrik, son la base del Romanticismo, ya que el "romanticismo, en esa perspectiva, expresa globalmente esa situación caótica que, históricamente, tiene puntos protagónicos claros: las guerras civiles, el surgimiento de los caudillos, el choque de personalidades, las propuestas literarias ambiguas, las dificultades para formalizar y para organizar, por no hablar de la exaltada y confusa relación con el paisaje" (18). De tal forma, así como el Romanticismo se vuelca al pasado para atenuar su angustia por el presente, la novela histórica procura, por medio de respuestas que busca en el pasado, esclarecer los enigmas de otra época.

En definitiva, para Jitrik la novela histórica se presenta "como un acuerdo - quizá siempre violado - entre la «verdad», que estaría en el lado de la historia, y "la mentira", que estaría de lado de la ficción" (11). Es así como se evidencia la ruptura a nivel semántico entre verdad y ficción; pero, así mismo, se produce una relativización, ya que la verdad puede llegar a ser más acertada gracias a la intervención de la mentira, o puede apartarse aun más; en cambio la verdad que no se relaciona con la ficción puede llegar a ser más superficial, o fragmentada, o sin fundamento. Por lo cual podríamos afirmar que "cierta mentira, no cualquiera, irradia o construye más verdad que lo que era entendido como verdad" (11).

La novela histórica como respuesta a la crisis postmoderna

Dentro de los estudios que se han realizado sobre la novela histórica, se encuentran los que defiende este tipo de novelas como la respuesta a una crisis postmoderna. La escritora canadiense Linda Hutcheon asume que las novelas históricas recurren a un momento específico del pasado para alimentar una reflexión en torno a la historia y la historiografía, la cual se materializa en una serie de estructuras

narrativas; este ejercicio reflexivo es lo que algunos han denominado metaficción historiográfica.

Linda Hutcheon (1989) afirma que el concepto de metaficción histórica se presenta como paradigmático dentro de la narrativa posmoderna, debido a que las novelas históricas de las últimas tres décadas se caracterizan por presentar una serie de aspectos particulares como la reflexión sobre sí misma y sobre el proceso de producción y recepción de la obra literaria, al igual que la inclusión de personajes, situaciones y problemáticas de carácter histórico al interior de la obra que, al mismo tiempo, cuestiona las pretensiones de objetividad del discurso histórico; aunque la autora canadiense también aclara que estas características no son producto de la postmodernidad. Lo realmente innovador es el carácter irónico de esta narrativa, que proviene del desafío a esa postura liberal y humanista que predominó en los años sesenta, ya que la dinámica de ese momento histórico conllevó a la formación de los pensadores de los años ochenta, quienes se preocuparon por cuestionar las nociones establecidas. Es desde allí que se plantean los límites del lenguaje y se retoma la discusión acerca de la distinción entre el discurso histórico y el discurso literario.

De esa forma Hutcheon confirma la aparición de una nueva narrativa que se relaciona directamente con la consolidación de una nueva percepción de la historia, de la que habla Hayden White. Por consiguiente, el trabajo de Hutcheon busca establecer y describir cómo convergen la teoría y la práctica, las cuales conducen a la creación de una poética postmoderna.

Linda Hutcheon (1989) nos recuerda el papel que desempeña la memoria en la historia, ya que, para la posmodernidad, conocer el pasado no consiste en asentar datos de forma objetiva sino en "construir e interpretar" (74). En este sentido, la historia es el recuerdo de memorias y la interpretación de estas. De acuerdo con la autora, la posmodernidad no se caracteriza por una gran narrativa totalizadora sino por múltiples narrativas más pequeñas, las cuales no buscan en absoluto la estabilización o legitimización universalizadora (53). Por lo tanto, la crítica a la historiografía tiene como objetivo ampliar la perspectiva convencional del pasado y de los hechos históricos, teniendo en cuenta que la historia no recopila la voz del pasado, sino una multiplicidad de voces.

La autora concuerda con White al señalar que los historiadores recurren a un repertorio de técnicas para suprimir, repetir, subordinar, recalcar y ordenar aquellos hechos, pero el resultado de una o más de estas acciones siempre es divulgar los sucesos del pasado con cierto significado (67). Para White, el papel del historiador es,

en parte, explicar el pasado a través de la identificación o el descubrimiento de historias que se ocultan en las crónicas. Esta interpretación de la historia, o re-escritura de la historia, según Hutcheon, constituye el fenómeno de la metaficción historiográfica, una ficción que se basa en la historia pero la re-crea, la re-piensa, siempre consciente de esa nueva construcción (5).

Si la historia es una interpretación o "un invento posmoderno y re-escrito", es inevitable, por consiguiente, el encuentro de varios discursos factibles de representación narrativa: en algunos casos la narrativa se vuelve susceptible a ciertos matices políticos. Hutcheon equipara la metaficción historiográfica con la arquitectura posmoderna, puesto que ambas son plurales e históricas; no ignoran ni condenan la larga herencia de su cultura construida, incluso la moderna. Por consiguiente, para Hutcheon, la metaficción historiográfica recurre a las formas reapropiadas del pasado para hablar a la sociedad, operando dentro de los parámetros valorativos e históricos de esa sociedad.

En definitiva, la literatura ha encontrado un artificio idóneo que se sumerge en la historia para encontrar allí los fundamentos de las ficciones narrativas, y que toman forma ya sea en la novela tradicional o clásica, o en registros más actuales a los que se conoce como nuevas novelas históricas, novelas históricas postmodernas o metaficciones historiográficas. Todas ellas de interés para la crítica y los lectores, o para todo aquel que pretende revisar el pasado desde cualquier perspectiva.

Aunque la polémica en torno a la relación entre la historia y la literatura se lleve a puntos muy profundos, no hay que olvidar que la diferencia sustancial está en el hecho de que en la historia se conoce a ciencia cierta el final de lo que se escribe, en cambio en la literatura el final tiene muy a menudo el propósito de sorprender y de desconcertar al lector. Así, la historia se encarga del cómo se textualizan los hechos y a la literatura le incumbe más el porqué y el quién hizo posible lo contado. El pacto se instala también entre quienes (re) escriben y quienes (re) interpretan los hechos pasados: los destinatarios o lectores implícitos, receptores de lo narrado y textualizado. Desde el momento en que los relatos alteran significativamente el referente histórico, al contar desde ángulos poco convencionales, predisponen de un modo particular al lector para recibir lo contado.

En síntesis, se puede afirmar que la historia se entiende como el resultado de un proceso sistemático y riguroso de indagación sobre los hechos del pasado. Este proceso de indagación está orientado por una metodología que pretende dotar de

cientificidad a la labor investigadora. El resultado de este proceso es un texto cuya pretensión de verdad se soporta en el rigor y el método seguidos en la indagación.

Por otra parte, se puede concluir que la novela histórica de finales del siglo XX, tanto en América Latina como en España, se propone mostrar la fragilidad de los límites entre la historia y la ficción, cuya inestabilidad se evidenciaba desde los paradigmas escriturales del romanticismo. Pero, además, parecería que, más allá de una mera propuesta estética, estas nuevas formas de releer episodios del pasado quieren poner en marcha, como propone María Cristina Pons, la idea de que estas revisiones del pasado o lecturas críticas del mismo, de ningún modo deben ser leídas como una simple construcción discursiva ni como un mero objeto estético o de consumo. Estas lecturas proporcionan una nueva perspectiva para mirar y reflexionar sobre el pasado, desde un presente postmoderno.

Referencias bibliográficas

Aínsa, Fernando. (Enero-Marzo, 1996). "Nueva novela histórica y relativización del saber historiográfico". Casa de las Américas, 1 (202), 9-18.

_____. (2003). Reescribir el pasado. Historia y ficción en América Latin. Mérida: Litorama.

Aristóteles. (1974). Poética. Madrid: Gredos.

Burke, P. (Ed.). (1999). Formas de hacer historia. Madrid: Alianza Universidad.

Carr, E. H. (1983). ¿Qué es la historia? Barcelona: Ariel.

Genette, G. (1991). Nuevo discurso del relato. Madrid: Cátedra.

Hutcheon, Linda. (1989). The Politics of Postmodernism. London: Routledge.

_____. (1993). La política de la parodia postmoderna. Criterios. Especial de homenaje a Bajtín 1 (39), 187-203. Jitrik, Noé. (1988). El balcón barroco. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

_____. (1995). Historia e imaginación literaria: las posibilidades de un género. Buenos Aires: Biblos.

Lozano, J. (1987). El discurso histórico. Madrid: Alianza.

OCURRENCIAS HISTÓRICAS EN LA NOVELA LATINOAMERICANA *CEM ANOS DE SOLIDÃO*, DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ

Thiago de Sousa Amorim
Universidad Estatal de Piauí
tyagoamorim25@hotmail.com
Margareth Torres de Alencar Costa
Universidad Estatal de Piauí
margazinha2004@yahoo.com.br

Gabriel García Márquez nació en Aracataca, Colombia el 6 de marzo de 1928 y se murió el 17 de abril de 2014, en la Ciudad de México, víctima de una neumonía, pocos días de completar 86 años. El escritor luchaba contra una reincidencia de un cáncer que le atingía a sus pulmones, ganglios y el hígado. Actuó como periodista, activista político y, principalmente como escritor, siendo uno de los más admirados y traducidos del mundo, dejando grandes contribuciones literarias a la Literatura Latinoamericana.

El interés por este estudio surgió a partir de discusiones en el Núcleo de Estudios Hispánicos – NUEHIS, de la Universidad Estatal de Piauí – UESPI y se justifica por tratar de un tema que es de interés de muchos estudiosos del uso literario, bien como la gran importancia de la obra *Cem anos de solidão* para la Literatura Latinoamericana, tratando acerca de acontecimientos históricos de Colombia, bajo la interfaz entre historia y literatura.

Este estudio tiene como objetivo mostrar las ocurrencias históricas de Colombia presentes en la obra *Cem anos de solidão*, de Gabriel García Márquez. Para tanto, partimos del siguiente cuestionamiento: ¿qué ocurrencias históricas de Colombia están representadas en la obra *Cem anos de solidão*?

Al referirnos a la intersección entre historia y literatura nos hacemos el siguiente cuestionamiento: ¿es realmente viable hacer representaciones de la historia real y factual dentro de la literatura?

La respuesta podría ser descrita al enfatizarnos que hay una relación muy grande entre la historia y la literatura, en el sentido de que es posible narrar la historia de una determinada sociedad a través del texto literario, mismo que el escritor haga uso de lo ficcional (ya que toda narración es una ficción), al escribir en forma de cuento, poema, prosa, y, principalmente novela, como es el caso de nuestro *corpus* de análisis, la obra *Cem anos de solidão*, en que nos propusimos a mostrar, por medio de esta intersección entre la historia y la literatura los hechos históricos que García Márquez lanza mano para escribir su obra, como una forma de relatar de forma ficcional lo que ocurrió en Colombia, es decir, hechos que quedaron marcado en la historia de su nación. Por lo tanto:

> Nessa perspectiva em que ambas as instâncias aparecem como dialeticamente integradas, acentuando a possibilidade de assimilação da obra literária ao contexto histórico em que ela se produziu, as relações entre história e ficção parecem mesmo constituir um dado inalienável ao próprio fazer artístico, que corresponderia, portanto, à configuração estética do mundo: por meio de instrumentos expressivos adequados, o escritor cria um sistema simbólico de representação da realidade. (GOBBI, 2004, p. 37)

Sin embargo, constatamos de acuerdo con Gobbi (2004), que la historia está estrictamente integrada a la ficción literaria, en la medida que la realidad histórica puede ser retratada en la literatura. Así, la literatura es una fuente de representación de la escritura de la historia real. En este sentido, la realidad del universo histórico se convierte en una realidad estética, cuando representada, tomando forma de ficción, atendiendo, consecuentemente, las demandas de la literatura, en el que el escritor parte de los hechos factuales para narrar y componer su texto literario lleno de ficción, ya que segundo Pesavento (2004, p. 22), "[...] O texto literário revela e insinua as verdades da representação ou do simbólico através de fatos criados pela ficção." Así, es posible escribir historia por medio del texto literario.

Como ya dijimos, la literatura cumple un papel sobresaliente en la representación de la historia, en esta perspectiva:

> O efeito da representação faz com que o elemento isolado, o caco, o traço, o detalhe seja tomado como expressão do conjunto comparável a uma situação desejada. Assim, não importa que a Rua do Ouvidor fosse quase um beco ou que a Avenida Central não tivesse a pompa e a dimensão da

> parisiense Champ Elysées, pois a sensação de viver em uma metrópole dava sentido à existência. Ora, sendo o imaginário social forma de representação do mundo, ele se legitima pela crença e não pela autenticidade ou comprovação. (PESAVENTO, 1999, pg. 161)

Con esta cita podemos percibir que la literatura fornece elementos necesarios para la representación de lo real basado en hechos históricos que marcaron una determinada comunidad social y una época. Por lo demás, podemos tomar como referencia obras literarias de grandes éxitos en la Literatura Latinoamericana, como la novela *La guerra del fin del mundo*, del escritor peruano Mario Vargas Llosa y la obra *Os sertões*, del escritor brasileño Euclides da Cunha, en que ambos tuvieron como referencia histórica la guerra de canudos, ocurrida en Brasil. Por lo tanto, es visible la intersección entre la historia y la literatura en obras ficcionales como las citadas, en el que los autores tomaron como *locus* de partida un hecho histórico real que marcó Latinoamérica, específicamente una determinada región brasileña, demostrando las angustias y desvelos de un periodo de guerra.

Consideramos, entonces, la obra *Cem anos de solidão*, como una fuente histórica en el sentido de que Gabriel García Márquez hace un recorrido a la historia de su país para desarrollar la fantástica narrativa de la familia Buendía. Evidenciamos esto, por el hecho de que tratamos de una obra de carácter autobiográfico, en el que el autor parte de acontecimientos reales de su vida familiar y de algunas ciudades de Colombia para componer la obra como una forma de representar la Guerra de los Mil Días y la huelga de los trabajadores de la compañía bananera norteamericana United Fruit Company, aunque ficcionalmente ya que se trata de una producción literaria.

> [...] A história de Colômbia é retratada por intermédio de dois eventos principais: a Guerra dos Mil Dias e o massacre dos trabalhadores bananeiros em Ciénaga, em 1928. Estas eram, é claro, as principais referências históricas que formavam o contexto da própria infância de García Márquez. (MARTIN, 2010, p. 368)

La Guerra de los Mil Días fue una guerra civil, considerada la mayor guerra de Colombia disputada entre el fin del siglo XIX e inicio del siglo XX, exactamente entre los años de 1899 hasta 1902. La guerra fue representada por la revolución liberal en contra del gobierno conservador, en el que el coronel Nicolás Márquez Mejía, el abuelo de Gabriel García Márquez, participaba de uno de los partidos guerrilleros de la época, el partido liberal. Unos de los principales motivos de la guerra fue la lucha por la

institución de un estado laico, de forma a que los ciudadanos colombianos tuvieran la libertad de manifestar su fe religiosa sin imposición por parte de los conservadores.

Hubo combates intensos y cruentos como la batalla de Peralonso y la de Palonegro donde ocurrieron numerosas muertes y recurrencia a todo el territorio Nacional. En la batalla de Peralonso:

> [...] la inercia de la República Liberal Independiente padecía sus dolores de soledad y abandono, otros generales intentaban librar batallas imposibles en contra de los gobiernistas, perdiendo, por si acaso, la mayoría de estos combates. Las otras fuerzas regulares del liberalismo sufrieron desastres recurrentes en La Salina, en Riosucio, luego de tres fatigosas horas de combate, en Cáqueza, donde fueron hechos prisioneros varios combatientes, en el Alto de la Cruz, en Vélez, en Melgar y en Purificación. Como paliativo a la situación, triunfaron en Arauca al mando del general Avelino Rosas, en Betulia, en Gramalote y en Terán, en donde el general Uribe había logrado confundir a los conservadores haciéndoles creer que llegaban tropas copartidarias [...]. (BERMÚDEZ, 2014, p. 37)

El general Rafael Uribe Uribe fue uno de los grandes representantes del partido liberal en la batalla de Peralonso. Coronó la victoria a través de un fulminante ataque al puente sobre río Peralonso, tomando así las posiciones vitales y acabando con la vanguardia rival al confundir a los conservadores, como podemos observar en la cita anterior.

Ya en 1900, ocurre la mayor batalla de la Guerra de los Mil Días, que queda conocida como la batalla de Palonegro y que fue decisiva para la derrota de los liberales.

> Era el 11 de mayo de 1900, el último año del siglo decimonónico, cuando comenzó la lucha en Palonegro, muy cerca de Bucaramanga, otra vez Bucaramanga, la ciudad en donde bullía y resurgía la guerra constantemente. Los hombres de la revolución y los del ejercito gobiernista se atacaron de frente y a la montonera, sin saber pelear y sin entender de táctica alguna. Eran dos masas gelatinosas, movidas por el instinto ciego de la supervivencia. Los hombres harapientos y desnutridos por la insolación en Cúcuta, se enfrentaban a otros hombres un poquito mejor vestidos, un poquito menos desnutridos y con algo más de ánimo. Las principales armas eran solamente el valor y el odio, enceguecidos ante la eventualidad y la obligación, la necesidad de morir por las causas desconocidas y el movimiento autómata del ser humano que obliga a matar a sus semejantes. (BERMÚDEZ, 2014, p. 40-41)

A partir de interpretaciones de lo que relata Bermúdez (2014), vemos la condición de los guerrilleros que se combatían en la batalla de Palonegro en 1900. No obstante, tras la victoria del partido liberal en la batalla de Peralonso en 1899, hubo

esta otra, en que el partido liberal no logró victoria, aunque los luchadores no tomaron la derrota como punto final. Los conservadores aseguraron la victoria, mientras la derrota no fue definitiva para los liberales. Tras las numerosas batallas entre los combatientes liberales y conservadores de la Guerra de los Mil Días, empieza el fin de la guerra con los tratados de paz de Neerlandia y del Wisconsin el 21 de noviembre de 1902, poniendo fin a esta terrible guerra.

Así, nos reportamos al cruzamiento entre la realidad y la ficción, destacándolos como intersecciones recurrentes en la obra escrita por Gabriel García Márquez, poniendo en destaque la historia de la Guerra de los Mil Días como la realidad histórica representada en *Cem anos de solidão*, rellena de ficción, o sea, el escenario real de esta guerra ocurrida en Colombia fue llevada al texto literario.

Como proceso metodológico, hicimos una investigación de base cualitativa e de naturaleza bibliográfica. El análisis emprendido pretende verificar si las producciones textuales producidas por estudiosos de la interfaz entre la historia y la literatura presentan soporte suficiente para posibilitarnos a que lleguemos a los resultados pretendidos cuanto a la utilización de recursos argumentativos necesarios a la defensa de un punto de vista que compruebe que la obra producida por García Márquez es un texto fértil para la historia, que sirvió como una fuente para que el autor pudiera representar, ficcionalmente, algunos hechos históricos recurrentes de Colombia fechados del final del sigo XIX e inicio del siglo XX.

El coronel Aureliano Buendía era el segundo hijo de los Buendía y tenía el nombre del abuelo. Fue el primer nacido en Macondo, era silencioso y retraído. Lloró en el vientre de Úrsula y nació con los ojos abiertos. Aureliano producía pececitos de oro, se envolvió con la policía cuando quiso impedir que don Apolinar Moscote pintara las casas de Macondo de azul. Tiempos después, se casa con la hija del don Apolinar Moscote, la chiquita Remedios Moscote, pese a la gran diferencia de edades. Se torna coronel y promueve treinta y dos guerras y se las pierde todas. Este personaje es creado por García Márquez, en el que tiene su abuelo, el coronel Nicolás Márquez Mejía, como inspiración.

El coronel Nicolás Márquez Mejía fue uno de los combatientes de la Guerra de los Mil Días, como partícipe de la revolución liberal, en el que luchó en muchas batallas en nombre de su partido. Esta guerra es una referencia histórica que es representada en *Cem anos de solidão*, pero la ficción de este romance no está alejada de la realidad, como podemos ver en la siguiente cita sacada de la obra:

> Os liberais, dizia, eram maçons; gente de má índole, partidária de enforcar padres, de implantar o matrimônio civil e o divórcio, de reconhecer direitos iguais aos filhos naturais e aos legítimos, e de despedaçar o país num sistema federal que despojava de poderes a autoridade suprema. Os conservadores, em contrapartida, que haviam recebido o poder diretamente de Deus, defendiam a estabilidade da ordem pública e da moral familiar; eram os defensores da fé em Cristo, do princípio de autoridade, e não estavam dispostos a permitir que o país fosse esquartejado em entidades autônomas. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014, p. 137)

Con base en este fragmento, alcanzamos una mirada hacia los partidos que representaban la Guerra de los Mil Días presentes en la obra, y comprobamos que se asemejan a la historia real respecto a este hecho histórico. Observamos que mientras los conservadores hacían uso del nombre de Dios para controlar a las personas bajo sus creencias religiosas, los liberales buscaban a cualquier precio su libertad personal en un clima de guerra como realmente podemos constatar en la obra.

Otra referencia histórica presente en *Cem anos de solidão* es la masacre de los huelguistas de la *United Fruit Company*, una compañía bananera norteamericana. Este hecho se suma a las recurrencias históricas al cual sirvió de inspiración para García Márquez, y como muestra, destacamos el siguiente fragmento:

> A grande greve explodiu. As plantações ficaram pela metade, a fruta amadureceu no pé e os trens de cento e vinte vagões param nos ramais. Os operários ociosos transbordaram os povoados. [...] Eram três regimentos cuja marcha pautada pelo tambor de galeote fazia a terra tremer. [...] Eram pequenos, maciços, brutos. Suavam com suor de cavalo, e tinham um odor de carniça macerada pelo sol, e a impavidez taciturna e impenetrável dos homens de páramo. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014, p. 337)

Este fragmento relata la situación de la huelga y de los trabajadores que trabajaban para compañía bananera. Eran trabajadores que luchaban en contra de los bajos salarios, las débiles y antihigiénicas viviendas, además de esto, peleaban por los servicios médicos que casi no existían, pues según García Márquez (2014, p. 335) "[...] o inconformismo dos trabalhadores se baseava na insalubridade das moradias, no engodo dos serviços médicos e na tranquilidade das condições de trabalho. [...]" Los trabajadores de la *United Fruit Company* eran personas desvalidas y menospreciadas, no tenían ni una buena condición de labor ni de vivienda y hasta el pago era con vales que solo servían para comprar jamón en los almacenes de la propia compañía. Estos fueron los principales motivos que los llevaron a la huelga y a la masacre. García Márquez (2014, p. 338) "[...] Incendiaram fazendas, destruíram os trilhos para impedir o trânsito dos trens que começavam a abrir caminho com o fogo das metralhadoras, e

cortaram os arames do telégrafo e do telefone. As valas de irrigação se tingiram de sangue." Los que hasta entonces solo esperaban, ahora se conducían a la huelga que terminó trágicamente el 6 de diciembre de 1928, año en que nació García Márquez.

Por lo tanto, la relación entre historia y literatura es notoria en la obra *Cem anos de solidão*, pues segundo Saldívar:

> Los esquemas económico, social y cultural de la aristocracia cataquera en que se movían los Márquez Iguarán serán llevados casi literalmente por García Márquez a sus novelas, especialmente *Cien años de soledad*, donde los Buendía son su correlato, la referencia obligada de toda la sociedad macondiana. (SALDÍVAR, 1997, p. 60)

Saldívar (1997), deja muy claro que la historia de Macondo, la ciudad imaginaria de García Márquez, es creada a partir de lo real y nos hace volver a lo que detalla Pesavento (2004, p. 22), "[...] O texto literário revela e insinua as verdades da representação ou do simbólico através de fatos criados pela ficção." La ficción creada por García Márquez representa las verdades de la historia de su país y Macondo es como si fuera una metáfora de Latinoamérica, en el que toca a la relación consistente de lo real con el imaginario del autor, pero, manteniendo una relación muy fuerte de semejanza, ya que:

> Em suas palavras, o objetivo desse livro seria "encontrar uma forma de expressar através da literatura todas as experiências que tinham, de alguma maneira, me influenciado quando criança". Escrevê-lo viria a ser catártico. Essa obra foi *Cem anos de solidão*. (STRATHERN, 2009, p. 67)

En este sentido, escribir la obra *Cien años de soledad* para García Márquez fue una manera de eliminar los recuerdos que lo perturbaban la mente y vemos que estos recuerdos estaban muy relacionados a la Guerra de los Mil Días y a la masacre de los huelguistas en la huelga de los trabajadores de la compañía bananera norteamericana *United Fruit Company*, que se tornaron los temas centrales de su obra.

En este artículo nos propusimos a mostrar las ocurrencias históricas de Colombia presentes en la obra *Cem anos de solidão*, de Gabriel García Márquez. Así, a partir del análisis de la referida obra comprobamos, mediante fragmentos sacados del libro que la Guerra de los Mil Días y la huelga de los trabajadores de la compañía bananera norteamericana *United Fruit Company* son ocurrencias históricas presentes en la obra mediante una intersección entre historia y literatura en que el autor se basó en estos hechos reales para desarrollar la ficción, constatando aún que la literatura es una fuente riquísima para la representación de la historia. En suma, se espera que este

estudio pueda servir como fuente de investigación para trabajos relacionados al tema y que pueda contribuir para los estudiantes de literatura e historia, suscitando nuevos cuestionamientos para nuevas investigaciones.

REFERENCIAS

BERMÚDEZ, Mario. Breve historia de la guerra de los mil días en Colombia. Recopilación y adaptación del libro: **La ley de los caballos**. Alcorquid, 2014. Disponible en: <http://www.deportibog.com/libros/guerramildias.pdf >. Accedido el 01 nov. 2015.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. **Cem anos de solidão.** Tradução de Eric Napomuceno – 86. ed. – Rio de Janeiro: Record, 2014.

GOBBI, Márcia Valéria Zamboni. Relações entre ficção e história: uma breve revisão teórica. **Itinerários**, Araraquara, n. 22, p. 37-57, 2004.

MARTIN, Gerald. **Gabriel García Márquez**: uma vida. Tradução de Cordelia Magalhães. Rio de Janeiro: Ediouro, 2010.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **O imaginário da cidade**: visões literárias do urbano – Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre. Porto Alegre: Ed. Universidade/ UFRGS, 1999.

_____. **História e história cultural**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2004.

SALDÍVAR, Dasso. **García Márquez**. El viale a la semilla. La biografía. Madrid: Alfaguara, 1997.

STRATHERN, Paul. **García Márquez em 90 minutos.** Tradução de Lygia Maria Jobim. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

VALENZUELA, Lídice. **Realidade e nostalgia de García Márquez.** Tradução de Maria do Carmo Brito e Eric Napomuceno. Rio de Janeiro: Oficina do Autor, 1997.

O MESSIANISMO EM *JESUÍNO, O PROFETA*, DE CHICO ANYSIO: UMA ABORDAGEM SOCIOLÓGICA

Joaquim Lopes da Silva Neto[362]
Universidade Federal do Piauí – Brasil
Sebastião Alves Teixeira Lopes[363]
Universidade Federal do Piauí – Brasil

Em linhas gerais, este artigo apresenta os aspectos sociológicos do messianismo presentes no romance de Chico Anysio, **Jesuíno, o Profeta**. De forma específica, examina-se aspectos sociológicos, tais como: o ambiente em que se dá o messianismo de **Jesuíno, o profeta**, bem como a privação na condição de requisito messiânico. Por um viés teológico, deve-se falar de "messianismo" e "profetismo", já que se trata de conceitos distintos, embora interligados e mesmo, em alguns contextos, confusos, já que Jesus Cristo não é considerado o Messias por alguns, Messias por outros, existindo ainda aqueles que acreditam que se confunde o profeta Jesus Cristo com a figura de um Messias. O título desse artigo, contudo, contempla apenas o termo "messianismo", por representar melhor o tema deste estudo, que se volta para o fenômeno social de caráter popular, marcado pela existência de um líder carismático, que, inconformado com o estado de coisas, prega que melhores dias virão, conseguindo arrebatar um considerável grupo de seguidores.

Sobre "messias" e "messianismo", aponta-se alguns conceitos e fundamentações que vão nortear teoricamente este artigo. No sentido que equivale

[362] Mestre em Letras, área de Estudos Literários, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGeL) da Universidade Federal do Piauí (UFPI) (2015). E-mail: jocanettu@hotmail.com.
[363] Professor Associado da Universidade Federal do Piauí (UFPI). Mestre em Língua Inglesa e Literaturas Correspondentes pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) (1996). Doutor em Língua Inglesa e Literatura Inglesa e Norte-Americana pela Universidade de São Paulo (USP) (2002). Pós-Doutorado pela Universidade de Winnipeg (Canadá) (2007) e pela Universidade de Londres/South Oriental and African Studies (SOAS) (2014). E-mail: slopes10@uol.com.

para a origem do termo "Messias", Velloso (2015, p. 9) aponta que "A palavra tem origem na expressão comum hebraica 'mãsîáh', significando 'ungido'. Em grego, é transcrito como 'Messias', e traduzido como 'Christos'".

Para Queiroz, a figura de um messias torna-se emblemática, tal qual um ser Divino, que tem poder de manipular pessoas através da crença, sendo que essa concepção tem origem nos próprios textos bíblicos:

> [...] O messias é alguém enviado por uma divindade para trazer a vitória do Bem sobre o mal, ou para corrigir a imperfeição do mundo, permitindo o advento do paraíso terrestre, tratando-se, pois de um líder religioso e social. O líder tem tal status não porque possui uma posição dentro da ordem estabelecida, e sim porque suas qualidades pessoais extraordinárias, provadas por meio de faculdades mágicas ou estáticas, lhe dão autoridade; trata-se, pois, de um líder essencialmente carismático. (QUEIROZ, 1976, p. 27).

Para a pesquisadora, além dos dons (provavelmente) espirituais, o sujeito intitulado "messias" deve ser munido de carisma, de modo a ser capaz de arrebanhar seguidores em busca de uma palavra de conforto e, muitos outros, em torno de uma expectativa da salvação.

Neste mesmo sentido, Rossi discorre que o messias é um líder popular, como segue:

> [...] O conceito de messias adotado pelos movimentos populares e teorizado por um número expressivo de sociólogos não possui a eficácia desejada. Afinal, parece-me que este conceito está ligado a uma consequência final chamada vitória e ainda à construção de um paraíso na história. (ROSSI, 2002, p. 12).

Para Rossi, há ligação direta entre o messias e a vitória que os seguidores desejam, no sentido de que o sujeito em questão possa levá-los a uma situação de paraíso, conforme mencionado nos livros que compõem a **Bíblia**.

Logo, no messianismo, o sujeito tido como messias pode intervir providencialmente. Segundo João Décio: "O messianismo consiste, estrita e originariamente, na crença ou esperança da problemática intervenção de circunstâncias ou individualidades providenciais para assegurarem uma era de felicidade pública ou particular". (DÉCIO, 2002, p. 50).

Corroborando com Décio, Queiroz (1981) aponta que o conceito de messianismo:

> Compreende todo e qualquer conjunto de crenças religiosas, ideias e atividades, através do qual uma coletividade dada expresse a sua recusa diante de intoleráveis condições de existência e manifestando a esperança de que um herói sobrenatural abrirá as portas de uma vida livre de misérias e injustiças. (QUEIROZ, 1981, p. 250).

Já, Queiroz (1976) entende messianismo como:

> A ação de um grupo obedecendo às ordens do líder sagrado, que vem instalar na terra o reino da sonhada felicidade. A crença nasce do descontentamento, cada vez mais profundo, de certas coletividades, diante de desgraças ou de injustiças sociais que acabrunham; afirma formalmente a esperança numa transformação positiva nas condições penosas de existência prestes a se produzir, desencadeada por um personagem divino. (QUEIROZ, 1976, p. 383).

Os pesquisadores mencionados abordam pontos cruciais do tema do messianismo, podendo-se destacar: a obediência ao líder, que para os seguidores é alguém com origem sagrada e características sobrenaturais; a instalação de um provável novo reino, onde a justiça e a paz prevalecerão; e principalmente, em função do descontentamento social em que o povo vive, a propagação da esperança face as mazelas sofridas.

Um parêntese ao profetismo

Antes da chegada do redentor (messias), há a necessidade de um anunciador que lhe promova a ideia de espera. Nessa espera, o profeta, além de anunciar a suposta vinda, também tem como característica (missão) formar seguidores para a chegada daquele que é anunciado, de modo que possam presenciar o cumprimento das profecias acerca da figura do messias.

Conforme Queiroz, o profeta equivale a uma espécie de "pré-messias", uma ligação direta entre os seguidores, as profecias e o esperado e anunciado messias.

> O messias é sempre "anunciado" por um personagem anterior (pré-messias) que lhe profetiza a vinda; ou então ele mesmo aparece, apregoa sua doutrina, retira-se para local incógnito ou santificado, para em seguida volver trazendo a Idade de Ouro ou os Novos Tempos. (QUEIROZ, 1976, p. 30).

No sentido de apontar as prováveis atribuições, ou características, do sujeito tido como profeta, Maduro aponta que:

> O profeta é aquela pessoa (ou grupo) capaz de fazer explícito o implícito, capaz de unir o desunido, capaz de formular – no discurso e nos atos – um conjunto de procuras religiosas insatisfeitas, de maneira tal que clientes insatisfeitos (leigos e clérigos) se achem expressos nessa formulação profética e mobilizem então as próprias energias em torno do profeta, de seu discurso e de seus atos. (MADURO, 1983, p.143).

Os seguidores do profeta, normalmente, têm como característica o descrédito no sistema vigente, no sentido de se sentirem pressionados a aderir ao movimento, acreditando nas profecias anunciadas pelo precursor do redentor.

O objetivo do profeta, assim, é preparar a chegada do messias. Suas profecias sempre dirão respeito ao líder que irá, segundo suas profecias, trazer um novo reino, de justiça e paz para aqueles que resolverem dar crédito às falas proféticas. Logo, o profetismo, como menciona Décio (2002, p. 50) é uma "doutrina religiosa baseada nas profecias, compreendendo-as como predições de inspiração divina de qualquer acontecimento futuro".

Relacionando-se o profeta com os seguidores, pode-se entender que as profecias giram em torno, principalmente, da consumação de um reino justo para todos, com esse advento acontecendo ainda nesta vida terrestre.

Antônio Conselheiro e Jesuíno

De modo a prefaciar a personagem Jesuíno, apresenta-se o "Beato Conselheiro", que por alguns anos viveu no Sertão nordestino como profeta do seu povo.

Antônio Conselheiro, que de batismo era Antônio Vicente Mendes Maciel, era considerado por seus seguidores "o bom Jesus" – o conselheiro do povo nordestino. O relato das andanças de Antônio Conselheiro foi descrito por Euclides da Cunha em **Os Sertões**, publicado em 1903.

Antônio Conselheiro nasceu na cidade de Quixeramobin, no Ceará, em 1830, e se considerava apenas um peregrino. Mas pelos seus seguidores era chamado de "meu pai"; os mais devotos o chamavam de "bom Jesus". Além de ser uma espécie de salvador para o povo da pequena cidade de Canudos[364], Conselheiro tornou-se líder da resistência contra o novo regime que iniciara no país, passando de Monarquia para República. O beato Conselheiro é descrito por Toledo, mencionando que:

[364] Canudos era, conforme Toledo (2002, p. 95), "uma multidão de casas de taipa, desordenadas em volta de uma praça: eis o que era o arraial. O exército calculou em 25 mil os seus habitantes, o que equivalia à segunda cidade da Bahia, na época, só inferior a Salvador".

> Vestia um camisolão azul, sem cintura. Tinha cabelos longos como Jesus, e barbas longas. Nos pés calçava sandálias, para enfrentar o pó das estradas e, a cabeça, protegia-se do sol inclemente com um chapelão de abas largas. Nas mãos levava um cajado, como os profetas, os santos, os guiadores de gente, os escolhidos, os que sabem o caminho do céu. Saudava as pessoas dizendo "Louvado seja Nosso Senhor Jesus Cristo" [...] (TOLEDO, 2002, p. 93).

Conselheiro considerava que todos eram iguais e que o tratamento deveria ser de forma igualitária e humana. A todos chamava de "irmãos" e acreditava que a cidade poderia seguir seu rumo próprio, sem que dependesse do restante da Nação. Desta forma, Conselheiro atraía seguidores em busca de uma nova expectativa de vida e, por outro lado, despertava olhares investigativos por parte dos gestores políticos, que culminou na Guerra de Canudos.

A personagem fictícia de Chico Anysio, Jesuíno, assemelha-se em alguns aspectos ao que foi apresentado na figura de Conselheiro. Como apresenta Anysio:

> Ninguém sabia sua idade. De tão velho, aparentava a idade do mundo. Uma túnica de madapolão cobria seu corpo até os calcanhares encardidos. Nos pés, sequer uma alpercata de rabicho. [...] Os cabelos brancos e longos, davam a impressão de nunca terem sido cortados, assim como o bigode que se confundia com a barba no canto da boca. Na mão, o cajado. [...] Seu nome era Jesuíno, mas todos o chamavam de Profeta. (ANYSIO, 1993, p. 9).

A semelhante simplicidade no vestir, no agir e no falar é marca constante na figura da personagem Jesuíno, que nutre como expectativa de vida a ideia de causar contentamento a quem quer que possa cruzar seu caminho.

Neste sentido, Pereira, na orelha do livro, **Jesuíno, o profeta**, aponta que:

> Assim é o Profeta. Ele vem de mansinho, com sua suavidade, dizendo coisas antigas que os homens já esqueceram. As boas palavras são palavras que geram paz, harmonia, e **contentamento**. Que nos enchem de entusiasmo, mudando para melhor as perspectivas do nosso cotidiano. (PEREIRA, 1993, s/p, grifo meu)[365].

Muito da semelhança física e psicológica de Conselheiro possa ser percebida na personagem fictícia de Chico Anysio. No entanto, o beato de Canudos, no Sertão baiano, tinha uma das características marcantes que possa diferenciá-lo de Jesuíno, a liderança do povo.

[365] Informação retirada da orelha do livro **Jesuíno, o profeta** (1993), de Chico Anysio.

Muitos dos que estavam a seguir Conselheiro acreditavam que ele poderia levá-los a uma espécie de revolução, da qual pudesse se originar um tipo de reino em que passassem a usufruir de justiça igualitária para todos. Jesuíno também pregava isso; pregava e seguia seu caminho. Não tinha seguidores. Seu ideal de revolução era algo no interior de cada pessoa. Por vezes, o Profeta contestava o fato de que as pessoas deveriam, por obrigação, tornar suas vidas bem melhores, dependendo do seu esforço para o trabalho, do amor que deve ser dedicado ao seu semelhante e da certeza de que dias melhores estariam por vir, ali mesmo em suas terras.

Os aspectos sociológicos de Jesuíno, o profeta**, de Chico Anysio**

Neste tópico, analisa-se dois aspectos que se relacionam com os fatores sociais que permeiam a vida do sertanejo, bem como os que são apontados em **Jesuíno, o profeta**.

Inicia-se a análise com uma observação acerca do ambiente que se torna propício para a prática do messianismo; em seguida, busca-se compreender como é que a privação, que o sujeito nordestino é acometido, torna-se um requisito para a prática messiânica, bem como nesta escrita de Chico Anysio.

Ambiente propício para a prática messiânica

Em relação ao ambiente propício para a prática messiânica, percebe-se que quase a totalidade dos movimentos ocorrem onde há uma espécie de abandono social da população; em outras palavras, em áreas nas quais a população seja praticamente excluída do sistema.

Outro ponto interessante e que possa talvez justificar a expansão dos movimentos messiânicos diz respeito ao distanciamento entre as pequenas vilas e as pessoas que moram em terras afastadas de toda e qualquer civilização, Machado Neto cita que:

> A distância das vilas e povoados faz a família bastar-se a si mesma, ao tempo em que o contato diuturno com a terra espinhosa e hostil concorre para desenvolver no grupo uma acentuada agressividade e uma atitude de disponibilidade em face de uma mítica fé e salvação que bem pode desembocar no cangaço e na adesão às manifestações e movimentos de fanatismo religioso. (MACHADO NETO, 1971, p. 98).

É nesse momento, de extrema necessidade, que o sertanejo se vê sem a menor alternativa possível, tornando-se, principalmente pela fragilidade do corpo – que necessita de água e comida – uma espécie de alvo fácil para manipulações e movimentos messiânicos.

Sobre a ideia de que os movimentos messiânicos sejam privilégios das classes pobres da população, Rossi aponta que: "Parece ser senso comum que o messianismo é um movimento social que se realiza na história e que, por causa disso, seria uma das formas – a mais privilegiada – de os pobres falarem a respeito de si mesmos" (ROSSI, 2002, p. 20).

Privação: um requisito messiânico

No sentido de entender o que leva as pessoas a seguirem um profeta ou um messias e acreditarem que estes possam tirá-los da condição negativa na qual vivem, pode-se perceber que, nos casos estudados para esta pesquisa, muito se deve à privação que os seguidores estão passando. Neste caso, pode-se afirmar que, socialmente, as pessoas aderem a movimentos messiânicos por conta da privação de recursos mínimos de sobrevivência; situação que o Nordeste brasileiro sempre passou, principalmente o Sertão, onde as carências sociais se fazem mais visíveis.

Dessa forma, na condição de privados, o sertanejo que teima em permanecer vivo, não tem outra escolha, a não ser agarrar-se a uma palavra que possa lhe trazer ânimo e esperança de uma condição de vida um pouco melhor, ainda nesta vida.

O homem sertanejo, como citado também por Bastide, está sempre impulsionado, pelas condições sociais desfavoráveis, a se aventurar, por falta de opção, a ser um dos muitos seguidores arrebanhados por esses ícones messiânicos que, vez por outra, peregrinam pelo Sertão. O sociólogo aponta que:

> Homens que galopam a cavalo atrás do gado, nômades malgrado a ligação estreita com a terra, sempre prontos para seguir um profeta em busca da cidade maravilhosa, como outrora o índio seguia o pajé em busca da "terra sem males". (BASTIDE, 1959, p.79).

Numa espécie de ciclo contínuo, sempre haverá seguidores e alguém a ser seguido, tendo em vista as condições com as quais o povo sertanejo sobrevive. Os seguidores buscam melhorias por um ponto de vista social, não importando a quem seguir e abandonam, na maioria das vezes, o pouco que ainda tem, para buscar essa terra, na qual, ainda em vida, gozarão de momentos mais prósperos.

Uma das privações que o sertanejo padece é em relação à falta de água, fato que também se observa nesta narrativa de Chico Anysio, que, por vezes, termina por transformar o homem do Sertão em retirante, tornando-se aí, **Jesuíno, o profeta**, uma espécie de crítica social sobre a condição que, ainda hoje, o nordestino padece, como se percebe abaixo:

> – Acho que não dá mais para ficar por aqui, Profeta. Hoje mesmo eu começo a arrumar o resto do que tenho e amanhã vou embora com minha velha. Vou ver se vou pro Recife.
> – Vai deixar sua casa?
> – E pra que ficar? Sabe o que presta aqui? Sua visita. Eu gosto da sua prosa, o senhor fala bonito. Mas e daí? O senhor fala, vai embora e tudo continua como antes: só miséria. A seca é braba demais pra qualquer um, avalie para um homem da minha idade. (ANYSIO, 1993, p. 31).

Para o nordestino, principalmente o que vivia no que se considera Sertão, por muito tempo só lhe restava fugir do seu local de nascimento em busca de condições melhores de sobrevivência. Para tanto, deixava o pouco que ainda tinha e rumava para as grandes capitais do país, a fim de escapar da seca e não ver a família padecer de sede e fome.

Na sequência da conversa entre Jesuíno e a personagem que se dispunha, forçadamente, a fugir da seca, o Profeta tenta argumentar os motivos pelos quais o sertanejo deve insistir em permanecer em suas terras e no meio de sua gente, mencionando que ele precisa acreditar que ali mesmo dias melhores poderão vir. Ainda no meio da conversa, pôde-se perceber:

> [...] Lá longe no começo do descampado, começou a subir a poeira de algum automóvel. Não dava pra saber que carro era, mas que era um carro, qualquer um podia ver [...] A poeira já deixava ver que era produzida por um caminhão. E vinha vindo, vinha vindo. [...] O caminhão estancou à porta da casa. O ajudante do chofer desceu e gritou para os três: – quer um bocadinho de água, companheiro? O casal correu com as latas a serem cheias. O chofer levou o caminhão até a beira da cacimba e despejou lá dentro a água que subiu um metro [...] (ANYSIO, 1993, p. 32-33).

A fala de Jesuíno, mesmo sem a pretensão explícita, soava para todos como uma espécie de profecia de que, se acreditassem, dias melhores, ali mesmo onde moravam, haveriam de vir. A água é fator primordial na espera do sertanejo. A chuva era praticamente tida como uma espécie de redenção – uma salvação esperada pacientemente. Como cita Bastide, sobre essa espera tida como messiânica: "Pois o vaqueiro vive na esperança das nuvens carregadas de temporais, das primeiras chuvas

que farão reverdecer o sertão, transformando o deserto em vergel" (BASTIDE, 1959, p. 84).

Para o sertanejo, a chuva é tida como válvula de escape, renovação de vida e prolongamento da esperança de que dias melhores possam vir. Nettu (2015, p. 67), no romance *Colina, A história dela*, acerca do Sertão, menciona que "Era chuva. A abençoada chuva que agora caía sobre aqueles pedaços de sertão. Renovava-se a cada queda d'água a esperança e a força do povo sertanejo que teimava em por ali viver".

Os habitantes do Sertão que insistiam bravamente em permanecer em suas terras, viviam à espera da chuva, na condição de que a plantação pudesse florescer, que a água mantivesse os animais vivos e que a expectativa de vida fosse ampliada, pelo menos até a próxima chuva.

Chico Anysio aproveita a questão da ausência de chuva para fazer uma espécie de crítica comparativa, até mesmo em relação com as chuvas que banham o Sul do país.

> O dia nascera prometendo chuva. Havia um acinzentado pros lados do sul, o que deixava em todos a esperança de uma chuva. Nem precisava ser coisa grande, dessas chuvas do Sudeste que alagam as cidades, que garantem as boas safras habituais. Não. Uma chuvinha miúda, pouco mais que neblina, já traria a babugem para o gado esquálido que já nem forças tinha para mugir mais forte. (ANYSIO, 1993, p. 21).

Infere-se na crítica de Chico Anysio, que o nordestino, principalmente o sertanejo entende que a chuva que cai sobre o Nordeste difere-se das que trazem ao Sul e Sudeste a prosperidade que o sertanejo não vê acontecer na aridez do Sertão.

Sobre a descrição da chuva para o sertanejo, Cunha menciona que:

> Mas no entardecer de uma tarde qualquer, de março, rápidas tardes sem crepúsculos, prestes afogadas na noite, as estrelas pela primeira vez cintilam vivamente. Nuvens volumosas abarreiram ao longe os horizontes, recortando-os em relevos imponentes de montanhas negras. Embruscados em minutos, o firmamento golpeia-se de relâmpagos precipites, sucessivos, sarjando fundamente a imprimadura negra da tormenta. Reboam ruidosamente as trovoadas fortes. As bátegas de chuva trombam, grossas, espaçadamente, sobre o chão, adunando-se logo em aguaceiro diluviano. (CUNHA, 1991, p. 43).

A seca na região Nordeste tem sido ponto crucial para que o sertanejo se apegue a discursos messiânicos, enxergando uma oportunidade de melhoria através de falas oportunistas que vão sempre ao encontro do que o sujeito, ora privado, quer e

precisa ouvir. O clima seco e árido, por conta da seca, também é percebido em **Botija: em busca de um tesouro**, de Antônio Soares, quando poetiza que:

> As nuvens foram ficando mais falhas e o sol de começo de tarde veio torturar-nos. O calor era tão intenso que os nossos corpos recebiam os raios solares como se eles exercessem sobre nós uma densa e insuportável pressão a nos espremer [...] Os urubus sobrevoavam nossas cabeças a esticarem suas longas asas negras enquanto moviam mecanicamente suas cabeças e farejavam o ar com suas enormes narinas à procura de alguma carniça para se alimentarem. (SOARES, 2012, p. 77).

Assim, tanto a seca, abrasada pela sensação térmica exposta pelo autor, como a ausência de benfeitorias sociais, transformam a mente do sertanejo em terreno fértil para a prática messiânica.

De um ponto de vista sociológico, Laplantine aponta que:

> A espera messiânica que é a resposta sociológica normal de uma sociedade ameaçada a partir de dentro ou ainda de fora em seus fundamentos: multidões exploradas e sedentas de justiça social se reúnem ao redor dos grandes profetas ou de pequenos iluminados, a fim de transformar seu desespero em esperança. (LAPLANTINE, 1977, p. 13).

Cada vez mais é firmada a ideia de que o messianismo é mais percebido nas classes menos favorecidas. As classes mais pobres são as mais afetadas pelo fenômeno, evidenciando uma distribuição de renda desigual, em que poucos detêm o domínio dos recursos. Assim sendo, essa maioria, sedenta por justiça social, apega-se facilmente a alguém, que através de promessas ou profecias, possa levar o grupo à condição de restaurados socialmente.

Neste sentido, muitos sertanejos, desesperados com a penúria sofrida, perdem a esperança, como se observa no trecho:

> Esperança era palavra riscada na cartilha de todos. Essa esperança os tinha prendido ao sertão desde a infância. Esperança de chuva, esperança de que os **homens de mando** se lembrassem deles, esperança de um trabalho, de um remédio. Esperança é bom quando resulta em coisa boa, eles pensavam. Mas agora, não. Chega. Agora estavam cansados de viver na esperança e vê-la diluir-se na mesmice da necessidade da água, na precisão da comida, na falta de um emprego. Esperança é bonito de falar, mas é ruim de viver [...] (ANYSIO, 1993, p. 23-24, grifo meu).

O fator da privação muito contribui para que a maioria do povo sertanejo passe a pensar conforme citado. No grifo, percebe-se mais uma vez a crítica do autor em

relação ao abandono social que o nordestino, principalmente no Sertão, é acometido. O esquecimento mencionado pelo autor pode ser percebido como fator determinante para a situação de calamidade.

Jesuíno aponta como resposta para a fala de alguém, como em tantos outros momentos do texto, que há sempre dois lados, sendo um deles o positivo. Cita-se:

> O lado positivo da esperança é aquele é aquele que faz o espírito seguir adiante na estrada da vida, com alegria, aguardando a chegada de dias melhores. O negativo é feio, porque ele é o aspecto da estagnação. Todos nós queremos dias melhores e merecemos esses dias. Mas, para que os tenhamos, temos que fazer por onde. É inútil esperar melhores dias sem que se trabalhe para isso. Nada vem sem esforço. Temos que progredir constantemente. (ANYSIO, 1993, p. 24).

O Profeta alerta que não se deve ficar sujeito apenas aos "homens de mando"; no caso, as pessoas ligadas ao sistema vigente que deveriam promover transformações sociais na vida do sertanejo. Menciona sobre a ideia de que cada pessoa possa nutrir esperança e se fortalecer através de sentimentos e pensamentos positivos, esforçando-se para que possam sair da condição de privados e passem a usufruir de uma vida mais digna no próprio local em que vivem.

Considerações finais

No entendimento que nenhuma pesquisa pode ser dada como concluída, chega-se neste momento do artigo apresentado sobre a escrita de Chico Anysio, **Jesuíno, o profeta**, compreendendo que são inesgotáveis as maneiras interpretativas a que um texto literário possa ser submetido. O objeto de estudo tratado neste texto não poderia ser diferente e muitas temáticas ainda podem ser esmiuçadas acerca da personagem principal (Jesuíno) e sobre o Nordeste, principalmente em relação ao sertanejo. Com isto, espera-se que a feitura desta pesquisa contribua para que caminhos diversos tenham sido abertos e que o autor – Chico Anysio – possa ser bem mais apreciado e discutido na qualidade de escritor, mesmo com o nome tão bem quisto no cenário da mídia brasileira sob a função de humorista.

No tocante à temática, a conceituação mencionada proporcionou a compreensão dos fundamentos que envolvem o tema messiânico, bem como as diferenciações teóricas existentes entre o messianismo e o profetismo. As diversas pesquisas realizadas acerca dos dois termos e todos os aspectos envolvidos no tema propuseram o entendimento de que o messianismo é um movimento amplo e complexo, que abarca até mesmo o

profetismo. Baseado nisto, chegou-se a uma ideia aproximada do que poderia ser instituído como uma definição para o messianismo, mesmo entendendo que quando se estabelece uma definição "fechada" de algo, corre-se o risco de contra-argumentação, mas, assim, abrem-se cada vez mais debates preciosos e importantes sobre determinada temática.

Pôde-se inferir que o messianismo é um movimento religioso, social ou político que envolve os seguidores em torno da figura de alguém considerado libertador ou redentor das mazelas sofridas pelo povo. Alguém que através de promessas de dias melhores (ou de salvação) possa manifestar uma sede de transformação em seus seguidores, a fim de provocar, no meio que os cerca, uma revolução que os liberte da condição de indivíduos cativos ou dependentes de um sistema, seja ele religioso, social ou político, que de alguma forma os mantiveram sob custódia do poder que vigora.

Sobre a ideia de que se compreendeu que o messianismo agrega até mesmo o profetismo, o entendimento causado é que o profetismo, na verdade, precede, ou seja, a figura de um profeta equivale a um anunciador daquele que possa vir na condição de messias, sendo assim o pré-messias.

Sobre o *corpus* deste artigo, culminou-se que, através dos mais relevantes conceitos e fundamentos sociológicos que esta pesquisa se apropriou, a personagem fictícia de Chico Anysio, Jesuíno, pode ser percebida como sugere o título do próprio livro, tal qual um profeta, tornando-se marcante na narrativa como um aliviador das penúrias que acometem o sertanejo.

No que se refere aos aspectos sociológicos, este artigo contribuiu para que se pudesse perceber o ambiente que se faz propício para que movimentos (ou surtos) messiânicos possam ser manifestados. Demonstrando-se assim, que a privação que o sertanejo é acometido, pelas mais variadas carências sociais é fator preponderante a esta prática.

O *corpus*, **Jesuíno, o profeta,** carrega em seu conteúdo, presença acentuada de crítica social em relação ao desamparo que o sertanejo é acometido. No entanto, o profeta Jesuíno surge para atenuar através, não de milagres, mas de sua fala serena e revigorante, de modo que o sertanejo comece a sentir valor no pouco que lhe parece oferecido pela vida.

As palavras do Profeta são transformadas em bálsamo cicatrizante para todos aqueles que, já sem esperança de melhoria de vida, têm no discurso verdadeiro e amável do velho andarilho do Sertão, vislumbrado por Chico Anysio, a certeza de dias melhores.

Referências

ANYSIO, Chico. **Jesuíno, o profeta**. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

BASTIDE, Roger. **Brasil, terra de contrastes**. São Paulo: Difusão europeia do livro, 1959.

BÍBLIA. Português. **BÍBLIA SAGRADA**. Tradução João Ferreira de Almeida. Revista e atualizada no Brasil. 2. ed. Barueri – SP: Sociedade bíblica do Brasil, 2008. 1664p.

CUNHA, Euclides. **Os sertões**. São Paulo: Círculo do Livro, 1991.

DÉCIO, João. Profetismo, messianismo e utopia na obra do padre Antônio Vieira. **Revista Letras.** Santa Maria, n. 24, p.49-56, jan, 2002. Semestral. Disponível em: <http://w3.ufsm.br/revistaletras/letras24.html>. Acesso em: 10 jul. 2014.

LAPLANTINE, François. **Mesianismo, posésion y utopia**: la três vocês de la imaginación colectiva. Barcelona: Gedisa editorial,1977.

MADURO, Otto. **Religião e luta de classes**. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1983.

NETTU, Joca. **Colina**: a história dela. Teresina: Gráfica Aliança, 2015.

PEREIRA, Vicente. Orelha. In: ANYSIO, Chico. **Jesuíno, o profeta**. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira. **O messianismo no Brasil e no mundo**. São Paulo: Dominus editora, 1976.

QUEIROZ, Maurício Vinhas. **Messianismo e conflito social**. São Paulo: Ática, 1981.

SOARES, Antônio. **Botija**: em busca de um tesouro. Teresina: Gráfica Aliança, 2012.

ROSSI, Luiz alexandre. **Messianismo e modernidade**: repensando o messianismo a partir das vítimas. São Paulo: Paulus, 2002.

TOLEDO, Roberto Pompeu de. O legado do Conselheiro: Cem anos depois, Canudos é uma ferida e um emblema do Brasil. In: FERNANDES, Rinaldo de (Org.). **O clarim e a oração:** Cem anos de Os sertões. São Paulo: Geração Editorial, 2002. p. 93-121.

SOBRE A IDENTIDADE DO POVO BRASILEIRO – UM ESQUECIDO DEBATE DA DÉCADA DE 1980.

Dra. Vera Lucia Vieira
Departamento Historia da PUC-SP

> he evidente que estão longe os Brazilienses de serem avaros, que seu vício he a profuzão, e a prodigalidade"; Braziliense está tão longe disso (da avareza) que a indolencia e o o desleixamento he o seu vicio.
> **Correio Braziliense**.1808

A década de 1980 assistiu a um debate sobre a cultura/identidade brasileira que envolveu os intelectuais mais destacados na época, os quais se debruçarem sobre as representações do povo brasileiro na literatura acadêmica, sem distinção da área em que o autor estivesse inserido. Neste artigo intenta-se recuperar tal debate, centrando

As diferentes representações ideológicas sobre o povo/trabalhador brasileiro têm, segundo Bosi, uma perspectiva teórica semelhante até 1970: os estudos sociológicos e dentre eles, os relativos à nossa "cultura", são perpassados por uma "forma de racionalismo puro, não dialético, que exigia do pesquisador a mesma imparcialidade, a mesma suspensão de empatia que um modelo abstrato de ciência preconizava como o método ideal" (pg. X -Prefácio, In: Motta, Carlos Guilherme. **Ideologia da cultura Brasileira**.S.P. Ed. Ática,1980). Perspectivia esta que, segundo o autor é quebrada por volta de 1970, após nossa "inteligencia" acordar face ao Ato Institucional com o qual a ditadura militar cerceou as liberdades de expressão no país. A evidência de que a integração na economia imperialista significava maior dependência (e, no dizer de Chasin, aumentava a atrofia de nossas relações de produção), teriam levado ao surgimento de polêmicas dentre as quais, as que trouxeram á baila as relações romance e história, ganham destaque. No centro de tal debate, o texto as análises sobre o

romance brasileiro, encetada a partir das reflexões teóricas sobre os romances de Machado de Assis, desenvolvidas por Schwarz e mil vezes reinterpretadas, sobre as "idéias fora do lugar" e as "idéias no seu lugar", no interior do livro intitulado Ao vencedor as batatas. (SCHWARZ, Roberto. As ideias fora do lugar. **Estudos CEBRAP**, 3, pp. 151-161.) In: (http://www.cebrap.org.br/v2/files/upload/biblioteca_virtual/estudos_cebrap_3_as_ideias_fora_do_lugar.pdf, pg. XI) Relançado pela Cia das Letras em 2014.

Conforme destaca Lendro Konder "a preocupação constante na crítica literária de Roberto Schwarz é que ele não nega que a literatura tenha sempre algo de "reflexo" da realidade social, mas está sempre atento para as "fintas" desse "reflexo (que às vezes só é significativo quando passa pelo avesso da arte)" (KONDER, Leandro. Artigo sobre Roberto Schwarz, como estudioso de Machado de Assism publicado pela **Tribuna da Impressa**, 03/07/1990, reproduzido em **Intelectuais Brasileiros & Marxismo**, Ed. Oficina de Livros, Belo Horizonte, 1991). Na mesma linha caminha Ricupero, para o qual (RICUPERO, Bernardo. Da formação à forma. Ainda as "idéias fora do lugar". **Lua Nova-** revista de cultura e política, no. 73, São Paulo, 2008 (Scielo))

Em um outro recorte, poderíamos situar duas grandes vertentes de análises relativas à esta identidade de nosso povo/trabalhador/operário que buscam resgatar as a cultura brasileira, mas cujas preocupações estão em as características de suas lutas, seja enquanto classes, e/ou movimentos sociais.

Nos primeiros predominam, de fato, a partir de 1970, os debates que tendem a superar a interpenetração de *modus vivendis* analisados segundo as teses sobre o dualismo brasileiro, a partir de análises sobre o "romance" brasileiro. Nestes estudos, não há distinção muito precisa entre povo e trabalhador, nem sendo esta a preocupação dos autores, já que o objeto da análise são os personagens que nossa literatura expõe, a identidade "brasileira" que revelam e a partir daí, as características culturais de nossa sociedade.

Um dos textos que referencia o conjunto dos debates que vêm sendo levados a cabo por estes intelectuais, é o de Paulo Eduardo Arantes,[366] no qual encontramos uma das mais inteligentes e mais bem humoradas sínteses sobre as diferentes dimensões que têm tomado estes estudos. Arantes recupera em seu texto o debate sobre a "dialética definidora de nossa cultura" a partir dos escritos de Robert Schuartz que, ao recuperar a estrutura do romance de Machado de Assis, decodifica as identidades sociais na

[366] ARANTES, Paulo Eduardo, **Sentimento de Dialética**, S.P. Ed. Paz e Terra, 1992, pg. 36.

multiplicidade dos personagens que povoam sua obra. Estas teses foram apoiadas em Antonio Càndido que, segundo Schuartz, pela primeira vez, elabora uma crítica que "opina sobre a cena contemporânea (...) através da literatura nacional, completando por outro lado a linha evolutiva de incorporação do particular no universal".[367]

Segundo Bosi, a posição de Antonio Cândido é anti-romantica, opondo-se à disciplina clássica, (...) com um veio antinativista que já penetrava fundo nas páginas da formação da Literatura Brasileira em que está aparece, fundamentalmente, como ramo da portuguesa. Quanto à "consciência nacional", teria advindo de um transplante da "mentalidade" e normas do Ocidente cultural" na vida brasileira". Revela assim, teoricamente, uma "noção de cultura como instrumento de modernização, de emparelhamento do Brasil com os centros irradiadores da civilização ocidental. O valor a ser atingido, aí, é a superação cultural do subdensenvolvimento, a passagem de etapas mentais atrasadas, provincianas, que se fará mediante a liberdade de expressão, o rigor científico e o planejamento mais razoável das instituições. Trata-se de uma concepção neo-ilustrada cujo limite é a idéia de que a modernização age como fator de democratização." (pg. XV)

Arantes antepõe- se a diferentes intelectuais que criticaram estas análises, dentre os quais Rouanet e Maria Silvia (seriam camuflagens de velhas teses com novas roupagens, já que, ao recuperar a lógica específica do sistema literário brasileiro no seio do processo histórico de nossa sociedade, os autores estariam retomando as teses sobre a dualidade da sociedade brasileira, segundo as quais nossa realidade revela "dois Brasis", conforme as propostas de Lucien Lefbvre, Roger Bastide, etc.) (vide nota de rodapé n° 6 no Prefácio de Bosi ao texto de Motta, pg. XI)

Partindo dos textos de Roberto Schuartz, relativos ao debate sobre o romance de Machado de Assis, levados a cabo inicialmente por Antônio Cândido; recuperando os estudos sobre a razão dualista; Arantes rebate as críticas de Rouanet a Roberto Schuartz, considerando que: "Sem convertê-lo propriamente num ideólogo das vantagens do atrazo - à maneira dos populistas russos do século passado ou dos nossos modernistas dos anos vinte - o argumento procura puxar Roberto para o campo do velho mito nacionalista do privilégio cognitivo das nações periféricas (uma espécie de sexto sentido para a irrealidade das idéias metropolitanas), sem falar na insinuação de que alinharia, mau grado seu, com a versão conservadora do contraste entre o país real e o país oficial";[368] e as críticas de Maria Silvia de Carvalho Franco, de que "se trataria

[367] Idem, pg. 14.
[368]- idem, idem, pg. 51.

pura e simplesmente, de uma habilíssima restauração da velha explicação dualista do Brasil", Arantes recupera ainda o subtrato analítico relativo às relações de produção capitalistas que subsumem estes estudos.

Arantes considera ainda que vários autores, ao estudarem as relações de produção no Brasil, como Caio Prado, Bresser Pereira, Ignácio Rangel, Celso Furtado, Florestan Fernandes, retomam as teses da dualidade. E que, as teses de Cândido e Swartz incorporam não a razão dualista, mas se aproximam muito mais dos estudos desenvolvidos por Franciso de Oliveira, que, em sua Crítica à Razão Dualista, contrapõe ao dualismo a concepção de um "dinamismo de unificação e reprodução dos opostos de ontem, de sorte que o chamado moderno cresce e se alimenta da existência do atrasado".

Reordena assim, as principais teorias sobre a especificidade de nosso capitalismo, passando de Fernando Henrique Cardoso, pai do dualismo econômico, com a teoria da dependência, a Francisco de Oliveira com a teoria da capitalismo periférico. Conforme diz: "ao cortejo conhecido das noções bipolares: metrópole e colônia, atraso e progresso, desenvolvimento e subdesenvolvimento, tradicinalismo e modernização, hegemonia e dependência, etc...(...) se somam as "especulações de que "colônia e metrópole não recobrem modos de produção essencialmente diferentes, mas são situações particulares que se determinam no processo interno de diferenciação do sistema capitalista mundial". Ninguém dirá que não, desde que se explique no que consiste justamente a particularidade dessa diferença interna - por onde retorna, vê-se logo, todo o problema de nossa singularidade colonial" ([369]). Isto é, o que "fornece a matéria prima da prosa literária é a *unidade contraditória* de capitalismo e escravidão"([370]), uma "dialética dual de norma e infração que define a fisionomia do capricho".[371]

Ainda neste primeiro bloco de análises é importante ressaltar o trabalho de Carlos Guilherme Motta, cuja análise de Alfredo Bosi já se encontra nas primeiras páginas que o prefaciam: "O projeto de Carlos Guilherme não é só complicado, é complexo.(...) E é complexo porque, dentro do balanço, as ideologias não são definidas quanto aparentam ser. Sob a máscara do tradicionalismo, pode encontrar-se um convite ao contacto direto de aspectos sociais bem concretos e um salutar empirismo; ou, no outro extremo, um fácil jargão dialético-literário pode esconder teimoso modelo

[369] - idem, pp. 47-48.
[370] - idem, pg. 82.
[371] - idem, pg. 83.

funcional ou positivista" (pg.I) Resumindo analiticamente o estudo, Bosi, situa os primeiros autores analisados - Gilberto Freyre e Sérgio Buarque, destacando ser uma "leitura servida por uma psicologia social antiquada, amante de tipologias humorais e contrastes retóricos,(...) ambas sinuosamente esquivas à dialética das classes cujos ângulos mais agudos elas encurvam boa a mole de notações eruditas e documentos pitorescos" (pg. II). Passando pela análise da produção da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP, ressalta a "feliz análise do liberalismo de Fernando de Azevedo na qual se insere a Universidadede São Paulo de que o autor seguiria a mesma tradição"(pg. III). Fernando de Azevedo que procuraria reconstruir e regenerar a cultura a partir da escola, acreditando em um "progressivismo fatal que os realizaria harmoniosamente". Liberalismo que se acentua com o fim do Estado Novo, com a ideologia do desenvovimentismo, pela qual, o Estado " assume o papel de modernizar as estruturas sem tocar nem nos meios nem nas relações sociais de produção " vigentes, enquanto a intelectualidade universitária se mantinha "fazendo um trabalho de reconhecimento da realidade empírica, que era apresentada como uma série de "fatos" ou de "traços" peculiares a um momento de aceleração do sistema capitalista dentro e fora do Brasil" (pg. VII) E "todas as ciências humanas, em meados de 60 em diante, sob a influência do estruturalismo, puseram-se a "pensar que não lidavam com formações vivas e diferenciadas, mas só com formas invariantes(esquemas, paradigmas, modelos". O que, segundo Bosi é quebrado a partir de 1967, quando a intelectualidade se dá conta do Ato Institucional que cerceia as liberdades de produção, interpretação e crítica, passando a produzir revistas (como a civ. Brasileira e Paz e Terra, Teoria e Prática, que alertavam para a crítica da "industria de cultura", no esteio das propostas de "comunicação de massa de Mac Luhan. (pg. XIV).

De relevância para a perspectiva de análise deste trabalho, é o fato de que Motta recupera de forma cronológica os principais ideólogos sobre nossa identidade e ao resgatá-los situa os elementos que revelam o estigma sobre nosso trabalhador. O que demonstra a clara contradição entre a proposição de "neutralidade" positivista alertada por Bosi e os elementos de fato que se traduzem em suas análises. Assim, analisando a ideologia expressa por Afonso Arinos do qual resgata sua rejeição ao "marxismo", Motta cita passagens de seus textos, nas quais o "explicador do Brasil" refere-se à sua simpatia pelas "classes ínfimas" e pela inviabilidade de haver um Proust ou um Balzac no Brasil, em decorrência da "falta de material romanceável"(pg. 87). Com outra vertente, muito em voga nos dias atuais sob a denominação de "História Nova", não fosse o fato de haver sido elaborada na década de 1930, encontramos citados os textos

de Artur Ramos, que desenvolve estudos sobre o negro no Brasil a "partir de material empírico, aos quais procura dar um tratamento psicanalítico". Segundo Motta, este autor "operando com uma concepção cientificista em que endocrinologia, estudo do inconsciente e antropologia se combinam, proclama a relatividade dos valores humanos", que, no caso do Brasil " geram uma filosofia humanística, de uma cordialidade singular" (pg. 89). Poderia ser resgatado pelas "novas tendências historiográficas", como um precursor da "interdisciplinariedade".

Não posso deixar de salientar um autor secundário para a análise a que me refiro, em decorrência da possibilidade de elocubração teórica que seus escritos me possibilitam. Citando Eduardo Frieiro, filho de "galego sem letras, aprendiz de compositor em oficinas tipográficas filho de pai pedreiro e irmão pintor", Motta cita o seguinte trecho de uma de suas obras: "Emprega-se muito com certo sentido pejorativo a palavra "livresco", entendida- mal entendida- como oposição ao "natural" e "vital". Há tolice em tal destém. O homem civilizado é em grande parte "livresco". Isto é, há modificação na sua mentalidade original pela influência neoformadora da palavra escrita." Ora, encontramos aqui, nada mais, nada menos, que a articulação de um pensamento dialético à moda hegeliana, segundo o qual a percepção gera a necessidade de ler (livresco) e ao interagir com a leitura, sua consciência original se modifica.

Importante também para compreender esta ideologia é o trabalho de Lucio Kovarick denominado *Trabalho e Vadiagem*, no qual resgata o processo de exclusão do "elemento nacional", seja enquanto trabalhadores livres na ordem escravocrata, seja enquanto libertos na cultura cafeeira. "No caso da economia paulista, os volumosos fluxos migratórios tornaram, em certa medida, desnecessário subjugar a mão de obra nacional, pois o braço estrangeiro foi suficientemente numeroso para satisfazer as necessidades do capital agrário e industrial em expansão" (..) "Recusando o trabalho disciplinado nas fazendas, pôde dispor da fertilidade das terras, da pesca, caça ou coleta, que porporcionavam o mínimo para viver com larga margem de ócio e lazer. Fugindo dos rigores da produção organizada, passou a ser visto pelos dominantes como corja inútil, ralé instável, vadio que para nada servia. Durante os horrores da escravidão, foi forçado à vida errante, ao expediente ocasional ou até mesmo à esmola, pois trabalhar significava a degradação de sua liberdade. Aos olhos dos senhores, essa massa numerosa e crescente era vista como ignorante e viciada, "... uma outra humanidade, inviável pela indolência....". "A discussão referente à relegação do braço nacional, portanto, não deve se apoiar na maior experiência urbana ou fabril do estrangeiro, pois dela a industria não necessitava. A questão central reside na secular descrença que

sempre pairou sobre o segmento nacional, que continuou sendo considerado inapto e indisciplinado para o trabalho, na medida em que a industria paulista contou com vasta oferta de braços estrangeiros".[372]

A partir dos estudos sobre a década de 30, a identidade do trabalhador-operário emerge, caracterizando o segundo tipo de abordagem indicado no início.

Por um longo tempo, estas análises tenderam a considerar o desencadear destes movimentos sob dois ângulos básicos: ou têm um caráter apenas reivindicatório, caracterizando-se como "economicistas" e em decorrência de sua forma de organização, assemelham-se às manifestações de massa, ou possuem um caráter "espontaneista" em decorrência, ou da origem anarquista (imigrantes) ou da origem rural na composição da massa trabalhadora, o que lhes confere um caráter eminentemente atrasado e fraco face o momento histórico. Debilidade que possibilita sua cooptação pelo Estado, que assume as suas formas de luta, institucionalizando-as.

No período Getulista, um dos aspectos mais significativos seria a "combinação dos interesses econômicos e políticos do proletariado, classe média e burguesia industrial, (...) destinado a favorecer a criação e expansão do setor industrial tanto quanto do setor de serviços (...) Em verdade, foi com base no nacionalismo desenvolvimentista, como núcleo ideológico da política de massas - em que se envolvem civis e militares, liberais e esquerdistas, assalariados e estudantes universitários- que se verifica a interiorização de alguns centros de decisão importantes para a formulação e execução da política econômica".[8] Neste processo de articulação com o Estado, a classe operária (como seu oponente maior), deve ser cooptada para viabilizar o projeto da burguesia, o que é conseguido pela "outorga" feita pelo estado, de uma legislação trabalhista e pela consolidação de um sindicalismo corporativista, assim como pela aliança das esquerdas operárias com o movimento queremista.

A estes fatores, conforme Leoncio Martins Rodrigues, se alia a evidência do "atraso da classe operária, decorrente de sua tradição anarquista, ou da substituição do imigrante italiano pelo homem da zona rural, ou mesmo por sua rejeição à condição de operário, ou falta de integração na sociedade urbano industrial". "A debilidade do sindicalismo brasileiro não é decorrência da intervenção do Estado nas associações

[372]. KOVARICK, Lucio- **Trabalho e Vadiagem**. S.P. Ed. Brasiliense. 1989, pg. 116-118. Este texto é precioso também pela numerosa indicação de discursos de dieferentes segmentos de nossa sociedade sobre a indolência, vadiagem e prequiça do povo brasileiro.

operárias, mas ao contrário: foi a fraqueza do movimento operário que permitiu ao Estado chamar a si a organização dos sindicatos".[373]

Ou no dizer de Weffort, considerando ser o período de crise de hegemonia, que se manifesta desde os últimos anos da República Velha: da hegemonia econômica, a começar pelo plano da política econômica, passando para o grande capital que, contudo, não assume ainda a hegemonia política e ideológica; no plano político e ideológico, as forças mais atuantes vem da burguesia, da pequena burguesia e da burocracia nacionalista constituindo um bloco no qual o movimento operário aparece como força subordinada".[374]

Assim foram por um lado, as análises sobre a debilidade do modelo de desenvolvimento capitalista, da rearticulação de setores da burguesia industrial, agrária, em composição com o capital multinacional e de outro as "fraquezas" do operariado brasileiro, evidenciadas não só por suas origens agrárias e anarquistas, mas também por sua falta de consciência de classe, aliadas a uma postura de "composição", asssumida por quem se diz sua vanguarda, ou seja, o PC que conduzem às interpretações sobre as manifestações operárias na época, como evidenciando debilidade, falta de articulação ou expotaneismo. Ricardo Maranhão, por exemplo, vai buscar em Gramsci a fundamentação teórico-metodológica para justificar que " o elemento de espontaneidade é característico da histórica das classes subalternas, e ainda dos elementos mais marginais e periféricos destas classes, que não atingiram a consciência da classe para si".[375]

Os estudos sobre os movimentos operários ganham nova relevância, com a introdução de abordagens[376] que buscam compreender a formação do operariado enquanto classe, a partir da quotidianeidade fabril, enquanto espaço de produção e reprodução das relações sociais de produção. Por estes estudos, a emergência do movimento fabril passa a ser analisada a partir da compreensão da fábrica enquanto espaço onde "se estabelecem mais que simples relações de técnicas de trabalho, mas, antes, como um campo privilegiado de construção e expressão das relações sociais e políticas". " Relações de poder que não emanam diretamente da esfera produtiva, mas

---

[373]. RODRIGUES, Leôncio Martins, **Conflito Industrial e Sindicalismo no Brasil**,S.P., Civ. Bras. pg. 166,

[374]. WEFFORT, Francisco- Democracia e Movimento Operário; algumas questões para a História do período de 1945-1964. IN; **Revista de cultura Contemporânea**, Julho de 1978, CEDEC, Paz e Terra, pg. 10.

[375].MARANHÃO, Ricardo, **sindicatos e Democratização**, s.P. Ed. Brasiliense, pg. 15.

[376]. A partir, por ex. de Humphrey, John, A Fábrica moderna no Brasil"- cultura e Política, n° 5/6, abril/ set. 1981, que põe emevidência o estudo do movimento operário e a questão sindical, a patir do processo de trabalho, ou do trabalho de De Decca, "**O Silêncio dos Vencidos**", S.P. Ed.

que se depreendem e determinantes do mundo da cultura, do governo, das relações familiares, das representações e percepções da realidade, pondo na ordem do dia da análise científica do tema, o requisito da mutidisciplinariedade".[377]

Retoma-se desta forma, alguns princípios da ortodoxia marxista[378] que não foram privilegiados nos estudos de autores com posições marxistas. O que causa estranheza é que, em alguns círculos acadêmicos, refuta-se o principio (marxista) pela forma (que ele adquire nos estudos sobre o movimento operário).

No entanto, parece-me pouco conseguente considerar que o estudo da formação do operariado brasileiro, por ter buscado identificar em que estágio, num processo de luta de classes, estaria formação da consciência política do trabalhador brasileiro, não exclui, de per si, o desenvolvimento de estudos referentes à emergência desta consciência, no seio das relações sociais dos indivíduos na unidade fabril, incorporando a bagagem que traz de seu "contexto histórico, cultural, político e ideológico específicos".[379]

Pois os "homens não contraem as relações de produção como mero suportes ou efeitos, mas sim como indivíduos concretos dotados de consciência e vontade".[380]

Se o enfoque dos estudos de caráter marxista se centraram no coletivo, e portanto, tentaram recuperar a unidade da diversidade, e resultam em análises pré-concebidas, pelas quais se impõe ao trabalhador uma expectativa de desempenho face o processo da luta de classes, resultando daí as interpretações que concluem sobre a ineficiência da organização de nosso operariado (em virtude dos fracassos ou de seus refluxos), isto se deve à leitura de Marx pelas práticas que ele teorizava no momento específico de sua vivência, em sua inserção no movimento operário daquela época, e não pela ontologia marxiana.

---

[377]GUIMARÃES, Antonio Sérgio e outros. "Movimento sindical e formação de Classe: elementos para uma discussão teórico- metodológica". **ANPOCS**, 1986, pp. 6 e 7.

[378]. Conforme afirma Engels: "Segundo a concepção materialista da história, o elemento determinante da história é em última instância a produção e a reprodução na vida real. Nem Marx nem eu afirmamos numca mais do que isto; por conseguinte, se alguem o tergiversa transformando-o em uma afirmação de que o elemento econômico é o único determinante, o transforma em uma frase sem sentido, abstrata e absurda.(...) Há uma interção de todosestes elementos (economicos, formas políticas das lutas e classes, as constituições estabelecidas, teorias políticas, juridicas, ideias religiosas e seu desenvolvimento ulterior até converter-se em sistemas de dogmas), no seio da interminável multitude de acidentes(quer dizer, de coisas e fatos cujo vínculo interno é tão distante ou tão impossível de demonstrar que os consieramos como inexistentes e que podemos depreciar), o movimento econÔmico termina por fazer-se valer como necessário. Se não fosse assim, a aplicação da teoria a qualquer período da história que se escolha seriamais fácil que a solução de uma siples equação de primeiro gráu. Carta de Engels a J. Bloch. Londres, 21 de setemro de 1890. In: Marx e Engels - **Correspondencia**, B. Aires, Ed. Cartago, 1972., pg.394-5.

[379]. GUIMARÃES, idem.

[380].VASQUEZ, Adolfo Sanchez. **Filosofia da Práxis**. R.J. Ed. Paz e Terra. 1977, pg. 332. interpretando trecho da carta de Marx a Anenkov, qual seja: "a história social não passa, jamais, da história de seu desenvolvimento individual, tenham ou não consciência disso eles próprios".

Analisando mais detalhadamente estas dificuldades, a primeira questão que chama a atenção refere-se ao uso do termo povo e a distinção entre este e os trabalhadores. Parece que, assim como o estatuto teórico sobre o trabalhador europeu só foi fundado a partir do séc. XVIII, buscando evidenciar sua consolidação enquanto categoria social ou classe; assim no Brasil, as reflexões sobre a identidade do povo brasileiro, só passam a distinguir da categoria povo, o trabalhador enquanto classe e portanto "dotado de consciência", a partir das relações industriais de produção e seu correlato desenvolvimento urbano.

E o que chama a atenção no rol dos estudos mais considerados é que levam sempre em conta o estágio mais progressivo de nossas relações de produção, seja quando se detêm em caracterizá-los num determinado espaço de tempo(conjunturas) ou quando resgatam os estudos referidos ao processo em toda a sua diacronia, relativamente aos de Caio Prado, Gorender, Celso Furtado, Fernando Henrique Cardoso, etc.....

Em outras palavras, sejam nos estudos relativos à percepção da identidade de nosso povo, seja nos estudos relativos à consciência de classe de nosso trabalhador, os autores consultados sempre referem esta identidade ao estágio de desenvolvimento de nossas forças produtivas em suas manifestações mais progressivas e concluem sobre o caráter pouco idôneo de nosso povo, ou sobre a fragilidade das lutas de classes de nosso trabalhador.

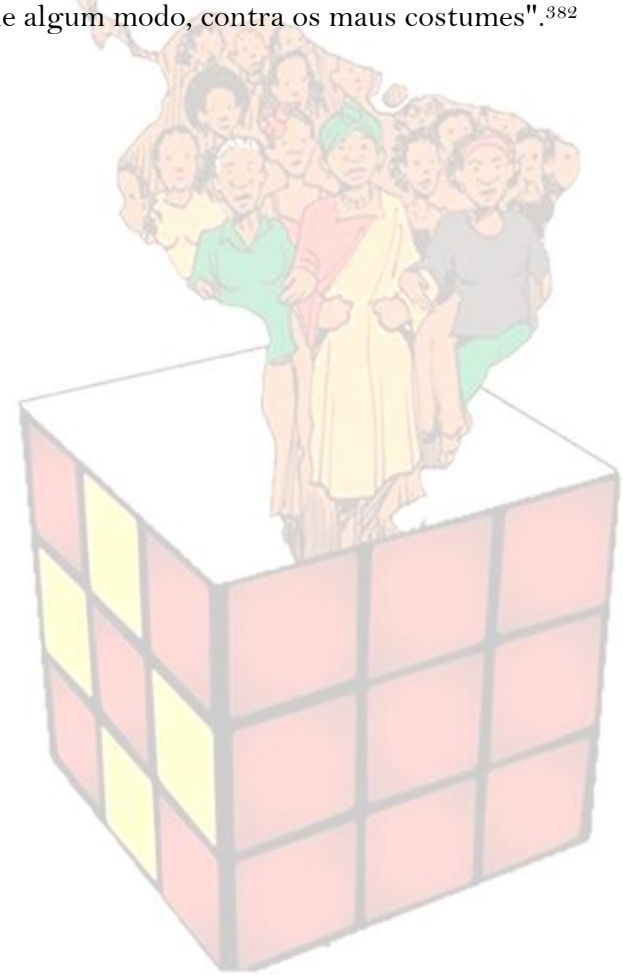
Estudando os movimentos sociais nos trabalhadores em São Paulo, no período de 1945 a 1950, os textos da época e estudos de economia[381] convivem num mesmo momento, e quase que ocupando os mesmos espaços físicos, as relações de produção artesanais e de fabricação doméstica, com a produção em série e em larga escala. É como se os quatro séculos que a humanidade ocidental levou para atingir o estágio de desenvolvimento pleno do capitalismo, convivessem num mesmo momento histórico, no qual a interpenetração das relações sociais às quais se interpõem um racionalidade metódica, ordenada, aparentemente isenta de subjetividades; convivem com as relações em que predominam uma tal informalidade no trato, que parece desconhecer até mesmo as formalidades das relações contratuais russonianas.

Ora, as análises que partem do pressuposto do desenvolvimento de nosso capitalismo, pari passu ao internacional (mesmo que dependente ou subordinado), se levam em conta o estágio mais desenvolvido destas relações, podem estar revelando uma

[381]. MALAN, Pedro S.e outros. **Política Econômica Externa e Industrialização no Brasil** *(1939/52)*, R.J. IPEA, 1980.

intencionalidade pré-estabelecida e portanto as manifestações culturais e de lutas sociais, a priori delineadas; às quais nossa realidade não corresponde, quando captada à luz dos documentos empíricos e das fontes primárias.

Daí a alteralidade que se revela nas conclusões sobre nossa identidade, seja ela abordada sobre o prisma cultural, seja enquanto ideologia: "Lembrai-vos de que os brasileiros estão hoje expiando os erros dos seus pais, tanto quanto os próprios erros. A sociedade foi mal formada nesta terra, desde as suas raízes. Se as classes cultas se acham isoladas do resto da nação, não é por culpa sua, é por sua desventura. Não ouso afirmar que, como classes, os operários e tendeiros sejam superiores aos cavaleiros aos grandes negociantes. A verdade é que são ignorantes, sujos e grosseiros; nada mais evidente para qualquer estrangeiro que os visite. Mas o trabalho dá-lhes boa têmpera, e a pobreza defende-os, de algum modo, contra os maus costumes".[382]



[382]- Herber Smith, citado por BUARQUE, Sérgio- **Raizes do Brasil**, R.J. Ed. José Olimpio, 1977, pp. 135/36.