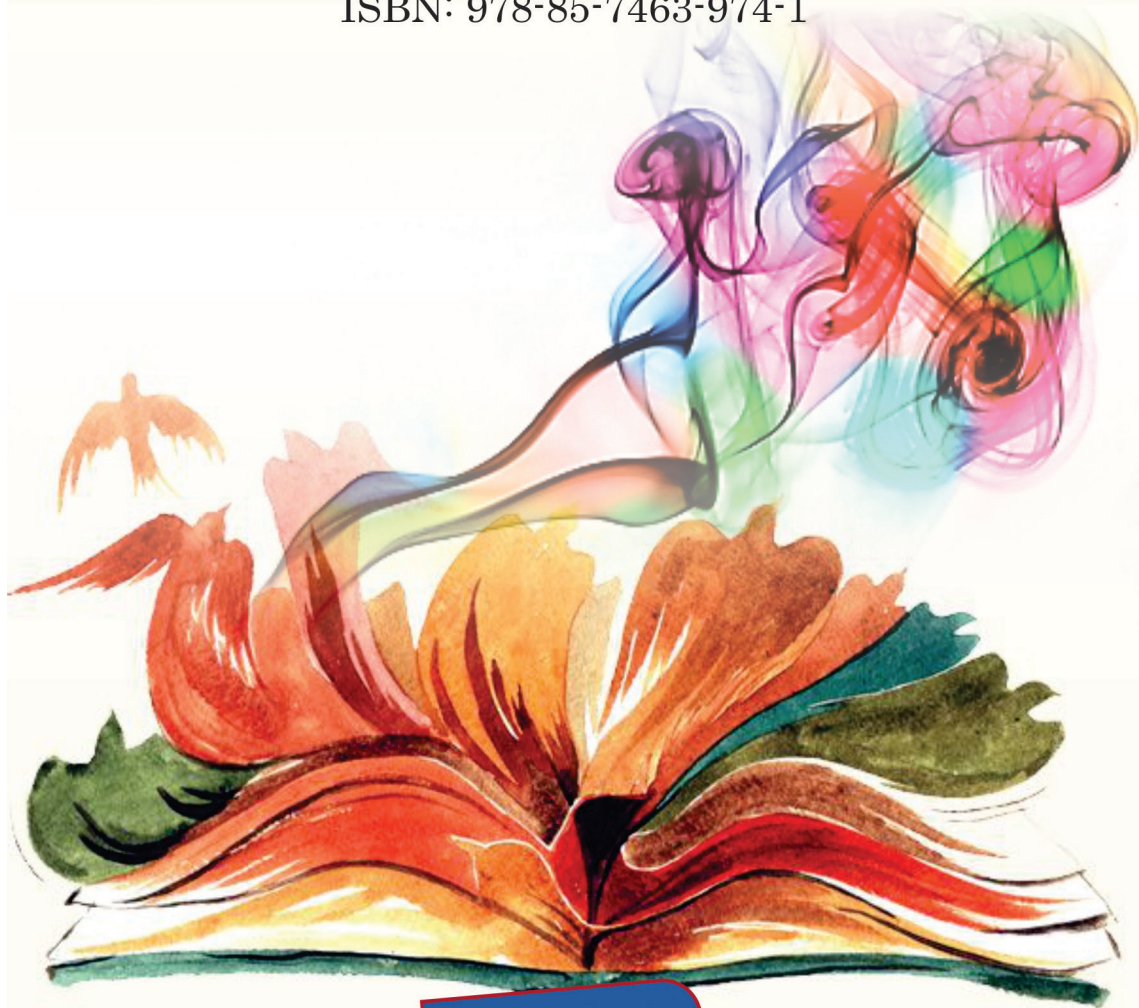


LITERATURA, HISTORIA & SUBJETIVIDADES

PERSPECTIVAS LATINO-AMERICANAS

ISBN: 978-85-7463-974-1



edufpi







LITERATURA, HISTÓRIA E SUBJETIVIDADES:
PERSPECTIVAS LATINO-AMERICANAS





LITERATURA, HISTÓRIA E SUBJETIVIDADES:
PERSPECTIVAS LATINO-AMERICANAS

Organizadores

Alcione Correa Alves
Josinaldo Oliveira dos Santos
Margareth Torres de Alencar Costa
Sebastião Alves Teixeira Lopes





UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ

Prof. Dr. Nougá Cardoso Batista
Reitor

Profa. Dra. Bárbara Olímpia Ramos de Melo
Vice-reitora



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ

Prof. Dr. José Arimatéia Dantas Lopes
Reitor

Profa. Dra. Nadir do Nascimento Nogueira
Vice-reitora

Presidente EDUFPI
Prof. Dr. Ricardo Alaggio Ribeiro

Conselho Editorial

Ricardo Alaggio Ribeiro (Presidente)
Antonio Fonseca dos Santos Neto
Francisca Maria Soares Mendes
José Machado Moita Neto
Solimar de Oliveira Lima
Teresinha de Jesus Mesquita Queiroz
Viriato Campelo

Digramação e Projeto Gráfico

Wilson Junior / (86) 8801 8731



FICHA CATALOGRÁFICA

L776 Literatura, história e subjetividades: perspectivas Latino-
-Americanas / Organizadores, Alcione Corrêa Alves ...
[Et. al.]. – Teresina: EDUFPI, 2015
242 p.

ISBN: 978-85-7463-974-1

1. Crítica Literária. 2. História. 3. Identidade. I. Alves,
Alcione Corrêa.

CDD 801.95

Sumário

PRÓLOGO

Alfredo Cordiviola..... 10

O USO DO TEXTO LITERÁRIO NAS PRÁTICAS DE LEITURA CRÍTICA NAS AULAS DE LÍNGUA ESPANHOLA DO ENSINO MÉDIO

Adriana Teixeira Pereira

Cleudene de Oliveira Aragão..... 15

SOMOS ANALFABETOS? INTERCULTURALIDADE, DESLOCAMEN- TOS E DESCOLONIZAÇÃO NA AMÉRICA LATINA

Alai Garcia Diniz..... 36

O LEGADO DAS ÁFRICAS NO CANTO DE CLEMENTINA DE JESUS

Daniela Pedreira Aragão..... 57

VIAGENS PARA FIM DE IDA: OS CONTOS CRÍTICOS DE TUTAMEIA

Francisca Marta Magalhães de Brito..... 68

RUBÉN DARIO, MANUEL MACHADO, ANTONIO MACHADO: EL MO- DERNISMO HISPÁNICO A AMBOS LADOS DEL OCÉANO

José Alberto Miranda Poza..... 113

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

Joselene Vaz da Silva

Sebastião Alves Teixeira Lopes..... 138

A VOZ DO OPRIMIDO ATRAVÉS DO PERSONAGEM CALIBAN NA OBRA TODO CALIBAN DE ROBERTO FERNÁNDEZ RETAMAR

Josinaldo Oliveira dos Santos.

Alcione Correa Alves..... 155



**CORPOS CONSAGRADOS A DEUS: CORPO E EXPERIÊNCIA MÍSTICA
NOS CONVENTOS FEMININOS HISPANO-AMERICANOS**

Karine da Rocha Oliveira..... 165

A CRÍTICA À CULTURA COMO IDEAL PEDAGÓGIC

Luizir de Oliveira..... 181

ESCRITO AUTOBIOGRÁFICO: AUTOBIOGRAFÍA O AUTOFICCIÓN?

Margareth Torres de Alencar Costa..... 197

A HORA DA ESTRELA SOB O OLHAR DE FREUD

Maria Cristina de Távora Sparano..... 218

PRÓLOGO

Cada vez que abrimos las actas, los anales o las memorias que reúnen los trabajos que fueron presentados en algún evento, una pregunta un tanto insidiosa puede venir a aparecer. La pregunta es: ¿para qué sirven los congresos? O, dicho de otro modo, ¿vale la pena organizarlos? No cabe duda de que existen unas cuantas respuestas obvias que nos ayudarían a responder taxativamente estos interrogantes. Al final, es evidente que los congresos sirven para que profesionales se conozcan y sepan a qué se refieren sus investigaciones. Sirven para actualizar conocimientos, para discutir métodos y políticas de enseñanza y para cumplir con algunas de las exigencias que la carrera académica impone. Ofrecen la oportunidad de escuchar a profesores invitados que se desempeñan en otras instituciones y quizás en otros países. Por tratarse de una iniciativa eminentemente colectiva, favorecen la instalación de equipos de trabajo y la realización de tareas conjuntas, el intercambio de experiencias y compromisos. Con sus debates, acuerdos y eventuales polémicas, permiten (o al menos apuntan a) reciclar los presupuestos y las intervenciones cotidianas que rigen el campo de estudios. Sirven, en definitiva, y en el mejor de los casos, no solo para radiografiar, sino también para renovar y reinventar ese mismo campo. En nuestro caso, el de los Estudios Hispánicos.

Todas estas postulaciones parecen adecuadas, y podrán ser parcial o totalmente aplicadas de acuerdo a las características de cada congreso particular que venga a ser sometido a escrutinio. Es importante, sin embargo, no olvidar que en cada congreso hay también otra dimensión que debe ser considerada, y que quizás puede incorporar a todas las otras. De una u otra forma, los congresos, así sean masivos o restrictos, locales o internacionales, de temática amplia o acotada, cuentan una historia, la historia que permite puntualizar y describir las evoluciones de su área de estudios. En ese sentido, todo congreso se refiere a otros que lo antecedieron y también a otros que vendrán. En ese sentido, son como nudos, momentos de confluencia y de integración de varios tiempos y lugares. Y

como tales, aluden siempre a la perduración, a permanecer y multiplicarse hacia un horizonte mucho más amplio que el señalado por los días precisos de su realización. Como si fueran hitos que sobreviven, dispuestos siempre a resurgir, no bien algún curioso se interese por hallarlos y por verlos nuevamente.

En el devenir de los años, los congresos son, para seguir con la metáfora, como esos monolitos que, en las fronteras, trazan líneas imaginarias –y muy concretas– para aludir así a continuidades y pertenencias. Hitos, entonces, en los dos sentidos de la palabra, como señal entre señales, como pasos de un recorrido, pero también, y principalmente, como acontecimiento, como episodio significativo destinado a seguir reverberando en otros presentes.

Está claro que todos los innúmeros congresos de Estudios Hispánicos que han sido celebrados en el Brasil de las últimas décadas hacen parte de una historia común. Una historia que señala las idas y vueltas, y antes que nada el fortalecimiento y la consolidación, de las investigaciones y prácticas que muy diversamente se ocupan de la diversidad de lengua española y de sus literaturas. Está claro, por otra parte, que no todos esos congresos habrán tenido la misma relevancia, ni habrán pretendido tenerla. Está claro además que, si considerásemos el año de 2014, hubo al menos dos grandes eventos que fueron también dos grandes hitos en esa historia común a la que aludimos. Uno fue el VIII Congreso de la Asociación Brasileira de Hispanistas, en septiembre, en Rio de Janeiro. El otro fue el V Congreso Nordeste de Español, celebrado en Teresina en noviembre.

En verdad tendríamos apenas una versión muy sesgada e incompleta de esa historia de los Estudios Hispánicos en Brasil si no nos refiriésemos a los cinco multitudinarios congresos nordestinos, que desde 2008 (dos veces en Recife, una en Maceió, otra en Aracaju y esta última en Teresina) supieron exceder en todo la mera dimensión regional impresa en sus nombres. Junto al más antiguo de todos, el de Profesores de Español, que ya tuvo dieciséis ediciones, y al prestigioso congreso de la ABH, cuya primera

versión fue en 2000, estos eventos conforman la faz más evidente de esa historia que se redacta a cada día, en cada clase, en cada ensayo.

Por cierto, si los congresos se inscriben y quedan en la historia es porque están asociados con las historias personales e intelectuales de aquellos que los animaron. Por eso, sería, del mismo modo, imposible entender esa historia, percibir qué ha ocurrido en la región nordeste en particular durante al menos estos últimos quince años, si no aludiésemos a nombres propios, a agentes que han sido necesarios y fundamentales para que las cosas viniesen a ocurrir tal como ocurrieron. Muchos son esos nombres, pero aquí, en este prefacio, es necesario centrarse en uno: el de Margareth Torres de Alencar Costa. Aunque es notorio que todos esos apellidos son innecesarios. Digamos mejor un nombre, porque con ello es suficiente: Margareth.

Fundar licenciaturas, diseñar cursos de posgrado, sostener contra todos los obstáculos un número cada vez más creciente de alumnos, promover la creación de una vasta cantidad de polos de educación a distancia, tan eficiente y cuidadosa como la presencial, estar siempre presente, cada hora, cada día, aunque pareciera imposible: Margareth. Y no se trata solo del Español en Teresina o en Piauí, porque todas estas ocupaciones tuvieron y siguen teniendo implicaciones que son necesariamente de carácter nacional, y que se evidencian tanto en la formación de recursos como, a partir de sus irradiaciones, en la firme y constante transformación de nuestras sociedades. No habría historia para ser contada de la lengua española en el Brasil del siglo XXI si Margareth no tuviese en ella el papel protagónico que le corresponde y que nadie le ha regalado (porque ese lugar nunca se regala, y solo se puede conquistar haciendo y abriendo puertas para que muchos otros también lo conquisten). En esa su historia, que es también la nuestra, la realización del Congreso Nordestino, junto a sus dedicados colegas de la UESPI, fue una marca más, una más en la larga lista de sus contribuciones para el fortalecimiento de nuestra área, para la capacitación de nuestros alumnos, para la profundización de las discusiones que nos interesan a todos.

Aquellos días de noviembre, que fueron una fiesta para todos aquellos que tuvimos la suerte de participar en el evento, se desdoblaron felizmente en testimonios que recogen parte de lo que ocurrió en ese entonces. Están en youtube las manifestaciones de los congresistas, y además han sido publicadas ya las actas, con las ponencias integrales que fueron presentadas en la ocasión. Pero hacía falta algo más, que permitiera perpetuar de forma todavía más precisa la memoria y las reflexiones de aquellos días. Algo más que rescatara, a partir de ese amplio teatro de representaciones, algunos aspectos específicos y postulase un foco particular. Ese “algo más” es justamente este libro dedicado a las literaturas hispánicas; un libro que deriva de las presentaciones del congreso, pero que también las excede y las propaga en otras direcciones.

Literatura, história e subjetividades: perspectivas latino-americanas, organizado por Margareth y otros especialistas como Alcione Correa Alves, Josinaldo Oliveira dos Santos y Sebastião Alves Teixeira Lopes, aborda los más diversos temas que se precipitan en el campo de las literaturas de lengua española. De la reflexión pedagógica acerca de los usos de la literatura en clases de español como segunda lengua a las indagaciones sobre políticas interculturales y descolonización del pensamiento; de los puentes entre el modernismo español y el latinoamericano a la narrativa de Carlos Fuentes; de la literatura conventual femenina en la época colonial y las representaciones autobiográficas del sujeto subalternizado a las discusiones sobre identidad y diferencia que surgen de las lecturas fundacionales de Shakespeare hechas por Fernández Retamar; de la literatura brasileña a las literaturas de América. Muchos son los temas que se entrecruzan en estas páginas, que permiten trazar un panorama al mismo tiempo parcial y detallado de los enfoques y modos de pensar y articular los fenómenos literarios en nuestra actualidad.

Es así, este libro, un fruto más de aquel Congreso, y de otros congresos, que seguramente engendrarán nuevos encuentros que están por venir. Es así, este libro, un nuevo hito, que presupone ya otras continuaciones y replicas. Y también es una respuesta, muy contundente y alentadora, a



las interrogaciones un tanto retóricas que hice en los primeros párrafos de este prólogo. Porque, en definitiva, ¿para qué sirve un congreso? Creo que los lectores de este libro tendrán otros argumentos todavía mejores, más amplios y provechosos para contestar más cabalmente esa pregunta.

Alfredo Cordiviola

O USO DO TEXTO LITERÁRIO NAS PRÁTICAS DE LEITURA CRÍTICA NAS AULAS DE LÍNGUA ESPANHOLA DO ENSINO MÉDIO

Adriana Teixeira Pereira
Cleudene de Oliveira Aragão

Introdução

O ensino de leitura continua sendo motivo de grandes discussões no ensino de línguas, seja língua materna (LM) ou língua estrangeira (LE), porque continuamos com dados preocupantes em torno das reais condições de leitura e interpretação de textos dos alunos do ensino básico.

Eles continuam fazendo uma leitura superficial dos textos nas mais diversas manifestações dos gêneros textuais. No ensino público, essa preocupação aumenta consideravelmente por vários fatores; condições de acesso e contato com leitura são diminuídas, possibilidade de aquisição de livros é mínima, e, quando tratamos de ensino regular, não lhes são apresentados claramente os objetivos de estudo da leitura, muitas vezes pouco motivados para desenvolver sua competência leitora.

É válido mencionar que esse fator de desinteresse é muito incidente no processo de ensino/aprendizagem, já que influi diretamente na maneira como o aluno posiciona-se à frente às metodologias de ensino e aquisição da língua.

Ainda que os dados não nos pareçam favoráveis com relação à formação de leitores, tivemos grandes avanços no que concerne a melhoria do ensino de leitura nos vários campos de ensino. Inclusive um apreço por estudos que tratam da formação consciente de um indivíduo participante ativo na sociedade, já que vivemos em uma sociedade que exige cada vez mais que o aprendiz seja um cidadão consciente e crítico. Mas como capacitá-lo para isso se é pouco produtivo o ensino de leitura na sala de aula?

Nosso trabalho tem, portanto, o objetivo de trabalhar a leitura crítico-reflexiva em sala de aula de língua espanhola por meio do uso de textos literários (TL), entendendo a leitura crítica como elemento construtivo do desenvolvimento sociocultural de um indivíduo, além de uma forma mais efetiva de favorecer a compreensão do mundo e de contribuir para transformá-lo (CASSANY e CASTELLÀ, 2010).

Para que nosso intento seja alcançado de maneira mais efetiva, dividimos esta investigação em quatro etapas. Na primeira etapa, discutiremos questões relacionadas ao ensino de leitura em LE, tais como sua importância e sua funcionalidade no ensino de língua. Na segunda parte, faremos um percurso do ensino de leitura crítica, destacando seu trato didático para a formação de um leitor competente. Na terceira parte, abordaremos a utilização do TL no ensino de LE, destacando sua funcionalidade e sua integração ao ensino de leitura. A última parte será destinada à reflexão sobre o trato didático do ensino de leitura crítica no ensino de Espanhol como Língua Estrangeira (E/LE), destacando ainda o conceito de letramento crítico que está em voga neste contexto.

Nosso estudo parte de uma experiência, em andamento, com alunos 3ª série do Ensino Médio (EM) de uma escola pública de Fortaleza/Ceará, como etapa da pesquisa de mestrado.

Antes de qualquer aplicação didática, os alunos responderam a um questionário que tinha como intenção inicial diagnosticar as crenças dos participantes sobre seu desempenho leitor e sobre suas experiências leitoras com TL. Depois dos dados analisados, foi possível pensar mais claramente nossas práticas de ensino/aprendizagem de leitura literária na perspectiva crítico-reflexiva. Neste trabalho, especificamente, refletiremos sobre o ensino de leitura no ensino básico e as possibilidades de trabalho de uma leitura crítico-reflexiva em sala de aula E/LE, baseado, sobretudo, nos estudos de Mendoza (2004; 2007), Cassany (2006; 2010), Cassany & Castellà (2010), Sánchez-Miguel (2010).

1 Ensino de leitura em LE

Concordamos com Rojo (2004) quando esta pesquisadora afirma que a leitura escolar parece ter parado no século passado, no sentido de não ter evoluído com a perspectiva de ensino interacional e discursivo do texto-leitor, ou seja, ainda nos persegue a perspectiva de processar a leitura de maneira descendente e/ou ascendente. O que deve, portanto, ser repensada e discutida nas várias esferas para que consigamos sair desse mundo de limitações interpretativas referentes ao processo leitor, principalmente se pensamos a sociedade globalizada e tecnológica em que vivemos que nos obriga a apresentar-nos como indivíduos mais conscientes e críticos.

Tratar do ensino de leitura em LE é muito mais difícil do que pode parecer, evoca-nos questionamentos talvez bem rudimentares, mas que são indispensáveis antes de planejar qualquer atividade de leitura para sala de aula de línguas. Como e para que lemos? A leitura desde muito tempo faz parte da cultura do homem e configura-se como elemento que consegue integrar vários objetivos e faz com que o indivíduo possa se manifestar mais sabiamente nas esferas sociais, permitindo-lhe que adquira competência e habilidade para exercer-se como indivíduo ‘apoderado’.

Podemos começar tratando de vários conceitos relacionados à leitura que demandam na atualidade, sejam linguistas aplicados, educadores e psicólogos. Nesta seção, vamos tentar trazer alguns desses teóricos para que consolidemos o conceito que dará base para nossa pesquisa, ensino de leitura crítica.

Para Smith (1999), a leitura é um processo de significação, de construção do conhecimento que envolve o indivíduo, fazendo-o interagir com o texto. Assim, a leitura passa a ter um caráter sociointeracional, no qual considera a leitura como um ato comunicativo que reconhece o leitor como participante ativo na construção do sentido a partir do diálogo com o autor do texto. Essa concepção de leitura defendida por Smith (1999) baseia

atualmente os grandes estudos de leitura porque a ela confere a defesa de uma leitura mais abrangente e mais significativa.

Nos próprios documentos oficiais de ensino, observamos a concepção de leitura como prática indissociável do contexto em que estão inseridos. Nas OCEM, a leitura em LE é entendida “como prática cultural e crítica da linguagem” (BRASIL, 2006, p. 111). Nos PCNEM (2000, p. 21), “ler e compreender uma LE deve ser um meio de acesso à cultura, à tecnologia e de abertura para o mundo”. Nesse contexto, não podemos dissociar a compreensão de uma leitura como uma prática social, uma atividade interacional e ativa de construção de sentidos.

Para Colomer e Camps (2001), o ato de ler é uma tarefa complexa que, além da referência social e cultural imbricada no texto, depende de processos perceptivos, cognitivos e linguísticos do leitor. Isto é, exige dos leitores um trabalho individual e ativo no processo leitor. Corroborando a esse posicionamento a fala de Mendoza (2007, p. 84), no sentido de entender que “a leitura é uma atividade pessoal que constantemente põem em jogo, para sua consolidação e ampliação, os conhecimentos prévios e as aquisições e/ou sucessivas aprendizagens linguísticas que o aluno/receptor acumula”.

Ler, por fim, deixou de ser oralizar a grafia, numa visão mecanicista, e passou a um anseio de compreensão e interpretação daquilo que está escrito, levando como aporte todos os conhecimentos vividos, compartilhados e transformados no cotidiano de cada leitor.

Fernández e Kanashiro (2010, p. 283) defendem que “a compreensão leitora pressupõe, também, a interação entre sujeitos e elementos integrantes da comunicação (leitor, autor, texto, conhecimentos prévios do assunto tratado, relações estabelecidas com outros textos etc.).” Quanto a isso, Mendoza (1998, p. 49) também corrobora defendendo que

¹ No original: “La lectura es una actividad personal que constantemente pone en juego, para su consolidación y ampliación, los conocimientos previos y las adquisiciones y/o aprendizajes lingüísticos sucesivos que acumula el alumno-receptor” (MENDOZA, 2007, p. 84).

a leitura é uma complexa atividade de conhecimentos, na qual intervém o conjunto de domínios, destrezas e habilidades linguísticas (facetas da pragmática comunicativa), de conhecimentos (enciclopédicos, linguísticos, paralinguísticos, meta-textuais e intertextuais), da mesma experiência extralinguística que possui o leitor (convencionalismos sociais e culturais, ideológicos, situacionais, etc.) aos que se alude de maneira implícita o explícita no texto”.

Ou seja, a leitura é muito mais que um processo de memorização de estruturas, mas um processo interacional que requer do leitor uma série de atitudes estratégicas para ativar essa interação ‘leitor-texto’, que lhe proporcionará aquisição e/ou aperfeiçoamento de capacidades e habilidades nesta área.

Outro autor que advoga na defesa de uma leitura interativa socio-cultural é Cassany (2006). Segundo o autor, ler é uma atividade potencialmente de aprendizagem, todavia, ademais de aquisição do código escrito, implica o desenvolvimento de capacidades cognitivas superiores: a reflexão, a criticidade, a consciência, etc. De acordo com esse pesquisador, o aprendiz que ler eficazmente e o faz constantemente desenvolve seu pensamento. Assim, a leitura acaba se convertendo em uma aprendizagem transcendental para a escolarização e para o crescimento intelectual.

Para Cassany (2006), na sua visão sociocultural, tanto a leitura quanto à escrita são construtos sociais que se estabelecem por meio de atividades socialmente definidas que se transformam ao longo da história, da geografia e da atividade humana. Essa concepção, portanto, é a que defendemos para dar suporte a nossa pesquisa. Partimos, então, da ideia de que ler é um processo discursivo que leva em consideração todos os aspectos envolvidos em um ato comunicativo. Além de ser um meio de acesso à informação e ao conhecimento, a leitura é uma ferramenta mental para processar dados provenientes de fontes escritas e para aprender e, por fim, para crescermos pessoal, intelectual e socialmente.

Ressaltamos essa perspectiva porque entendemos, por meio de Solé (1998, p. 36), que “a partir do Ensino Médio (EM), a leitura é um dos meios mais importantes na escola para a consecução de novas aprendizagens”. A partir da habilidade leitora o aprendiz pode manifestar-se com mais clareza sobre os vários aspectos que lhe confere a LE.

Assim que, o aluno deve ter a possibilidade de encarar a leitura em E/LE como estímulo para a aquisição de novos conhecimentos, autonomia na interação em sociedades letradas e como fonte inesgotável de prazer.

2 No caminho para uma leitura crítica

A leitura ocupa um papel de destaque na aprendizagem de LE. No entanto, o tratamento dado à compreensão leitora nas aulas ainda é algo que requer atenção e empenho por parte dos professores e dos alunos. Hoje, com base nas exigências sociais e culturais, essas práticas requerem que os aprendizes da língua demonstrem capacidade de realizar uma leitura crítica de diferentes textos, seja em LM ou em LE.

É importante ressaltar que, com as novas exigências das demandas sociais por um leitor competente, a escola tem que se utilizar dos mais variados meios para ampliar o grau de letramento dos alunos. Nesse sentido, percebemos a leitura como um processo de maior envolvimento social que um indivíduo pode adquirir e é a partir desse conhecimento que ele vai ter uma participação plena na sociedade.

Diante do exposto, é importante ressaltar as palavras de Kleiman (2000, p. 7) quando afirma que,

o papel do professor nesse contexto é criar oportunidades que permitam o desenvolvimento desse processo cognitivo, sendo que essas oportunidades poderão ser melhor criadas na medida em que o processo seja melhor conhecido: um conhecimento dos aspectos envolvidos na compreensão e das estratégias que compõem os processos.

Sánchez-Miguel (2012) defende dois polos diferentes para tratar do ensino de leitura em sala de aula, que devem ser conscientemente atendidos e adotados - ensinar a aprender e ensinar a compreender. Nesses dois polos é possível o professor aperfeiçoar-se e conseguir identificar os problemas enfrentados pelos alunos e por ele mesmo no momento das práticas de ensino de leitura.

Partimos, portanto, da ideia que trata Sánchez-Miguel (2012) sobre as concepções adotadas durante a leitura escolar. O autor defende a existência de três concepções de leitura que juntas tornarão o leitor eficiente e autônomo para ler qualquer tipo de texto nas várias práticas sociais que possa vir a inserir-se. São elas: leitura superficial, leitura profunda e leitura crítico-reflexiva.

Para cada concepção, o autor estabelece uma série de atividades práticas para o leitor. Na concepção de leitura superficial o aluno deve, “ler com má precisão e fluidez; relacionar diferentes partes do texto; resumir; parafrasear; detectar e utilizar os marcadores discursivos, etc.”. Na concepção profunda, o leitor precisa “prever; visualizar o conteúdo do texto; buscar associações entre o texto e os conhecimentos prévios; contrastar ideias do texto com o conhecimento prévio, etc.” e, por fim, na concepção crítico-reflexiva, o aprendiz deve “rever a conexão de ideias; rever os marcadores do discurso; rever a organização textual; avaliar se o autor consegue o que se propõe, etc.

Este trabalho toma como base, essencialmente, a perspectiva crítico-reflexiva no intuito de garantir meios para que esta concepção seja trabalhada significativamente na sala de aula do ensino básico. Porém, é importante ressaltar que o fato de evidenciar a última concepção, crítico-reflexiva, não significa deixar de levar em consideração os passos essenciais de decodificação e compreensão, já que para o leitor chegar à interpretação de um texto requer habilidade e segurança nos dois aspectos iniciais mencionados.

De acordo com Sánchez Miguel (2012, p. 61),

chegar a ser um leitor competente encerra um grande paradoxo: necessitamos de muito tempo de êxito para nos dotarmos das competências necessárias, mas esse êxito (...) não é fácil de conseguir e, menos ainda, sem ter essas competências que estamos construindo.

O autor evidencia ainda que “sem êxito não há competência e sem competência não há êxito”. No entanto, há que pensar em uma aplicação mais efetiva de trabalho com a leitura em sala de aula, porque seguimos como a metodologia falsária de que se ensino de leitura está sendo aplicado em sala de aula. Tivemos grandes avanços, isso pode ser evidenciado em pesquisas recentes que buscam desmistificar algumas crenças sobre leitura e efetivar o ensino de leitura em sala de aula (KLEIMAN (2000), SILVA (2005), ALLIENDE & CODEMARÍN (2005), CASSANY (2006), SÁNCHEZ MIGUEL (2012)), mas precisamos fazer-nos mais concretos com tudo que se está trabalhando.

Visualizamos, claramente, a necessidade de um trabalho de leitura de forma interativa, entendido como um dos melhores mecanismos de ensino-aprendizagem de línguas, já que permite que o aluno faça parte desse processo como agente ativo de sua aprendizagem e não meramente um sujeito passivo diante do que o professor expõe.

Sabemos, porém, que essa forma de ensino não é tão simples como parece, o professor tem de apresentar recursos e estratégias que motivem os alunos a participar eficientemente desse processo. Tarefa árdua, principalmente, para um sistema educacional que sofre ainda com grandes deficiências - a grande dificuldade de fazer os alunos participarem e interagirem na aula e os conhecimentos equivocados que apresentam sobre o ensino de LE.

Desta forma, esta pesquisa partirá, essencialmente, das concepções desenvolvidas por Sánchez-Miguel (2012), superficial, profunda e crítica-reflexiva, já que o objetivo central desta pesquisa é avaliar o desempenho crítico leitor da compreensão leitora dos estudantes. Entendo que a partir do desenvolvimento da concepção crítica-reflexiva possamos alcançar um

objetivo maior de tornar nossos alunos leitores críticos e conscientes de um mundo repleto de história, de tradição e de práticas ideológicas e culturais.

O referido autor considera a importância de trabalhar cada estratégia de leitura de acordo com os objetivos específicos e as concepções imbricadas em cada texto e em cada questão. Essa escolha, portanto, vai variar de acordo com a dificuldade do texto ou tarefa, com os recursos disponíveis ao leitor, com os seus objetivos e com os objetivos da atividade.

3 Leitura literária

“A Literatura é uma reserva inesgotável e permanente renovada de recursos para a aquisição de distintos tipos de conhecimento e o desenvolvimento de diferentes competências, em um marco multicultural e plurilíngue” (ACQUARONI, 2007, p. 53). Isso compete ao TL uma forma muito particular para a integração estética do aluno com outras formas de linguagem que lhe permitirá ser um leitor mais criativo e sensível às interpretações na vida cotidiana.

Muitos são os problemas sobre o fato da não utilização dos TL em sala de aula de línguas, um dos quais elencamos o fato dos professores acreditarem que o gênero literário não é uma tipologia eficaz para o ensino/aprendizagem de uma língua estrangeira, desde o nível de linguagem ao objetivo destes alunos quanto à necessidade de apenas falar e escrever.

O que buscamos, portanto, com este trabalho é romper com esta crença errônea e fortalecer aspectos didáticos de utilização dos TL em sala de aula de línguas, conseguindo desenvolver meios de fazer com que o aluno se aperfeiçoe como leitor competente e leitor de todos os gêneros pertencentes à comunidade discursiva, inclusive os literários. Com isso, conseguimos desenvolver em nossos alunos uma criatividade linguística e estética através do reconhecimento das peculiaridades deste tipo de texto.

De acordo com Acquaroni (2007), a defesa do TL literário é motivada por inúmeros fatores, de diversas naturezas, desde o aspecto de desenvolvimento da competência comunicativa, sobre esse muito se tem discutido

pelo fato de muitos professores quando se utilizam dos TL o fazem para trabalhar apenas a competência leitora; o desenvolvimento da competência literária, como forma de ativar as mais diversas reações emocionais e intelectuais do leitor; o desenvolvimento da competência cultural, uma vez que língua e cultura são indissociáveis; e o desenvolvimento da competência metafórica.

O uso do TL na sala de aula é válido por seu aspecto multisignificativo, isto é, o professor pode trabalhar com diversas interpretações do texto, no sentido de não centrar em uma única e correta forma de interpretar determinado texto. Isso faz com que o aluno tenha uma relação mais íntima com o texto e adquira uma autonomia no processo leitor. No entanto, o professor precisa, em meio a isso, ter trabalhado aspectos relativos ao processo leitor, ou seja, o aluno, neste caso, deve ter tido contato com as várias estratégias de leitura que lhe darão base para uma interpretação da leitura literária. Sem isso, poucas relações semânticas se estabelecerão entre o texto e o leitor.

Os TL são modelos de usos linguísticos em suas funções básicas de interrelação na comunicação estética. Assim que, a competência literária que o aluno adquire ativa “distintos conhecimentos para reconhecer os usos e convenções comunicativas da língua” gerado a través da competência leitora.

De acordo com Mendoza (2002), os recursos expressivos e os usos criativos que aparecem nos textos literários apresentam uma ampla amostra de aspectos válidos para desenvolver habilidades de comunicação, seja esta de ordem estético-literária ou de ordem comunicativo-pragmática e cotidiana.

O que se preza atualmente é fazer com que os TL possam ser lido de forma a adquirir o prazer estético, isto é, fazer com que nossos alunos adquiram uma vontade leitora sempre e em qualquer situação cotidiana sem que necessariamente haja uma obrigação nesta atividade. O trabalho didático em sala de aula para a utilização dos TL é, acima de tudo, formadora de leitores e como transformadora de indivíduos (ARAGÃO, 2006),

que os capacitem por apreciar criticamente esse tipo de leitura. É perceber, portanto, a Literatura como um fim em si mesmo.

Nossa principal preocupação com o uso dos TL em sala de aula é entender a principal ideia do conceito desse tipo de texto. “Literatura é arte, representação de classes, espelho de culturas, registro de conhecimentos e de fatos nem sempre tão fictícios. Um aglomerado de ideias, vozes, conteúdos, aspectos, cultura, história, riqueza linguística” (RODRIGUES, 2011).

É válido mencionar que o retorno da Literatura para sala de aula foi motivada por seu contexto cultural autêntico. Desta forma, o aluno tem acesso ao que chamamos de aproximação da língua meta, porque deixamos de apresentar a nossos alunos textos pouco interativos e irreais de modelos de língua. O TL dá-nos justamente a ferramenta essencial para o processo de aprendizagem, modelos de língua reais nos mais diferentes contextos. Além de apresentar o aspecto irrevogável de ser utilizado com forma de difusão da cultura de um determinado povo, percebendo as diferentes formas que se compõe e se caracteriza com tal, conforme apregoa Santos (1998).

De acordo com a autora, a melhor metodologia de trabalho didático com os TL é a metodologia interativa, na qual o aluno participe ativamente em todos os estágios do processo leitor: uma pré-leitura, uma exploração da situação inicial da narrativa, uma leitura descoberta e, por fim, a pós-leitura. Permitindo, assim, que o aluno evidencie suas experiências leitoras no ato de leitura que será de grande valia para a interpretação efetiva do TL. É importante mencionar, neste caso, que a leitura no contexto interacional, seja ela literária ou não, parte essencialmente dos conhecimentos prévios do aluno, estes serão como placas reparadoras de sentido das ideias do autor do texto.

Para isso, Cosson (2009, p. 29) aponta que cabe ao professor “[...] criar as condições para que o encontro do aluno com a Literatura seja uma busca plena de sentido para o texto literário, para o próprio aluno e para a sociedade em que todos estão inseridos”.

No que diz respeito a esse processo interacional entre texto, expoente de vários conhecimentos, incluindo a esse o cultural, e o leitor, participante e representante também de uma comunidade cultural, é fundamental para que se perceba e estabeleça relações com outras culturas, percebendo suas formas de pensar, sentir e agir. O uso do TL, portanto, pode “favorecer-lhe (ao aluno) o desenvolvimento de um comportamento mais crítico e menos preconceituoso diante do mundo.” (OSAKABE, 2004 apud OCEM, 2006, p. 49).

4 Leitura crítica e letramento

As orientações para o ensino de línguas da atualidade vêm pautadas na concepção de formação de cidadãos críticos e reflexivos capazes de atuar na sociedade em que estão inseridos. Sendo assim, já não se concebe mais um ensino pautado na conduta de transferência de conhecimentos, método passivo de ensino tão criticado por Freire (1996) e por outros muitos estudiosos da Educação. O que se espera é uma prática de ensino-aprendizagem na qual professor e aluno trocam conhecimentos e, conseqüentemente, aprendam juntos.

De acordo com Sánchez-Miguel (2012), uma leitura crítico-reflexiva baseia-se na atividade de revisão, discussão e reformulação de pontos de vista em situações variadas, sejam elas de cunho social, cultural, histórico, etc., em que o aluno/leitor participa ativamente do processo leitor com todos os seus indícios de conhecimentos, sejam eles linguísticos, culturais ou ideológicos.

Ler de forma crítica, portanto, é ler de forma consciente, ou seja, ter clareza no que, porque e para que lemos. Ressaltamos a prática de leitura como fator fundamental para a participação efetiva do indivíduo enquanto ser partícipe, crítico, formador de opinião e construtor de discursos.

Segundo Liberali (2006, p. 24), “a formação crítica estaria ligada à convocação dos participantes a participar, questionar, pensar, assumir compromissos e de se submeter à crítica de seus valores, normas e direi-

tos”, mas que vai de acordo com a proposta de ensino crítica de modo geral. Corroborar a essa ideia a perspectiva de Giroux (1997) no que diz respeito à criticidade dos indivíduos. Segundo o autor, todo indivíduo tem a capacidade de pensar, de gerar ideias, de ser autocríticos e de articular conhecimentos de onde quer que surjam com formas de autodesenvolvimento e de desenvolvimento social.

Faz-se necessário, portanto, integrar nas aulas de leitura diferentes tipos de conhecimentos em sala de aula, mediante atividades que incitem reflexão com as quais o aluno adquira também diferentes competências e seja capaz de reconhecer as distintas modalidades de discursos e ideologias a que estão expostos.

Portanto, pensar em um ensino pautado em uma metodologia crítica é refletir as necessidades que a sociedade, transformada continuamente tecnológico-sócio-culturalmente, nos impõe. O indivíduo, assim, deve desempenhar um papel muito presente e fortemente ativo, diferente do que se podia perceber décadas atrás, em que todo processo de ensino era visto como imposição. Atualmente, procuramos incentivar nossos alunos a manifestar sua fala e seu posicionamento, para se impor no meio onde vivem, para propor estratégias de mudanças e para praticá-las.

De acordo com Cassany e Castellà (2010, p. 369), ler criticamente significa “situar o discurso no contexto sociocultural de partida; reconhecer e participar na prática discursiva; e calcular os efeitos que causa um discurso na comunidade e em si mesmo”.

No momento atual, o que se espera é uma metodologia que entenda os estudantes como indivíduos transformadores de uma sociedade desigual e opressora. Já dizia Freire (1996), só com o poder adquirido através do letramento, o homem pode transformar a realidade injusta que o rodeia.

Dessa forma, é de fundamental importância buscar meios que contribuam para o desenvolvimento da criticidade dos estudantes, uma vez que o anseio dos professores é fazer com que se tornem sujeitos questionadores das ideologias a que estão expostos. É imprescindível, ainda, duran-



te o processo de ensino-aprendizagem, conhecer e compartilhar as normas de comportamento social da cultura em que a língua funciona como veículo de comunicação, conforme Gargallo (1999). Ser crítico, portanto, exige que o indivíduo seja capaz de tomar decisões coerentes com seus princípios, seus conhecimentos e suas ideologias, estabelecendo-se como fator fundamental para as transformações sociais. Para Sánchez-Miguel (2012), ler criticamente é repensar o texto, reparar na existência de contradições e inconsistências.

Tratar dos termos leitura crítica e letramento crítico tem fronteiras muito tênues. Essas duas acepções estão associados a uma leitura que leva em consideração a autonomia do leitor em compreender os discursos e interpretar as ideologias que subjazem os discursos presentes no cotidiano sociocultural dos indivíduos.

² No original: Situar el discurso en el contexto sociocultural de partida; reconocer y participar en la práctica discursiva; e calcular los efectos que causa un discurso en la comunidad y en uno mismo.

De acordo com Cassany (2003, p. 117), uma leitura crítica é um tipo complexo de leitura, o que exige níveis mais altos de compreensão; requer os planos prévios de compreensão (literal, inferências, intenções, etc.) do texto, e exige uma sorte de resposta pessoal externa do leitor frente ao texto (frente a seu conteúdo, intenção, ponto de vista, etc.) Será por meio da leitura crítica que o leitor adquirirá autonomia e consciência, que o fará dar opiniões próprias e consistentes, com capacidade de compromisso com a sociedade.

Enquanto o letramento crítico, segundo Cassany e Castellà (2010, p. 362), está para a perspectiva que “se baseia na conformação social do sentido do texto. O significado é construído em contextos sociais, políticos, culturais, que provocam nos receptores interpretações determinadas histórico e localmente. [...] compreender implica uma perspectiva social, posicionar-se”.

Cassany (2006) afirma ainda que o letramento crítico refrata o discurso que por sua vez, tem ideologia. “Compreender requer reconstruir tanto o conteúdo como a ideologia e poder lhes atribuir sentido no mundo pessoal. Não existe nenhum discurso neutro. Todos estão situados e, de um modo ou outro, mostram sua ideologia” (CASSANY, 2006, p. 76).

A partir desta discussão, também no intuito de esclarecer as fronteiras entre leitura crítica e letramento crítico, Cervetti, Pardales e Damico (2001) fazem uma interessante distinção entre ambas abordagens. Para os autores, a leitura crítica é baseada, sobretudo, em uma tradição liberal-humanista, cujo objetivo é “auxiliar as pessoas a identificar as intenções do autor, medir a validade da informação veiculada e obter conhecimento sobre o mundo”, enquanto o letramento crítico considera o conhecimento como sendo construído ideologicamente, de modo que o sentido do texto é sempre múltiplo e dependente de um contexto situado.

De acordo com os autores, a perspectiva de uma abordagem de uma leitura crítica significa “[...] enfatizar abordagens que encorajam o questionamento e análise de textos que se aproximam da crítica social”, enquanto o “letramento crítico envolve uma compreensão da forma como a ideologia

e as práticas textuais moldam a representação de realidades nos textos” (CEVETI; PARDALES; DAMICO, 2001, p. 4 apud DAMASCENO, 2013).

No que diz respeito a essas duas concepções, Baptista (2010, p. 123) afirma que

[...] ao optar por uma abordagem como a do letramento crítico, deslocamos o foco das tradicionais habilidades de leitura que valorizam a simples decodificação e o foco no conteúdo e na memorização para a ênfase em atividades que favoreçam a compreensão e avaliação dos discursos produzidos nas diferentes sociedades e práticas letradas.

Para Cassany (2006), ler criticamente é situar o texto socio-historicamente, levando em consideração os propósitos e o contexto social, histórico, político, cultural, atendendo ainda as perspectivas de gênero sexual, etnia, classe social, cultura, etc.

Neste trabalho, assumimos como referencial para análise do desenvolvimento do ‘desempenho leitor crítico’ em E/LE a concepção de leitura crítica, pautada nos estudos sobre novos letramentos, buscando acessar os níveis mais profundos de compreensão leitora, no sentido de observar, avaliar e reformular o significado do texto (SÁNCHEZ MIGUEL, 2010). Além de, e principalmente, buscar refratar as representações sociais e os valores associados nas práticas de leitura.

3 No original: “Se basa en la conformación social del sentido del texto. El significado se construye en contextos sociales, políticos, culturales, que provocan en los receptores unas interpretaciones determinadas históricamente y localmente. [...] Comprender implica, en una perspectiva social, posicionarse. (CASSANY E CASTELLÀ, 2010, p. 362).

Considerações finais

De acordo com Cândido (2004 apud MENEZES, 2008), a Literatura é um elemento poderoso de instrução e educação porque ao TL estão imbricados valores e ideologias que a sociedade preconiza. Por isso, nossa defesa por um trabalho didático da leitura literária na sala de aula de línguas para o desenvolvimento de uma leitura crítica, entendendo que só assim o aluno vai estar preparado para refletir e interpretar o mundo de maneira consciente e crítica.

Sabemos que o ensino de uma LE no ensino básico ainda é muito desafiador pelas condições adversas que encontra o professor. Porém, esperamos que a partir da aplicação das atividades de leitura literária, com um trabalho sistemático com as concepções de leitura (superficial, profunda e crítico-reflexiva), possamos contribuir para o desenvolvimento de um leitor literário consciente, de forma a permitir que esses se desenvolvam como sujeitos críticos nos variados contextos sociais.

A partir dos teóricos consultados, defensores dos gêneros literários como ferramenta eficaz para ensino-aprendizagem comunicativo de língua, permitiram-nos a elaboração de atividades na dinâmica de uma leitura crítico-reflexiva, entendendo também a necessidade de um trabalho com as estratégias de leitura para um desenvolvimento do processo leitor.

Para finalizar, podemos afirmar que os dados obtidos até o presente momento, são animadores, já que se supõe que os participantes compartilham uma visão positiva do ensino de leitura em língua espanhola e do uso dos gêneros literários em sala de aula, além de uma preocupação por buscar alternativas para que os façam compreender e interpretar o texto literário satisfatoriamente, auxiliando-lhes na aprendizagem da língua estrangeira.

Referências

ARAGÃO, C. O. Todos maestros e todos aprendices: La literatura en formación de los profesores de E/LE tratada como Objeto de estudio, Recurso para enseñanza y Formadora de lectores. 2006. Tese (Tesis Doctorales en Filología Hispánica) - Universitat de Barcelona - Barcelona, 2006.

BAPTISTA, L M. T. R. Traçando caminhos: letramento, letramento crítico e ensino de espanhol. In: BRASIL, Ministério da Educação, Secretaria da Educação Básica. Coleção Explorando o ensino, v. 16. Brasília: MEC, 2010. 292p.

BRASIL. Secretaria de Educação Básica. Ministério da Educação. Orientações Curriculares para o Ensino Médio (OCEM). Linguagens, códigos e suas tecnologias. Brasília: Ministério da Educação/ Secretaria de Educação Média e Tecnológica, 2006. Disponível em <<http://www.mec.gov.br>>. Acesso em 29 de fevereiro de 2012.

BRASIL. Secretaria de Educação Média e Tecnológica. Parâmetros Curriculares Nacionais. Linguagens Códigos e suas Tecnologias. Brasília: Ministério da Educação/Secretaria de Educação Média e Tecnológica. 2002. Disponível em < <http://www.mec.gov.br>>. Acesso em 29 de fevereiro de 2012.

CASSANY, D. Tras las líneas: sobre la lectura contemporánea. Editorial Anagrama, S.A. Barcelona, 2006.

CASSANY, D. Los significados de la comprensión crítica. In: Lectura y vida. Barcelona, 2005.

CASSANY E CASTELLÀ. Aproximación a la literacidad crítica. Perspectiva, Florianópolis, v.28, n.2, 353-374, jul/dez, 2010.



CEVETI, G.; PARDALES, M. J.; DAMICO, J. S. A tale of differences: comparing the traditions, perspectives, and educational goals of critical reading and critical literacy.

Disponível em < <http://www.readingonline.org/articles/cervetti/>>. Acesso em 18 maio 2012.

COLOMER, T; CAMPS, A. Enseñar a leer, enseñar a comprender. Madrid: Celeste/MEC, 2001.

COSSON, R. Letramento literário: teoria e prática. São Paulo: Editora Contexto, 2009.

DAMASCENO, I. D L. Formação inicial de professores de inglês para a leitura crítica em LE na perspectiva sociocultural no curso de letras: português/inglês da UFC. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada) – PosLA, Universidade Estadual do Ceará, 2013.

FERNÁNDEZ, G.E; KANASHIRO, D.S.K. Leitura em língua estrangeira: entre o ensino médio e o vestibular. Educação e pesquisa, v.32, p.279-291, 2006.

FREIRE, P. Pedagogia da Autonomia: saberes necessários à Prática Educativa. 3ª edição. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

GARGALLO, I. Linguística Aplicada a la enseñanza de español como lengua extranjera. Madrid, 1999.

GIROUX, H. Os Professores como Intelectuais: Rumo a uma Pedagogia Crítica da Aprendizagem. Porto Alegre: Artmed, 1997.

KLEIMAN, A. Texto e leitor: aspectos cognitivos da leitura. Campinas: Pontes, 1999.

LIBERALI, F. C. A formação crítica do educador na perspectiva da Linguística Aplicada. In: ROTTAWA, L; SANTOS, S. S. Ensino e aprendizagem de línguas – língua estrangeira. Ijuí, RS: Ed. Unijuí, 2006, p. 15-33.

LAZAR, G. Literature and Language teaching. A guide for teachers and trainers. Cambridge: Cambridge University press, 1993.

MENDOZA, A. F. La utilización de materiales literarios en lenguas extranjeras. Aspectos didácticos de lengua y literatura. Zaragoza: Publicaciones ICE/Universidad de Zaragoza, 2002. p. 109-140.

MENDOZA, A. F. La educación literaria: bases para la formación de la competencia lectoliteraria. Málaga: Aljibe, 2004.

MENDOZA, A. F. Materiales Literarios en el aprendizaje de lengua extranjera. In: Cuadernos de Educación 55. Barcelona: Horsori Editorial, S.L., 2007.

REYZÁBAL, M.; TENORIO, P. El aprendizaje significativo de la literatura. Madrid: La muralla, S.A, 1992.

RODRIGUES, V. L. B. O uso do texto literário nas aulas de espanhol nas turmas de 2º ano do ensino médio de uma escola particular de Porto Velho: a relação entre os documentos oficiais e as crenças da comunidade escolar. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada), UECE, Ceará, 2011.

SÁNCHEZ-MIGUEL, E. La lectura en el aula. Qué se hace, qué se debe hacer y qué se puede hacer. Graó, col. Crítica y Fundamentos, 27. Barcelona, 2010.

SÁNCHEZ-MIGUEL, E. Leitura na sala de aula: como ajudar os professores a formar bons leitores. Trad. Fátima Murad. Porto Alegre: penso, 2012.



SANTOS, A. C. El texto literario y sus funciones en la clase de E/LE de la teoría a la práctica. In: Anuário Brasileiro de Estudos Hispánicos, n. 1. Embajada de España en Brasil. Madrid: Consejería de Educación, 2007. p. 33-45.

SMITH, F. *Leitura significativa*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1999.

SOLÉ, I. *Estratégias de leitura*. Tradução de Cláudia Schilling. Porto Alegre: Arte Médica, 1998.

WIDDOWSON, H.G. The use of literature. En: *Explorations in Applied Linguistics*, 2. Oxford: O.U.P., 1984. p. 160-173.

SOMOS ANALFABETOS? INTERCULTURALIDADE, DESLOCAMENTOS E DESCOLONIZAÇÃO NA AMÉRICA LATINA

Alai Garcia Diniz (PVS-CAPES –UNILA)

La poesía
es el viento que habla
al paso de las huellas antiguas [...]
La poesía
es el fermento de la savia para cada época,
los mensajeros llegan, se embriagan y se van
danzando con el viento.
JAMIOY,

Preâmbulo JAVYRI

Passo a saudá-los na variação Ava Guarani, (a que conheço de perto), de lá daqueles seus não somente perdidos, como negados, não apenas negados, como condenados, para atualizar um termo que choca e que foi utilizado por Augusto Roa Bastos, na obra organizada no México, em 1978: Culturas Condenadas que tratava das outras culturas excluídas no Paraguai. Hoje, com a Constituição de 1992 inclui o adjetivo de país pluriétnico para dar conta de proteger as mais de vinte culturas originárias de seu território. Naquele momento, o escritor paraguaio vivia em condição diaspórica e após a expulsão de seu próprio país em 1982, passou por apátrida, o que o levava à crítica da construção nacionalista e a se sensibilizar, especialmente, com a diáspora interna em seu país. Além da perseguição aos opositores políticos do governo de Stroessner, os sujeitos pertencentes às culturas indígenas eram condenados à indigência. Os direitos humanos que o Estado ditatorial paraguaio, em quase 40 anos de autoritarismo, teimava em silenciar, ocultar e desconhecer, hoje pode ser um primeiro ponto a ser abordado como candente na agenda política Latino-Americana: não apenas o respeito às culturas autóctones como a reivindicação de seus direitos humanos.

Segundo Montaigne um retórico do passado dizia que sua profissão consistia em “fazer com que as coisas pequenas parecessem grandes e como tal se aceitassem”. Então no caso dessa conversa, a abordagem sobre a interculturalidade no século XXI, poderia ser a de uma pincelada sobre a fronteira entre culturas locais, que se move entre grandes temas e que envolvem o mundo inteiro: a globalização. Portanto, a interculturalidade passa a ser um tema em correlação intrínseca com o papel de um professor de Espanhol nesse contexto culturalmente diversificado como o latino-americano.

Do meu ponto de vista, é possível pensar sobre a interculturalidade, a partir dos rios que passam pelas nossas aldeias; daquele lá no sul do Brasil, convertido na segunda maior hidrelétrica do planeta, a de Itaipu que causou impactos ambientais e humanos, em geral ao inundar a aldeia Ava Guarani de Jacutinga e criar a obrigatoriedade do deslocamento de mais de setecentos indígenas, bem como a perda de uma memória ancestral oculta na lama da aldeia de Santa Rosa do Ocoí em São Miguel do Iguçu que, de provisória nos anos 80 passou a ser definitiva.

O pequeno é tudo aquilo que passa pela minha aldeia, ou pelos rios que correm, por aqueles que passam a ser expulsos, repelidos, invadidos, mas vivem ao redor de nós, e podem ser vistos quando suas vozes se escutam nesse mesmo local.

Atualmente, nos defrontamos com a globalização e as tecnologias de comunicação e essa conexão entre sistema econômico e eletrônico trouxe um desdobramento: a convivência e simultaneidade de mundos culturais com suas diferenças e que, por estarem incluídas no cotidiano das pessoas de diferentes classes sociais e etnias, reclamam atenção. Isto que aparenta ser uma obviedade, no âmbito de professores de uma língua franca como o é o da língua espanhola, merece uma discussão mais complexa que começa a surgir, quando se unem perspectivas como a da interculturalidade, a dos deslocamentos e a da descolonização.

Antes de definir o conceito de interculturalidade, vale a pena explicitar que esta não é a única globalização que se conhece. Walter Mignolo

¹ Dado de referência do ano de 2012. Disponível em : <http://gigantesdomundo.blogspot.com.br/2011/04/as-10-maiores-usinas-hidreletricas-do.html>
Acesso em 18 de outubro de 2014.

aponta pelo menos três. A primeira com as navegações que “uniu a caravela, a pólvora e a cruz”.

No século XVI, sob o foco religioso que estabeleceu a hegemonia do Cristianismo sobre outras crenças no Ocidente. A escrita como forma de conhecimento parte do renascimento europeu e os outros códigos de comunicação como os códices dos astecas, os kipus dos incas permaneceram ocultos sob o privilégio da catequese, como parte da alfabetização que se sobrepunha às demais línguas encontradas que não possuíam a escrita.

A segunda globalização ocorrida entre os séculos XVIII e XIX tem como foco a razão cartesiana (“Penso, logo existo”) que, do embate com a religião, impõe uma universidade laica e a ciência moderna em língua francesa, vista como universal e como um capital simbólico da racionalidade ocidental. Os modelos de razão e positivismo se expandem com as independências latino-americanas e os ideais da Revolução francesa alcançam o hemisfério sul. Os conflitos ideológicos (Revoluções) e bélicos (primeira e segunda guerras mundiais) contribuem para a descrença em um único centro: a Europa. Então, no século XXI, estaríamos vivendo uma terceira globalização: a do capital global que, com o aceleração dos meios eletrônicos de comunicação, impõem a virtualidade como uma das configurações intrínsecas à vida humana. Isto destaca o presente com um grau nunca antes imaginado de simultaneidade espaço-temporal. Fabrica-se o presente a todo instante e a velocidade das informações conduzem a um estupor, a uma passividade e/ou a um estado letárgico?

É a partir desse impacto que traduzo aqui o apelo à memória, a partir do tema do analfabetismo, não só para lembrar os 13% de brasileiros a serem alfabetizados, nem para recuperar as reflexões sobre os analfabetos funcionais, mas para propor outro tipo de pensamento sobre o analfabetismo, menos corriqueiro e marcado por uma idéia de passado que sirva para desestabilizar o presente e propor-se a fermentar uma idéia diferente de futuro. Refiro-me ao analfabetismo cultural. Algo como uma terceira margem do rio que passa pelas nossas aldeias? Não bastaria acreditar e ser

² Referência a um artigo já publicado: DINIZ, Alai G. “Mba’e rendy ne ñe’e”: entre a transculturação e a oralidade. *Travessia*, n. 38, 1999.

portador de uma só cultura (a própria) que servisse para ler e interpretar o mundo, segundo Fonet Betancourt a interculturalidade seria, portanto:

“Aquela postura ou disposição para habituar a viver suas referências identitárias em relação com os outros, compartilhando-as em convivência com eles em processo de reaprendizagem, recolocação cultural e contextual...” (FONET-BETANCOURT, 2004:17)

Esse analfabetismo que alcança também outras categorias profissionais, excessivamente seguros, bem treinados em viver sob leis e modelos de uma cultura hegemônica, atinge tanto os docentes do ensino fundamental e médio como aos de nível universitário que pode se associar a uma visão monolítica da língua franca peninsular, que, aqui, em outro continente, ao se estender por diferentes comarcas latino-americanas, carece de se transformar e abrigar processos de transculturação e por isso a dar vazão a questões interculturais que ainda parecem flunar por sobre os cursos de Letras.

É neste contexto pluriétnico que avanço agora para o núcleo condutor do discurso, em primeiro lugar, para tratar da questão da interculturalidade que como conceito, não se restringe a um multiculturalismo como parte de uma agenda de respeito ou de tolerância às demais culturas, mas como o direito ao reconhecimento de memórias, de saberes e de costumes de outras nações que, mesmo excluídas, sobrevivem em um contexto monocultural de analfabetismo interno.

Operar a partir da liberdade do gênero ensaístico, coloca-me, por um lado, atenta contra o perigo de um tipo de gênero sagrado da oratória como a que articulava Próspero para a juventude, no início de um ensaio moderno como Ariel (1900) de José Enrique Rodó. (RODÓ, 1 946,9) sob o suporte subjetivo do fundador do gênero Michel de Montaigne e de acordo com a raiz desta proposta, por outro lado, convido a que escutem outras vozes, agora que, com o conceito de xamanismo, aprendi a possibilidade do ser múltiplo e a de escutar o silêncio. E se escolho uma voz antiga

que canta, a de Tupã Ñevangaju, xamã Ava Guarani é para misturá-la a outra língua franca colonial como a portuguesa, porque não venho aqui pra adotar pretensa austeridade, mas para lembrar-nos que uma sopa paraguaia é servida em fatias, que na Venezuela a iguaria matinal que desperta a todos no café-da-manhã é a arepa ou a cachapa, ou como na Bolívia uma sopa de mani passa a ser simbólica. Em digressão, se este momento pudesse trazer a metáfora de um outubro que desarmou um arremedo de resistência ao pensamento ocidental, há mais trinta anos atrás. A sopa de mani, aquela oferecida a Che Guevara por D. Ninfa, a esposa do telegrafista, a mesma testemunha que mais tarde desmentiu a panacéia da mídia de que Che Guevara morreu matando. Contra as informações oficiais do exército boliviano, Dona Ninfa afirmou que a um prisioneiro, Che Guevara, algemado e indefeso, em uma sala de aula ela servira uma sopa de maní (amendoim) no dia que precedeu a seu fuzilamento. Sua memória reteve o dado intercultural, graças ao fato de que ele confessara ter sido a primeira vez que provara tal acepipe. Nem na Argentina, nem em Cuba se fazia tal prato (o derradeiro) e aprendia com ela em sua noite extrema que do amendoim se poderia fazer uma sopa. Por isso a última ceia de Che Guevara teve o gosto de ser a primeira com a sopa de mani e foi esse estranhamento do prisioneiro que se manteve vivo na memória de D. Ninfa. Um encontro intercultural com aquela pessoa que soube apreciar uma iguaria cotidiana de raiz andina... Duas horas antes de ser fuzilado na mesma sala de aula da escola de La Higuera, na Bolívia, no dia 9 de outubro de 1967.

Nutrindo o ensaio com diferentes alimentos da mente para o corpo e vice-versa, em trajetória digressiva, vou insistindo em pensar que, no Brasil, as leis 10.639/2003 e 11645/2008 ao tornar obrigatório o estudo da história e culturas afro-brasileiras e indígenas nos estabelecimentos de ensino fundamental e médio, públicos e privados imprime ao ensino de Língua Espanhola um novo desafio que concede ao professor um papel concreto no rumo da descolonização cultural. Não só a partir de um conceito particularmente dinâmico de interculturalidade, como também o uso da formulação de Angel Rama sobre os vínculos culturais interfronteiriços entre regiões que não correspondem necessariamente aos limites dos mapas

oficiais das nacionalidades (RAMA, 1982, p. 58). A expressão cunhada pelo crítico uruguaio, articulada entre diferentes ensaios como o das comarcas culturais latino-americanas configura um modo de divulgar, informar e enriquecer os dados linguísticos e suas variações a partir de diferentes práticas das poéticas e das artes indígenas e afro-latino-americanas que vai da pintura corporal à tecelagem, da cerâmica aos rituais que potencializam as relações entre o arquivo e o repertório de quem aprenderia a língua espanhola. (TAYLOR, 2013) Deste modo, a aprendizagem se transformaria em uma máquina de ler o mundo para, sem deixar de apontar para o estudo peninsular e europeu, não então fosse priorizado como principal mas pudesse ampliar-se às mais de quinhentas culturas desse continente que usa o espanhol como língua franca. Ao operar uma metodologia intercultural o trabalho didático serviria como um movimento inédito de pesquisa que poderia se dar com a configuração de uma rede. Afinal, pensar a América Latina permite reinventar o local.

Sob a emergência de identidades étnicas, antes silenciadas pela unidade “imaginada” da construção dos Estados Nação no século XIX, oferecem-se no século XXI as culturas, historicamente, excluídas como as indígenas, quilombolas ou mesmo a dos exércitos de trabalhadores migrantes, de refugiados ou perseguidos por fatores bélicos, religiosos, políticos ou por catástrofes climáticas. São os boricuas nos EUA; os bolis em São Paulo, os haitianos do Acre a Cascavel ou Foz. Em Buenos Aires os guarangos cujo sinônimo de rude ou grosseiro, em determinada época (dos anos 40 aos 70), por exemplo, confundiu-se com os imigrantes paraguaios na Argentina, segundo registro literário de Augusto Roa Bastos. Assim, obras como a de Washington Cucurto, escritor argentino atual, criam um discurso lúdico, paródico e provocador que desnuda o impacto de uma interculturalidade urbana portenha eivada de preconceito. Refiro-me ao romance Cosa de negros (2003) ou ao texto poético Máquina de hacer paraguayitos e a invenção que recicla o papelão e inclui os trabalhadores urbanos com a editora independente Eloisa Cartonera ao inaugurar uma estética migrante. Insinuando-se pela cumbia em uma comarca milonguera como a rioplatense, os hábitos musicais dominicanos compõem na literatura uma

chispa de intermedialidade que dialoga com um cotidiano de um novo tipo de sujeito: o imigrante invisível que surge em uma literatura pos-autônoma, para usar uma categoria criada por Josefina Ludmer.

A literatura contemporânea necessitaria diferentes critérios e categorias para que a leitura fizesse algum sentido fora dos limites do que se habituou chamar de “literariedade”, pois os relatos vinculam-se a experiências e a trânsitos culturais ou deslocamentos, cujos processos de subjetivação convocam leitores à paródia, ao deboche e também a um tipo de jogo sobre o provisório modo de pensar e habitar o espaço em um determinado tempo. Havendo outros meios como o das manifestações visuais, pictóricas, têxteis ou dramáticas para se verificar como a interculturalidade constitui um elemento contemporâneo de negociação social que implica não apenas o respeito, mas à escuta das reivindicações dos direitos à terra e que vem sendo oculto, silenciado e dizimado, sistematicamente, em nome de uma modernização que atende a uma minoria. É possível operar na educação e na aprendizagem de outros modos de aprender um idioma permeado pela ideia de descolonizar a mente. Não apenas a do aluno, mas especialmente, a viseira mono cultural do docente.

Ainda que, no Piauí, já não se encontrem grupos indígenas, (embora os Cariri façam parte da história), um professor de Espanhol tem a oportunidade de relacionar a língua franca (Espanhol) aos pensamentos de diferentes grupos ameríndios, quilombolas, afro-descendentes a fim de ampliar as fronteiras culturais.

SUBTÍTULO

Conhecendo o problema territorial dos Kaiowá do Mato Grosso do Sul e o índice de suicídios ocorridos entre os jovens, vale a pena escutar a proposta dos Brô MCs e o modo como elaboraram uma síntese intercultural com um rap guarani que vem mudando a percepção negativa de sua identidade entre os jovens indígenas no contato com o branco que rotula, discrimina e exclui em um reforço de vozes híbridas que seguem juntas,

³³ Intermedialidade, a grosso modo, pode ser conceituada como procedimentos próprios de uma arte ou mídia que se cruzam em outra. No caso de obras de Cúcuta, a cumbia passa a ser usada como ritmo discursivo, formando parte dos recursos literários. Mais detalhes ler Claus Cluver (Revista Aletria, 2010) e obra de Thais Nogueira Diniz – Intermedialidad e estudos Interartes, Belo Horizonte: ed. Da UFMG, 2013.

⁴ Ver SOPRO, n. 20 – LUDMER, Josefina – “Literaturas pos –autônomas”, janeiro de 2007. Disponível em <http://www.culturaebarbarie.org/sopro/n20.pdf>. Acesso em 18 de setembro de 2014.

em sua língua original com a solidariedade que o RAP – Revolução através da Palavra assumiu no Brasil.

Quando se compara a voz do cacique sobre o texto mítico ancestral ao rap dos Brô Mcs, entende-se que do político ao estético, os jovens criam uma transfusão que abastece as veias da resistência que só eles como geração aberta aos fluxos de outras culturas, podem escutar sobre si mesmos, enquanto povos ancestrais, diante das demandas do agronegócio e da ameaça de condenação e invisibilidade. Esses Mcs Kaiowa descobrem como buscar o fundamento da palavra: Ayvu Rapita na atualidade. O fundamento da palavra, sua semente, o teko Guarani como modo de se sentir vivo e capaz de falar, capaz de conjugar a hibridez no guaraguês, a fala dos deslocados cientes do drama de um processo de pertencimento que se recria na performance intercultural do rap. Ritmo e poesia, em sua origem caribenha ou americana do RAP ou na migração do gênero musical que se transformou em movimento afro-brasileiro do hip hop como Revolução Através da Palavra que agora traz a voz jovem do indígena Guarani Kaiowá que luta para não ser desaldeado, mas segue a prática de buscar sua palavra ao mediar entre a aldeia e o mundo urbano e encontra a solidariedade no ritmo globalizado de outros jovens discriminados.

A discriminação sócio-cultural e a questão aberta de uma resistência Guarani não configuram em homogeneização com a cultura hegemônica, mas cria um diálogo estético que combina a cultura afro-descendente com a ancestralidade de sua língua (guarani) e a resistência que descobre como gritar e se fazer ouvir nos meios de massa que a sociedade do espetáculo articula. Nessa transculturação que assenta as bases para uma visibilidade a identificação demonstra uma postura, uma diferença, não somente sob um gênero advindo da cultura afro-caribenha e americana, mas como parte de uma imagem de resistência global da juventude que se solidariza em diferentes latitudes e cenários étnicos.

O canto guarani pode ser estudado a partir do ritual xamânico, no entanto, do ponto de vista contemporâneo também é preciso escutar as vozes sincréticas das novas gerações.

Mesmo que a ascensão de uma peculiaridade intercultural do rap

em guarani possa ser volátil, mesmo que se acenda e se apague na mídia o interesse ao redor desses Mcs da floresta que fundem a periferia da língua ao corpo negro que criou a cultura hip hop, o dinamismo dessa proposta vem a ser a transformação do silêncio em voz (um processo de subjetivação complexa para um corpo deslocado entre duas culturas) uma síntese híbrida necessária para apontar ao futuro, sem perder a memória e uma voz que mistura elementos do sagrado para o profano, do global para o local. Mesmo que Ñanderu na tradução desavisada desses jovens se transforme no termo do universo cristão: “Deus” como na letra da canção “Terra Vermelha”, o que pode restringir seu significado, aparentemente, poderia ser lida como uma traição a uma cosmologia guarani, mas também traduz o desejo de circular, alcançar o expectador e ser compreendido, ao adaptar as fontes da cultura subalterna ao português, língua franca colonial. No sacrifício de um deus guarani (Ñanderu) pelo deus cristão, hegemônico, concede-se o benefício de ampliar o número de receptores sobre a luta pelo território guarani, sua resistência em prol da visibilidade à cultura na mídia e, é claro que no processo o próprio grupo musical aprende gradativamente a se impor simbolicamente.

1. Interculturalidade

A fim de propor um diálogo sobre as correntes do pensamento atual latino-americano passo então diferentes aspectos sobre o conceito de interculturalidade.

Em primeiro lugar é preciso esclarecer que há diferentes perspectivas para o mesmo conceito. Na voz dos Mapuche de Neuquen que se colocam em conflito com a sociedade argentina, há uma reivindicação política de interculturalidade que difere do Programa Bilingue do Estado Argentino, lançado em 2004.

No caso específico deste evento que reúne docentes da área de Espanhol, caberia refletir sobre o fomento de uma língua franca como mediação intercultural, não apenas do espanhol ao português e vice-versa, mas rumo a um reconhecimento de práticas, hábitos e costumes de povos originários que constituem a riqueza étnica das comarcas culturais lati-

no-americanas. Para tanto, vale agora entender como Fonet Betancourt define a interculturalidade:

“... postura ou disposição para habituar a viver suas referências identitárias em relação com os outros, compartilhando-as em convivência com eles em processo de reaprendizagem, recoleção cultural e contextual nos permite perceber o analfabetismo cultural do qual nos fazemos culpados quando acreditamos que basta uma cultura, a própria para ler e interpretar o mundo.” (FORNET-BETANCOURT, 2004:17)

Além das perspectivas mencionadas, valeria a pena distinguir alguns termos que, embora se assemelhem, não teriam a mesma genealogia nem servem de sinônimos à noção de interculturalidade. Por exemplo, o Multiculturalismo provem de um recorte neoliberal, referindo-se as culturas de hegemonia ocidental e indica descrições de diversas culturas que buscam reconhecimento, tolerância e respeito, embora ocultem o consentimento à permanência de desigualdades. O prefixo pluri, usado em algumas constituições da América Latina, indica convivência de culturas em um mesmo território, explica a diversidade cultural de um país como a Bolívia, Paraguai e o Equador.

De qualquer modo, se pretendermos aproveitar a reflexão de Catherine Walsh, a diferença fundamental de sua perspectiva é de que a interculturalidade não existe. É um conhecimento a ser construído. (p.11).

Vale dizer que consistiria em um projeto histórico alternativo de escuta ao movimento indígena; quilombola, dos deslocados ou imigrantes. Enquanto o multiculturalismo sustenta a diferença dentro dos moldes de colonialidade, a interculturalidade refunda estruturas, lógicas, modelos, práticas e modos de pensar, atuar e viver. A interculturalidade se transformaria em um caminho permanente de escuta, negociação e resistência. No caso da Bolívia e do Equador seriam estados plurinacionais e interculturais em busca dessa trilha.

Há quem pretenda ver a interculturalidade como um processo de gestão da cidadania para o século XXI que se operaria, de modo interdisci-

plinar, por exemplo, no âmbito educacional, na comunicação, na economia e na configuração de políticas públicas.

A elaboração de processos de mediação intercultural, são os desenvolvidos pelos povos indígenas da América do Sul em suas lutas como a dos Kaiowa, Mbya Guarani ou Chiripa como de outros grupos indígenas da Bolívia, Perú, Colômbia e Equador. Ou pelas propostas e estratégias dos povos Mapuche no Chile para resistir à aplicação das leis anti-terror de Pinochet, ainda em vigência.

2. Descolonização

Se, por um lado, a interculturalidade opera contra a assimetria que configura as diferentes formas de colonialidade, seja a do poder que estabelece um sistema de classificação social - brancos; mestiços, índios e negros, ou a colonialidade do saber cujo posicionamento eurocêntrico, descarta outras racionalidades epistêmicas ou outros conhecimentos que não sejam a dos brancos europeus, por outro, seria preciso pesquisar ainda sobre outros efeitos a descolonizar como os que prevalecem no âmago do próprio sujeito, como o de uma identidade negativa que se exerce pela subalternização, inferiorização e desumanização, tal como a que ocorre entre brancos e indígenas, entre diferentes castas, entre outras relações como a do elemento autóctone e o estrangeiro, o que sofre os imigrantes e mesmo dentro de instituições como a escola, a família, a igreja, veiculadas diariamente pela mídia que, segundo alguns autores, exerceria hoje a condição proeminente de um quarto poder.

Assim, não basta apontar que a interculturalidade consiste na interação comunicativa que se produz entre dois ou mais grupos humanos de diferentes culturas. Se entre um ou vários grupos em interação mútua há diferentes etnias, sociedades, ou comunidades é necessário compreender como a mediação lingüística pode se tornar mais profunda no que tange à questão mediadora intercultural.

Referindo-me também ao destaque para o conceito de tradição oral, seria possível entender que o domínio de uma tradição, tenderia a reforçar

ou a intensificar a indissolubilidade do vínculo humano com o passado? Com Gadamer, significaria abandonar a perspectiva de subjetividade, uma vez que a toda escolha e projeção de si mesmo rumo ao futuro subjaz a procedência como não-opção do que já somos, e toda autoconsciência fica relativizada como consciência de si mesmo que não é original, mas aquele que se chegou a ser? Compreendendo que a existência fundada na tradição se entrelaçaria à experiência do compreensível, como um processo comunicativo, as instâncias mediadoras entre emissor e receptor seria a linguagem e o tempo.

Há uma inquietude e uma tensão na simultaneidade das culturas que não estão simetricamente delineadas. Uma invadem as outras, há desigualdades que exigem reinterpretar a interculturalidade. Um Estado monocultural não pode ser hoje a imagem de um país com 170 línguas e centenas de culturas das quais pouco conhecemos porque, na escola, foram silenciadas e poucas foram as universidades capazes de assimilar algumas delas como parte do conhecimento científico a ser desenvolvido no Brasil. É certo que diriam alguns, essas línguas representam só 0,6 dos habitantes do país. E lhes pergunto e o nosso DNA? E o imaginário que subsiste no imaginário coletivo, na literatura e nos relatos, cordéis e repentes?

3. Repertório e performance

Grande parte das práticas culturais latino-americanas está submergida pela restrição de se pensar as manifestações literárias no âmbito da escritura e do livro. Então ao trazer à baila o conceito de Diana Taylor na obra *Arquivo e Repertório* (2013) propõe-se observar que uma prática incorporada destina-se a repensar as manifestações artísticas a partir da presença, do corpo, da mescla das artes e também da memória coletiva. A partir daí pode-se introduzir um outro conceito, o de performance. Em lugar de “tradição oral” vale pensar que o conceito de performance de Victor Turner relaciona o ritual à liminalidade, (quando o tempo se detém) e se apresenta como situação extraordinária que escapa ao paradigma da ordem (TURNER, 1987, p.77) As posições sociais aparecem dissolvidas na efemeridade do ato e, nesta interrupção, há re-ligação entre os sujeitos daquela comunidade.

Segundo Rubens Alves da Silva: “Ao repensar a sua teoria do rito a partir da noção de performance, Turner recorre à contribuição de diferentes áreas disciplinares, tais como o teatro, a filosofia e a lingüística, particularmente no que diz respeito ao estudo da comunicação não-verbal.” (SILVA, 2005).

No campo da arte da performance, a liminaridade se apresenta como uma mistura de linguagens (música, poesia, corpo, etc.). A abordagem de Richard Schechner que não distingue ritual de teatro, pensa a performance como eficácia e entretenimento, mas acrescenta que, como um ato efêmero pode também surgir ou provocar comportamentos inesperados como uma irreverência, um canto, um choro ou outros modos de atuação que, sem estar totalmente previsto, surpreendem os sujeitos no encontro entre diferentes atores sociais. (Schechner, 1988, p. 142).

Compreendendo a performance não apenas como prática cultural a ser observada, mas também como suporte teórico, ou categoria analítica e como parte de procedimentos interculturais, a tentativa é aprender com os Ava Guarani ou outras culturas ao nosso redor outro modo de estar no mundo.

A importância do poráí como canto da pajelança e do jiroquý a dança, nesta fusão se pode ler a performance.

Curt Unkel, o alemão que esteve no Brasil entre os anos 1905 e 1945 foi adotado como índio pelos Apapokuva e se tornou conhecido como Nimuendaju deixa um documento a ser conhecido por quem pretende aprender como lidar com as relações interculturais. Na obra escrita em alemão e guarani (1914) e só traduzida ao português em 1987 - A lenda da criação e destruição do mundo como fundamentos da religião dos Apapocúva-Guarani. Trad. Charlotte Emmerich & E. Viveiros de Castro (esgotadíssima!) relata como na aldeia dos Apapokuva (ancestrais dos Ava-Guarani) o que significa quando alguém recebe o seu primeiro canto de pajelança. Alguns cantam por qualquer motivo; quando se equilibram sobre uma pinguela para não cair na água; outros só o entoam em acontecimentos excepcionais. Ou em acidentes ouve-se uma pessoa cantar, quando ninguém sabia que possuía seu canto que, na maioria dos casos, era regalado em sonho por um parente falecido. “Oú poráí tyvaça Mbyypý upé – Chegou um canto prá Mbypy.” (NIMUENDAJU, 1987, p. 77)

Nimuendaju comenta como uma índia casada, de 25 anos aproximadamente, (que nunca tivera um canto de pajelança), acordou no meio da noite, ao alvorecer em sua oca e começou a chorar e depois a cantar, primeiro baixo, hesitante, depois alto e cadenciado. Não se podia interromper o canto! Quando parou, ela contou que sonhara com seu pai que lhe mostrou uma linda flor do Além. Deu-lhe muitos conselhos e recomendou que ela cantasse a Ñandecy quando estivesse preocupada e em perigo. Durante esse dia ela não comeu nada e cantou com breves interrupções até a noite. Mascaram caguijy e se reuniram na casa da dança/ reza. (NIMUENDAJU, 1987, p.77).

Nimuendaju também descreve o modo altivo como o Guarani enfrenta a morte. Canta até que sua voz não possa seguir...repudia qualquer consolo ou remédio e enquanto aguarda seu fim. Todos se reúnem todos e é comum que diversos pajés cantem ao mesmo tempo. Da melodia vyvraijá – acelerada muda-se o canto para o solene ñeengaraí. (Nimuendaju, 1987:36)

O professor pode reconhecer no perspectivismo do antropólogo Eduardo Viveiros de Castro, uma das teorias interculturais da maior importância, já que parte do conhecimento das etnias amazônicas, entendida como comarca cultural sul-americana e que considera que a cultura humana deve estar vinculada a todos os seres – incluindo animais e plantas – ao passo que os seres estão divididos por suas diferentes naturezas, ou seja, seus corpos (VIVEIROS DE CASTRO,1992). Assim descolonizar a mente escancara uma especulação entre temporalidades e territórios moventes, fluidos entre o império das línguas, a moldura da pátria e supranacional.

Exemplifico com algumas chaves como a dos guaraní - “nação” sem Estado; como a dos mapuche que foi deslocada, desterritorializada pela colonização e os Estados modernos do século XIX e continuam a sofrer um ataque opressivo com a expansão do agronegócio e da pecuária. Neste silêncio de vozes que ardem perambula por entre caminhos condenados, sem deixar que lhe pisem outros interesses econômicos do Brasil, Bolívia, Paraguai, Uruguai e Argentina, entre fluxos e restos, segue a potência de uma cultura complexa, lúdica, lúcida que ensina outros modos de ler o mundo.

Em uma dessas escrituras recolhidas por informantes orais Ayvu Rapita – Textos míticos de los Mbya Guarani del Guairá (1959) recolhidos

por Leon Cadogan, antropólogo autodidata do Paraguai lê-se em guarani, traduzido ao espanhol, alguns temas sobre seus costumes, nascimento, morte e cosmologia, algo como uma iconografia rupestre que em clave lírica cria outro mundo. Quem não ouviu falar de Popol Vuh, o livro de instrução e costumes dos maias? Alguém conhece os códices dos astecas? E Ayvu Rapita? que se fundamenta em relatos de informantes orais do Guaira?

Na fala atual do Cacique Pedro Alves da aldeia Santa Helena da cidade de Diamante do Oeste, entende-se o sentido do conceito:

“Ayvu Rapita é o começo da palavra... Hoje tem índio sem terra. A terra era nossa, naquela época não tinha país, índio ia aonde queria . Agora tem terra mas é pasto, ficamos sem espaço. “A gente não tem o que comer mas reza a Ñanderu.” (Pedro Alves, Ava Guarani, aldeia Sta. Helena, 2011).

Um teko (costume) que os Guarani mantêm é sua comunicação cósmica ativa com animais, pedras, águas e árvores. Ayvu na voz dos informantes orais Mbya Guarani indica a porção divina da alma humana. Um investigador Marcial Samaniego em 1944 afirma que para os Kaiowá “nuestra palabra es la manifestacion de nuestra alma que no muere...ang es la sombra, el rastro, el eco”. (CADOGAN, 1997, 303).

Com os Guarani (acredito que para culturas indígenas em geral), aprender passa pelo corpo, no corpo e para o corpo. Na dança a alma canta para conter a destruição do mundo, segundo Guilherme Tupã Ñevangaju Rocha, xamã Ava Guarani. Conseguir traduzir para o corpo, para a voz ou a uma dinâmica oral as situações de aprendizagem e propor-se a aprender outros paradigmas das culturas silenciadas, transforma o docente em mediador cultural.

Considerações Finais

E para concluir, considerar a partir de Walter Mignolo que, se há culturas que foram subalternizadas, colonizadas como as indígenas ou as afro-descendentes, “a opção que alimenta o pensamento descolonial imagina um mundo no qual muitos mundos podem co-existir.” (MIGNOLO, 2008:296) Na linha do imaginário de Ayvu Rapita, há um poema de Susy

Delgado – XVI, do livro *Ñe’ e jovai* (2005) que condensa em versos paralelísticos propriedades “líquidas” para mostrar como uma locução pronominal indefinida (Mba’é=algo que) qualificada por diferentes ações, desloca-se em vários movimentos para chegar ao início de tudo: “Ayyu”.

Importante salientar que Ayyu em guarani pode ser lido de diferentes modos. A partir do guarani paraguaio poderia significar “ruído”; na variante Ava Guarani significa “palavra”, o que no dicionário de Antonio de Montoya de 1639 implica outros sentidos: “ruido; murmullo de los que hablan y de los rios” (MONTROYA, 2011:107). Certamente o poema de Susy Delgado traduz uma polifonia de vozes e lê-lo, coletivamente, como em uma oração panteísta pode dar conta do jogo lírico em torno da voz que, de humana, pode vir do rio (ou das Cataratas) que correm por nossas aldeias.

Mba’e ngururu	algo que murmura,
Mba’e syryry	algo que resbala,
Mba’e chororo	algo que derrama
Mba’e charârã	algo que ronca
Mba’e pyambu	algo que bufa
Mba’e parârã	algo que suena
Mba’e guilili	algo que gotea
Mba’e guiriri	algo que chorrea
Mba’e guarara	algo que desborda
Mba’e korôrõ,	algo em catarata
Mba’e sununu,	algo como un trueno
Ayyu	un ruido.

Por um lado, esse poema em que as palavras cantam ao redor de uma sonoridade líquida, lembra outro texto mexicano anônimo sobre o huipil em que se bordam palavras. Por outro lado, não somente no gênero poético ou no tecido náhuatl, os relatos contemporâneos podem-se armar de uma oralidade cotidiana como a que o venezuelano Arnaldo Jiménez inventa em *Orejada* (2011) para conduzir o leitor ao ritual sonoro de como canta a sobrevivência em Caracas do século XXI.



“ah pero usted no sabe usted no sabe nada porque sino güeno pues que pa gente buena como rosa no hay nadien por eso fue que murió como un pajarito serenita casi alegre ella fue la primera que me tocó la puelta y cuando vio a mi hija casi le da un infarto y Amalia cómo fue eso qué jué lo que pasó y nada véngase con nojotros y dejamos a mi hija toda envainá porque Ella había perdido un riñon y tenia una pierna paltía y una fratura de cabeza y entonces me llevó paque un señor allí en morón el señor vio una foto porque yo no llevaba orina por el apuro y me dijo usted tiene que hacer esto y esto y esto y no haga aquello ni aquello ni aquello y pa pa pa y yo hice hice too lo que me dijo y lo que te decía la rosa fue la que compro los remédios y pagó la consurta y compro un montón de frutas y nos visitaba toas las tardes y vorvía a comprar y así y mire allí anda ya tiene una hijita y ta casá y tóo si camina un poco jodía pero el marío la quiere y mírela allí muy feliz de la vida como quien dice” (JIMENEZ,2011:94)

Em trinta e dois relatos traduz-se o presente de distintos fragmentos biográficos de sujeitos anônimos da Venezuela. Aparentemente na enunciação textual do relato 26 se alude ao dilema materno que ao ver a filha desenganada pelos médicos luta para cuidar de Amalia, após um diagnóstico fatídico. Ela vive em um “barrio” de Morón, cidade industrial com várias refinarias no Estado de Carabobo, região central do país.

Ao enfrentar “una vaina arrecha” (problema difícil) a voz cotidiana se delineia no encontro solidário que pelo recurso da oralidade prescinde da pontuação, pois o tempo entre as frases subseqüentes se corta com o espaço do silêncio em uma escritura armada discursivamente na oralitura: “feliz como quien dice”. (JIMENEZ,2011:94)

Esta fórmula de Arnaldo Jimenez tem no prefácio do escritor Luis Alfredo Briceño um aviso sucinto: “Y se los advierto, si ustedes son de los que leen con intenciones de no ser molestados en sus certezas, mejor es que ni busquen este libro.” (apud Jimenez, 2011:10)

⁶ Barrio no sentido venezuelano de assentamento irregular e popular.

Arnaldo Jimenez, nascido em 1963 e mais conhecido como poeta, vem despontando na literatura venezuelana com uma dezena de obras que denotam um ritmo de escritura calcado nas situações vivas da língua em sonoridade que promete pois, em entrevista recente a Rafael Ayala, ele identifica a obra narrativa *Orejada* como poesia e convicto afirma que “la poesía es un modo de andar despiertos, oliendo y oyendo, saboreando y palpando el mundo”. (JIMENEZ, 2014)

E para concluir, se essas reflexões só conseguiram atravessar, entre pinceladas, cantos e vozes, de modo provisório, algumas culturas, em lugar de buscar seu nicho entre as formas tidas como hegemônicas já legitimadas, vale a pena retomar a questão do título “Somos analfabetos?” e contra isto propor a escuta aos poetas ameríndios, afro-descendentes, migrantes, deslocados (ou “desbocados” como Alfonsina Storni) ou à bordadeira anônima que costura nas linhas do huipil mexicano sua autobiografia (texto em anexo), aos raperos Kaiowá ou àqueles que só os poetas traduzem com uma melodia ainda não decodificada. Para entender o sentido de analfabetismo calcado na deficiência de um pensamento monocultural que este artigo tenta desconstruir em meio a divagações, mais que discursar, fica a proposta de leitura bilingüe do poema de Hugo Juagibioy Jamioy, poeta da Colômbia que, do comentzã deixou a tradução ao castellano, para nós analfabetas, que sabemos da importância de pensá-la como língua franca que não pode devorar a riqueza contida em tantos outros idiomas originais, ainda indecifráveis. O poema não pretende, exatamente, encerrar o debate, mas pretende deixar uma provocação a que, vocês, leitores, continuem a pensar no papel que desempenham os professores de Espanhol nestas terras baixas da América do Sul:

7 Refiro-me ao texto sobre Alfonsina Storni “O discurso desbocado da loba”, um dos capítulos de *As mulheres são o diabo*, organizada por Sergio Nazar: Rio de Janeiro: Ed. Uerj, 2004.

ツ|セテナゼドニジツ_ニツゾ

ANALFABETAS

<p>Ndás cuantsabobuatm chë ndoser- taná ca Ndoñ mondoben jualiamëng LibrëEangá o betiyëng Canyeng y inyeng BatEá y bëtscá mondëtatEëmb Bëneten AtEbe bëtstaitá tmojuantEabua- ché Canye librëEá Tmonjauyan tonday condëtatEëm- bo ca Ibetn Shinyoc jotbeman Chabe cucuatEiñ Coca tsbuanach jtsebuertanayan UayaEac jtsichamuan Ndayá chiñ bnetsabinñan</p>	<p>A quién llaman analfabetas a los que no saben leer los libros o la naturaleza; unos y otros algo y mucho saben; durante el día a mi abuelo le entregaron un libro le dijeron que no sabía nada; por las noches se sentaba junto al fogón en sus manos giraba una hoja de coca y sus labios iban diciendo lo que en ella miraba*.</p>
--	---

Aguyjevete

REFERÊNCIAS

CADOGAN, Leon - Ayvu Rapita- Textos míticos de los Mbya-Guarani del Guairá, Edición de Bartomeu Meliá, Asunción: CEADUC, 1997.

DINIZ, Alai G. “Mba`e rendy ne ñe`e: entre a transculturação e a oralidade.” Revista Travessia, n. 38, 1999. Disponível em:

<http://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/view/14670>

Acesso em 11 de outubro de 2014.

JAMIOY, Hugo Juagibioy - Bínÿbe oboyejuayëng/ Danzantes del viento: poesía bilingüe , Bogotá: Ministerio de Cultura de Colombia, 2010.

JIMENEZ, Arnaldo – Orejada. Caracas: Fundación Casa Nacional de las Letras Andrés Bello, 2011.

AYALA, Rafael – “Entrevista a Arnaldo Jiménez” in Correo cultural, el arte de vanguardia. Caracas, enero de 2014. Disponível em <http://www.correocultural.com/2014/01/68125/> Acessado em 13 de outubro de 2014.

CUCURTO, Washington. 2ª. ed. La máquina de hacer paraguayitos. Buenos Aires: Mansalva, 2005.

RAMA, Angel - Transculturación narrativa en América Latina . México, Siglo XXI, 1982.

RODO, José Enrique – Ariel. Buenos Aires: Tor, 1946.

TURNER, Victor – Drama, campos e metáforas. Niterói: EDUFF, 2008.

WALSH, Catherine – “interculturalidad, pluriculturalidad e decolonialidad: las insurgências político-epistémicas de refundar un Estado.” In TABULA RASA. n.9, julio-diciembre de 2008.

_____. Interculturalidad y colonialidad del poder. Un pensamiento y posicionamiento ‘otro’ desde la diferencia colonial”. In: WALSH, C.; LINERA, A. G.; MIGNOLO, W. Interculturalidad, descolonización del estado y del conocimiento. Buenos Aires: Del Signo, 2006. p. 21-70.

MIGNOLO, Walter – “Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política”, tradução de Angela Lopes Norte. In Cadernos de Letras, UFF, Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Literatu-

ra, língua e identidade, no. 34, p. 287-324, 2008. Disponível em:
<http://www.uff.br/cadernosdeletrasuff/34/artigo18.pdf> Acesso 21/09/2014.
VIVEIROS DE CASTRO, E. – “Antropologia renovada” in Revista Cult.
2010. Entrevista a Juvenal Savian Filho e Wilker Sousa. Disponível em
<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/12/antropologia-renovada/>
Acesso em 13 de outubro de 2013.

O LEGADO DAS ÁFRICAS NO CANTO DE CLEMENTINA DE JESUS

Daniela Pedreira Aragão

Desenvolver um estudo sobre o legado da diáspora africana e suas influências na obra musical da cantora e compositora Clementina de Jesus remete, primeiramente, à importância de estabelecermos um mapeamento das questões históricas e das negociações culturais da diáspora africana brasileira, a partir da inscrição das marcas culturais do processo da escravidão. A escravidão implicou processos de desterritorialização e reterritorialização cultural dos africanos, vítimas do tráfico, bem como instaurou as relações de poder mestre-escravo (a), determinando a identidade cultural e as relações raciais e de gênero no Brasil contemporâneo, como também nas três Américas que vivenciaram o processo da escravidão.

Em seu livro “O Atlântico negro”, Paul Gilroy (2001) aponta uma série de fatos que nos permitem apreender o alcance das produções culturais geradas nos países que, herdeiros dos processos de colonização e escravização, se apresentam na contemporaneidade como locus de intercâmbios ideológicos e estéticos os mais diversos. A partir do conceito de diáspora que, segundo Gilroy “ativamente perturba a mecânica cultural e histórica do pertencimento” – torna-se viável pensar as culturas das sociedades pós-escravistas e pós-coloniais como culturas híbridas, em perspectiva de viagem, pois resultantes de conflitos e negociações que caracterizam panoramas sociais, políticos e culturais em aberto.

Por isso, a imagem do Atlântico negro se impõe como um legado radical para a mudança da percepção não só dos quadros políticos, mas também dos mecanismos culturais e estéticos que fundaram a face das sociedades pós-coloniais. Ou seja, o Atlântico além de ser uma referência

geográfica ou espacial constitui-se, na contemporaneidade, como um espaço de culturas em movimento. Tal movimentação, antes impulsionada pelo tráfico de escravos e pelo comércio em geral, se estabeleceu como um referencial, dentre outros, das culturas pós-coloniais. De outro modo, pensar a cultura em países de língua portuguesa como Angola, Moçambique, Cabo Verde e Brasil, significa pensar as estratégias que os sujeitos adotam para articularem suas práticas culturais e identitárias.

Conforme argumenta T. S. Eliot (1989) o artista é um catalisador de sentimentos, frases e imagens, cuja mente aguarda o momento certo para reunir e gerar uma nova combinação inovadora. Dessa maneira, a criação de Clementina de Jesus pode ser entendida como um momento em que intensidade, pressão e fusão se unificam para produzir o acontecimento artístico a partir do agenciamento de caminhos associativos de impressões e experiências, inesperados e peculiares. A voz-corpo da artista se desnuda em cada criação, extrapola as intenções da intimidade do seu desejo e provoca fulgurações naquele que a escuta. Cada criação sua é o reflexo dialógico e polifônico entre o que nela há de mais individual e as criações de seus mestres.

Ao analisarmos a questão da voz no universo musical consideramos que a dimensão verbo-musical de uma canção é uma forma estabilizável pela grafia ou notação codificada, enquanto a forma da voz é essencialmente energia, um objeto volátil. É imprescindível mencionar o fato de que a emissão vocal, qualquer que seja ela, coloca em vibração todo o corpo; ela não envolve, portanto, apenas o tórax e o crânio, pois a voz do cantor transcende a qualidade do som que sai pela sua boca já que o ato de cantar abarca todo o corpo. É somente através da emissão da voz que a canção ganha real existência, e uma música adquire assim diferentes sentidos conforme a interpretação de cada artista. Enquanto o cantor não insere a canção em seu corpo - voz, a letra se limita a um conjunto de palavras inertes e a partitura a um conjunto de notas mudas. Sendo assim, o intérprete, por meio de sua intuição e sensibilidade, é capaz de dar nova forma a uma canção, ao propor uma leitura singularizada e imprevisível que valorize nuances

poéticas e sutilezas sonoras que adquirem outras e novas cores segundo o seu timbre de voz, o ponto de articulação bucal a partir do qual emite o seu canto, e toda a circulação do ar no interior da “catedral do som”- tal como é considerado o delicado e complexo aparelho respiratório pelos profissionais do canto – e no seu corpo enquanto “caixa de ressonância” como um todo: sustentação do ar, movimento do diafragma, dentre outros. Deve-se levar em consideração que a “voz cantada” se difere substancialmente da “voz falada”, pois a voz que canta deve ser necessariamente portadora de uma série de atributos como afinação, potência, equilíbrio de graves e agudos, e demais técnicas.

Ao elocubramos sobre a performance de uma cantora como Clementina de Jesus, estamos tentando compreender como se dá em diferentes formas e contextos o desempenho de seu corpo. A expressividade de seu canto que se compactua com o movimento de todo o corpo elucida uma arte em constante autoquestionamento e transformação. O corpo é o veículo de recepção e projeção no mundo e carrega em si as memórias e histórias do indivíduo:

Meu corpo é a materialização daquilo que me é próprio, realidade vivida e que determina minha relação com o mundo. Dotado de uma significação incomparável, ele existe à imagem de meu ser: é ele que eu vivo, possuo e sou, para o melhor e para o pior. Conjunto de tecidos e de órgãos, suporte da vida psíquica, sofrendo também as pressões do social, do institucional, do jurídico, os quais, sem dúvida, pervertem nele seu impulso primeiro. Eu me esforço, menos para apreendê-lo do que para escutá-lo, no nível do texto, da percepção cotidiana, ao som dos seus apetites, de suas penas e alegrias: contração e descontração dos músculos: tensões e relaxamentos internos, sensações de vazio, de pleno, de turgescência, mas também um ardor ou sua queda, o sentimento de uma ameaça ou, ao contrário, de segurança íntima, abertura ou dobra afetiva, opacidade ou transparência, alegria ou pena providas de uma difusa representação de si próprio. (ZUMTHOR, 1993, p. 23-24).

Zumthor através de suas reflexões elucidada sobre o quanto o corpo de um indivíduo se projeta como reflexo-resultado de suas relações com o mundo. O mundo se materializa no corpo e sendo assim não existe mundo fora de uma estrutura corpórea. É no embate entre seu corpo e o universo de vidas que o circundam que o ser vivencia e exterioriza suas emoções e as torna reais. O corpo é simultaneamente suporte e veículo para a criação do artista, que se dá através do acionamento dos diversos movimentos compostos por gestos, sons e palavras.

Zumthor problematiza a relação entre corpo e discurso visto que trata da utilização do corpo como meio de expressão artística. O teórico aproxima a arte do caminho das necessidades humanas básicas ao retomar práticas anteriores à enunciação da voz, como o gesto. Seguindo suas prerrogativas podemos afirmar que o gesto nasce antes da voz, pois, partindo do princípio de que os povos primitivos se comunicavam por meio de grunhidos, eles concentravam nas formas gestuais informações que não eram reproduzidas pela fala. Deve-se considerar também que toda voz emana de um corpo e existe um elo muito forte que o liga ao gesto. Assim como a voz, o gesto também projeta o corpo no espaço da performance, no instante da representação. O gesto e a voz se co-relacionam e a fronteira que separa esses dois campos semióticos é muito tênue, pois, conforme Zumthor “uma atitude corporal encontra seu equivalente numa inflexão da voz, e vice-versa” (ZUMTHOR, 1993, p. 244). O gesto acrescido à voz permite uma ampliação do espaço de sentido que se faz por um jogo rico de significações

O pesquisador e professor Júlio Diniz (2003) estabelece um percurso que traz para o centro da discussão a problemática da voz como rasura. Ao analisar a trajetória das vozes dos cantores (as), ele argumenta que existe a formação de uma significativa construção identitária que se explicita através do que ele denomina de “voz como assinatura”:

(...) uma assinatura rasurada de outras vozes, uma genealogia do canto no Brasil. Para isso eu utilizo uma idéia que é a de pensar a canção através da corporificação que a voz outorga ao conjunto enunciação- enunciado, ao escriturante como letra e ao musicante como som. (DINIZ, 2003, p. 99).

Essa voz que imprime sua assinatura, sua rasura, sua marca é, na verdade, uma nova voz resultante de outras vozes rasuradas. Por meio do desempenho da voz, o cantor imprime seu registro, impõe seu traço singular e diferencial. Dessa maneira, é somente por meio do movimento da expressão corporal e da emissão da voz como um todo que a canção ganha real existência. Sendo assim, uma canção adquire diferentes significações conforme a interpretação de cada artista.

A descoberta de Clementina já com idade avançada – aos 63 anos - representou um considerável impacto para os críticos e os meios de comunicação, por ela trazer em seu cantar e em toda a sua performance corporal marcas fortes de seu legado africano. Clementina desde criança transitava no universo cultural de descendentes de escravos da região de Valença, e sua rica expressividade que incorpora uma gama de influências africanas, mostra o quanto essa mulher traz como marcas, até mesmo implícitas, lembranças da época do cativeiro vivenciadas por seus ancestrais. Nas palavras de Hermínio Bello de Carvalho (1988), Clementina constituía o elo perdido de uma cultura fragmentada:

(...) claramente regeneradora das poderosas raízes africanas de que era portadora. Esse africanismo jorrava caudaloso e inestancável nos terrenos onde o baticundum dos negros eram morcegos esvoaçando a insônia dos feitores de Casas Grandes que não podiam trancafiar as vozes das senzalas. A tardia decretação da alforria artística de Clementina recebeu a chancela de uma jurisdição cultural. (CARVALHO, 1988, p. 36).

A descoberta de Clementina de Jesus proporcionou uma releitura da trajetória de descendentes de escravos, sobretudo no Rio de Janeiro. Embora não seja possível traçarmos uma linha rígida da convergência da multiplicidade de danças e ritmos negros que foram se incorporando a um formato tipicamente urbano sintetizado no “samba carioca”, é destacável a articulação lundu-maxixe-samba a partir do século XIX. Neste período, próximo da independência do país, se inicia ainda, de maneira rudimentar, o processo de síntese urbana das diversas expressões musicais (negras, portuguesas, indígenas) na formação social brasileira.

Sob a perspectiva do crítico José Ramos Tinhorão (1974), Clementina é a última representante do lundu, uma modalidade musical como o batuque ou o samba, que em sua origem inclui uma coreografia composta por uma roda de espectadores, um par de solistas, pelo balanço violento dos quadris e umbigada, com o acompanhamento de violas. O lundu tornou-se o primeiro gênero afro-brasileiro da canção popular cuja matriz rítmica solicitava a utilização de instrumentos percussivos como atabaques, agogô, marimba, pandeiro, triângulo, entre outros. Muitos cantos e danças tiveram origem na cadência rítmica do lundu, trazido para o Brasil pelos escravos bantos.

A expressividade singular do canto de Clementina se dá em seu forte diálogo com a cultura oral, que se estende através dos conhecimentos apreendidos na infância e juventude. Além do lundu, outros ritmos como o jongo, batucada e partido alto foram revividos por essa cantora. Ao elaborarmos um percurso por sua discografia, constatamos que toda a sua trajetória artística-musical é perpassada pelo diálogo com a herança africana. A voz e o corpo de Clementina em movimento acionam uma rica diversidade de inferências que resgatam memórias do percurso desta diáspora.

Suas interpretações de jongsos, lundus e demais modalidades de sambas de roda demonstram o quanto subsiste do forte legado da ancestralidade africana. O canto de Clementina de Jesus traz em sua riqueza uma profusão de referências, resíduos dessa herança, como define Edouard Glissant (2005) em “Introdução a uma poética da diversidade”. Nesse sentido, Clementina explicita a nosso ver a representação mais plena da africanidade na voz de uma cantora brasileira. Conforme Glissant

O rastro/resíduo está para a estrada assim como a revolta para a injunção, e a jubilação para o garrote. Ele não é uma mancha de terra, um balbúcio de floresta, mas a inclinação completamente orgânica para uma outra maneira de ser e de conhecer; é a forma que é passagem para o conhecimento. Não seguimos o rastro/resíduo para desembocar em confortáveis caminhos; ele devota-se à sua verdade que é a de explodir, de desagregar em tudo a sedutora norma. Os africanos, vítimas do tráfico para as Américas, transportaram consigo para além da Imensidão das Águas o rastro/resíduo de seus deuses, de seus costumes, de suas linguagens. (GLISSANT, 2005, p. 71).

Clementina de Jesus em sua totalidade agrega em si uma profusão de resíduos que fazem dela uma figura quase mítica, totêmica. Aos olhos de seu “descobridor” Hermínio Bello de Carvalho e de outros artistas que com ela conviveram e trabalharam como Elton Medeiros, Turíbio Santos e João Bosco, trata-se de uma mulher-artista que traz em si uma gama de riquezas da memória cultural dos antepassados africanos.

A voz de Clementina de Jesus é portadora de uma rede de peculiaridades, visto que não se trata apenas de dar relevância ao resgate por ela realizado de um repertório ancestral em plena vivência orgânica. A performance de seu canto explicita um timbre singular cujo registro grave, áspero e repleto de marcas de impurezas, expressa uma espécie de tradução-transcrição de sua vivência atravessada por dores e opressões. A textura de sua voz carrega emoção e experiência existencial, por meio de uma crueza sonora despida de técnicas. Trata-se de um canto vigoroso, livre e sem compromissos com prerrogativas de qualquer arquitetura ortodoxa do som. Embora seja considerada uma “partideira” com vasta desenvoltura na interpretação do gênero partido alto, Clementina é tão singular em sua performance vocal que torna-se impossível tentar reduzi-la enquadrando-a em alguma tradição de performance vocal.

A força da voz de Clementina é destacável sobretudo pelo modo como ela imprime a divisão de seu cantar. Podemos tomar como exemplo as apresentações da artista no espetáculo “Rosa de Ouro”, acompanhada por Turíbio Santos, um dos mais experientes violonistas brasileiros, a artista deixa soar seu canto em consonância com seus movimentos corporais. O ritmo entoado pela voz da cantora adquire pungência em cada nuance de expressividade, os braços dançam enquanto as mãos anunciam quebras, interrupções ou retomadas.

Algumas imagens de arquivo encontradas no youtube mostram como é significativa a avaliação da performance da voz de Clementina, acrescida pela destreza de cada detalhe de seu corpo. Numa apresentação realizada em 1982 no Teatro Municipal de São Paulo, a cantora ilumina o palco trajada com um figurino inteiramente branco, que faz menção às mães de santo e baianas com suas anáguas e turbantes. Como uma rainha africa-

na, Clementina imprime sua assinatura interpretativa em “Marinheiro só”, música da tradição folclórica:

Eu não sou daqui - marinheiro só
Eu não tenho amor - marinheiro só
Eu sou da Bahia - marinheiro só
De São Salvador - marinheiro só

Ô, marinheiro marinheiro - marinheiro só
Ô, quem te ensinou a nadar - marinheiro só
Ou foi o tombo do navio - marinheiro só
Ou foi o balanço do mar - marinheiro só

(<http://www.vagalume.com.br/clementina-de-jesus/marinheiro-so-live-ao-vivo.html>)

Nesta apresentação observa-se como Clementina de Jesus projeta a voz em pleno diálogo com o corpo. Esta canção tornou-se difundida nacionalmente por meio da interpretação da cantora. A maneira como ela se apropria de cada verso é determinante na impressão de sua singularidade, que a torna uma espécie de “dona da canção”. Conforme reflete Zumthor, no ato performático o artista se torna outros sem deixar de ser o que é, ou seja, sem perder sua essência que o torna único. O performer sabe que se encontra diante de um outro, um outro de si e um outro do espaço e através desta percepção elabora suas criações. Ele se deixa atravessar-perpassar por um estado de exposição criativa de si próprio, mesmo como estado transitivo possível de proporcionar a abertura para o encontro, para a alteridade.

Incorporada ao estudo da voz, a performance inclui, também, a síncope, que pode ser compreendida como “uma alteração rítmica que consiste no prolongamento do som de um tempo fraco num tempo forte” (SODRÉ, 2007, p. 25). Tal elemento é fundamental para se entender o legado africano na música popular brasileira. Na verdade, conforme explica Sodré, a síncope, que marca a intensidade rítmica presente na cultura africana, foi “uma tática de falsa submissão: o negro acatava o sistema tonal europeu, mas ao mesmo tempo o desestabilizava, ritmicamente, através da síncope

Como a síncope remete à questão rítmica, Sodré (2007) traz outras contribuições ao argumentar que o ritmo consiste na organização do tempo do som, ou seja, é uma forma temporal sintética, que resulta da arte de combinar as durações (o tempo capturado) conforme convenções determinadas. No que concerne à maneira de se pensar a duração, o ritmo musical implica uma forma de inteligibilidade do mundo, capaz de levar o indivíduo a experimentar uma determinada consciência corporal do tempo.

Já o som, cujo tempo se organiza no ritmo, por sua vez, constitui um elemento indispensável nas culturas africanas. Tal fato pode ser constatado, por exemplo, no sistema gêge-nagô ou ioruba, em que o som se difunde como condutor de axé, ou seja, o poder ou força da realização. O som é consequência de um processo no qual o corpo se faz presente, dinamicamente, em busca de contato com outro corpo para energizar o axé. A formulação de um som nasce como síntese, como um terceiro elemento resultante da interação entre dois tipos de elementos genitores. Conforme Muniz Sodré (1998), todo som produzido por um indivíduo reafirma a sua condição de ser singular, todo o ritmo a que ele adere impulsiona-o para a revivência de um saber coletivo sobre o tempo, onde não há espaço para a angústia, pois o que advém de sua força é a alegria da atividade.

Quando se articula o fazer musical com a matriz das culturas africanas, percebe-se que a música não pode ser considerada como uma manifestação autônoma, mas sim como uma forma de expressão artístico-cultural que coexiste ao lado de outras - danças, mitos, lendas, objetos - responsáveis por acionar o processo de interação entre os homens e o mundo visível (o aiê, em nagô) e o invisível (o orum). A compreensão plena do sentido de uma música nas culturas africanas deve, portanto, ser buscada no sistema religioso ou nas correlações simbólicas do grupo social em questão. Resgatar Clementina de Jesus implica a reflexão sobre uma voz singular que tornou-se patrimônio nacional.

Referências

ALBIN, Ricardo Cravo. O livro de ouro da MPB. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

BERND, Zilá. Introdução à literatura negra. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

BERND, Zilá. A questão da negritude. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

BEVILAQUA, Adriana Magalhães. Clementina, cadê você?. Rio de Janeiro: LBA/Funarte, 1988.

CARVALHO, Hermínio Bello de. A palavra merda segundo Nássara, Elize-th, um imortal, uma freira e Clementina de Jesus. In: CASTRO, Ruy. (org). Taberna da Glória e outras glórias. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2015.

DINIZ, Julio César Valladão. O recado do morro – criação e relação na música popular brasileira. In: Literatura e Cultura. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2003.

DINIZ, Julio César Valladão. Sentimental demais: a voz como rasura. In: DUARTE, Paulo Sergio e NAVES, Santuza Cambraia (orgs.). Do samba-canção à tropicália. Rio de Janeiro: Relume-Dumará / FAPERJ, 2003.

DINIZ, Julio César Valladão. A voz como construção identitária. In: MATOS, Cláudia Neiva et ali (orgs). Ao encontro da palavra cantada – poesia, música e voz. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001.

GILROY, Paul. O atlântico negro: modernidade e dupla consciência. Trad: Cid Knipel Moreira. São Paulo: Ed. 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido



dido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

GLISSANT, Édouard. Introdução a uma poética da diversidade. Trad. Enilce Albegaria Rocha. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. Trad. Tomaz Ta-
deu da Silva e Gaucira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

SODRE, Muniz. Samba: o dono do corpo. Rio de Janeiro: Codecri, 1998.

VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. Os cantos da voz: entre o ruído e o
silêncio. São Paulo: Annablume, 1999.

ZUMTHOR, Paul. A letra e a voz. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ZUMTHOR, Paul. Performance, recepção, leitura. Rio de Janeiro: Cosac-
naify, s/d.

Discografia

1979 - Clementina e convidados (EMI-Odeon 064 422846)

1976 - Clementina de Jesus - convidado especial: Carlos Cachça (EMI-O-
deon SMOFB 3899)

1973 - Marinheiro Só (Odeon SMOFB 3087)

1970 - Clementina, cadê você? (MIS 013)

1966 - Clementina de Jesus (Odeon MOFB 3463)

Websites

[http://www.vagalume.com.br/clementina-de-jesus/marinheiro-so-live-ao-
-vivo.html](http://www.vagalume.com.br/clementina-de-jesus/marinheiro-so-live-ao-vivo.html). Acesso em 20 de jan. 2015.

VIAGENS PARA FIM DE IDA: OS CONTOS CRÍTICOS DE TUTAMEIA

Francisca Marta Magalhães de Brito

Introdução

A monumentalidade da obra de Guimarães Rosa – vista como o conjunto de publicações, desde a sua estreia no meio literário – tem provocado a crítica especializada e os demais leitores a estudar autor e obra. Muito já se escreveu sobre o escritor mineiro, de Sagarana (1946) a Tutameia: terceiras estórias – 1967, incluindo-se nesse lapso temporal as Primeiras estórias (1962); Corpo de baile (1956); Grande sertão: veredas (1956), sem falarmos das obras de publicação póstuma: Estas estórias (1969); Ave palavra (1970) Magma (1977). Estudar um escritor como João Guimarães Rosa requer um olhar perscrutador que nos dirija a reflexões relevantes acerca de sua obra, de diferentes pontos de vista. Não se trata de indagar o que o autor pensou ou quis dizer e a que tipo de leitor se dirige a sua escrita, pois cada sujeito no mundo tem o seu modo de apreender a realidade e de nela atuar, assim como cada leitor de Guimarães Rosa há de fazer leituras diferenciadas de sua obra, segundo o seu “horizonte de expectativas”, para falarmos com Jauss (2002). As inquietações do homem João Guimarães Rosa expressam-se na obra do artista, em arranjos composicionais que o distinguem de seus contemporâneos, ao tempo em que deles o aproximam.

Embora Tutameia: terceiras estórias seja um livro já bastante pesquisado no meio acadêmico, consideramos que suscita o interesse dos leitores em geral, através dos tempos, tendo em vista particularidades que apontam para o inesgotável: quatro prefácios entremeando um conjunto de quarenta contos, um número considerável de epígrafes, além dos glosários em apêndice, ou apostilados, como são referidos pelo autor. As pecu-



liaridades da obra já são perceptíveis em uma breve leitura, no entanto, ao lê-la mais detidamente, nos deparamos com uma multiplicidade de diálogos com outros textos: de teóricos e filósofos da modernidade, abrangendo a Antiguidade Clássica, o que contribui sobremaneira para o seu caráter instigante, no âmbito da teoria literária. Tais diálogos remetem ao conceito bakhtiniano nominado dialogismo (BAKHTIN, 2010). A análise dos prefácios e das estórias de Tutameia ancora-se em fundamentos teóricos da ficção e metaficção, por serem estes processos imbricados, que se interpenetram e se confundem no livro.

1 Fundamentos teóricos

As categorias propostas para a nossa análise se concentram em dois pontos convergentes: a metaficção e a ficção – entrelaçadas no texto de Rosa. Tal entrelaçamento instaura-se nos prefácios e nos contos de Tutameia, podendo ser apreendido do discurso crítico, próprio da instância prefacial, unido à invenção – fabulação. A metaficção é concebida como característica da narrativa ficcional na modernidade. A união da invenção e crítica constitui um recurso através do qual as narrativas se duplicam, assim como o narrador, que se associa ao crítico. Tais desdobramentos ou duplicações encontram aporte no estudo de Davi Arriguetti Júnior (2003), em Geórg Lukács (2000), Theodor Adorno (2003) e Mikhail Bakhtin (2010) – teóricos que remetem a questões da crise da modernidade na literatura, à metanarrativa e às dissoluções de gêneros e de fronteiras entre realidade e ficção, não havendo mais lugar para a velha relação dicotômica entre realidade e ficção, conforme afirmação de Iser (apud LIMA, 2002, p. 24): “É uma das ingenuidades mais arraigadas da consideração literária pensar que os textos retratam a realidade.” Tal assertiva é emblemática da relevância do papel do leitor e do efeito (produto de orientações e valores), que funcionam como filtro para dar sentidos à indeterminação na estrutura do texto.

Em uma abordagem comunicacional, o conceito de estrutura postulado por Iser “[...] tem o caráter de reciprocidade e sujeita ambos os polos a um processo autorregulador [...]” (ISER, 2002, p. 945), perspectiva que mostra o texto como “[...] um produto em processo, que se estende desde a interação de suas estruturas, passando pela interação com sua ambiência e vindo até à interação com seus receptores” (ISER, 2002, p. 945). Iser caracteriza o texto literário como um discurso ficcional, ressaltando a sua intencionalidade. Segundo o teórico, o caráter intencional do ficcional constitui um ato de fingir. Logo, a realidade referida no texto não se trata de uma realidade fora do texto e nem tampouco de uma realidade transposta para o texto. O imaginário necessita do ficcional para se realizar, e, na desrealização do real, revela-se como ato de criação. Iser concebe o fingir a partir da repetição do real, que faz surgirem elementos que não pertencem à realidade repetida, enumerando-o em três atos: de seleção; de combinação e de desnudamento da realidade. O teórico destaca a imprescindibilidade do imaginário para o entendimento do texto ficcional ao referir-se a uma transgressão dos limites da estrutura do imaginário que se opera no cerne do texto fictício. Se o imaginário se caracteriza por sua extrema imprecisão, na ficção, ele assumirá um esquema figurativo diferenciado, que lhe oferecerá a similitude com a realidade selecionada. Desse modo, o texto ultrapassa os limites da realidade vivencial, assim como os limites do imaginário, operando a irrealização da realidade, ao tempo em que também opera a realização do imaginário. O teórico cita Jeremy Bentham como precursor da atribuição de um sentido positivo à ficção: “É à língua então – apenas à língua – que as entidades fictícias devem a sua existência; sua impossível e, contudo, indispensável existência” (BENTHAM apud ISER, 2002, p. 968). Iser acrescenta que a aparência de realidade do ficcional se deve à língua, em virtude das configurações que o ficcional outorga ao imaginário e que o fato de as ficções só terem existência na língua faz com que transgridam os sentidos literais, paralisando a função designativa lexical, ocasionando o que chama de “[...] intraduzibilidade verbal daquilo a que se referem” (ISER, 2002, p. 969).

Em nossa análise de Tutameia, buscamos relacionar os textos prefaciais e os contos à perspectiva teórica de Wolfgang Iser (2002) e Luiz Costa Lima (2003), ressaltando, na obra, a relação de verossimilhança e o consequente desvio, pela ação do imaginário, pois a verossimilhança, ou o que há de realidade na obra ficcional, ao entrar em contato com a alteridade ou diferença instaurada pelo imaginário difuso e indeterminado, perde a configuração original, isto é, deixa de ter as relações que tinha antes com o espaço social, tornando-se, assim, uma verossimilhança desviante. A escrita de Guimarães Rosa, em Tutameia, pelo que se depreende da leitura dos prefácios, em articulação com a dos contos, permite a atuação do imaginário. A proposta do autor é evidenciada e demonstrada na obra como uma reflexão sobre o fazer artístico e o mundo, por uma abordagem marcada pelo não senso: a realidade do texto perde suas configurações originais, em contato com a diferença instaurada pela ação do cômico ou anedótico, distanciando o leitor das suas referências, tornando-o “[...] habitual no diferente” (ROSA, 2009, p. 45), como bem afirma Prudenciniano, o guia de cego do conto “Antiperipleia”.

Os contos agrupados pelo primeiro prefácio da obra: “Aletria e hermenêutica”, são lidos à luz desse texto prefacial. A teoria do efeito estético de Wolfgang Iser e a concepção de mimesis de Costa Lima são consideradas nas leituras dos prefácios e dos contos, tendo-se em vista a mistura de gêneros e a extrema movência do ficcional, nos textos – uma mescla de ficção e metaficção, por movimentos circulares que fazem com que a narrativa tematize a si mesma, desfazendo o narrado, narrando. Destacamos também a presença simultânea de crítica e invenção nas narrativas, assim como nos prefácios, e o diálogo de Tutameia com Odisseia de Homero. Neste trabalho, especificamente, os aspectos abordados serão discutidos em quatro contos do conjunto de quatorze introduzidos por “Aletria e hermenêutica”, observando as recorrências perceptíveis no conjunto, quais sejam: a inversão ou não senso; o cômico como instrumento de transcendência; as viagens para fim de ida, isto é, a técnica narrativa ou modo de contar as histórias de trás para a frente – o retorno ou a vinda de uma personagem a um lugar, ou seja, as viagens apontam para a vinda, o chegar a um lugar

de onde se partiu ou a vinda, no sentido de ter chegado ao ponto desejado; o desenredo ou o contar uma estória por remonte, técnica narrativa que consiste em tecer uma estória desfazendo a outra: narrativa em mais de um plano. A inversão permeia todas as estórias, pois os procedimentos mencionados são operadores da inversão, nos contos, assim como também o são: as paródias, paráfrases e travestimentos. Essas características apontam para uma narrativa problemática e problematizadora do real, permitindo ao leitor o seu ingresso, no texto, por várias portas, e interpretá-lo, a partir de sua experiência de leitura, suplementando os vazios de uma estrutura textual em que as ligações estão presentes, mas em aberto, jamais fechadas para um ponto de vista, dada a sua dimensão caleidoscópica.

2 Os contos críticos: viagens para fim de ida

O conjunto de contos intercalados entre os prefácios “Aletria e hermenêutica” e “Hipotrérico” perfaz um conjunto de quatorze estórias, com duas páginas, em média, cada uma, cujos títulos sintetizam os temas e motivos das narrativas: “Antiperipleia”; “Arroio-das-Antas”; “A vela ao diabo”; “Azo de almirante”; “Barra da Vaca”; “Como ataca a sucuri”; “Curtamão”; “Desenredo”; “Droenha”; “Esses Lopes”; “Estória n.º 3”; “Estorinha”; “Faraó e a água do rio”; “Hiato”. Os títulos dos contos fazem sentido no contexto narrativo, em articulação com o que é proposto no prefácio.

O título da primeira estória, “Antiperipleia”, designa uma viagem de aventuras ao contrário, caracterizada pelos eventos do enredo que o protagonista desenvolve, além de fazer referência à técnica narrativa – o contar de trás para frente, a narrativa circular, em que o fim da estória retoma o seu início – assinalado por um travessão, estabelecendo uma relação dialógica entre a personagem que reflete sobre o ocorrido e um interlocutor desconhecido, narrando.

Dois títulos dos contos dão nome aos lugares onde se passam as estórias: “Arroio-das-Antas” e “Barra da Vaca”. O primeiro faz referência a um lugarejo de onde todos saíam, mas que, com o movimento contrário de

uma personagem jovem, isto é, a sua vinda para o lugar, funda-se ali uma “forte Fazenda”. O segundo é onde se desenvolve a estória de enganos de Jeremoavo, em seu movimento também de vinda – chegando ao vilarejo desnorteado e, sendo cuidado por uns dias, porém é rejeitado muito cedo pela população local, por suspeição de que seria um jagunço sanguinário.

O título “A vela ao diabo” alude ao conteúdo da estória de uma noiva a um santo encoberto, incógnito para o protagonista Teresinho, que descobre, ao final, o seu engano em relação ao santo e às questões amorosas que o atormentavam, viajando ao encontro da noiva.

A expressão “Azo de almirante” intitula o conto que narra a trajetória de ascensão inversa, culminada com o naufrágio e morte de um canoeiro, cujo destino é traçado ao sabor das águas do rio, após idas e vindas, rio acima e rio abaixo.

“Como ataca a sucuri” é um título que diz respeito ao modo de abater uma sucuri, a narrativa se desenvolve em torno do método científico e do conhecimento empírico de “como ataca a sucuri”, por meio de diálogos entre o caçador, vindo da cidade, e a personagem da região interiorana, supostamente o guardião da serpente.

“Curtamão” é alusivo à construção de uma casa na contramão, erguida com base em sentimentos de paixão de quem financia o projeto arquitetônico criativo e de um construtor que vai contra tudo e contra todos para erguer a casa que idealiza, colocando-a, devido às circunstâncias, em posição inversa ao usual: de costas para a rua – possível metáfora da construção artística do autor e possível referência à crítica literária, por não compreender a envergadura da proposta estética do escritor.

“Desenredo” intitula o conto emblemático da técnica narrativa de seu autor, revela o princípio “do contar desmanchando”, pela voz de um narrador aos seus ouvintes, assinalada por um travessão, evidenciando a relação dialógica entre o narrador e seus leitores. A matéria narrada reflete o contar e o desfazer para construir, pelo desmanche da estória de amor – que serve de pano de fundo, a estória de uma grande construção.

“Droenha” dá título ao conto que narra a estória de Jenzirico, o pro-

tagonista que julga ter cometido um homicídio e refugia-se em uma serra – lugar onde os fora da lei se refugiam e onde vive momentos de terror, durante uma noite.

“Esses Lopes” – é a expressão que se repete durante toda a narrativa pela protagonista Flausina, que conta a sua estória de rancores e assassinatos, envolvendo homens da mesma família, com quem se relacionou na juventude.

“Estória nº 3” dá título à estória fabulosa de um caipira medroso que se transforma em um homem de coragem, é contada “[...] três tantos” (ROSA, 2009, p. 87), afirmada e reafirmada, por meio de expressões que conotam algo já passado: “Diz-se que era o dia do valente não ser; ou que o poder, aos tombos dos dados, emana do inesperado; ou que, vezes, a gente em si faz feitiços fortes, sem nem saber, por dentro da mente” (ROSA, 2009, p. 90).

“Estorinha” é o título de uma estória trágica vivida pelas personagens de um triângulo amoroso: Elpídia e os dois irmãos: Rijino e Mearim. A mulher retorna ao lugar, após um período de desterro, em um navio a vapor. Os dois irmãos a esperam no cais. Rijino, o irmão mais velho, aborda a mulher e é morto por ela a golpes de punhal.

“Faraó e a água do rio” fala da vinda de ciganos, para prestar serviços, na fazenda de Sinhozório, de sua estada na fazenda e da saída do bando, em razão de praticarem furtos nos arredores. A relação entre os donos da fazenda e os ciganos é assinalada pelo trabalho, porém, no desenvolvimento do enredo, é ampliada para trocas de naturezas diversas.

“Hiato” é o título da estória de dois vaqueiros, um mais velho e outro bem jovem, que chegam a um córrego e avistam um touro negro de aspecto fantasmagórico. O animal desaparece no meio do mato e os dois vaqueiros prosseguem em seu caminho, conversando sobre a visão, que pode ser entendida como uma metáfora da irrealidade, produto “[...] de imaginação medonha – a quadratura da besta – ingenerado, preto, empedernido” (ROSA, 2009, p. 104). O termo “hiato” pode ser lido como o espaço vazio entre a realidade e a irrealidade.

Por essa breve exposição dos títulos dos contos iniciais da coletânea, é possível observar processos similares que os envolvem. Curiosamente, as estórias introduzidas pelo prefácio “Aletria e hermenêutica” estão relacionadas a viagens de volta, de vinda, ou de retorno e as narrativas se iniciam de um ponto em que os eventos já aconteceram e o narrador retorna, por artifícios do contar, a algum lugar, em um tempo não determinado, para narrar as aventuras ou desventuras dos heróis e heroínas, os antipériplos, em suas odisséias, a exemplo do primeiro conto, “Antiperipleia”, que realiza a abertura das estórias de viagens para “fim de ida”. São esses os contos sobre os quais detivemos nosso olhar, em nosso estudo, observando as regularidades ou recorrências pertinentes a esse agrupamento de estórias, em relação ao seu prefácio “Aletria e hermenêutica” – considerando que se trata do único dos quatro prefácios do livro que não teve publicação em periódico, daí a sugestão de Andrade (2004, p. 65) de que esse paratexto teria sido escrito por Guimarães Rosa para ser o verdadeiro prefácio de Tutameia.

Retomamos a discussão acerca dos significados da expressão que dá título ao prefácio, analisados por Andrade (2004) e Martins (2008), entendendo-os como passíveis de coexistência: “aletria” – “privação da escrita, analfabetismo” – que leva em conta a prevalência de personagens sertanejos em toda a sua rusticidade ou o sentido de dicionário – metaforizado no livro, alusivo às finuras de linguagem, a exigirem uma “hermenêutica” (interpretação dos sentidos das palavras). Consideramos pertinente a opinião de Ramos (2009), que adota a metáfora sugerida por Martins, propondo, no entanto, que as “sutilezas e finuras” não sejam consideradas estritamente as da linguagem, mas também o emaranhado de fios que se conectam – a realidade apresentada nas estórias de Guimarães Rosa. Os significados atribuídos aos dois termos que compõem o título do prefácio inicial de Tutameia não se excluem. Ressaltamos, no entanto, o entendimento de Ramos de que a realidade representada nos contos de Tutameia exige do leitor um fino e sutil trabalho de interpretação, referindo-se ao segundo termo da expressão: “hermenêutica”. Considerando a justaposi-

ção dos termos, na composição da expressão, podemos interpretar que a hermenêutica aludida não se trata de uma hermenêutica tradicional, uma glosa do texto, guardiã de uma única e correta interpretação, mas de uma interpretação onde há múltiplas possibilidades, como sugere o significado de dicionário de “a-letria”. Ou ainda, como uma ampliação do contingente de intérpretes (leitores), para além de um público relacionado aos procedimentos de uma hermenêutica convencional, representados pelas personagens “a-letradas” dos contos.

Significado diverso do título do prefácio é sugerido por Valente (2011, p. 25), que argumenta sobre a possibilidade de o termo “a-letria” ser um neologismo de Guimarães Rosa: “[...] mais especificamente como um substantivo abstrato derivado do adjetivo letrado.” O autor justifica a sua concepção pela relação dos termos “história/estória”, na sua opinião, em oposição, assim como aletria/hermenêutica. Valente argumenta que: “[...] se tomarmos aletria com significado de [...] tornar-se letrado [...]” – (aletradar-se). Desse ponto de vista, a relação que se estabelece entre “aletria” e “estória” é realçada, na mesma proporção da que se estabelece entre “história” e “hermenêutica”, criando-se, desse modo, pares homólogos (Cf.: VALENTE, 2011, p. 25).

Entendemos a hermenêutica referida por Rosa de maneira divergente da acepção clássica, que concebe o texto como um repositório de verdades, cujo objetivo é o desvendamento do que é tido como verdade, por meio de uma interpretação analítica e rigorosamente metódica. Tutameia não contém verdades precisas, nem se propõe a ocultar verdades. É, antes, uma obra que problematiza a realidade pela via ficcional – ficcionalidade que também é colocada em situação problemática, no sentido de problematização da escrita. É uma obra que se faz instável e movente, em que o real e o fictício se entrelaçam como um emaranhado de fios, que se embaraçam nos terrenos da imprecisão.

Por se configurar como texto ficcional e pela forma como seus arranjos composicionais são trabalhados, a obra cria novas realidades, cons-

truindo caminhos aparentemente caóticos, que se delineiam entre o real, o fictício e o imaginário do texto, sempre com a participação ativa do leitor, pela exigibilidade de interpretação, pela leitura atenta, cuidadosa, demorada, de idas e vindas ao texto, e de releituras, em conformidade com o que explicitam as epígrafes de Schopenhauer que abrem e fecham o livro, “emoldurando-o”, em seus dois índices. Merece destaque a presença do crítico, no interior da narrativa, que além de manter o autor no “controle” da matéria narrada, funcionando como uma espécie de “guia de leitura”, ameniza ou reduz a distância entre a obra e o leitor, tornando a mediação da crítica menos necessária, visto que é inserida na própria obra. A narrativa inclui a crítica e uma poética explícita, o que parece eliminar ou reduzir a atividade mediadora da crítica interpretativa entre a obra e o leitor. Anotamos a diferença entre crítica interpretativa e a crítica referente à teoria da literatura. Na questão levantada sobre a mediação entre a obra e o leitor, a crítica representa os críticos, já na crítica que é assinalada como projeto artístico embutido na própria obra, equivale aos fundamentos teóricos que embasam a construção literária do autor. Arriguetti Jr. (2003, p. 157, grifo do autor) esclarece que a crítica no interior da narrativa é metalinguagem:

A crítica é a espinha dorsal da modernidade literária. [...] a invenção literária implica a sua própria crítica, e esta parece ser a condição da sua modernidade. [...] É já afirmação rotineira, no campo dos estudos literários que a literatura moderna implica metalinguagem [...].

A metalinguagem na construção ficcional é autoconsciente. A linguagem, ao voltar-se para si mesma, na literatura, o faz de modo lúdico e artificial, como um jogo, porém, um jogo lúcido, a provocar o interesse dos teóricos da literatura e dos leitores em geral pela obra metaficcional, conforme assinala Johan Huizinga, em “Natureza e significado do jogo como fenômeno cultural”:

Todavia, conforme já salientamos, esta consciência do fato de “só fazer de conta” no jogo não impede de modo algum que ele se processe com a maior seriedade, com um enlevo e um entusiasmo que chegam ao arrebatamento e, pelo menos temporariamente, tiram todo o significado da palavra “só” da frase acima. Todo jogo é capaz, a qualquer momento, de absorver inteiramente o jogador. Nunca há um contraste bem nítido entre ele e a seriedade, sendo a inferioridade do jogo sempre reduzida pela superioridade de sua seriedade. Ele se torna seriedade e a seriedade, jogo. É possível ao jogo alcançar extremos de beleza e de perfeição que ultrapassam em muito a seriedade. (HUIZINGA, 2000, p. 10).

Em literatura, o jogo do texto arrebatava o autor e o leitor. O texto ficcional, por se configurar como uma estrutura de vazios, depende da sua recepção, pois exige do leitor o preenchimento das lacunas. Assim, o não dito no texto, adquirirá o estatuto do verbalizado. No pensamento de Wolfgang Iser, a ambivalência do discurso ficcional torna o texto literário um mediador ideal entre real e imaginário. O jogo literário é o cenário ideal, o “lugar” onde se expressa a ambiguidade entre o que se faz presente e o que se faz ausente no texto, sem que um plano domine o outro. Entretanto, o objeto da referência desfigura-se pela representação ficcional. Estabelece-se um conflito aberto entre o “ser” e o seu simulacro, isto é, o fingimento consiste nessa dupla estrutura criada em torno de um signo ficcional, que denuncia o que está ausente pela presença. Pela via ficcional, a atuação do imaginário pode se dar, tanto no momento da criação, quanto no da recepção do texto literário. Entende-se que o imaginário do autor e o do leitor são ativados no processo de comunicação literária. Porém, o leitor e o autor não perdem de vista o “como se”, pois ambos têm consciência de que estão se relacionando com um mundo ficcional, no texto, e, por isso, não perdem a dimensão da fantasmagoria das representações ficcionais. O leitor terá necessidade de semantizar um imaginário, que, mesmo configurado no texto e relacionado a elementos extratextuais, manterá sua natureza difusa e múltipla. Sobre a configuração do imaginário e a necessidade constante de interpretação do texto ficcional, Iser (2002, p. 948) afirma:

A ficção é a configuração apta para o uso do imaginário (die einsatzfähige Gestalt des Imaginären). Por sua forma bem determinada, ela cria a possibilidade de o imaginário não só organizar, mas também de, através dessa organização, provocar formas pragmáticas correspondentes. Comprova-se que a ficção é a configuração do imaginário ao se notar que ela não se deixa determinar como uma correspondência contrafactual da realidade existente. A ficção mobiliza o imaginário como uma reserva de uso específico a uma situação (als eine situationsspezifische Einsatzreserve). No entanto, a configuração que o imaginário ganha pela ficção não reconduz à modalidade do real que, através do uso do imaginário, deve ser justamente revelado. [...] A ficção é também uma configuração do imaginário na medida em que, em geral, ela sempre se revela como tal. Ela provém do ato de ultrapassar as fronteiras existentes entre o imaginário e o real. Por sua boa forma, ela adquire predicado de realidade, enquanto, pela elucidação do seu caráter de ficção, guarda os predicados do imaginário. Nela, o real e o imaginário se entrelaçam de tal modo que se estabelecem as condições para a imprescindibilidade constante da interpretação.

Não se pode desconsiderar a influência do mundo extratextual na produção do mundo a ser concebido no texto, na condição de semelhança. Os atos de fingir têm em si elementos em oposição que se influenciam mutuamente: seja na seleção, pela perda do valor semântico que possuíam nos campos de referência, de onde foram retirados, e possuem uma função ativa na estruturação do mundo ficcional; seja na combinação, onde há uma transgressão de limites intratextuais – como, por exemplo, na criação de neologismos, pois a combinação de certas palavras, novos usos e significados alteram o seu sentido primeiro; seja no autodesnudamento, o “como se” do texto ficcional revela que o mundo nele representado não é um mundo propriamente dito, mas que deve ser entendido “como se” fosse.

De acordo com os pressupostos de Wolfgang Iser e Luiz Costa Lima, depreendemos que o ficcional, ao articular-se com a realidade, mantém uma relação complexa com a sociedade, que não se trata de uma relação

de reduplicação, nem tampouco de negação. Considerando o que a teoria de Iser difunde, os sistemas de representação inscritos no texto são alterados pelo imaginário, quando este se configura no texto, em razão da sua indeterminação. Há perda da referencialidade na matéria verossímil do ficcional: eixo de valores, usos e costumes da sociedade em que a mimesis é engendrada, pelo contato estabelecido com a diferença instaurada pelo imaginário difuso, isto é, ocorrem desvios das relações de conformidade com o espaço social e tais desvios consistem a mimesis da diferença.

2.1 Antiperipleia

“Antiperipleia” é a navegação na contramão da personagem Prudenciniano, guiando o cego Tomé. O guia do cego concebia como sua missão o concerto da realidade cotidiana, inventando novas realidades no desafeio, ou seja, buscava a transformação das realidades, desenfieando-as. Pela sua visão – no duplo sentido: a de enxergar o feio e o disforme e de imaginar a beleza, forjava outras realidades, produzindo enganos para Seo Tomé – o cego que queria ver e para si mesmo – por meio do artifício da embriaguez se permitia ver outras coisas, equiparando-se, por esse atributo, o de querer ver aquilo em que crê ou o que deseja, ao cego Tomé.

O início da narrativa é marcado por um travessão, indicativo de fala da personagem, dirigindo-se a um interlocutor, que parece convidá-lo ou intimá-lo a sair do ambiente rústico para o urbano, assinalado no texto como “[...] distante, às cidades?” (ROSA, 2009, p. 41). Um diálogo é presumido pelas falas do narrador-personagem, o guia do cego, em torno do qual a estória é enredada. O modo de narrar desse conto é análogo ao de Grande Sertão: veredas, em que se percebe, no monólogo de Riobaldo, o diálogo entre a personagem e um sujeito que não se manifesta, mas que dá o tom e os rumos da matéria narrada. Em 1960, Roberto Schwarz publica o ensaio “Grande-sertão: a fala”, no qual discute essa técnica narrativa, chamando a atenção para o fato de a narrativa em Grande sertão: veredas iniciar-se com um travessão: “[...] sinal colocado pelo autor para comunicar a sua

ausência. O discurso que nasce irá correr ininterrupto e exclusivo até o fim do livro: sua fonte é uma personagem” (SCHWARZ, 1981, p. 38). O crítico analisa o monólogo inserido em uma situação dialógica, enfatizando a coexistência de gêneros, na obra de Guimarães Rosa: “[...] um contexto que indica uma situação dramática, em primeiro plano, servida pela memória épica de um dos interlocutores” (SCHWARZ, 1981, p. 38). Do mesmo modo, a narrativa em “Antiperipleia”, do início ao fim, é conduzida pela fala do narrador-personagem Prudencinhano, cuja memória de eventos passados é invenção, pois a personagem busca desmanchar a estória, criando não apenas uma versão, mas muitas versões para explicar a morte do cego, por uma linguagem hipotética e imprecisa, desviando o foco de um suposto crime para a sua condição de guia de cego, tematizando a cegueira e a loucura de todos.

Há indícios gráficos de sinal de respeito da personagem, em relação ao seu interlocutor, em um processo narrativo, em primeira pessoa, bem próximo de Grande sertão: veredas. O interlocutor não se manifesta per si, mas, pode-se perceber, através do discurso da personagem que narra, que o interlocutor se trata de um senhor de posição social diferenciada, uma pessoa da cidade, que convida o ex-guia a ir com ele para a cidade, ou seria um convite para um retorno? Caso seja um retorno, pode-se pensar que o ex-guia de cego é um homem cidadão que se embrenhou no sertão. Essa hipótese pode depreendida da passagem em que Prudencinhano verbaliza que aceita ir com o desconhecido, ao final do conto: “Decido. Pergunto por onde ando. Aceito, bem-procedidamente, no devagar de ir longe. Voltar para fim de ida. [...] Cidade grande, o povo lá é infinito” (ROSA, 2009, p. 45). Nota-se que o tratamento dispensado ao interlocutor, no decorrer da narrativa, muda de “senhor” para “Seô Desconhecido”, um sinal de autoridade do interlocutor? Atentamos para as iniciais maiúsculas, na expressão de tratamento, no parágrafo que finaliza o conto: “Vou, para guia de cegos, servo de dono cego, vagavaz, habitual no diferente, com o senhor, Seô Desconhecido” (ROSA, 2009, p. 45, grifos meus). Outra depreensão possível da passagem é a de que o desconhecido também seja um cego a precisar dos

serviços do guia, na cidade. Isto pode ser visto se levarmos em conta o trecho sublinhado. Se pensarmos que a matéria narrada traz implícita a tematização da obra ficcional, podemos ver a figura do “Desconhecido” como uma generalização do leitor, sendo convidado pelo narrador a participar da narrativa, interpretando as várias hipóteses que o narrador-personagem levanta sobre a tragédia que envolve a morte do cego. Ou, ainda, que Prudenciniano, o narrador-personagem, que tem o controle da narrativa, ou das múltiplas narrativas que tece em suas hipóteses e problematizações do real, representa a voz autoral a guiar os leitores pelos caminhos da ficção.

O vocábulo “Antiperipleia” é um neologismo, uma alusão ao périplo, proveniente do grego *períplous*, cujo significado remete a uma navegação à volta de um continente. Na literatura, o termo se refere a uma viagem de aventuras empreendida pelo herói. No conto, há a sugestão de negação desse sentido, pela colocação do prefixo “Anti”, que parece se confirmar paradoxalmente pela colocação do sufixo “eia”, remissivo à epopeia e à odisseia. Podemos inferir desses dados que a narrativa envolve um antiperíplio, isto é, que a personagem que dá o tom da narração empreende uma viagem de volta: “Tudo, para mim, é viagem de volta” (ROSA, 2009, p. 41). Outra abordagem válida para a anteposição do termo de negação é a de que o périplo do conto não encarna os atributos de um herói, concebido pelo senso comum ou literário. Prudenciniano, cuja profissão define como não sendo qualquer ofício, mas: “[...] o que tive eu até hoje tive, de que meio entendo e gosto, é ser guia de cego: esforço destino que me praz” (ROSA, 2009, p. 41), torna-se, com a morte do cego Tomé, um ex-guia de cego. É um homem já de idade avançada, feio e disforme, segundo sua própria descrição: “[...] passado já de idade de guiar cego, à mão cuspida, mesmo assim, calungado, corcundado, cabeçudão” (ROSA, 2009, p. 42). A nossa interpretação do significado do neologismo que dá título ao conto observa-se na fala de Prudenciniano: “Divulgo: que as coisas começam de veras é por detrás, do que há, recurso; quando no remate acontecem, estão já desaparecidas” (ROSA, 2009, p. 41-42). Começar por detrás pode estar relacionado com o recontar ou contar de trás para a frente. E, quando são contadas, isto é, “no remate

acontecem”, já não sucedem mais – uma definição dos processos fictícios.

O guia narra os eventos que envolvem a morte do cego seô Tomé ao seu ouvinte, a quem chama de senhor, espontaneamente: “Suspiros. Declaro, agora, defino. O senhor não me perguntou nada. Só dou resposta é ao que ninguém me perguntou” (ROSA, 2009, p. 42). O modo de narrar é de trás para a frente, isto é, a narrativa se inicia, quando a morte do cego já havia ocorrido e o guia se defende da suspeita da comunidade de que ele a teria provocado. A passagem remete ao título do conto, pois a personagem rememora e refaz a sua trajetória junto a Seô Tomé, a partir de quando os dois chegam ao vilarejo, até o momento em que a tragédia se desencadeia. O antipériplo explica a sua navegação ao contrário: “A gente na rua, puxando cego, concerne que nem avançar navegando – ao contrário de todos” (ROSA, 2009, p. 42). O ato de narrar pode ser compreendido como uma “viagem de volta”, “recurso”. O guia constrói a narrativa, desconstruindo os acontecimentos por “de trás”. A manipulação dos fatos pelo narrar ou recontar de Prudenciniano não promove uma explicação definitiva sobre a morte trágica de Tomé. Atentamos para uma questão relevante na narrativa, enunciada pelo próprio guia: a de que este manipula, controla e só dá respostas ao que não lhe perguntam.

Prudenciniano conta que, em suas andanças de guia e cego, chegam ao vilarejo, onde acontece a tragédia. O envolvimento amoroso do cego com uma mulher casada e feia, de nome Sa Justa, que lhe foi apresentada pelo guia como uma mulher bonita, por vontade dela, é um dos pontos altos da narrativa, em que o guia se apoia para promover a sua defesa, em suas alegações de inocência sobre os mistérios que envolvem a morte do cego Tomé, em uma noite de lua cheia – uma queda no abismo. Os encontros amorosos entre Tomé e Sa Justa são arranjados por Prudenciniano, que também se encarrega de proteger o romance dos olhos de todos: “Ele amasiava oculto com a mulher, Sa Justa, disse alguém teve ar? Eu provia e governava” (ROSA, 2009, p. 41). Todos do lugar suspeitam do guia. Em seu relato ao desconhecido, Tomé nega o assassinato, levantando algumas hipóteses sobre o acontecido: poderia ter sido o marido de Sa Justa, por ciúmes e

para tirar proveito, roubando-lhe o dinheiro das esmolos; poderia ter sido a mulher, com receio de ele descobrir o seu verdadeiro aspecto; poderia ter sido suicídio, caso Tomé tivesse descoberto o engano ao qual foi submetido; poderia ainda tratar-se de uma queda acidental e o guia não ter dado conta de protegê-lo, se a queda aconteceu em um dos seus momentos de embriaguez: “Eu bebia. [...] Ele carecia de esperar, quando eu me perfazia bêbedo deitado” (ROSA, 2009, p. 42).

Chamamos a atenção para a paródia do dito popular “devagar se vai ao longe” convertido em “no devagar de ir longe” associado à concepção “Voltar, para fim de ida”. Outros provérbios e ditos aparecem no desenvolvimento da narrativa, a exemplo de: “O roto só pode mesmo rir do esfarrapado” (ROSA, 2009, p. 42). Essa afirmação de Prudencinho arremata a noção que se desenvolve sobre a existência de uma relação de dependência entre guia e cego, por configurarem uma dupla: “Patrão meu, não. Eu regia – ele acompanhava: pegando cada um em ponta do bordão, [...]” (ROSA, 2009, p. 42). E prosseguia narrando ao desconhecido a hipótese de suicídio, alegando que o cego, tomado de amores por Sa Justa dizia que começava a tornar a enxergar “[...] aquela formosura que, nós três, no desafeio, a gente tinha tanto inventado. [...] O pior cego é o que quer ver...” (ROSA, 2009, p. 44). E, ainda, levanta a possibilidade de o marido de Sa Justa ter assassinado o cego para roubar-lhe o dinheiro, chamando-o de “imoral”, por beber com ele para “[...] mediante meus conluios pegar o dinheiro da sacola... Eu, bêbedo e franzino, ananho, tenho de emendar a doideira e cegueira de todos?” (ROSA, 2009, p. 43). O guia se percebia como o mediador, como o que deduz e concerta, um herói, no caso, o périplo que navegava na contramão, na tentativa de orquestrar os fatos: “Deixassem – e eu deduzia e concertava. [...]. Vão ao estopim no fim, às tantas loucas” (ROSA, 2009, p. 43).

A fala do guia: “A vida não fica quieta” (ROSA, 2009, p. 43), na situação em que é enunciada no conto, diz respeito à inquietação de Tomé, enquanto vivia, estendendo-se às inquietações de todos nós. A expressão pronunciada pelo guia “[...] ninguém espera a esperança” (ROSA, 2009, p. 43), trata-se de uma paródia do dito “Quem espera sempre alcança” e pode

traduzir a decepção da personagem com a cegueira e a loucura de todos os enredados na estória, incluindo a comunidade daquela “Terra de injustiças. [...] povo sabe as ignorâncias” (ROSA, 2009, p. 41-42). Prudencinho afirma-se como o guiador, diante das injúrias e ameaças sofridas e do silêncio do “senhor” interlocutor, que permanece calado diante de suas alegações: “[...] O senhor não diz nada. Tenho e não tenho cão, sabe?” (ROSA, 2009, p. 44). A expressão indica um remonte pela inversão do provérbio “quem não tem cão, caça com gato”, que pode ser lido como a constatação da desilusão com quem poderia tomar o seu partido, defendendo-o das acusações, e se cala. O cego deixou de enxergar, pois, com sua morte, ocorre a ruptura do vínculo entre o guia e o cego, mediado por sentimentos contraditórios e pelo desejo de subjugação um do outro, simbolizados pelo bordão oco e preenchido com chumbo. O guia se desespera e grita em apelo: “Me prendam! Me larguem! [...] Me chamo Prudencinho. Agora o cego não enxerga mais ... A culpa cai sempre é no guiador?” (ROSA, 2009, p. 44-45).

Não podemos deixar de assinalar que os nomes das personagens que protagonizam a estória: o guia, o cego e a mulher, também realizam a inversão da perspectiva. As atitudes de Prudencinho não são as de uma pessoa prudente – atributo sugerido pelo nome. O nome do cego e as circunstâncias em que expressa a vontade de ver, remetem ao Tomé, personagem bíblica, que só acredita no que vê. Inversamente, o Tomé do conto de Guimarães Rosa é um cego que só vê, porque crê na realidade inventada por seu guia, movido pelo seu enorme desejo de voltar a enxergar. E, para crer e ver, Tomé necessita de seu guia. Pela relação simbiótica que desenvolvem, formam um duplo, o guia também necessita do cego, pois através da credulidade dele, podia exercitar o concerto e a mediação sobre as coisas do mundo que lhe interessavam. Matar Tomé – o seu duplo, seria como “[...] matar a si mesmo, uma forma de empobrecimento ou automutilação” (ARRIGUCCI JR., 2003, p. 70). Apesar dos sentimentos contraditórios que o guia nutria pelo cego – de dedicação e raiva simultâneas, ele não se vê sem o cego, numa clara demonstração de dependência deste: “Dou de xingar o meu falecido, quando as saudades me dão” (ROSA, 2009, p. 45).

O nome de Sa Justa também se mostra inverso à conduta, tanto o nome próprio, quanto o pronome de tratamento a ele anteposto, como expressão da oralidade, em sinal de respeito: Sa. O comportamento da mulher não se alinha ao atributo sugerido pelo nome, uma vez comete enganos e traições e ainda chantageia o guia do cego, sem pudores: “A mulher diz que me acusa do crime, sem avermelhação, se com ela não for ousado...” (ROSA, 2009, p. 44, grifo meu).

Não há um desfecho no conto, o final da estória é lacunar, coerente com a narrativa perspectivística do narrador-personagem, cabendo ao leitor, na interação com o texto, o trabalho de preencher as lacunas com a sua interpretação, conforme assinala Iser (2002, p. 27): “[...] A peculiaridade do texto literário [...] está em uma oscilação singular entre o mundo dos objetos reais e a experiência do leitor.” O movimento pendular mantém a abertura da obra literária para a indeterminação. O não dito no texto se expressa pelo que é dito em suas variadas formas. Existem várias possibilidades interpretativas, várias portas de entrada no texto, como bem sugere o narrador Prudencinhano, ao levantar várias hipóteses sobre a morte de Tomé – o cego que queria ver, assim referido pelo seu guia, com a inversão de um dito pela supressão da palavra de negação: “O pior cego é o que quer ver ... Deu a ossada” (ROSA, 2009, p. 44). Tomé enxergava o mundo pela visão de seu guia, que lhe produzia ilusões, como no caso da beleza inventada de Sa Justa, que aos olhos do cego tornou-se bela, produto de uma realidade criada, “no desafeio.” Concertar o mundo, tornando as coisas da realidade cotidiana mais belas, é uma função da arte. Desse ponto de vista, é travado um debate estético no conto, pelo narrador que assume o enredo, construindo várias hipóteses narrativas – várias estórias em uma só, assumindo também a função de mediador entre o sujeito e o mundo, ensinando a todos nós leitores a ver a beleza e a essência das coisas.

2.2 A vela ao diabo

A epígrafe do conto “A vela ao diabo” realiza uma inversão de duas expressões populares: “E se as unhas roessem os meninos?”, “Estória imemorada” (ROSA, 2009, p. 50). A inversão se dá não apenas nas epígrafes referidas, mas no próprio conto, a exemplo dos anteriores: “Antiperipleia” e “Arroio-das-Antas”. A estória gira em torno da aflição de Teresinho, personagem central, atormentado em razão da ausência de sua noiva Zidica, que se deixava ficar em São Luís. As cartas da noiva para o noivo eram esparsas e menos meigas, segundo a interpretação deste – “[...] já as coisas rasbicavam-se” (ROSA, 2009, p. 50). Teresinho, receoso de perder a noiva, resolve fazer uma “novena heroica”, acendendo vela de joelhos para um santo incógnito, acreditando que o método aceleraria a ação de Deus, pois, segundo sua crença, “Deus é curvo e lento” (ROSA, 2009, p. 51). Iniciou a reza errando o padre-nosso, mas o fez afirmativamente e contrito. Não olhava o Santo, mas pensava em Zidica, às vezes, em Dlena – outra mulher, com quem teve um leve envolvimento, em nível de amizade “[...] pensasse um risquinho em Dlena” (ROSA, 2009, p. 51). De rabiscos e de riscos, Dlena foi se tornando sua essencial companhia, ela lia as cartas de Zidica, ao seu modo, distorcendo a seu favor “[...] as gentis faltas de gramática” (ROSA, 2009, p. 52). Depreendemos dessa passagem que as falhas de gramática cometidas por Zidica, das quais Dlena se aproveitava para torcer os sentidos, como lacunas do texto, que a intérprete preenchia, segundo as dúvidas do noivo e seus próprios interesses: “Ela mesma, lindo modo, de início picara-lhe em Z a dúvida, mas pondo-se para conselhos – disso Teresinho quase se recordava” (ROSA, 2009, p. 51).

Teresinho encantava-se com Dlena: “Tão recente e inteligente, de olhos de gata, amiga, toda convidatividade [...]” (ROSA, 2009, p. 51). As conversas com a amiga entretiveram Teresinho, a estória era tecida pela leitura que ela fazia das cartas: “Dlena o acolheu, com tacto fino de aranha em jejum. Seu sorriso era um prólogo. E a estória pegou psicologia” (ROSA,

2009, p. 51). Imaginando-a um anjo, o protagonista narra-lhe “[...] seus embaraços mentais. [...] Apaziguavam-no seus olhos-paisagem. [...] Foi saindo do doendo” (ROSA, 2009, p. 51-52). Teresinho seguia em sua fé às avessas, rezando para um Santo encoberto: “Prosseguia na novena – ao infalir de Deus, por Santo incógnito; seguido, porém, o de Dlena, de cor – o que recordava, fonográfico” (ROSA, 2009, p. 52). Continuava os encontros com Dlena, mostrava-lhe as cartas de Zidica: “Seu picadinho de conversa, razões para depois-de-amanhã. [...] Valia divertir-se, furtar o tempo ao tormento – apud Dlena” (ROSA, 2009, p. 52). O noivado com Zidica não se rompeu, ela continuava em São Luís, suas cartas eram ternas, insípidas, na opinião do noivo, que ansiava por paixão e mais certezas: “Ele queria a profusão. Desamor, enfado, inconstância, de tudo culpava a ela, que não estava mais em seu conhecer. Tremefez-se de perdê-la” (ROSA, 2009, p. 50). Teresinho se dividia entre a emoção que sentia ao lado de Dlena e o amor de Zidica, que estava distante e julgava ter esfriado: “Seu coração batia como uma doença, ele tinha medo” (ROSA, 2009, p. 52).

A novena completou-se com a última vela acesa pela personagem, de joelhos. Inquieto, por não perceber a intercessão do Santo, voltou à igreja, mas não conseguiu visualizar a figura deste, no escuro: “Mal e nada no escuro viu, santo muda muito de figura” (ROSA, 2009, p. 53). Percebe-se uma pista de que o Santo incógnito teria um aspecto diverso de santo. Porém, a percepção de Teresinho só é aclarada com a transfiguração de Dlena – seu suposto anjo. No entendimento embotado de Teresinho, as cartas de Zidica denotavam falta de amor. Ao levar correndo a última carta para que Dlena a lesse, a reação da moça, ao abrir o envelope, divergiu das de anjo consolador – transformação sonora de início, pela expressão onomatopéica de seu riso nada gentil: “[...] o iá-iá-iá de rir – riu de modo desusado. [...] A carta rasgou, desfaçava-se. – ‘Viva esta!’ – voz de festa; o que maldisse. Soou, e fez-se silepse” (ROSA, 2009, p. 53). Assustado com a reação diversa e reveladora da moça, “Teresinho recuou, de surpresa, susto, queimados os dedos. [...] Ali algo se apagava. Dlena, ente. Nada disse, e disse mal. Só o

que doe: sorriso do amarelo mais belo. Teresinho arredou olhos” (ROSA, 2009, p. 53). Observamos, nessa passagem, que os olhos da personagem Dlena se revelam ou a percepção de Teresinho se apura diante da mudança brusca: no início do encantamento, eram vistos como “olhos-paisagem” que o apaziguavam (Cf: ROSA, 2009, p. 51). A cor era indefinida, mas Teresinho os enxergava verdes: “Tinha ela olhos que nem seriam mesmo verdes, caso houvesse nome para outra igual e mais bela cor” (ROSA, 2009, p. 52). Revelados de cor cinza, ao final: “Ela era: seus olhos sem cinzas, rancordiosa” (ROSA, 2009, p. 53). Ao enunciar que naquele instante “algo se apagava”, o narrador enfatiza a desconstrução da percepção inicial de Teresinho, que o fizera tomar Dlena por anjo – percepção equivocada, que o tornara um ébrio de si e ameaçava o seu noivado.

Observamos que Teresinho, no início da narrativa, recorre ao álcool para esquecer seus problemas: “Até bebeu; [...]” (ROSA, 2009, p. 50). Decide que o álcool não contribuirá para a solução de seus problemas – em um rasgo de lucidez, mas, ao optar por fazer a “novena heroica” ao Santo incógnito, enreda-se em um tipo de embriaguez mais potente: a da emoção: “Sentados os dois, ombro com ombro, a fim de arredondados suspiros ou vontade de suspirar. [...] Teresinho se embriagando miudinho, feliz feito caranguejo na umidade, aos eflúvios dessa emoção. Seu coração e cabeça pensavam coisas diversas” (ROSA, 2009, p. 52). A interpretação distorcida que fazia das cartas da noiva conduz a personagem a solicitar a ajuda de Dlena, que lia as cartas para ele e se fazia necessária. Na tentativa de resolver o conflito, ao se aconselhar com Dlena e aceitá-la como intérprete das cartas de Zidica, Teresinho entrou em uma situação de mais conflito. Trava-se um debate entre razão e emoção: queria o afeto sem sobressaltos com a noiva e queria as emoções mais fortes com Dlena.

A estória é contada por um narrador em terceira pessoa. Inferimos que também é um reconto – estória contada de trás para frente, numa inversão do processo narrativo: “[...] Teresinho quase se recordava” (ROSA, 2009, p. 51, grifo meu). A estória de Teresinho é uma estória de enganos, entretanto, chamamos a atenção para o que é ocultado na estória: o prota-

gonista só mostra à Dlena as cartas de Zidica, às que ele escreve ela não tem acesso, logo, a estória de desamor é tecida pela interpretação de Dlena de um dos polos da correspondência trocada entre os noivos: “A Zidica, enviou curta carta, sem parte emotiva, traída a brasa do amor, entrouxada em muita palha. [...] Mostrou-lhe as de Zidica, após e pois” (ROSA, 2009, p. 52). Esse dado nos possibilita fazer a leitura de que Teresinho é vítima de ilusões produzidas por ele mesmo, e permitiu que Dlena criasse a ilusão de que um possível relacionamento entre os dois, segundo sua própria ótica: rico em emoções, por ele desejadas.

A personagem Dlena não se manifesta verbalmente, em todo o texto, é vista pela percepção de Teresinho, até o momento em que se mostra contrariada, raivosa, ou melhor, “rancordiosa” – raiva, “rancor+cord+odiosa” = rancores e ódios do coração. A intenção de Dlena é comentada pelo narrador, no trecho, pelo vocábulo “dolo”, traduzível no texto como intenção de envolver: “Dlena, ei-la – jeitinho, sorrishinho dolo – [...]” (ROSA, 2009, p. 53). A intenção de Teresinho de não desmanchar o noivado está implícita no texto pela atitude da personagem de não revelar o conteúdo de suas cartas a Zidica, e explicitada na seguinte reflexão do narrador: “Zidica bordando o enxoval ... Zidica, a doçura insípida da boa água, produtora de esperanças ... Tão quieto, São Luís, tão certo” (ROSA, 2009, p. 52, grifo meu). Pode-se depreender do trecho que o protagonista havia se acertado em segredo com Zidica ou que tinha a intenção de ir ao seu encontro em São Luís. A assertividade da frase exclamativa do narrador dissipa a dúvida e impõe esse dado como verdade, como que pondo fim à oscilação da vontade do protagonista: “Não iam desnamorar-se!” (ROSA, 2009, p. 52). A resolução do conflito se dá pelo extermínio da dúvida e o mecanismo utilizado pelo protagonista é a transmutação de Dlena – de anjo para um ente diabólico. Teresinho, mais do rápido, liberta-se de suas incertezas e “voa” para São Luís, casando-se com Zidica, e muito rapidamente: em um mês. O fecho encerra uma paródia aos conhecidos e estáticos finais dos contos de fada: “E foram felizes para sempre”. A paródia desconstrói as certezas de felicidade eterna dos contos de fada, pelo uso diferenciado e insinua maior dinami-

dade e realismo, instaurando o movimento e o tempo, em uma estória que não tem um fim estático, que possui desdobramentos múltiplos e variadas possibilidades combinatórias: “Foram infelizes e felizes, misturadamente” (ROSA, 2009, p. 53).

O nome do protagonista remete à cantiga de roda “Teresinha de Jesus”, cuja personagem é enganada. Nesse sentido, Teresinho representa a inversão da lógica habitual, primeiramente, por ser um Teresinho e não uma Teresinha, no enredo de enganados. E, se considerarmos que, não sendo ele o “Teresinho de Jesus”, mas um Teresinho às avessas, por errar o padre-nosso e acender vela ao Santo Encoberto, a paródia abrange a questão de ser a personagem uma vítima aparente ou “misturadamente”, no triângulo amoroso que se institui na narrativa. Aparece a deixar-se embriagar pelos artifícios dolosos de Dlena, mas se revela aquele que de fato engana, destroçando o coração do “anjo” e quebrando a expectativa fraterna, a possibilidade de igualdade, instalando, em seu lugar, a alteridade pela entidade demoníaca surgida na sua percepção de Dlena – “[...] ao súbito último ato, [...]” (ROSA, 2009, p. 53). Antes, “[...] não há como Deus, d’ora-em-ora. [...] Ternura sem tentativa – fraternura” (ROSA, 2009, p. 52). E, depois: “Teresinho recuou, de surpresa, susto, queimados os dedos. Seu coração se empacotou. Decidiu-se, de vez, de ombros, não preso. [...] Dlena, ente” (ROSA, 2009, p. 53). Se virmos o Santo encoberto como um duplo de Teresinho, o protagonista pode ser o encoberto da estória. A falta de percepção do verdadeiro aspecto do Santo, devido à escuridão na igreja, é reveladora da confusão mental em que se encontrava a personagem, desde antes do início da novena.

O tempo da narrativa é demarcado pela duração da novena, os encontros entre Teresinho e Dlena findam quando este acende a última vela ao Santo incógnito, que aliou ao de Dlena, “DE COR” – significando “de recordação” ou “de memória”, seu santo fonográfico, referindo-se às conversas com Dlena, de que recordava. Podemos interpretar que as próprias obscuridades do “devoto” o impediam de ter discernimento, distorcendo sua visão dos fatos, inicialmente com suspeitas da noiva distante. Depois,

por transformar Dlena em anjo, e, finalmente, por satanizá-la. Esses dados são representativos dos processos de inversão, de uma estória às avessas, ou “navegação ao contrário”, a exemplo de “Antiperipleia”: a novena heroica de Teresinho – que não é de Jesus, pode ser entendida como uma “viagem” introspectiva do protagonista ou “herói”, empreendida, ao modo de aventura – uma sondagem de seus sentimentos conflituosos, no debate travado entre a razão e a emoção – simbolizado pela novena heroica, que marca o tempo da narrativa, o período em que: “[...] a estória pegou psicologia” (ROSA, 2009, p. 51).

Merece consideração o aspecto do nome da personagem que representa as emoções – DLENA. Efetuando-se o deslocamento da letra inicial para depois do N, o nome próprio se converterá em LENDA, alusivo ao lendário, ilusório, impalpável ou àquilo que só é perceptível pela via do imaginário. A paródia da cantiga de roda é também um mecanismo de inversão da lógica convencional – com destaque para a tradição oral, fechando com a primeira epígrafe, em que há uma indagação de uma situação inversa ao senso comum: de que são as unhas que roem os meninos e não o contrário, a que estamos habituados. Quanto à sugestão de apagamento da memória presente na segunda epígrafe de abertura do conto: “Estória imemorada”, julgamos que se refere ao esquecimento do episódio por Teresinho, quando decide pela razão, casando-se com a noiva. O fecho “foram felizes e infelizes misturadamente” rompe a lógica usual, provocando uma ruptura de expectativa, porque se mostra de modo avesso ao que buscava esse outro périplo de Guimarães Rosa, Teresinho – um ébrio-devoto às avessas, movido pela paixão e por uma esperança também às avessas: “Ia conseguindo, e reanimava-se; nada pula mais que a esperança” (ROSA, 2009, p. 51). Observamos que nesse conto o dito sobre a esperança assume outra forma de parodização: nem parada, nem devagar, nem expectante, mas uma esperança aos saltos, representativa da ansiedade de Teresinho, responsável, portanto, por sua estória de enganos. O engano da estória evoca a fórmula à Kafka, referida no prefácio “Aletria e hermenêutica”, que consiste em o herói se envolver em uma situação complicada que se desfaz, dissolvendo-

-se em nada. Teresinho engana-se duas vezes: com o Santo, que julgara ser o destinatário desejado para as velas que acendia fervorosamente na novena “heroica”, e com Dlena – personagem que sugere emoção ou invenção, atribuindo-lhe predicados que descobre inexistentes ou falsos.

2.3 Curtamão

“Convosco componho.” É a frase que dá início ao conto “Curtamão”, que tematiza a construção de uma casa. O conto tem início com a casa já construída, o prédio já comprado pelo Governo para sediar uma escola de crianças. O narrador revisita o passado, rememorando os fatos que deram origem à construção: “Revenho ver: a casa, esta, em fama e ideia” (ROSA, 2009, p. 67). O modo de narrar, baseado na oralidade, é anunciado pelo narrador: “Dizendo, formo é a estória dela, que fechei redonda e quadrada” (ROSA, 2009, p. 67). Adverte que a casa sempre será sua, “[...] no que não se tasca nem aufere, sempre, em fachada e oitão, de cerces e cimalha” (ROSA, 2009, p. 67). Convida o leitor a “olhar” ou prestar bem atenção, enquanto conta a estória, até o seu fechamento: “Olhem. O que conto, enquanto; ponto” (ROSA, 2009, p. 67). E destaca a função especial da visão: “Olhos põem as coisas no cabimento” (ROSA, 2009, p. 67).

O protagonista narrador fala da construção da casa, dizendo-se: “Oficial pedreiro, forro [...]” (ROSA, 2009, p. 67). Trata-se de um construtor autônomo e a sua liberdade ao criar provoca desconfiças na comunidade. Diz ser desacreditado por todos, inclusive por sua mulher, que representa a voz comunitária oculta, pela descrença e incompreensão da sua obra: “Desentendia a minha fundura” (ROSA, 2009, p. 69). A voz da mulher não aparece na narrativa, a não ser pelas respostas do marido ao seu descrédito, isto é, do narrador-personagem, o construtor: “Minha mulher mesma não me concedia razão, questionava o eu querer: o faltado, corçãos do vir a ser, o possível (ROSA, 2009, p. 61). A ênfase no processo é notória: “Assim, tudo num dia, nada, não começa. Faço quando foi que fez que começou” (ROSA, 2009, p. 68). Ao falar de como concebeu a construção, diz que foi de

modo intuitivo: “[...] fio que numa propositada, sem saber” (ROSA, 2009, p. 68).

O processo criativo do construtor é posto em execução devido a uma estória de amor, que serve de pano de fundo para a narrativa: Armindinho, personagem ao qual o construtor se associa para empreender o projeto de construção da casa, sofria de amores por sua noiva, que não esperou o seu retorno da cidade, casando-se com Requinção. O ex-noivo, rejeitado, “[...] cambaleava, pelos ses e quases, tirado de qualquer resolver” (ROSA, 2009, p. 68, grifos meus). O protagonista desenvolve uma afinidade com Armindinho e juntos empreendem a construção da casa: “– ‘Vamos propor, à revelia desses, dita casa...’ – disse e olhei, de um trago” (ROSA, 2009, p. 68, grifo meu). O dizer, seguido de um olhar, feito de um trago insinua, pela sobreposição de sentidos, a assimilação da concepção do objeto pelo sujeito criador, a ideia, a sua verbalização e internalização, simultaneamente. Propõe a construção, não de uma simples casa, mas da “dita casa”, como: “A mais moderna...” (ROSA, 2009, p. 68) e à revelia dos que a criticassem. Armindinho surpreendendo-se com a proposta, chamou-o de senhor e amigo, movido por esperanças: “[...] ele suspirava pelos olhos” (ROSA, 2009, p. 68). O protagonista-narrador não se deixa influenciar pelo desânimo do amante sofredor. Sentia-se motivado a construir: “– ‘A casa levada da breca, confrontando com o Brasil’” (ROSA, 2009, p. 68).

Isolou-se com os instrumentos de arquiteto: lápis, régua e papel, e pôs-se a criar o projeto da casa. Anotamos a ambiguidade gerada pela expressão “dita casa”, que pode significar a casa – uma casa específica, ou a construção literária do escritor, metaforizada no objeto da construção. Sua esposa não acreditava no sucesso da empreitada, mas ele não lhe deu ouvidos e nem voz: “Minha mulher a me supor; desrespondei a quem me ilude. Tantas quantas vezes hei-de, tracei planta – só um solfejo, um modulejo – a minha construção [...]” (ROSA, 2009, p. 68-69, grifo meu). Para o protagonista, a ilusão era o inverso do habitual, iludir-se seria justamente descreditar do sonho. À construção que arquitetava chamava de sua, e “[...]”

desconforme a reles usos” (ROSA, 2009, p. 69). Providenciou materiais de obra, a documentação e a mão de obra necessária à empreitada. Um dos ajudantes, de nome Dês, é qualificado como correto, o servente Nhãpá, de cordato; os outros ajudantes não são qualificados e nem são reveladas as razões de o construtor tê-los reunido. Os motivos de ter recrutado o ajudante Dês e o servente Nhãpá podem ser interpretados pelo que sugerem os seus atributos: o Dês, o correto, representa a afirmação da proposta de inversão, o fazer desfazendo, e o atributo de Nhãpá, sugere o trabalho com paciência e tranquilidade, possibilitado por aquele que serve ao ajudante e ao criador. O construtor se diz entendido de madeiras, de carpintaria: “[...] de lei, esteios de madeira serrada” (ROSA, 2009, p. 69), sugerindo o trabalho de estruturar, moldar e burilar a estrutura.

O contar por detrás, presente no conto “Antiperipleia” e nos outros contos analisados, se repete em “Curtamão”, uma vez que o narrador inicia a narrativa do ponto em que o prédio já se encontra erguido e funcionando, destinado a um “[...] quefazer vitalício” (ROSA, 2009, p. 69): o de educar crianças, semeando o conhecimento de novas e sucessivas gerações. A inversão se repete na frase: “Não há como um tarde demais – eu dizendo – porque aí é que as coisas de verdade principiam” (ROSA, 2009, p. 69). Novamente, a alusão ao começar por detrás, assinalada em “Antiperipleia”, como recurso da narrativa de ficção. As coisas iniciam de verdade pelo fim, pois depois de feitas podem ser revistas, repensadas, reeditadas. Desfaz-se o senso comum no dito “medir as palavras para falar”, transformado em uma afirmativa da negativa: “E o que não digo, meço palavra” (ROSA, 2009, p. 67).

O narrador se refere à situação de conflito gerada pela construção, descrevendo a situação de defesa que armou no canteiro de obras. Com os ajudantes armados, defendia a sua obra de possíveis ataques do pessoal do Requincão. Refere-se também ao escárnio por parte do povo, que chama de inglório: “De invejas ainda não bastante – esta minha terra é igual a todas. Despique e birra contra desfeita – ‘Boto edifício ao contrário!’” (ROSA, 2009, p. 70). A proposta de colocar a casa ao contrário do usual é

aceita por Armindinho: “Votei, se fechou, refiz traço. Descrevo o erguido: a casa de costas para o rual, respeitando frente a horizonte e várzeas” (ROSA, 2009, p. 70). Segundo o narrador, a casa foi cobiçada até pelo padre para igreja, mas o construtor mostrou-lhe as “[...] mãos de fazer [...] – mandato – por invenção de sentimento (ROSA, 2009, p. 70). Sentiu-se inseguro, e mandou elevar a altura da casa: “– ‘Redobrar tudo, mais alto! Sobrado!’ – tive’de” (ROSA, 2009, p. 70). O resultado foi uma casa alta de muitos andares. Mas o protagonista ambicionava uma casa sem janelas e portas. O tempo passava e o dinheiro escasseava. Desfez a sociedade com Armindinho e resistiu ao sofrimento, à exaustão e ao endividamento. Não fez a festa da cumeeira, como era o costume. Optou pela simplicidade, pintando-a de “[...] amarelo-flor em branco, o alinhamento, desconstrução de sofrimento [...]” (ROSA, 2009, p. 71). O sócio rejeitado pela noiva, fugiu à noite, no caminhão das telhas com a amada. Sozinho, o construtor esperou os “requincões” (Cf. ROSA, 2009, p. 71, grifo meu), isto é, os homens de Requincão, metonimicamente comparados a cães. De revólver no bolso, o protagonista mostrou-lhes a casa: “– ‘É para não entrarem! A casa é vossa ...’ – por não romper cortesia” (ROSA, 2009, p. 71). O povo muda de opinião e o protagonista critica a mudança. Comenta as glórias comparando-as a sopas frias, afirmando ao final: “A casa, porém de Deus, que tenho, esta, venturosa, que em mim copiei – de mestre arquiteto – e o que não dito” (ROSA, 2009, p. 71).

A referência à obra que copiou – de mestre arquiteto e não de “oficial pedreiro”, sugere uma mudança de estado do protagonista narrador para o possível surgimento de um narrador que se manteve oculto, durante as lidas do pedreiro. Observamos que o pedreiro, durante toda a narrativa, permanece sem um nome próprio. O não dito é assinalado ao final do conto, reforçando a imprescindibilidade da interpretação, a presença do ausente pela seleção dos fragmentos de realidade, reconfigurada, recombinação. Assinalamos a referência à outra construção, embutida na narrativa, com a participação do leitor; o texto narra a construção de uma casa na con-

tramão e pode ser lido, a exemplo dos contos anteriormente analisados, como um diálogo sobre a criação artística, uma metanarrativa: metáfora da construção poética do escritor, prototípica da inversão em sua obra – a casa ao contrário, o projeto criativo criticado, mas empreendido, contra tudo e contra todos. Desse ponto de vista, “Curtamão” seria uma metáfora da relação do escritor com sua obra e o mundo, seus leitores, incluindo a crítica especializada. A esse respeito, Novis (1989, p. 63), analisa que:

A casa, metáfora da obra literária, deveria ser a “mais moderna” da vila. Por esta razão, já foi proposta à revelia do povo. “Casa levada da breca, confrontando-se com o Brasil”, informa sobre a decisão do mestre-de-obras de enfrentar a desaprovacão geral do projeto elaborado “desconforme reles usos”. Implicitamente, o narrador critica, com muita ironia, o costumeiro, o habitual da “construção”.

Retomando a expressão que dá início ao conto: “Convosco compo-
nho” combinada com a análise de Novis, destacamos a inserção do leitor na obra, convocado pelo “construtor” para compor a obra. De acordo com Iser:

É sensato pressupor que o autor, o texto e o leitor são intimamente interconectados em uma relação a ser concebida como um processo em andamento que produz algo que antes inexistia. Essa concepção do texto está em conflito direto com a noção tradicional de representação, [...] (ISER, 2002, p. 105).

Ao papel do leitor é dado destaque nesse conto, já na frase com que se inicia. Para o teórico, o texto ficcional, por se configurar como uma estrutura de vazios, depende da sua recepção, pois exige do leitor o preenchimento das lacunas, para que o não dito, o implícito possa ganhar status de visível, ou dito. Ao leitor caberá a tarefa de semantizar um imaginário, já configurado no texto e relacionado a elementos extratextuais, mas que se

mantém difuso e múltiplo. A compreensão do ficcional, no texto, pelo leitor, dependerá dessa operação. Luiz Costa Lima em “O controle do Imaginário” (2007, p. 73) analisa que a ação do imaginário, em contato com a obra de arte é semelhante à dos sonhos, no sentido de que: “[...] convertem a matéria perceptível, [...] em imagens e essas assumem uma autonomia pelas quais não é responsável a matéria desencadeadora.” O teórico assinala que só conseguimos nos comunicar com o ficcional, se o virmos “[...] como algo que se precipita a partir do imaginário” (LIMA, 2007, p. 73). Entretanto, adverte que nem toda experiência do imaginário é uma experiência estética, pois: “A experiência onírica, desde logo, nada tem de estética” (LIMA, 2007, p. 73). Complementa essa concepção, afirmando que independentemente de o discurso ficcional ser ou não estético, é característico desse discurso ser aceito como imagens articuladas.

2.4 Desenredo

“Desenredo” pode ser lido como o conto que metaforiza, por excelência, o recontar e que recebe todos os outros contos, tendo em vista que o processo narrativo de Guimarães Rosa, em Tutameia, ancora-se no desenredo. O conto se inicia pela fala do narrador, que se dirige aos seus leitores como seus ouvintes: “Do narrador a seus ouvintes” (ROSA, 2009, p. 72). A narração da estória inicia-se logo em seguida à abertura da narrativa introduzida por um travessão, dando a perceber que a estória é narrada, por inteiro, a partir dessa fala do narrador. Se assim for, de quem é a fala que abre o conto? Podemos pensar que o autor realiza uma intromissão, abrindo espaço para o narrador contar a estória de Jó Joaquim e Livíria. Podemos pensar em uma rubrica, característica dos textos dramáticos ou simplesmente que se trata de um sinal metaficcional. Que o desnudamento da ficção se dá logo antes de a estória ser contada.

A expressão que dá título ao conto anuncia o tema da estória: o contar desmanchando. A narração é feita em terceira pessoa, tematizando uma estória de amor às avessas, protagonizada por Jó Joaquim, apresen-



tado pelo narrador, no início da narrativa. Chama a nossa atenção o nome da personagem: o primeiro termo alude a uma personagem bíblica que foi testado na virtude da paciência. A mulher por quem se apaixona é designada pelo narrador por nomes diversificados: “Livíria, Rivília ou Irlívia, [...]” (ROSA, 2009, p. 72). A diversidade de nomes sugere um questionamento acerca da identidade da personagem, marcando a sua volubilidade ou liberdade/libertinagem, fora dos padrões para uma mulher casada e sertaneja. É casada e trai o marido com Jó Joaquim. Encontravam-se às escondidas, pois o marido era valente e ciumento. Os episódios são marcados por expressões que definem a ação e a transformação. O primeiro episódio de traição de Livíria, que vem a público, não é com Jó Joaquim, mas com um terceiro: “Até que – deu-se o desmastreio. O trágico não vem a conta-gotas” (ROSA, 2009, p. 73, grifo meu) – anuncia o narrador, numa paráfrase do dito popular: “desgraça pouca é tiquinho”. No flagrante da traição, o marido mata o amante. Ressalte-se o marcador do evento inesperado, “Até que” – no conto, a assinalar a mudança de estado ou a quebra da estabilidade da situação de Jó Joaquim e Livíria.

Jó Joaquim se decepciona: “Imaginara-a jamais a ter o pé em três estribos; chegou a maldizer de seus próprios abusufrutos. Reteve-se de vê-la. Proibia-se de ser pseudopersonagem, em lance de tão vermelha e preta amplitude” (ROSA, 2009, p. 73). O marido homicida evade-se e vem a falecer, e Jó Joaquim perdoa Livíria, casando-se com ela. Segue-se outro episódio de traição, marcado pela conjunção adversativa “Mas”, indicando nova mudança ou ruptura da estabilidade, seguido de um marcador da reflexão do narrador, que assinala o comportamento infiel de Livíria: “Mas. Sempre vem imprevisível o abominoso? Ou: os tempos se seguem e parafraseiam-se [...]” (ROSA, 2009, p. 74, grifos meus). A ênfase recai sobre o comportamento repetitivo da mulher, Livíria trai novamente e Jó Joaquim a expulsa, esquivando-se de matá-la, “[...] apostrofando-se como inédito poeta e homem” (ROSA, 2009, p. 74). A personagem se retrai, sua omissão é ressaltada pelo vocábulo “apostrofando-se” – age de maneira divergente do costume local, daí o ineditismo de homem, comparado ao ineditismo de um poeta.

A população do vilarejo se dividia. Uns aprovaram e outros reprovaram tudo o que aconteceu. Jó Joaquim sentia-se culpado por ter sido novamente enganado, reincidente. Com o passar do tempo, restabelecido o respeito, no lugar, aliviou-se das culpas e dedicou-se a corrigir-se. O terceiro episódio se diferencia dos antecedentes, porque assinala o desenredo, demarcado na narrativa pelo vocábulo “Mais”. Passado o impacto das infidelidades da amada, pela ação do tempo e a conseqüente mudança em seu sentimento, Jó Joaquim suaviza os fatos: “A bonança nada tem a ver com a tempestade. Crível? Sábio sempre foi Ulisses, que começou por se fazer de louco” (ROSA, 2009, p. 74). Em busca de sua felicidade, pois amava a mulher, Jó Joaquim passou a remi-la, a redimi-la: “Incrível? [...] De sofrer e amar, a gente não se desfaz” (ROSA, 2009, p. 74).

Anotamos a oposição criada pelo narrador por meio das expressões “Crível” versus “Incrível”, na referência a Ulisses, da Odisseia de Homero, que passou por muitos tormentos em sua viagem de retorno à Ítaca, sem que perdesse a coragem e a capacidade de fabulação. O herói grego inventa histórias para dissimular suas verdadeiras intenções e proteger seus intentos, especialmente o mais caro deles: voltar para sua fiel esposa Penélope, que o esperava por vinte anos, apesar dos assédios de muitos pretendentes. Fingir-se de louco como o fez Ulisses para não ir combater em Troia é o modelo de astúcia da personagem, que: “[...] queria os arquétipos, platonizava. Ela era um aroma” (ROSA, 2009, p. 74). A aproximação do conto com a Odisseia de Homero é legitimadora do diálogo que se estabelece com a tradição grega. Em seu ensaio “Metáforas náuticas”, Walnice Nogueira Galvão (2008) analisa esse diálogo no conto, as inversões de provérbios e invenções de palavras, entre outros elementos que constroem a narrativa, como os comentários do narrador, que evidenciam as peripécias da narrativa: “Voando o mais em ímpeto de nau tangida a vela e vento” (ROSA, 2009, p. 72) e “Todo abismo é navegável a barquinhos de papel” (ROSA, 2009, p. 72). Ambas as ocorrências situam-se na descrição do relacionamento de Jó Joaquim e Lívia. A primeira é bem expressiva da velocidade com que o casal de amantes se envolve. A frase imprime velocidade

ao narrado e opera a condensação da narrativa, tornando desnecessários os detalhes (Cf. GALVÃO, 2008, p. 126). A outra ocorrência alude aos perigos a que estão sujeitos os amantes clandestinos e à fragilidade do relacionamento, em meio a tantas ameaças. Os perigos da navegação marítima são metáforas da situação narrada, daí serem chamadas de metáforas náuticas pela autora.

O conto realiza outra inversão por meio de suas personagens heroicas às avessas: a astúcia de Ulisses é evidenciada em Jó Joaquim, que cria outra estória, desfazendo a anterior. Em relação ao enredo da mencionada epopeia grega, vemos a inversão de papéis: o marido é quem tem o papel de tecer e desmanchar o tecido da narrativa. Sua “Penélope” não lhe era fiel, como a de Ulisses, mas ele buscava nela a sua essência – “aroma”. O pacífico Jó Joaquim representa também uma inversão do sertanejo, cujo costume é o de matar a esposa adúltera, em obediência ao código de honra do sertão. Diferentemente desse propósito, a personagem obriga-se a descaluniar sua amada e o processo de desenredo ou de negação do acontecido se dá pela oralidade:

Nunca tivera ela amantes! Não um. Não dois. Disse-se e dizia isso Jó Joaquim. Cumpria-lhe descaluniá-la, obrigava-se por tudo. Trouxe à boca-de-cena do mundo, de caso raso, o que fora tão claro como a água suja. Demonstrando-o amatemático, contrário ao público pensamento e à lógica, desde que Aristóteles a fundou. O que não era tão fácil como refritar almôndegas. Sem malícia, com paciência, sem insistência, principalmente. O ponto está em que o soube, de tal arte: por antipesquisas, acronologia miúda, conversinhas escudadas, remendados testemunhos. Jó Joaquim, genial, operava o passado – plástico e contraditório rascunho. Criava nova, transformada realidade, mais alta. Mais certa?” (ROSA, 2009, p. 74).

O termo que dá título ao conto é analisado por Galvão em seu aspecto polissêmico. Para a autora, a polissemia desdobra-se em três níveis: o material – sugestivo de desembaraçar fios emaranhados; o segundo, com

sentido figurado de negação de maledicência ou intriga; e o terceiro – de ordem metalinguística, denuncia a estratégia do protagonista de desfazer progressivamente a realidade conhecida por todos, para atingir os seus objetivos de reabilitar e de reconquistar a sua amada (Cf.: GALVÃO, 2008, p. 129). O narrador afirma que o trabalho de desmanchar o ocorrido deu resultado:

Pois, produziu efeito. Surtiu bem. Sumiram-se os pontos das reticências, o tempo secou o assunto. [...] O real e válido na árvore é a reta que vai para cima. Todos já acreditavam, Jó Joaquim primeiro que todos. Mesmo a mulher, até, por fim. [...] Chegou-lhe lá a notícia...[...] Veio sem culpa. [...]. (ROSA, 2009, p. 75).

A reflexão do narrador, após o desenredo de Jó Joaquim, surpreende, porque Livíria, que assumiu diferentes nomes na progressão do enredo – Livíria – Rivília ou Irlívia, assume o quarto nome: “Três vezes passa perto da gente a felicidade. Jó Joaquim e Vilíria retomaram-se, [...]” (ROSA, 2009, p. 75, grifo meu). Supreendentemente, o nome da personagem não é mais nenhum dos três mencionados no transcurso da narrativa, surgindo um quarto nome – um novo nome para uma nova mulher e uma nova história. Curiosamente, os episódios de infidelidade protagonizados por Livíria são em número de três, correspondendo às três oportunidades de alcançar a felicidade, mencionadas no trecho: a traição ao marido com Jó Joaquim; a traição com um terceiro; e a traição a Jó Joaquim, na condição de novo marido. Na primeira ocorrência de infidelidade, ela teve a vida poupada, pois o marido matou o amante, mas só a feriu levemente, e Jó Joaquim a perdoou, casando-se em seguida com ela; na traição ao novo marido – Jó Joaquim, foi somente desterrada, para ressurgir desmaculada. Destacamos uma paráfrase da fábula ou dos contos de fada, no desfecho, pela atualização da conhecida frase: “e foram felizes para sempre”, para: “[...] e conviveram, convolados, o verdadeiro e melhor de sua útil vida” (ROSA,

2009, p. 75). Anotamos o emprego do adjetivo “útil” enfatizando a verossimilhança, ratificada pela frase final: “E pôs-se a fábula em ata” (ROSA, 2009, p. 75). O fabuloso pode ser entendido como o ficcional da narrativa, e a ata, uma referência ao pragmático, usual, aos costumes e valores sociais. A realidade recriada pelo narrador-protagonista ganha nova configuração, a de estatuto da verdade, consolidando-se na formalidade da ata, lavrada como documento de fé pública.

A verossimilhança do ficcional, em contato com a diferença instaurada pelo imaginário, torna-se uma verossimilhança desviante pela perda da referencialidade, ou seja, do aspecto de realidade, os contornos do espaço social reconhecíveis. Ao pôr a fábula em ata, Guimarães Rosa sugere a inversão da narrativa, isto é, o ficcional do texto problematiza a realidade empírica e a realidade inventada, ou seja, ficcional. Pelo questionamento da mimesis, a própria realidade é questionada. A estória narrada é desmanchada pela personagem que protagoniza a estória de enganos. O narrador-protagonista une a seu favor dois atributos: o da paciência, análoga à de Jó e a astúcia de Ulisses, realizando o tecer desmanchando que dá origem a um novo tecido narrativo, em uma profusão de estórias. De acordo com Arrigucci Jr. (2003, p. 170):

[...] a narrativa que se desdobra em múltiplas narrativas e enreda os diversos narradores, transformados em personagens, nas malhas da trama ficcional, tecendo uma ficção e assim sucessivamente, acaba por prender no encadeamento das aparências repetidas o que se toma por realidade. [...] tem por alvo explícito a dissolução da oposição entre o real e o irreal: assim como se sugere que a ficção possa ser realidade, também se insinua que a ficção possa ser realidade.

A estratégia narrativa possibilita o questionamento da própria narrativa, dissolvendo as fronteiras entre o real e o irreal. A diferença que é ocultada pela astúcia da mimesis é posta a descoberto, surgindo uma contra-narrativa, ou seja, a antiphysis. “Desenredo” questiona o real e o fictício, criando, pela ação do imaginário, outra realidade.

Com relação às demarcações da matéria narrada, assinaladas no texto, depreendemos que sugerem uma cronologia, pelo uso de expressões que denotam tempo, oposição e adição de uma ideia ou concepção, tais como: “Até que”, introduzindo o episódio da traição com um terceiro; “Mas”, introduzindo a mudança de Jó Joaquim, que passava pelo processo de autorreflexão, já na etapa de amenização do sofrimento ocasionado pela traição, e “Mais”, expressão introdutória do desenredo, como uma nova e diferenciada etapa, na sequência narrativa, marcada pelo vocábulo designativo de soma, uma alusão ao produto novo gerado pelo desmanche da estória para a produção de algo novo, alusivo à mimesis da diferença: ao desmanchar, pela oralidade, os fatos que eram do conhecimento de toda a comunidade, construindo nova “realidade”. A conversão de uma invenção do protagonista em “verdade” se dá por meio de uma lógica invertida, por uma investigação às avessas (antipesquisas). Jó Joaquim opera o passado e modifica o presente.

Pelo desenredo, a personagem também promove uma reconfiguração da mulher traidora, possibilitando o surgimento de uma nova mulher, inclusive, significativamente, operando uma mudança em seu nome, antes enumerado como: Livíria – Rivília – Irlívia, transformando-a em Vilíria – a desmaculada. Podemos associar a atribuição dos três nomes à personagem à ausência de uma identidade mais consistente, cuja ação proeminente era a de ser infiel. Como resultado do desenredo urdido por Jó, Livíria – Rivília – Irlívia transfigura-se e passa a se chamar Vilíria, um nome surpresa, revelado apenas ao final da narrativa.

Considerações finais

Pelo muito que já foi dito sobre Tutameia: terceiras estórias, podemos reafirmar a sua condição de texto caleidoscópico. Esse atributo faz justiça ao caráter plurívoco do livro, pois, assim como o caleidoscópio, cujos fragmentos de vidro colorido, ao entrarem em contato com a luz exterior, através do reflexo da luz, em pequenos espelhos inclinados, apresentam

combinações e efeitos variados, a cada leitura da obra o entendimento se faz sob luz inteiramente nova – parafraseando a sugestão de leituras das epígrafes de Schopenhauer, posicionadas, de modo estratégico, no início e no final do livro. A metáfora do caleidoscópio – figura de variadas nuances, a cada movimento iluminado, é sugestiva da estrutura de furos do texto, que solicita a ação do sujeito-leitor para a tarefa de atualização, segundo os mecanismos de controle contidos no texto. Tais mecanismos de controle, segundo Iser (2002), não constituem imanentismo, porque, longe de restringir a atividade de suplementação do leitor, possibilitam a sua entrada. Concordamos com a visão de Costa Lima (2002), ao observar que os complexos de controle podem ser entendidos como o leitor implícito, cuja presença no texto enrijeceria sua estrutura.

Tutameia se faz móvel e fluida, permitindo atualizações rumo ao infinito, conforme assinala seu autor na famosa entrevista a Lorenz:

[...] estou buscando o impossível, o infinito. [...] quero escrever livros que amanhã não deixem de ser legíveis. Por isso acrescentei à síntese existente a minha própria síntese, isto é, incluí em minha linguagem muitos outros elementos, para ter ainda mais possibilidade de expressão. (ROSA, 2009, p. XLIX-L).

A abertura da obra, no entanto, não valida qualquer interpretação como a correta ou a mais aceitável, tendo-se em vista a existência de referências, que devem ser levadas em conta, além de que as possíveis leituras preveem leitores diversos e leituras em diferentes níveis. O que está “plantado” na obra, é o efeito, que é tornado possível pela atuação do leitor e não uma estrutura rígida, como poderia parecer, em uma abordagem interpretativa monolítica, pois o texto literário não visa dominar os objetos do mundo extratextual, decifrando-os, sob uma lógica instituída, conforme assinala Costa Lima (2002, p. 28): “[...] a experiência estética não visa ao domínio das coisas, mas a contribuir para o pensamento sobre a relação

entre o pensável e o configurável.” A polissemia da obra de arte, assim como a multiplicidade de suas recepções, de acordo com o que preceitua o crítico, é produto da astúcia da mimesis, isto é, das diferentes maneiras de nos colocarmos frente à obra. Esse pensamento reforça a visão caleidoscópica de Tutameia.

O livro percorre o caminho inverso em sua produção e recepção, com publicações em periódicos e guarda a inversão, como marca fundamental de sua escritura. As Terceiras estórias constituem-se um todo articulado, pois a aparente fragmentação não se mantém, no conjunto da obra, e as discussões teóricas sobre o processo de criação artística, nos prefácios e nos contos, indicam a composição de um todo articulado. Respalda essa noção a afirmação de Eduardo Coutinho (2009, p. XIX): “[...] a reflexão introduzida adquire sentido de verdadeira ars poetica [...] nos prefácios de Tutameia, que, embora dotados de certa independência, formam junto com os contos um todo coerente e harmônico.” Tutameia se constitui uma literatura de invenção, cuja matriz é a busca incessante – tematizada e configurada em seus prefácios e contos, em uma miscelânea que contempla o lúdico e o transcendental, numa mescla de linguagem poética, referencial e metalinguística, que se faz avessa aos moldes tradicionais – no sentido de inversão e não de exclusão. A obra possui uma elaboração residente na fala coloquial, misturada aos arcaísmos da língua – recurso pelo qual se realiza no texto uma espécie de negociação com o novo e o tradicional, cujos resultados apontam para processos de revitalização da linguagem, além de uma revolução dos parâmetros da narrativa ficcional da época. A linguagem utilizada pelo escritor nos processos composicionais de Tutameia é instrumento de sondagem do mundo, das técnicas de criação artística e de si mesma.

Em permanente diálogo com os filósofos de épocas distintas, a exemplo da modernidade e da tradição clássica, a expressão que fornece título à obra, não só promove a instauração de um enigma, quanto ao seu significado ambíguo, mas também pela presença da sufixação, aproximando as aventuras narradas no livro das aventuras dos heróis gregos, ressal-

tando-se a alusão à astúcia de Ulisses, no conto cujo título já anuncia o desenredo, na narrativa de Guimarães Rosa, como tema e procedimento: “Desenredo”. As personagens do conto mantêm pontos de contato com a epopeia de Homero, inversamente. Quem seria o astuto Ulisses? Jó Joaquim, a personagem de “Desenredo” que protagoniza uma estória de traições e a desfaz pela construção de uma nova estória, baseada na mudança de perspectiva e pela via da oralidade? ou poderia ser o autor com as suas estórias de retorno, estórias sobre estórias, viagem para fim de ida?

As viagens de volta dos contos introduzidos por “Aletria e hermenêutica” prefiguram o mito do eterno retorno e ocorrem em um tempo mítico, assinalado por inícios e finais que se assemelham aos dos contos de fada: paráfrases de “Era uma vez” e “Foram felizes para sempre”, sugestivas de um continuum, pelo desfecho em aberto, parecendo-nos que a estória tem continuidade fora das páginas do livro, como bem exemplifica o trecho da parte VII do prefácio “Sobre a escova e a dúvida”, em que o autor (supostamente) trava um diálogo sobre o fazer artístico com um poeta vaqueiro de nome Zito: “ – eu disse, propondo gracejo, um que ele apreciava; que até hoje andante o esteja a repetir, humoroso” (ROSA, 2009, p. 231, grifo meu). A personagem sai das páginas do livro e eterniza-se pela expressão “até hoje”, a discussão teórica se encerra no prefácio com a vitória de Zito sobre o homem culto – o narrador, que, sem mais argumentos, graceja e lhe pede um revólver de empréstimo para dar-lhe um tiro.

Na tessitura do livro, são perceptíveis inúmeras redes de relações, na configuração de uma produção artística que dialoga com uma diversidade de interlocutores, nos espaços interno e externo, isto é, dentro do livro e fora dele – o espaço do mundo e os seus anônimos e incontáveis leitores, ou melhor, interlocutores. O escritor, com sua astúcia, tece os mistérios e enigmas de Tutameia, por meio de experiências originais calcadas na união do lúdico com o crítico, pondo a mímesis em discussão. Ao tempo em que constrói novos modelos de narrativas ficcionais, implanta um novo paradigma de interpretação do texto poético da modernidade, tendo em vista a sua obra ser eminentemente desconstrutora de visões monolíticas

do real, transgredindo, dessa forma, as fronteiras entre o real e o fictício, pela via do imaginário.

A discussão teórica empreendida nos prefácios da obra mantém o jogo do texto, por uma oscilação permanente entre o real e o irreal, como é característico da literatura, em sua ambiguidade, apagar as diferenças entre o real e o imaginário. O “como se”, ou terceiro ato de fingir, se configura como o ponto de ancoragem das conjecturas enunciadas nas instâncias prefaciais, cuja linguagem se revela hipotética. Tutameia se constrói como espaço da busca e da indagação, de invenção reveladora, e, pela quebra das perspectivas habitualizadas: “[...] desmascara o mundo, revela o real” (ARRIGUCCI JR., 2003, p. 42). O mundo tematizado em suas páginas é o do sertão mineiro, com suas paisagens, costumes, linguagem. Os sertanejos são os heróis das estórias sintéticas – homens, mulheres e crianças que protagonizam as paixões humanas e as relações de poder, pela inversão da perspectiva. Os tipos heroicos são antipériplos temulentos, que empreendem viagens para fim de ida, vivenciando suas aventuras ao contrário, e, por essas “vivências” possibilitam aos leitores o questionamento da realidade, ou antes, da visão de realidade a que se está acostumado: “[...] nosso conflito essencial e drama [...] o estar-no-mundo (ROSA, 2009, p. 151).

A reflexão sobre a linguagem, sobre os processos de criação artística, sobre o mundo e atuação do sujeito e a sua angústia cotidiana, em um espaço minimalista como o dos contos de Tutameia reitera a ideia de seu autor de que muito do que não deveu caber no livro nele se expressa potencialmente. O questionamento sobre qualquer um desses aspectos aponta inelutavelmente para um projeto literário que objetiva à invenção permanente. A desconstrução das fórmulas estereotipadas pelo seu desenrijecimento e a conseqüente reconstrução de novas perspectivas – simbolizadas pelas anedotas de abstração, que se utilizam das anedotas já usadas, ou desprovidas do ineditismo, revitalizadas para outros usos e finalidades, juntamente com a inversão da lógica racionalista, constituem processos que se equiparam à ampliação da estrutura de duplo sentido do texto e ao aumento da abertura da obra para um leque de possibilidades interpretativas.

Os prefácios de Tutameia são lidos como textos críticos, remissivos às concepções artísticas do autor, e transgressores da lógica prefacial tradicional, pela inserção das pequenas estórias anedóticas, misturando ironia e transcendência, no espaço do texto, alternando engenhosamente invenção e crítica. Por meio da estratégia da multiplicação de prefácios de Tutameia, Guimarães Rosa inova e pratica o não-senso, isto é, foge ao que é senso comum, transgredindo as fronteiras do paratexto. As personagens das estórias de Tutameia, são personagens de exceção, por não incorporarem os atributos dos heróis da tradição literária. Entretanto, pelo recurso da inversão, o escritor promove um intenso diálogo com a ficção clássica, incluindo os heróis gregos, travestidos em sertanejos, em suas narrativas. Tal diálogo com a tradição estende-se ao léxico, quando o escritor parafraseia e parodia termos e expressões linguísticas, quais sejam: máximas, ditos populares, provérbios, koans, etc. A parodização e os travestimentos são procedimentos pelos quais o riso se sobressai como operador da inversão.

A dúvida instaura-se no livro como instrumento de análise do real, problematizadora e desmitificante dos velhos hábitos e condicionamentos, propondo um novo jeito de pensar e de ver as questões essenciais da vida, pelas “[...] duvidações diplópicas [...]” (ROSA, 2009, p. 151). O debate entre o tradicional, as convenções e o novo, representado pelo neologismo, propõe a coexistência do antigo com o dado inovador. A discussão sobre formalismo e engajamento na literatura é emblemática de uma época em que tais questões eram pontos altos da teoria literária. Guimarães Rosa dialoga com as tendências da modernidade e com a tradição clássica, e ainda com a tradição oral, que remonta à Idade Média. Por tudo isso, o livro pode ser lido como a obra que contém muito dos princípios artísticos de seu autor.

Referências

ADORNO, Theodor W. O ensaio como forma. In: _____. Notas de Literatura I. 1. ed. São Paulo: 34, 2003. p. 15-45.

ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: _____. Notas de Literatura I. 1. ed. São Paulo: 34, 2003. p. 55-63.

ANDRADE, Ana Maria Bernardes de. A velhacaria nos paratextos de Tutameia: terceiras estórias. São Paulo: Biblioteca Digital da UNICAMP, 2004. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000317257>.

Acesso em mai. 2013.

ARRIGUCCI JR., Davi. O escorpião enalacrado: a poética da destruição em Julio Cortázar. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. A respeito de problemas da obra de Dostoiévski. In: _____. Estética da criação verbal. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010. p. 193-201.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. Epos e romance. In: _____. Questões de literatura e de estética: a teoria do romance. 6. ed. São Paulo: Hucitec, 2010. p. 397-428.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. O plurilinguismo no romance. In: _____. Questões de literatura e de estética: a teoria do romance. 6. ed. São Paulo: Hucitec, 2010. p. 107-133.

COUTINHO, Eduardo F. Guimarães Rosa: um alquimista da palavra. In: COUTINHO, Eduardo. (Org.) João Guimarães Rosa: ficção completa em dois volumes. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009. v. 1. p. XIII-XXVI.

GALVÃO, Walnice Nogueira. Metáforas náuticas. In: GALVÃO, Walnice Nogueira. *Mínima mímica: ensaios sobre Guimarães Rosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 119-130.

GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. São Paulo: Ateliê, 2009.

HUIZINGA, Johan. Natureza e significado do jogo como fenômeno cultural. In: HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000. p. 5-23.

ISER, Wolfgang. Os Atos de Fingir ou o que é Fictício no Texto Ficcional. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *Teoria da Literatura em Suas Fontes*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. v. 2. cap. 31, p. 955-987.

ISER, Wolfgang. O jogo do texto. In: LIMA, Luiz Costa. *A literatura e o leitor: textos da estética da recepção*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002. p. 105-118.

ISER, Wolfgang. Problemas da teoria da literatura atual: o imaginário e os conceitos-chave da época. In: Lima, Luiz Costa (Org.). *Teoria da Literatura e suas Fontes*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. v. 2. cap. 30, p. 927-953.

JAUSS, Hans Robert. A estética da recepção: colocações gerais. In: LIMA, Luiz Costa. *A Literatura e o leitor: textos da estética da recepção*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002. p. 67-84.

LIMA, Luiz Costa. A antiphisis em Jorge Luís Borges. In: ____ *Mímesis e modernidade: formas das sombras*. 2. ed. São Paulo: Paz e terra, 2003. p. 237-265.

LIMA, Luiz Costa. *Mímesis e Modernidade: formas das sombras*. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

LIMA, Luiz Costa. O controle do imaginário. In: _____ Trilogia do controle: o controle do imaginário/sociedade e discurso ficcional/o fingidor e o censor. 3. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.

LIMA, Luiz Costa. Prefácio à segunda edição. In: _____ A Literatura e o leitor: textos da estética da recepção. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002. p. 9-34.

LORENZ, Günter. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo. (Org.) João Guimarães Rosa: ficção completa em dois volumes. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009. v. 1. p. XXXI-LXV.

LUKÁCS, Georg. A Teoria do Romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. 34. ed. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

MARTINS, Nilce Sant'Anna. O Léxico de Guimarães Rosa. São Paulo: Edusp, 2008.

NOVIS, Vera. Tutameia: engenho e arte. São Paulo: Perspectiva, 1989.

ROSA, João Guimarães. Tutameia: terceiras Estórias. 9. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2009.

SCHWARZ, Roberto. Grande sertão: a fala. In: A sereia e o desconfiado: ensaios críticos. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981. p. 37-41.

VALENTE, Luiz Fernando. Uma Poética do Diálogo: os prefácios de Tutameia. In: VALENTE, Luiz Fernando. Mundivivências: leituras comparativas de Guimarães Rosa. Belo Horizonte: UFMG, 2011. p. 19-33.

RUBÉN DARÍO, MANUEL MACHADO, ANTONIO MACHADO: EL MODERNISMO HISPÁNICO A AMBOS LADOS DEL OCEANO

José Alberto Miranda Poza

Dialogando sobre las interfaces entre las literaturas hispánicas y la literatura brasileña, en entrevista concedida al Suplemento Cultural do Diário Oficial do Estado de Pernambuco, tuvimos la oportunidad de responder a algunas cuestiones acerca de este tema, llegando a la siguiente conclusión: “O desconhecimento do Brasil em relação à literatura espanhola é recíproco. É pouco conhecida e divulgada no Brasil a literatura espanhola em geral. Apenas um reduzido grupo de críticos tem um conhecimento aceitável [...] É evidente que na atualidade poucos escritores espanhóis são conhecidos” (MIRANDA POZA, 2010, p. 24). Coincidentemente, en el prólogo a la traducción portuguesa de una antología de poetas colombianos del siglo XX, entre ellos, varios modernistas, Floriano Martins y Lucila Nogueira denuncian esta misma situación (2007, p. 19):

A poesia colombiana é quase inteiramente desconhecida do leitor brasileiro [...] A ausência [de diálogo entre as literaturas de Brasil e Colômbia] revela uma das mais gritantes falhas culturais de governos e intelectuais brasileiros. Falta que se amplia por não se tratar de um caso isolado, sendo a tônica de nossa relação com todos os países hispano-americanos, ou seja, com a totalidade de nossa vizinhança continental.

Si añadimos un dato a lo dicho, la índole del tema que pretendemos abordar se revela más compleja aún. En efecto, la palabra modernismo no se utiliza homogéneamente en la crítica literaria en Brasil y en los países de lengua española. Queremos decir que lo que se entiende en literatu-

ra brasileña por modernismo corresponde a una época o estética conocida como “vanguardia” en las literaturas hispánicas. En este sentido, el modernismo en Hispanoamérica va a constituir un movimiento, una estética, impar en la historia de la literatura universal, de excepcionales consecuencias en el contexto específico de las literaturas hispánicas sus interfaces. La necesaria precisión en la descripción de las concepciones plurales del término “modernismo”, así como los diálogos entre España y América a través de los escritores que lo cultivaron justifica y nordea la elaboración de este breve ensayo.

Uno de los grandes escritores españoles perteneciente al movimiento modernista, Manuel Machado, afirmaba, en 1914, que la palabra modernismo surgió “por la sorpresa de muchos ante las últimas novedades” (1981, p. 25). Con todo, la polisemia del término alcanzó, incluso, el ámbito de la Teología, designando, en la época, una corriente heterodoxa de renovación religiosa – condenada por Pio X (1907, s/p) –:

Y como una táctica de los modernistas (así se les llama vulgarmente, y con mucha razón), táctica, a la verdad, la más insidiosa, consiste en no exponer jamás sus doctrinas de un modo metódico y en su conjunto, sino dándolas en cierto modo por fragmentos y esparcidas acá y allá, lo cual contribuye a que se les juzgue fluctuantes e indecisos en sus ideas, cuando en realidad estas son perfectamente fijas y consistentes; ante todo, importa presentar en este lugar esas mismas doctrinas en un conjunto, y hacer ver el enlace lógico que las une entre sí, reservándonos indicar después las causas de los errores y prescribir los remedios más adecuados para cortar el mal.

De este mismo matiz peyorativo participaba la definición del diccionario académico oficial de la voz “modernismo” (1899, s.v.): “Gusto excesivo por las cosas modernas, con menosprecio de las antiguas, especialmente en las artes y en la literatura”. En el ámbito de las artes, se tildaba de “modernista” a toda una serie de tendencias europeas y americanas que surgieron en las dos últimas décadas del siglo XIX cuyos rasgos característi-

cos eran un marcado anticonformismo y un esfuerzo de renovación estética agresivamente opuesta a las tendencias vigentes: Realismo, Naturalismo, Academicismo plástico, etc.

No resulta extraño, así pues, que críticos como Schulmann y González (1974, p. 53), citando a Carlos Antonio Torres y a Roberto Brenes Mesén, identifiquen el modernismo con “una tendencia intelectual, una manifestación de un estado de espíritu contemporáneo, de una tendencia universal, cuyos orígenes se encuentran profundamente enraizados en la filosofía trascendental que constituye el andamiaje de la vasta fábrica social que llamamos modernidad”.

No será hasta alrededor de 1890, y ya en el ámbito específico de las letras hispanoamericanas, cuando Rubén Darío primero, y más tarde otros destacados autores en España y América, asuman con insolente orgullo esa designación empleada peyorativamente por otros. A partir de este momento, la palabra modernismo irá perdiendo paulatinamente su sentido negativo e irá a convertirse en un concepto fundamental en la historia de las literaturas hispánicas.

A pesar de ello, lejos de poseer perfiles establecidos unánimemente, el término recibe diferentes interpretaciones cuanto a su extensión y sus límites, que pueden resumirse en dos grandes grupos. La primera concepción, más estricta, considera el modernismo como un movimiento literario bien definido, que se desarrolla aproximadamente entre 1885 y 1915 y cuya figura indiscutible es Rubén Darío. Su imagen más tradicional sería la de una tendencia escéptica y de escape (esto es, de evasión de los problemas de la sociedad).

Se opone a ella otra concepción que caracteriza el modernismo como una época y una actitud. Fue esta segunda interpretación la que defendió Juan Ramón Jiménez (1953 apud GULLÓN, 1962, p. 18):

El modernismo no fue solamente una tendencia literaria: el modernismo fue una tendencia general. Alcanzó a todo. Creo que el nombre vino de Alemania, donde se producía un movimiento reformador por los curas llamados modernistas. Y aquí, en España, la gente nos puso ese nombre de modernistas por nuestra actitud. Porque lo que se llama modernismo no es cosa de escuela ni de forma, sino de actitud. Era el encuentro de nuevo con la belleza sepultada durante el siglo XIX por un tono general de poesía burguesa. Eso es el modernismo: un gran movimiento de entusiasmo y libertad hacia la belleza.

En un intento conciliador, cabría definir el modernismo literario como un movimiento de ruptura con la estética vigente, que comienza alrededor de 1880 y cuyo desarrollo fundamental llega hasta la primera Guerra Mundial. Tal ruptura está vinculada a la amplia crisis espiritual mundial de finales del XIX. En cierta forma, su eco se percibe en momentos posteriores, ligado a otras corrientes diferentes. De cualquier forma, a vueltas con la polémica de las fechas, piénsese que, en 1910, Rubén Darío publica su libro *Poema de otoño y otros poemas*, volumen que reúne varias composiciones circunstanciales y de recuerdos de sus más agradables vivencias, y que queda muy lejos de sus *Cantos de vida y esperanza* o de las *Prosas profanas*. El propio título parece ser un trágico augurio, no solo del declive vital del poeta, amenazado por la enfermedad, sino también del movimiento artístico que lideró.

El modernismo, en fin, representa una reacción hostil contra el espíritu utilitario de la época y un ansia de liberación, frente al progreso moderno que perjudicaba al hombre y que producía en los espíritus una especie de lepra. El artista comienza a sentir la experiencia metropolitana bajo la conciencia de la desapropiación, bajo la sensación de que hay algo que se le ha sustraído. Las raíces de esta literatura se basan en un profundo desacuerdo con las formas de vida de la civilización burguesa: “El poeta deambula por sus ensueños como el flâneur por las calles de la ciudad, siempre buscando algo, siempre tratando de apresar aquel tiempo, aquel espacio que él estima perdidos” (LÓPEZ, 1996, p. 50).

En América Latina – cuna del modernismo literario por antonomasia – la pequeña burguesía se vio postergada por una oligarquía aliada con el naciente imperialismo norteamericano. En España, las clases medias se encontraban en una situación análoga, dominadas por el bloque oligárquico dominante. Precisamente, el escritor, que procede de estas clases pequeño-burguesas traduce el malestar de dicho sector social y expone de múltiples formas su oposición o su alejamiento en relación a un sistema social en el que no se siente a gusto. Darío lo expresa admirablemente, en sus palabras preliminares a *Prosas profanas*, verdadero manifiesto del movimiento estético modernista (2005, p. 58-59):

¿Hay en mi sangre alguna gota de sangre de África, o de indio chorotega o nagrandano? Pudiera ser, a despecho de mis manos de marqués; mas he aquí que veréis en mis versos princesas, reyes, cosas imperiales, visiones de países lejanos o imposibles: ¡qué queréis!, yo detesto la vida y el tiempo en que me tocó nacer; y a un presidente de República, no podré saludarle en el idioma en que te cantaré a ti, ¡oh Halagaball!, de cuya corte – oro, seda, mármol – me acuerdo en sueños...
[El subrayado es nuestro].

Así se va a ir produciendo la crisis de la conciencia burguesa. De ella derivan las actitudes aludidas más arriba por Juan Ramón Jiménez. Cabe, por ejemplo, la rebeldía política, caracterizada en la figura del eminente escritor y revolucionario cubano José Martí; sin embargo, lo más habitual es la posición del escritor que manifiesta su repulsa a la sociedad a través de la literatura, incluso por medio del aislamiento aristocrático o del refinamiento estético, acompañado de actitudes inconformistas como la bohemia o el dandismo, y ciertas conductas asociales y amorales. Este tipo de actitudes, desde la perspectiva de la crítica marxista, fueron tachadas de elitistas, subjetivistas, estériles y escapistas, por más que se reconociese, tanto en España como en Hispanoamérica, la existencia de un denominado subdesarrollo histórico que, basado en el imperialismo, no permitió una

evolución paralela a la que se dio en el mundo capitalista entre 1875 y 1914 en lo que se refiere a la división internacional del trabajo:

Se trataría de enfocar el problema de la relación (antagónica o no) entre el llamado modernismo y el llamado 98 desde la noción de subdesarrollo, ya que a fines de siglo la peculiaridad determinante de la vida tanto hispanoamericana como española consistiría en ser las dos zonas del mundo claramente subdesarrolladas frente a las que entonces (y añadiríamos: desde el siglo XVIII) producen la cultura dominante. [...] Tal enfoque nos permite entender que la “gente nueva” de España y de América en el último cuarto del siglo XIX, o sea, en pleno enriquecimiento de sus burguesías nacionales dependientes (oligárquicas o no), se lance al ataque de los valores burgueses de manera similar a la de los artistas europeos de la vanguardia que se habían iniciado en Europa a mediados de siglo. (BLANCO AGUINAGA et al., 2000, vol. II, p. 139).

Sin embargo, considerando tan solo el valor iconoclasta del movimiento, podemos invocar las palabras del Darío en *Prosas profanas*: “la expresión de la libertad” o “el anarquismo en el arte”:

Porque proclamando, como proclamo, una estética acrática, la imposición de un modelo o un código implicaría una contradicción. Yo no tengo literatura “mía” – como lo ha manifestado una magistral autoridad –, para marcar el rumbo de los demás: mi literatura es mía en mí; quien siga servilmente mis huellas, perderá su tesoro personal [...] “Lo primero, no imitar a nadie, y sobre todo, a mí”. Gran decir [...] ¿Y el ritmo? Como cada palabra tiene un alma, hay en cada verso, además de la armonía verbal, una melodía ideal. La música es sólo de la idea, muchas veces. (DARÍO, 2005, p. 58-59).

Siempre quedará la duda en cuanto a las últimas intenciones del movimiento en especial desde que Octavio Paz (1974, p. 126) calificó como “rebelión ambigua” esa supuesta revolución estética modernista. Pero, más allá de la valoración iconoclasta del modernismo, con relación a la figura de Rubén y su obra, Abellán (2009, p. 114-115) alerta del hecho de no caer en el estereotipo crítico: “hay una imagen estereotipada y falsa de Darío cuando se le presenta como el poeta de las princesas y los cisnes.” Visión, por cierto, alimentada definitivamente por la opinión de Romero López (1996, p. 53):

La obra poética de los primeros modernistas tuvo que ser negativa y demoleadora. Se borran, en principio, los límites entre el arte y la vida, atravesando los fugaces momentos intensos de la experiencia para convertirlos en materia de arte e instalar en ellos la vida, una vida estética.

II

Es indiscutible la primacía de América Latina en la constitución de este movimiento literario. En estos países es fundamental la voluntad de apartarse de la tradición española así como el rechazo de la poesía vigente en la antigua metrópoli (tal vez, con la excepción de Bécquer). Tal rechazo provocó una mirada hacia otras literaturas, con especial atención a las corrientes francesas.

La influencia de los grandes románticos franceses es muy clara. Víctor Hugo es uno de los ídolos de Rubén. Con todo, los modelos fundamentales proceden de dos corrientes de la segunda mitad de siglo: el Parnasianismo, con la figura de Théophile Gautier y el lema: “El arte por el arte”, al lado del Simbolismo, escuela constituida a partir del Manifiesto Simbolista de 1886 que, en sentido más amplio, agrupaba una corriente de idealismo poético que comienza en Baudelaire y se desarrolla con Verlaine, Rimbaud y Mallarmé. La forma, el preciosismo estético, no es aquí lo fundamental; la perspectiva es ir más allá de las apariencias, buscando lo ocul-

to, las realidades escondidas. Pues bien, el modernismo hispánico es una síntesis de Parnasianismo y Simbolismo. Al lado de esas dos influencias, cabe señalar el modelo de perfección y misterio de Allan Poe (Norteamérica), el arte refinado de Oscar Wilde y de los prerrafaelitas de Inglaterra, y, por último, de Italia recibe la herencia de D'Annunzio, ejemplo de elegancia decadentista. De España, Bécquer es, en realidad, una de las escasas influencias en las que bebe el modernismo. De hecho, Darío escribió, en los comienzos de su producción, Rimas inspiradas en las de Bécquer. Ese mismo tono becqueriano está presente, además, en poetas como Martí, Lugones y, después, en los españoles Machado y Juan Ramón.

La temática del modernismo presenta dos direcciones: la más conocida es la que pretende exponer la exterioridad sensible: lo legendario, lo pagano, lo exótico, lo cosmopolita; sin embargo, estos trazos reflejan tan solo una parte y no la fundamental del modernismo. A otra línea habla de la intimidad del poeta, con vitalismo y sensualidad, pero con melancolía y angustia. Por un lado, tenemos un ansia de armonía en un mundo que se siente inarmónico, un ansia de plenitud y de perfección, animada por íntimas angustias; por otro, una búsqueda de las raíces en el trayecto de esa crisis que produjo un sentimiento de desarraigo en el poeta. Estos serían los fundamentos más profundos en los que se basa la significación del mundo poético del modernismo.

Quien observa los primeros pasos del movimiento literario español de final de siglo percibirá que lo que se llama “modernismo” surge de la confluencia de ideas en cierta forma mancomunadas por la misma rebeldía contra los valores morales, estéticos y literarios consagrados en el s.XIX:

Con la crisis del “sentido común” hacen crisis, pues, unos postulados esenciales que en la misma época se consideran entretejidos con la noción de “modernidad”: racionalismo, concepción horizontal – sin preguntas metafísicas – de la vida y del mundo, cientifismo o “superstición científica”, que diría Unamuno, moralismo de librepensadores. (ALLEGRA, 1981, p. 90).

Los principales fundadores del modernismo en América, además de la figura de Darío, fueron José Martí (Cuba), Gutiérrez Nájera (México) y José Asunción Silva (Colombia). Después llegaron, entre otros, Leopoldo Lugones (Argentina) o Amado Nervo (México). Con todo, el papel de Darío fue capital en el desarrollo de la nueva lírica en España. Su llegada al país en 1892 y su vuelta en 1899 fueron momentos decisivos. Los poetas españoles se rindieron a su genio. Pedro Salinas, poeta y crítico literario, miembro de la Generación del 27, se inició en la poesía en pleno modernismo y calificó a Rubén como ídolo: “Para los lectores de poesía que nos andábamos por los quince años, o sus cercanías cuando se publicaron sus Cantos, Rubén era más que un poeta admirado, que un guión arrebatador: tocaba en ídolo” (SALINAS, 1975, p. 41). Para Tusón y Lázaro (1981, p. 53) el papel de Rubén Darío en la literatura española es comparable al de Petrarca en la poesía renacentista.

III

Rubén Darío no se limita a ser una de las figuras máximas de las letras hispanoamericanas, sino también uno de los grandes renovadores de la poesía española contemporánea. En *Azul* (1888), *Prosas profanas* (1896) y *Cantos de vida y esperanza* (1905) alternan las evocaciones exóticas, los sentimientos íntimos y los temas españoles e hispanoamericanos.

Sin querer entrar, por el momento, en consideraciones estéticas o de cualquier otra índole, repetidamente evocadas por la crítica literaria (por ejemplo, en sentido positivo, BELLINI, 1997, p. 477; GÁLVEZ ACERO, 1984, p. 7; RODRÍGUEZ MONEGAL, 1972; y, en nuestro ámbito, MIRANDA POZA, 2007b, p. 240-266; o, en un tono más crítico, recientemente, BONFIM, 2008, p. 128-134, evocando las sugerencias vertidas, entre otros, por FUGUET y GÓMEZ, 1996), no cabe duda de que uno de los momentos culminantes en la historia de la denominada “Literatura Hispanoamericana” vino a coincidir con el fenómeno conocido como “boom” de su narrativa. Podemos afirmar que, aproximadamente a partir de la

década de los 50, las siempre conturbadas relaciones – sobre todo, desde la perspectiva de la crítica, y con mayor fuerza si cabe recientemente – entre la “Literatura Española” y la “Literatura Hispanoamericana” cambiaron completamente de signo: se produjo, desde ese momento, un giro copernicano en la consideración e importancia que cada una había merecido en el contexto internacional. Porque, si hasta entonces siempre se venía destacando la deuda (mucho en el estilo, algo menos en los temas, pero, sobre todo, en relevancia) de la segunda con relación a la primera, al menos dentro del propio ámbito hispánico, a partir de ahora la Literatura Hispanoamericana adquiere su independencia definitiva, será objeto de estudio y de investigación per se en las principales universidades y culmina, en fin, un camino que, tal vez, haya dado sus primeros pasos en este movimiento modernista cuando Rubén Darío, con la publicación de *Azul*, en 1988,

ponía de manifiesto su inmensa gama de posibilidades, la amplitud extraordinaria de su orquestación [...], ejerciendo una influencia definitiva e innovadora sobre la expresión poética del área hispánica, cuya magnitud ha sido justamente comparada a la de Boscán o de Garcilaso, o Góngora (BELLINI, 1997, p. 263-267).

Azul es un libro que tuvo hasta tres primeras ediciones con contenido diferenciado, que reflejan tres momentos de la trayectoria del autor. Hay un primer Rubén chileno que, en 1888, recoge, en la primera edición, sus colaboraciones en periódicos, animado por amigos aún desconocido fuera de Chile y Centroamérica. Un segundo Rubén, convertido casi en publicitario de su propia obra, consciente del apoyo de intelectuales y escritores de España, como Juan Valera, y de América, esparció su nombre por Europa y por toda América. Ambos son diferentes del Rubén que, en 1905, definitivamente consagrado, publica en el diario *La Nación* una nueva edición de *Azul*. Por eso, en verdad, *Azul* es una especie de collage,



cuyos textos no fueron concebidos a priori como integrantes de un mismo volumen, ni tampoco organizados conforme a una cronología determinada. Además de cuentos y relatos breves, aparecen bajo el epígrafe de El año lírico poemas como *Autumnal*, palabra de claras reminiscencias francesas, tan del gusto del primer Rubén, en el que pueden apreciarse las adjetivaciones constantes y el gusto por el barroquismo expresivo:

Autumnal

En las pálidas tardes
yerran nubes tranquilas
en el azul; en las ardientes manos
se posan las cabezas pensativas.
¡Ah los suspiros! ¡Ah los dulces sueños!
¡Ah las tristezas íntimas!
¡Ah el polvo de oro que en el aire flota,
tras cuyas ondas trémulas se miran
las bocas inundadas de sonrisas,
las crespas cabelleras
y los dedos de rosa que acarician!

*

En las pálidas tardes
me cuenta un hada amiga
las historias secretas
llenas de poesía;
lo que cantan los pájaros,
lo que llevan las brisas,
lo que vaga la niebla,
lo que sueñan las niñas[...]
(DARÍO, 1995, p. 263-266).

Poco después, en *Prosas profanas*, el poeta nicaragüense, en la madurez plena de su obra, destila fuentes francesas, de Heredia a Leconte de Lisle, de Verlaine a Gautier, a Baudelaire, a todos los otros poetas preferidos, cumpliendo así su primera voluntad: ser cosmopolita y políglota, esto es, conocer otros mundos más allá de lo hispánico, para escapar de las garras de esa España que, hasta ese preciso instante, presidía la deriva del devenir literario en Hispanoamérica. Escapar, escapismo, PALAVRAS-CLAVE caracterizadoras del movimiento, como anticipamos. Con *Los raros* y *Prosas profanas*, libros de 1896, Darío se convirtió en el estandarte del modernismo. En un artículo publicado en la época a propósito de la crítica negativa que sus primeras obras despertaron, declara su admiración por Francia (evocando el cosmopolitismo ya comentado): “Mi sueño era escribir en lengua francesa”. Y, de hecho, realiza algunos intentos compilados en *Èchos*. Solo como ejemplo, *A Mademoiselle* (DARÍO, 1995, p. 303) :

A Mademoiselle...

J'aime la belle fleur d'or
 Pour tes cheveux, mon trésor,
 Et un lys pour ton corset.
 Veux-tu d'autre fleur alors?
 Mes lèvres pour ton baiser.

Darío defiende, siguiendo los argumentos de Gullón (2005, p. 16), a los llamados “decadentes” (cabe aquí anticipar la figura de Manuel Machado) y a los “raros” – visión aristocrática del modernista, que será apuntada más abajo por Mayoral (1982) –.

En *Prosas profanas* declara sus principios en poesía, destacando los matices más personales que de conciencia de grupo: “mi literatura es mía en mí” (el yo, tan presente después en los Machado y con reminiscen-

¹¹ Además de este poema, José María Martínez, en su edición de las obras de Darío (1995, p. 301-306), recoge dos más, también escritos en francés. Penseé, que comparte la brevedad de *A Mademoiselle...* y otro más extenso, *Chanson crépusculaire*.

cias de Víctor Hugo: “quand je vous parle de moi, je parle de vous”). De un lado, la filigrana expresiva, el poeta exterior, sensual, que vibra al contacto con la belleza; de otro, el reino interior, donde el alma (esas mismas galerías del alma que canta Antonio Machado) debate consigo misma.

Aceptando o no el resultado final de su propuesta, pues no se debe olvidar el hecho de que, al final de su vida/obra (Cantos de vida y esperanza), Darío preconiza la reconstrucción espiritual de la comunidad hispánica, una especie de fusión del mundo hispano-católico en un bloque compacto frente a la amenaza de los Estados Unidos – “Ínclitas razas ubérrimas, sangre de Hispania fecunda, / espíritus fraternos, luminosas almas” (DARÍO, 1995, p. 344) –, el primer intento (grito) de independencia está servido, y no sin consecuencias: en algo tan aparentemente trivial como los contenidos de los libros de texto de “Literatura española” editados en España, Rubén Darío ganó incluso en épocas pasadas un espacio como uno más al lado de los demás consagrados autores autóctonos.

En este contexto de significaciones, el soneto Caupolicán, incluido en *Azul*, es una buena muestra de los temas americanos. El asunto tiene viejas raíces: Alonso de Ercilla relataba al comienzo de *La Araucana* – epopeya de la conquista de Chile – aquella famosa prueba con la que los indios araucanos escogían a su caudillo, y que consistía en ver quién era capaz de llevar durante más tiempo un pesado tronco sobre los hombros. Caupolicán fue el vencedor proclamado Toqui – jefe de estado en tiempos de guerra –.

Ya en 1905, aparecen los Cantos de vida y esperanza. Políticamente, la obra tiene un compromiso histórico: la guerra de 1898 entre Estados Unidos y España y sus resultados: Puerto Rico, Filipinas sometidos a Estados Unidos, y Cuba, independiente de nombre, si bien convertida en la época en satélite norteamericano. Ello provocó en la intelectualidad hispanoamericana una reacción hostil frente al imperialismo anglosajón. Por ello, los Cantos representan su libro más hispánico. Declara su amor por

12 Fragmento de *Les Contemplations*, de Víctor Hugo (1949): “Ma vie est la vôtre, votre vie est la mienne, vous vivez ce que je vis: la destinée est une. Prenez donc ce miroir, et regardez-vous-y. On se plaint quelquefois des écrivains qui disent moi. Parlez-nous de nous, leur crie-t-on. Hélas! quand je vous parle de moi, je vous parle de vous. Comment ne le sentez-vous pas? Ah! insensé, qui crois que je ne suis pas toi!”

Nicaragua, donde nació, y por Argentina, donde vivió años inolvidables. Pero, al mismo tiempo, reivindica lo español, lo que va a manifestarse en poemas de esperanza. También, representan un libro de madurez estilística, en la búsqueda de otra finalidad más profunda en la literatura, en la poesía, más allá del simple juego artístico de esa juventud evocada en la Canción de otoño en primavera (DARÍO, 1995, p. 401): “Juventud, divino tesoro, / ¡Ya te vas para no volver! / Cuando quiero llorar, no lloro... / Y a veces lloro sin querer...” Darío se revela como un poeta trascendente, profundo, preocupado con temas que tocan el alma del ser humano, como en *Lo fatal* (DARÍO, 2005, p. 121): “Dichoso el árbol que es apenas sensitivo, / y más la piedra dura, porque esa ya no siente, / pues no hay dolor más grande que el dolor de ser vivo, / ni mayor pesadumbre que la vida consciente. Darío alcanza la plenitud poética al mismo tiempo que la madurez vital, lo que nos permite depararnos, con la doble realidad vida / poesía que va a evocar Manuel Machado en los últimos versos de su poema *Yo, poeta decadente...* Los versos seleccionados a continuación marcan el final de la etapa de adorno formalista y barroco del poeta nicaragüense, anhelando un mayor ahondamiento en los temas graves:

Yo soy aquel que ayer no más decía
 el verso azul y la canción profana.

 La torre de marfil tentó mi anhelo;
 quise encerrarme dentro de mí mismo
 y tuve hambre de espacio y sed de cielo
 desde las sombras de mi propio abismo.
 Mas, por gracia de Dios, en mi conciencia
 el Bien supo elegir la mejor parte;
 y si hubo áspera hiel en mi existencia,
 melificó toda acritud el Arte.



Además del mero dato estilístico, emerge al mismo tiempo, en esta época de madurez creadora y vital, la protesta política, que toma especial relevancia en la oda titulada A Roosevelt. La visión de Darío de la lucha entre Estados Unidos y los pueblos hispánicos es la de la lucha simbólica entre el materialismo y el espiritualismo. Los versos dedicados a Roosevelt – “a Theodore, el insolente y rudo...” – culminan en el verso final, construido de tal forma que la última palabra del poema es Dios, considerado por el poeta como aliado de la espiritualidad hispánica:

Eres los Estados Unidos,
eres el futuro invasor
de la América ingenua que tiene sangre indígena,
que aún reza a Jesucristo y aún habla en español

.....
la América del grande Moctezuma, del Inca,
la América fragante de Cristóbal Colón,
la América católica, la América española,
la América en que dijo el noble Guatemoc

.....
Y, pues contáis con todo, falta una cosa: ¡Dios!

(DARÍO, 1995, p. 359-362)

IV

El primer Antonio Machado y, sobre todo, su hermano Manuel, cultivaron de forma admirable el Modernismo en España. Uno de los poemas iniciales de Antonio Machado incluido en el primer ciclo de su poesía *Solitudes, Galerías* (1903-1907), *La Fuente*, es un buen ejemplo del estilo modernista en su recepción ibérica. De un lado, el barroquismo en la expresión; de otro, la búsqueda de lo escondido, el misterio, más allá de las apariencias. Pero, sobre todo, como también ocurrió con Darío, el estilo personal de Machado: “Ele nos faz partícipes da sua visão, apreendemos

a contemplar as coisas mais simples do cotidiano de forma transcendente através do olhar particular do nosso autor” (MIRANDA POZA, 2007c, p. 104).

La fuente

Desde la boca de un dragón caía
en la espalda desnuda
del Mármol del Dolor
- soñada en piedra contorsión ceñuda -
la carcajada fría
del agua, que a la pila descendía
con un frívolo, erótico rumor.

Caía al claro rebosar riente
de la taza, y cayendo, diluía
en la planicie muda de la fuente
la risa de sus ondas de ironía...
Del tosco mármol la arrugada frente
hasta el hercúleo pecho se abatía.

Misterio de la fuente, en ti las horas
sus redes tejen de invisible hiedra;
cautivo en ti, mil tardes soñadoras
el símbolo adoré de agua y de piedra.

Aún no comprendo el mágico sonido
del agua, ni del mármol silencioso
el cejijunto gesto contorcido
y el éxtasis convulso y doloroso.

Pero una doble eternidad presiento
que en mármol calla y en cristal murmura
alegre copla equívoca y lamento
de una infinita y bárbara tortura.

Y doquiera que me halle, en mi memoria,

-sin que a mis pasos a la fuente guíe-
el símbolo enigmático aparece...
y alegre el agua brota y salta y ríe,
y el ceño del titán se entenebrece.

(MACHADO, 1977, p. 367-368).

Si comenzamos a analizar el poema, veremos que los elementos modernistas son perfectamente identificables. Antonio Machado ofrece una reflexión, una visión personal, consecuencia del hecho de detenerse en lo insignificante y fugaz. Es la reflexión del propio poeta frente a la naturaleza. Aquel elemento que, para nosotros, simples mortales, carece de trascendencia, una fuente con el chorro de agua cayendo, despierta la conciencia del poeta. De momento, el poeta va a apreciar en el natural del recorrido del agua, una oposición, una ambigüedad: lo que al principio es música y, por tanto, risa, alegría, se vuelve dolor (representado por la faz grotesca del titán, que constituye la pila donde desciende el agua). Esta primera observación, oriunda de la actitud del poeta, conduce a la creación de un misterio: la realidad (la fuente) es un símbolo de algo que está oculto a los ojos de los otros (“Misterio de la fuente, en ti las horas / sus redes tejen de invisible hiedra”).

Sin embargo, el poeta va a desempeñar aquí el papel del vate, es decir, del ser destinado a descubrir la íntima realidad de las cosas, a través de la traducción (o mejor, a través de la búsqueda de la traducción adecuada) del símbolo (“Pero una doble eternidad presiento / que en mármol calla y en cristal murmura / alegre copla equívoca y lamento / de una infinita y bárbara tortura”). Lo que, en origen, se revelaba como nuevo, musical, alegre, casi inmediatamente se transforma en dolor, preludeo, a su vez, de la muerte. O, también, toda alegría tiene su contrapeso en el dolor. Todo comienzo conduce a su propio fin. Y todo, de forma constante, permanente, eterna (podemos decir, incluso, absurda, sin sentido). Compárense estas reflexiones machadianas con algunas de las notas que Bellini (1997, p. 270) escribe a propósito del modernismo de Rubén: “el triunfo del terrible

misterio de las cosas, la necesidad de la verdad para la triste raza humana, capta la vida oculta de lo inanimado, el tormento fatal do enigma.”

El siguiente momento está constituido por la generalización. La fuente solo ha sido un símbolo de un misterio que la realidad ofrece, para, una vez desvelado por el poeta, representar una visión íntima de una realidad no apreciable sin su intervención: “Y doquiera que me halle, en mi memoria / - sin que mis pasos a la fuente guie - / el símbolo enigmático aparece...” Por tanto, el papel del poeta – aquí, Antonio Machado – consiste en trascender lo que es particular hasta alcanzar lo universal.

Por su parte, Manuel Machado, ofrece otra versión de los ecos modernistas de Darío en el poema titulado: Yo, poeta decadente... (MAYORAL, 1982, p. 104).

Yo, poeta decadente,
español del siglo veinte,
que los toros he elogiado,
y cantado
las golfas y el aguardiente...
y la noche de Madrid,
y los rincones impuros,
y los vicios más oscuros
de estos biznietos del Cid...,
de tanta canallería
harto de estar un poco debo,
ya estoy malo, y ya no bebo
lo que han dicho que bebía.

Porque ya
una cosa es la Poesía
y otra cosa lo que está
grabado en el alma mía...

Grabado, lugar común.
Alma, palabra gastada.

Mía... No sabemos nada.
Todo es conforme y según.

Podemos observar un egocentrismo del “yo” situado como principio absoluto del poema. Aislado por la coma, el yo se destaca enfáticamente desde el primer momento. El poeta comienza un monólogo sabiendo de la presencia del lector, que aparecerá en calidad de testigo de dicho monólogo, y no como interlocutor. Si comparamos este poema con el del otro Machado, “Yo voy soñando caminos”, también con pronombre inicial, resultará infinitamente menos realzado. Aquí, Manuel nos habla de sí mismo, aunque al final gane en humanidad y universalice el interés.

Machado dice que se considera “poeta decadente”, expresión que hoy sentimos como peyorativa, de desprecio, vinculada a la poesía esteticista, superficial. En 1909, denota un espíritu aristocrático, que gusta del refinamiento, lo que le hace sentirse apartado del pueblo. La expresión “poeta decadente” aplicada a sí mismo marca la distancia entre el hombre común y una clase especial de poetas que escandaliza a las “almas simples”.

Una nota importante en relación al verso siguiente “español del siglo veinte”, verso que recuerda el texto de Marquina: “España y yo somos así, señora”, réplica con la que concluye el segundo acto del drama *En Flandes se ha puesto el sol*, obra ambientada en la época de Felipe II. Cabe evocar también los famosos versos de Enrique de Mesa: “Ya conocéis mi destino. / Soy poeta y español, / y no quiero más que sol / y mujer en mi camino” (PHILLIPS, 1989, p. 26). Refiriéndose a Marquina, Hernanz Angulo (2000, p. 249) matiza la ideología que subyace a esa feliz expresión que, por otro lado, se convirtió en proverbial en el coloquio hispánico:

Tras el hundimiento de la cosmovisión heroica de España, motivado por el desastre del 98, y los acontecimientos políticos posteriores, el intelectual español se vuelve sobre sí mismo para elaborar una realidad artística donde confirmarse y reflejarse, basada la mayoría de las veces en la reproducción de la relación existente entre las personas.

Son años de contradicciones en los que la conciencia de ser español se vive de forma dolorosa o triunfal. Para Phillips (1989, p. 25-26), “Enrique de Mesa, injustamente olvidado hoy, representa un nuevo primitivismo artístico y ha sido llamado un moderno Juan Ruiz.”

Por su parte, la expresión “del siglo veinte”, alude al prestigio de la novedad, al hecho de ser moderno. Alguien que nació en 1874 era hombre del s.XIX; proclamar que era del XX representaba una identificación con lo que era nuevo. Decadentismo, españolismo, afán de modernidad, configuran el dibujo que de sí mismo traza el poeta. Españolismo reforzado aún por el elogio de la fiesta nacional en medio del debate europeísta que, en aquella época, criticaba las costumbres tradicionales españolas – debate que todavía sigue vivo un siglo después .

Figura aristocrática que gusta de la bohemia, de la bebida, de los ambientes oscuros, con una nota más de particularismo: desde Rubén Darío, el vino y el champán estaban cargados de literatura; aquí se habla del aguardiente nacional. Pero, el refinamiento aristocrático de Machado aflora de súbito en la calificación final de los actos de bohemia y, desde la altura de su madurez, muestra su hartura por “tanta canallería”, está cansado de esos placeres, actitud reforzada por el adverbio “ya” que indica que el proceso que comenzó en el pasado está llegando al final. La consecuencia es que se va a producir un desdoblamiento: por un lado, la Poesía; por otro, lo que está grabado en su alma. Poesía es lo que cantó, la parte más superficial de su existencia, la bohemia del vino y de las mujeres; la espuma de la vida. Debajo, iba otra corriente que va dejando marcas grabadas en el alma. Antes, en la juventud, poesía y vida se identificaban: la vida era bohemia, “aguardiente”, las mujeres, las noches alegres, los placeres más oscuros, y la Poesía era lo mismo, hecho canción. Después, la Poesía continuaba cantando la vida antigua, pero debajo quedaba una parcela de la vida más profunda que la Poesía no reflejaba: “Porque una cosa es la poesía y otra cosa...”. En general, está claro que estamos ante la imagen de

13 “Yo voy soñando caminos / de la tarde. ¡Las colinas / doradas, los verdes pinos, / las polvorientas encinas!... / ¿Adónde el camino irá? / Yo voy cantando, viajero / a lo largo del sendero... / – La tarde cayendo está –. / “En el corazón tenía / la espina de una pasión: / logré arrancármela un día: / ya no siento el corazón” (MACHADO, 1977, p. 83).

alguien aparentemente despreocupado, pero con profundas preocupaciones ocultas (de nuevo, el enigma y la interpretación revelada por el vate).

Y aún una nota final: el poeta se da cuenta de que ha empleado expresiones que recuerdan otras ya usadas por otros autores: se trata de la lucha eterna del poeta con la lengua. Manuel Machado da inicio a una tendencia que culminará a mitad de siglo destruyendo las palabras que él mismo usó: “palabra gastada”, “lugar común”, “no sabemos nada”, aluden a la falsedad de utilizar moldes que, antes, otros ya habían rellenado. La conclusión no deja lugar a la duda: “Todo es conforme y según”, todo está sujeto a condicionamientos, a un absoluto relativismo del que no podemos huir. La estrofa final resulta especialmente reveladora: “En ella, Manuel Machado se revela no como un poeta fácil y suelto, sino como un escritor perfectamente consciente de los problemas de la comunicación poética” (MAYORAL, 1982, p. 116).

V

Pese al peligro de caer en el nominalismo de la Crítica Literaria referido por Aguiar e Silva (1982) cuando abordaba el concepto de periodización literaria, o también, si pensamos en las dudas que cualquier apellido otorgado al sustantivo “literatura” provocaba en el espíritu de Octavio Paz (1991) cuando definía el término “iberoamericana” aplicado a “literatura” – toda vez que encubría realidades heterogéneas y hasta incompatibles –, pensamos, siguiendo a Davison (1971), que es imposible comprender la literatura hispánica moderna sin tener en cuenta los descubrimientos de los modernistas. La poesía en lengua española salió del modernismo absolutamente diferente de lo que habían sido hasta entonces. El ingente trabajo que aquellos poetas realizaron en el campo del lenguaje fue decisivo para la renovación de la palabra poética. Y aunque después fuesen rechazadas algunas de esas galas, el modernismo permanecerá como ejemplo de inquietudes artísticas y libertad creadora. En este sentido, Bella Jozef define, en pocas palabras, la relevancia del modernismo, tanto en el seno

de la propia América como en su proyección en Europa: “O Modernismo foi a resposta da América hispânica aos processos de modernização do mundo ocidental” (1989, p. 111).

Con todo, la figura de Darío, su vida/obra, confundida como una unidad casi indivisible, evolucionó desde el primer grito de independencia – influido sin duda por lo que representó Martín Fierro para el imaginario Hispanoamericano –, magistralmente transformado por el cosmopolitismo políglota que miraba hacia una Europa no española como una especie de huída de lo “español”, hasta el momento final, más reflexivo y maduro, tanto en la forma como en el fondo, que abogaba por una vuelta a las raíces hispánicas por los pueblos hispanoamericanos, verdadera identidad común frente al nuevo colonizador imperialista – Estados Unidos – que emerge, precisamente, tras la liberación de las últimas colonias españolas en el continente americano y en Asia.

Este camino de ida y vuelta puede entenderse a través de las reflexiones de Octavio Paz (1969, p. 24), que comprendía la “actitud antiespañola” del primer Darío como una mera voluntad de separación de la antigua metrópoli, basada, sobre todo, en la identificación de “españolismo” con “tradicionalismo”. Eso mismo explica el hecho de que los poetas regeneracionistas españoles hayan abrazado con entusiasmo la nueva estética venida de América. La figura de Rubén Darío emergió en las letras hispánicas y tuvo el reconocimiento obligado de poetas y escritores coetáneos en España y América, convirtiéndose de este modo en un poeta universal.



Referencias

ABELLÁN, José Luis. La idea de América. Origen y evolución. 2ª ed. revisada, actualizada y ampliada. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Veru-
vet, 2009.

AGUIAR E SILVA, Vitor Manoel. Teoría de la literatura. Versión española de Valentín García Yebra. Madrid: Gredos, 1982.

ALLEGRA, Giovanni. "Del Modernismo como antimodernidad". The-
saurus, XXXVI, n° 1, 1981, p. 90-103.

BELLINI, Giuseppe. Nueva historia de la literatura hispanoamericana. 3.
ed. corregida y aumentada. Madrid: Castalia, 1997.

BLANCO AGUINAGA, Carlos; RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio; ZAVA-
LA, Iris M. Historia social de la literatura española (en lengua castellana).
Vol. II. 3. ed. Madrid: Akal, 2000.

BONFIM, Carlos. "Macondo, McOndo y Maceió: Literatura, formación de
profesores y políticas públicas". In: MIRANDA POZA, José Alberto; RO-
DRIGUES, Juan Pablo Martín; CENTURIÓN, Juan Ignacio Jurado (orgs.)
Anais do I Congresso Nordeste de Espanhol. Recife: Editora Universitá-
ria da UFPE, 2008, p. 128- 134.

CORDIVIOLA, Alfredo. Um mundo singular. Imaginação, memória e con-
flicto na literatura hispano-americana do século XVI. Recife: Programa de
Pós-Graduação em Letras / UFPE, 2005.

DARÍO, Rubén. Azul... / Cantos de vida y esperanza. Ed. de José María
Martínez. Madrid: Cátedra, 1995.



DARÍO, Rubén. Páginas escogidas. Ed. de Ricardo Gullón. Madrid: Cátedra, 2005.

DAVINSON, Ned J. El concepto de Modernismo en la crítica española. Buenos Aires: Nova, 1971.

FUGUET, Alberto; GÓMEZ, Sergio. Prólogo de McOndo. Una antología de la nueva literatura hispanoamericana. Barcelona: Grijalbo-Mondadori, 1996.

GÁLVEZ ACERO, Marina. La novela hispanoamericana del siglo XX. Madrid: Cincel, 1984.

GULLÓN, Ricardo. Juan Ramón Jiménez y el modernismo. Introducción a Juan Ramón Jiménez: El Modernismo: Notas de un Curso. Madrid: Aguilar, 1962.

HERNANZ ANGULO, Beatriz. "Marquina y la Generación del 98. En Flandes se ha puesto el sol: conformismo y rebelión en el drama histórico". In: SEVILLA ARROYO, Florencio; ALVAR EZQUERRA, Carlos (eds.) Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Madrid, 6-11 de julio de 1998. Madrid: Castalia, 2000, vol. 2, p. 243-250. Disponible en la dirección de Internet: http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/13/aih_13_2_030.pdf [Último acceso: 29/01/2013].

HUGO, Víctor. Les Contemplations. Paris: Librairie Larousse, 1949.

JOZEF, Bella. História da Literatura Hispano-americana. 3ª ed. Rio de Janeiro: Editora Francisco Alves, 1989.

MACHADO, Antonio. Poesías completas. Prólogo de Manuel Alvar. 3ª ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1977.

MACHADO, Manuel. La guerra literaria (1898-1914). Introducción y notas de M^a Pilar Celma Valero y Francisco J. Blasco Pascual. Madrid: Narcea, 1981.

MARQUINA, Eduardo. En Flandes se ha puesto el sol. La ermita, la fuente y el río. Ed., introducción y notas de Beatriz Hernanz Angulo. Madrid: Castalia / Comunidad de Madrid, 1996.

MARTINS, Floriano; NOGUEIRA, Lucila. Mundo mágico: Colômbia. Poesía colombiana do século XX. Organização, tradução e apresentação de Floriano Martins e Lucila Nogueira. Recife: Bagaço, 2007.

MAYORAL, Marina. Análisis de textos. Madrid: Gredos, 1982.

MIRANDA POZA, José Alberto. "Algunas notas a propósito del concepto Literatura Española. In: MIRANDA POZA, José Alberto; RODRIGUES, Juan Pablo Martín (orgs.) Estudios de lengua y literatura española. Recife: UFPE/APEEPE, 2007a, p. 70-90.

MIRANDA POZA, José Alberto. "La literatura del boom iberoamericano y Cien años de soledad". In: MIRANDA POZA, José Alberto; RODRIGUES, Juan Pablo Martín (orgs.). Anais do I Congresso Pernambucano de Espanhol. Recife: UFPE/APEEPE, 2007b, p. 240-266.

MIRANDA POZA, José Alberto. España y América. Tres ensayos de lengua y literatura. Recife: Bagaço, 2007c.

MIRANDA POZA, José Alberto. "Pela Espanha passando por Quixote e Cela. Entrevista realizada por Eduardo Cesar Maia y Schneider Carpegiani". Suplemento Cultural do Diário Oficial do Estado de Pernambuco, n° 52, 24 de junho de 2010, p. 24.

PAZ, Octavio. Cuadrivio. Darío, López Velarde, Pessoa, Cernuda. México: Joaquín Mortiz, 1969.

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

Joselene Vaz da Silva

Sebastião Alves Teixeira Lopes

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:

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 memórias 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. (HALBWACHS, 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.

Esse estudo da memória na novela *Uma vida em segredo* de Autran Dourado tomará um objeto específico, 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 objeto biográfico, pois se acredita que se possa resgatar as vivências da protagonista pelas lembranças que objetos como esse trazem à memória dela.

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 Gomerindo buscar.

Os trens de Biela chegaram logo, no lombo de um burro, Gomerindo 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 pode recuperar lembranças que estão ligadas às memórias afetivas dos sujeitos. Nesse entorno, pode-se dizer que os objetos servem como depósitos da memória, onde es-

tão 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 são 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 específicas 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 às 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 íntimas 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, justamente 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 Halbwachs (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 à 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 existência. 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 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 até a canastra, abriu-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 cote, ajustou-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 de Biela, 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 caíam 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 ‘chua’, 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 fuga 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 de 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, RUFÍ, 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 história de sua vida. Ao manter contato com seu passado através das reminiscências do que vivenciou na Fazenda, Biela procura 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. Daí indagando-se acerca das formas ideológicas, culturais, políticas, econômicas etc., que encontra na sua vida cotidiana. Com suas indagações, insinua sugestões e elabora crítica 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, concentrando-se nos problemas que atingem 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 é 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 daqueles com os quais estava habituada na Fazenda 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, mesmo que contingencialmente, reconstrói sua identidade, reencontrando-se ainda 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, mesmo que provisória, 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. RUI, 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. *Fotografia e memória: ensaios*. Pelotas: Ed. da UFPel, 2008.

HALBWACHS, 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. *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.

A VOZ DO OPRIMIDO ATRAVÉS DO PERSONAGEM CALIBAN NA OBRA TODO CALIBAN DE ROBERTO FERNÁNDEZ RETAMAR

Josinaldo Oliveira dos Santos
Alcione Correa Alves

Introdução

Este artigo mostra uma aproximação crítica sobre o personagem Caliban, na obra *Todo Caliban*, de Roberto Fernández Retamar. O trabalho tem como objetivo central a temática sobre a voz do oprimido através da identidade latino-americana. Foi fundamentado através dos seguintes teóricos: Quijano (2014), Retamar (1988, 2004), Ribeiro (1988) e Rodó (1991).

Foi utilizada uma pesquisa bibliográfica para buscar as respostas. A problemática que será discutida é a seguinte: 1) O personagem Caliban utiliza de resistência contra o opressor e usa valores sócio-políticos? 2) Questiona a maneira como as minorias étnicas são tratadas por quem estar no poder? 3) O autor de *Todo Caliban* questiona em sua obra alguns aspectos sociais? 4) Na obra *Todo Caliban*, de cunho de resistência étnica, aborda valores sociais, políticos e culturais?

A obra condensa com grande destreza, lucidez e capacidade de síntese toda uma discussão de pesquisa, reflexão e debate sobre a nossa cultura, nossas raízes e nosso horizonte político, esboçado a partir de uma visão anti-imperialista e anticapitalista.

Uma das principais virtudes dessa obra reside em seu questionamento sem nenhuma ambiguidade do eurocentrismo e a cultura especular que para poder sobressair deve refletir passivamente os brilhos, as luzes, as normas e critérios de consagração, as categorias do olhar europeu. Se existe um tipo de intelectual que recebe um golpe fulminante na escrita de *Todo Caliban* é o intelectual que fala pelo outro e o defende, que move os braços, a boca e o discurso com voz própria ou ao menos reproduzindo uma voz não alheia, sendo a voz do colonizado.

Retamar se coloca entre os intelectuais latino-americanos que realizaram um grande esforço cultural para demonstrar o desenvolvimento crescente desse processo com um fim de descolonização. Ele assume uma postura crítica sobre a visão homogeneizadora da cultura que historicamente utilizaram os países desenvolvidos, porque seria cair em posições favorecedoras de velhas e novas tentativas colonizadoras.

1 O debate pós-colonial

O debate pós-colonial sobre a América Latina tem uma dupla genealogia e até hoje suscita desconfiança e resistência. A partir da década de 1960, pelo menos, a preocupação pela liberação econômica e social dentro do nosso continente levou a examinar o passado colonial e suas consequências na vida moderna para entender melhor as possíveis soluções ao racismo, a exploração econômica e a dependência política dos países da região. Enquanto, com a crise dos estudos disciplinares pela academia europeia, ou seja, com a constituição do pós-estruturalismo e do pensamento pós-moderno como novos paradigmas de pesquisa e reflexão.

Análise do mundo latino-americano adquiriu um maior dinamismo e logrou em quadros comparativos com outras regiões do mundo, especialmente na África e no sudeste asiático, que tinham sofrido suas próprias experiências coloniais e conquistou assim mesmo sua independência política, embora geralmente em meados do século XX, a diferença da América Latina, que conseguiu sua independência no início do século XIX.

A crise das disciplinas acadêmicas e o questionamento da autoridade epistemológica começou a dar nas instituições europeias, sobretudo as francesas, a partir da rediscussão do sujeito humano ocidental já não como objeto de atenção e medida universal do mundo, senão como parte de um cenário maior em que outros processos tomam lugar protagônico. Os importantes trabalhos de Michel Foucault e Jacques Lacan foram mostra de uma ruptura disciplinária que transcendia os métodos e concepções das disciplinas influenciadas pelo estruturalismo e sua visão compartilhada de seus objetos de estudo.

Assim, Foucault, por exemplo, mostrou que cada disciplina criava seu próprio estudo e que, portanto, os discursos científicos ou supostamente objetivos, sobretudo nas ciências humanas e nas ciências sociais, eram rebatidos e transformáveis. Paralelamente, a aparição dos estudos culturais feita pela academia inglesa na mesma década de 1960 abriu o caminho para o debate dos cânones culturais para prestar maior atenção à produção popular e os meios de comunicação social.

2 A opressão como forma de estagnação intelectual

Logo no início do livro *Todo Caliban*, Retamar colocou uma entrevista que deu a um jornalista europeu de esquerda, que faz a seguinte indagação:

UN PERIODISTA EUROPEO, de izquierda por más señas, me ha preguntado hace unos días: “¿Existe una cultura latinoamericana?”. Conversábamos, como es natural, sobre la reciente polémica en torno a Cuba, que acabó por enfrentar, por una parte, a algunos intelectuales burgueses europeos (o aspirantes a serlo), con visible nostalgia colonialista; y por otra, a la plana mayor de los escritores y artistas latinoamericanos que rechazan las formas abiertas o veladas de coloniaje cultural y político. La pregunta me pareció revelar una de las raíces de la polémica, y podría enunciarse también de esta otra manera: “¿Existen ustedes?” (RETAMAR, 2004, p. 19).

Compreendendo o fenômeno pertinente ao lugar de Caliban dentro do mundo acadêmico poderíamos nos perguntar de que maneira a produção literária latino-americana retoma esta representação de si mesma para, ao praticar esses espaços, situar-se dentro de um mundo marcado pelas correntes migratórias.

A partir dos anos 80 a cultura latino-americana volta à figura de Caliban como estratégia para entrar no mercado da arte e de passagem revitalizar, armados da pertinente carga de experiências periféricas, o

imaginário de uma cultura ocidental agônica. Em uma interpretação de Caliban, nada alheia à postura pós-colonial, para a qual este personagem é sinal de resistência. Seguindo esta lógica, sua inserção como objeto de mudança na dinâmica do mercado denota fraqueza e traição. Curiosamente, dita fraqueza ocorre no momento em que Caliban toma para si aqueles traços da barbárie que significaram o fundamento ou de sua exclusão ou de sua entrada a uma outra modernidade.

Porque o olhar daquela tentativa se separadas convicções logocêntricas e eurocentristas. Porém, sobretudo, porque o escritor cubano se distancia da crença em um cânon quase sagrado como fundamento da cultura ocidental. O ponto é a estratégia de inserção de Caliban dentro da cultura ocidental e a maneira em que se junta às polêmicas acerca da identidade, a modernidade e o mercado.

O pós-colonial como um fenômeno discursivo estratégico, como resultado de um pensamento pós-moderno e pós-estruturalista. Assim, trata-se de uma reescrita do discurso do centro e além disso de uma reescrita do discurso da periferia, de um contra-discurso como discurso subversivo, de reflexão e de tipo crítico, criativo, híbrido, heterogêneo.

A periferia, por seu caráter subalterno, nunca pode fazer a história e por isso somente ficaram duas opções: por um lado o isolamento e a resistência, e por outro a aceitação reprodutora. A questão da identidade é um aspecto muito importante na cultura latino-americana, e o problema de identidade é ao fim uma reclamação de ser reconhecido, de obter uma voz e um espaço.

O pós-colonialismo é uma reação e resistência diante à colonização, ao etnocentrismo, ao eurocentrismo, à hegemonia cultural, e trata de construir e estabelecer uma identidade latino-americana. No entanto, este não é um problema próprio da região, senão um problema eterno até hoje. De todas formas se replanejou no nosso continente e outras partes do mundo no final do século XX, como reação aos fenômenos de globalização.

A literatura é uma ferramenta para interpretar, porém também reescrever a história, ou seja, que a literatura interage com a realidade. Seja

real ou fictícia toma parte da história e reflete discursos literários, políticos, econômicos e culturais, mas também os utiliza e os modifica. Dentro de cada discurso um autor temo poder de definir a realidade e escrever a história, no entanto a literatura, por ser ficção, pode tomar papel como contrapartida do poder. Tradicionalmente, foi o mundo ocidental o 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.

Quijano (2014, p. 759) declara que

Como los vencedores fueron adquiriendo durante la Colonia la identidad de “europeos” y “blancos”, las otras identidades fueron asociadas también ante todo al color de la piel, “negros”, “indios” y “mestizos”. Pero en esas nuevas identidades quedó fijada, igualmente, la idea de desigualdad, concretamente inferioridad, cultural, si se quiere “étnica”.

Conforme o que foi citado por Quijano, a violência epistêmica, orquestrada, estendida e heterogênea estratégia de construir o sujeito colonial como outro, é parte dessa maneira de controlar ao subordinado sem violência física, senão através das mentes dos colonizados.

As consequências diretas da colonização são conhecidas, tanto as culturais, como as econômicas e as sociais, mas as consequências ao longo prazo e as derivadas da descolonização ficaram mais na sombra. Como pós-colonialismo, as consequências pessoais dos colonizados receberam mais atenção e essas teorias investigam como a história criou identidades pós-coloniais, as quais estão em contraste com as identidades do poder. Podemos ver uma segunda colonização que toma lugar na mente e consiste em controlar a consciência dos colonizados e alterar sua cultura para sempre. Estas relações de poder influem em toda a sociedade e constroem superiores e subalternos em todos níveis. Trata da identidade masculina por cima da feminina, os adultos por cima das crianças, e o moderno ou progressivo por cima do tradicional ou selvagem por exemplo.

3 Processo de resistência contra o opressor

Podemos discutir as dificuldades de representação de identidade e que efeitos a representação pode ter, fazendo diferença entre a representação como falar a favor de, como na política, e representação como representação, na filosofia ou na arte e se embasa nessa perspectiva em sua análise das possibilidades dos subalternos de ser escutados, discutindo o aspecto de gênero na colonização.

Há uma ideia sustentada pelos colonizadores que para ser escutado o subalterno tem que ser acessível ao primeiro mundo e se ajustar ao idioma do poder, ou seja, o idioma institucionalizado. No entanto, há um problema no paradoxo que quando chega lá, o sujeito já não é marginalizado, e tampouco subalterno, e por isso já não pode falar a favor do grupo, mas simplesmente como uma representação. Os intelectuais por isso não devem, nem podem, falar pelo subalterno porque isso reforça sua identidade como subalterna ou marginalizada.

Stuart Hall dispõe em suas obras ferramentas para identificar identidades e analisá-las, tanto no processo de controlar ou exercer poder, como para fazer resistência. Seu conceito de fixidez é útil para categorizar e generalizar os personagens selecionados, para depois analisar seu papel na resistência contra essas representações.

Darcy Ribeiro (1988, p. 7), afirma que Retamar “encarna a consciência crítica latino-americana como cubano assumido, martiniano professo e fidelista fiel”.

Ele mostra uma importante contribuição ao desenvolvimento de uma cultura de resistência latino-americana, pela transcendência que dele se adquire uma visão crítica da história e a cultura no continente.

Caliban responde a uma necessidade de autodefinição associada aos grandes relatos embasados na ruptura frente ao que se considerava ingenuidade de alguém de fora. Nesse negociar os contornos de um eu diferenciado e diferenciável do poder - e do passado - colonizador e/ou imperialista, América Latina não somente assumiu a construção de um ser nacional,

senão também a construção de um nós (essa América da que falava o pensador cubano José Martí), marcada pela tensão entre o desejo de independência e a vontade de modernização.

Nesse duplo impulso de unificação para o interior e diferenciação frente ao exterior, dito paradigma poderia aparecer como unívoco e estável passar por alto, e incluso desacreditar, as narrativas de descolocadas e hibridação que levava consigo. A busca de um espaço próprio foi dada uma postura que vê na diferença um sinal de degradação e de incapacidade para a (auto)definição, não é menos certo que a produção literária latino-americana enfrentou esta recusa tentando uma e outra vez, assumindo que o afora é parte constitutiva do adentro, reconstruir seu território.

Atualmente resulta inegável que o mesmo Caliban é, e não só no interior do drama de Shakespeare, uma figura deslocada. Sua origem é tão ocidental como o mesmo Próspero ao que se lhe opôs. É nessa assimilação consciente dos múltiplos deslocamentos do sujeito pós-colonial e subalterno. Desde suas diferentes constituições narrativas se enfrentam à problemática da construção de um eu não tanto fixando os traços, mas partindo de uma prática do espaço. E sobre esse território doe, território que é múltiplo, instável e intersticial, aparecerão as vozes desse subalterno que é, em concordância com seu lugar, dialógico, híbrido e nômade.

Caliban representa o símbolo do utilitarismo norte-americano. Segundo Rodó (1991, p. 70):

Imita-se aquele em cuja superioridade ou prestígio se acredita. É assim que a visão de uma América deslatinizada por vontade própria, sem a extorsão da conquista e logo regenerada a imagem e semelhança do arquétipo do norte, paira sobre os sonhos de muitos sinceros interessados em nosso porvir.

Suas múltiplas ambivalências poderiam ser relacionadas com uma reescrita do caráter ambíguo de Caliban, poderiam ser também, em sua insistência nos elementos discordantes, uma forma de resistência aos mecanismos de equalização do mercado. Ao construir um terceiro espaço retomam esse lugar, que é no fundo a história da América-Latina, que o ato de assimilação ou de exclusão deixaram pendente.

4 A voz do oprimido através da literatura

A interpretação retamariana da obra *Tempestade*, de Shakespeare, conduz à formulação de um enorme programa político-cultural, Caliban seria a expressão simbólica do povo mestiço, branco, negro e índio da América Latina contrário ao imperialismo de todo tipo de sujeição colonial.

Para Retamar (1988, p. 29)

Nosso símbolo, então, não é Ariel, como pensou Rodó, mas Caliban. Isso se torna particularmente claro para nós mestiços que habitamos as mesmas ilhas onde habitou Caliban: Próspero invadiu as ilhas, matou os nossos antepassados, escravizou Caliban e lhe ensinou sua língua para poder se entender com ele.

De acordo com o autor não existiria sujeito popular diferente ao expressado na rebelião violenta desse escravizado malformado (padrões europeus) e nem tampouco outra atitude possível para o intelectual latino-americano que a da solidariedade incondicional como mesmo. Não teria lugar para o humanismo abstrato de Ariel.

A preocupação discutida pelo autor cubano desde o primeiro momento é a de definir em que se fundamenta a identidade cultural da América Latina. Para ele, enquadra o debate no espaço mais amplo durante o ciclo da sustentação colonial de grande parte do mundo pelas potências industriais do Norte e, finalmente, pelos Estados Unidos.

Ele distingue a América Latina daqueles espaços geográfico-culturais que, como a Ásia, tendo uma identidade formada antes da chegada dos europeus, teriam embasado sua luta anticolonial na recuperação de suas culturas, como da África, que sofreu a violência escravista, se estaria, então, liberando mediante a negação total dos padrões europeus.

Conforme Retamar, América Latina tem a particularidade de ter nascido mestiça, como resultado de uma mistura étnica e cultural fomentada pelas condições da colonização e a dependência posteriores.

O que primeiro une a América mestiça é o idioma herdado dos colonizadores espanhóis e portugueses. Esta particularidade da parte do continente levou a José Martí a chamá-la de Nossa América: mestiça de nascimento, porém com a fala das duas potências coloniais.

Considerações finais

As questões foram mostradas para encarar novamente a tarefa de fundamentar o sujeito simbólico da cultura latino-americana. Retamar nos propôs a secessão dos valores universais; a ditadura dos meios globalizados nos propõe esquecer nossa particularidade.

Somente o reconhecimento de nossa heterogeneidade e nossa subordinação nos permitirá formamos uma imagem verídica de nós mesmos. Também a cultura globalizante hegemônica pode desse modo resultar liberada de seus próprios fantasmas.

A análise do que foi passado nesse artigo permite concluir que: 1) Caliban é um símbolo literário que se comporta, no processo de resistência contra o opressor, valores sociopolíticos; 2) Caliban é utilizado para criticar o trato dispensado às minorias étnicas por parte de quem está no poder; 3) a literatura é o meio empregado nessa obra, Todo Caliban, para problematizar alguns aspectos sociais que foram motivo de preocupação por séculos; 4) A obra mostra valorizações sociais, políticas e culturais desenhadas entre as linhas defendidas por Retamar.

Referências

QUIJANO, Aníbal. Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder. Buenos Aires: Clacso, 2014.

RETAMAR, Roberto Fernández. Caliban e outros ensaios. Trad. Maria Elena Matte Hiriart e Emir Sader. São Paulo: Busca Vida, 1988.



RETAMAR, Roberto Fernández. *Todo Caliba*. Buenos Aires: Clacson, 2004.

RIBEIRO, Darcy. Prefácio. In: __ *Caliban e outros ensaios*. Trad. Maria Elena Matte Hiriart e Emir Sader. São Paulo: Busca Vida, 1988.

RODÓ, José Enrique. *Ariel*. Trad. Denise Bottman. Campinas: EdUnicamp, 1991.

CORPOS CONSAGRADOS A DEUS: CORPO E EXPERIÊNCIA MÍSTICA NOS CONVENTOS FEMININOS HISPANO-AMERICANOS

Karine Oliveira Rocha

Entre os séculos XVI e XVIII, os conventos femininos hispânicos viram palco para uma série de fenômenos místicos. Freiras, das mais diversas ordens, apresentam-se como detentoras de corpos capazes de entrar em contato com o divino. Seus momentos de êxtase revelavam que estas mulheres eram escolhidas por Deus como noivas de Cristo e Suas mensageiras na Terra. A Igreja não encarava com bons olhos tais experiências, pelo simples fato de partir de um corpo feminino. Herdeiras de Eva, tais mulheres seriam puras o suficiente? Estariam sendo enganadas pelo diabo? Como manter-se puras para alimentar o interesse de Deus? Dentre os diversos temas abordados pelas freiras em suas autohagiografias, optamos, neste momento, por uma pequena amostra da relação mulher-corpo-sagrado. Entre as várias freiras que escreveram suas experiências, nos focaremos nos relatos da colombiana Josefa del Castillo e da mexicana María de San José.

Ao ler a trajetória de vida relatada pelas freiras, notamos a forte presença de determinadas imagens e atitudes como se estas fossem parte de um comportamento padrão. Estas atitudes estão quase sempre ligadas à forma de lidar com o corpo, seguindo uma espécie de genealogia cristã. Tal fato ocorre porque a vida destas mulheres estava atrelada ao pensamento da Igreja e seus textos deveriam atender à demanda do que se esperava de uma freira. Um dos episódios mais marcantes nas confissões das monjas diz respeito ao ascetismo, descrito de maneira rigorosamente detalhada, buscando nas suas atitudes uma prova de santidade. Para justificar o ascetismo exacerbado em suas vidas, o modelo no qual as místicas se agarravam era o dos pais e mães do deserto.

María de San José e Josefa del Castillo se inspiravam nos eremitas dos primeiros tempos da era cristã como forma de se mostrarem aptas para uma vida de penitência severa e isolamento do mundo social. O caso de María de San José se apresenta mais grave, pois ela só consegue entrar em um convento aos trinta e dois anos de idade, permanecendo, portanto, grande parte de sua vida exposta aos perigos do mundo. Em territórios da colônia, tal fato se agravava graças à presença de índios e negros, que conviviam no mesmo espaço territorial que os brancos:

White creole women such as María de San José were not supposed to be living amongst the other races because their fertility was seen as the key to preserving the conquerors racial integrity and economic dominance. (CLOUD, 2006, 199).

Para provar que, enquanto viviam fora dos muros do convento, o seu contato com as raças consideradas perigosas era mínimo, as freiras afirmavam que desde cedo tinham impulsos de viver isoladamente. María de San José tinha sua própria caverna na fazenda dos seus pais, enquanto que outras freiras se confessam inclinadas a reclusão em seus quartos, evitando o contato com qualquer pessoa. Nestas ocasiões de retraimento, as místicas praticavam atos de flagelação e jejum extremos, como os pais e mães do deserto. Myers (2004, p. 17) afirma que as freiras recorreriam ao modelo de vida dos eremitas para provar à Igreja que era donas de corpos que haviam ultrapassado a definição de mulher e muitas vezes se masculinizavam. Cloud (2006, p. 218) afirma que ao se masculinizar, as freiras ganhavam poder e autoridade através de seus corpos. Concordamos em parte com a afirmativa de Myers. É fato que as freiras dedicaram grande parte de suas vidas a tentar comprovar que seus corpos eram mais do que carne e sangue. Elas poderiam controlar suas necessidades físicas e mostrar que seus corpos eram angelicais. O que dominaria nelas seria o espírito e não a carne. A história da Igreja prova que mulheres que adotavam a vida de eremitas no deserto se puniam tão severamente que a menstrua-

ção cessava, os pêlos não mais cresciam, o cabelo caía. Estes sinais seriam uma prova de que o gênero havia sido vencido, seus corpos não mais eram femininos. Isto não significa, entretanto, que haviam se masculinizado. Ao nosso ver, o que elas alcançam é um estado que vai além da noção de gênero. O espírito venceu e este não tem sexo. E mais poderoso do que se masculinizar é se transformar em um ser angelical, que conseguiu vencer o mundo, aniquilando um corpo que só levaria à queda. Por isto era tão importante afirmar para a Igreja que desde cedo haviam travado uma luta contra o corpo. Assim como os primeiros cristãos e como Cristo, as freiras haviam se recolhido para lutar contra as tentações, contra o demônio interior, buscando sempre situações sofridas e negando a vida em sociedade.

A história da Igreja mostra que durante muito tempo o corpo é tido como uma prisão da alma, um caminho para a perdição. Em suas Confissões, Santo Agostinho (2000, p. 294) afirma que mesmo depois da sua conversão sofreu grandes problemas, graças ao corpo. De acordo com ele as tentações da carne o perseguiram, provocando horas de eterna aflição. As reminiscências dos prazeres sentidos e a oferta que a beleza ainda o fazia precisavam ser combatidas para que sua alma não se acorrentasse ao mundano. A causa de tamanho sofrimento, mesmo para aquele que decide seguir a vida religiosa, estava presente no pecado original. Para Santo Agostinho, as fraquezas do primeiro casal humano geraram uma herança sentida por toda a humanidade, a propensão ao mal, o deleite com o pecado. O que fazer para domar esta herança? O primeiro conselho agostiniano é o da castidade.

Dentro do universo conventual feminino, a castidade passa a ser encarada como a primeira forma de clausura diante do mundo terreno. A castidade, ao contrário do que acontece com homens como Agostinho, deveria se estender por toda a vida, englobando, portanto, a virgindade. Antón 2005: 157) demonstra que o culto a virgindade feminina começará, no mundo ocidental, na Idade Média e terá uma força maior na Espanha, durante a Contra-Reforma. O ícone da virgindade cristã será Maria, representação de pureza, obediência e resignação. A Contra-Reforma irá

representar Maria como uma mãe que padece por seu filho ou como um exemplo de donzela a ser seguido pelas fiéis. Maria não era apenas virgem, mas a jovem mais pura e angelical da Terra. A única criatura feminina merecedora de carregar em seu ventre, o filho de Deus. As monjas místicas deveriam englobar em seu corpo e em sua alma as mesmas características da Virgem: corpo intocado, humildade, obediência e pureza. A Bíblia não nos apresenta nenhum episódio que revele na mãe do Cristo qualquer desejo para as coisas do mundo. Maria nunca foi vaidosa, nunca esboçou um corpo humano libidinoso, mesmo que em um grau mínimo. O mesmo não acontecia com as freiras. Elas relatam momentos juvenis dedicados à vaidade e o corpo é uma tormenta constante. As práticas ascéticas, decerto, não surgem apenas como forma de se mostrar nada atrativa para índios e negros, mas para domar os instintos humanos. Maria, de acordo com Antón (2005, p. 157) foi a única mulher criada por Deus com o espírito puro. Tendo, portanto, uma alma ainda imperfeita, o corpo das freiras seria um obstáculo para chegar até ao Criador.

Santo Agostinho (2000, p. 78), assim como outros doutores da Igreja, afirma que o corpo não é mal, pois foi criado por Deus. Mas a essência do corpo é inferior a do espírito, sendo necessárias algumas técnicas para domá-lo. Os religiosos deveriam frear o amor pernicioso, através do jejum e outras práticas ascéticas. Entre estas práticas encontramos a flagelação, interpretada pelos cristãos como a *imitatio Christi*. A flagelação era um tipo de castigo, presente no Antigo Testamento, praticado tanto por judeus quanto pelos romanos. É mais do que sabido que Jesus Cristo foi submetido a tal penitência antes de sua crucificação. Durante a Idade Média se inicia um grande culto desta penitência. A literatura, por exemplo, não se exime dos mínimos detalhes da flagelação, assim como de exagerar números e propagar o culto. Um dos livros mais famosos é o de Santa Brígida, escrito durante sua peregrinação à Terra Santa. Nele, a religiosa irá contar diversas revelações, tidas durante a sua visita, alusivas ao nascimento e Paixão de Cristo. A santa faz descrições detalhadas dos efeitos das 5.475 chicotadas no corpo do filho de Deus. Ainda durante a Idade Média, Francisco de

Assis convence um grande número de adeptos a praticar a auto-flagelação como prova do amor por Deus e reconhecimento dos sofrimentos de Cristo. O corpo passa, então, a ter uma conotação negativa. Benedito de Núrsia, por sua vez, pregava que a carne deveria sofrer todo tido de padecimento. A carne deveria ser abatida em prol do espírito. E é esta a ideia que chegará aos conventos femininos do Novo Mundo.

A freira colombiana Josefa del Castillo (2007, p. 76), por exemplo, confessava ter um horror tão grande ao seu corpo, que até os dedos da mão a atormentavam. Este pavor do corpo fará com que as freiras do Novo Mundo sejam bastante criativas no tema, permeando o dia a dia com jejuns, bofetadas, urtigas, arrancar de cabelos, pôr espinhos na boca:

¿Pues, cómo diré, Dios mío, los males y profundidades en que me vi, con tentaciones horrosas en esto, ni las cosas que movía el enemigo en lo exterior e interior, ni la guerra que yo tenía en mi misma? Poco o nada pueden las fuerzas humanas contra este maldito vicio, tan llegado a nosotros mismos en esta carne vilísima, saco de podredumbre, si Dios se aparta. El altísimo don de castidad y pureza que hace a las almas esposas del altísimo Dios, descende de arriba, del Padre de las lumbres. Despedazaba mi carne con cadenas de hierro: hacíame azotar por manos de una criada; pasaba las noches llorando; tenía por alivio las ortigas y cilicios; hería mi rostro con bofetadas; y luego me parecía que quedaba vencida a manos de mis enemigos. (CASTILLO, 2007, p. 125).

O exagero deve estar presente nos relatos das monjas, pois, elas eram mulheres e carregavam em si a culpa de todos os pecados do mundo. Por isto era necessário sofrer mais que os religiosos masculinos. Quanto mais o corpo doía e era maltratado mais próximo da cura estariam seus espíritos. Mas seguir exatamente os passos de Cristo não era fisicamente possível. Ele foi flagelado, coroado com espinhos e pendurado na cruz.

14 Apud SOLER, Jesús Cortés. La flagelación en el arte. In www.confrariacolumnazgz.com Acessado em 05/06/2013.

Freiras como a Madre Castillo tinham a sua própria cruz de madeira, com a qual passavam horas caminhando ao redor do convento, mas a crucificação não era possível. A estratégia criada pelas religiosas foi a de uma imitatio simbólica, ultrapassando, desta maneira, os limites do corpo:

Y viendo una imagen de Nuestro Señor Crucificado, sentia un desmayo, como que todos los huesos me lós desencajaba y mi alma me parecia se iba deshaciendo, entendiendo el gran tormento que causo em Nuestro Señor cuando lo clavaron. (CASTILLO, 2007, p. 58).

Através dos efeitos provocados pela contemplação de uma estátua, a Madre Castillo sente serem reproduzidas em seu corpo as dores do padecimento do Salvador. Estas oportunidades servem para reafirmar que aquela mulher foi escolhida como receptáculo de sofrimento carnal e o seu sofrimento deve ser reconhecido pelos demais. O corpo religioso que sofre em um grau máximo é interpretado como um instrumento didático para os demais fiéis. Estes aceitam com admiração o corpo sofrido por enxergar aí um meio de salvar os seus pecados. A freira sofre por toda a comunidade. É através dela que o convento e a cidade, onde este está localizado, irá ter mais uma chance de limpar os pecados da alma.

A sociedade onde viviam as protagonistas desta pesquisa estava marcada pelo cerceamento da vivência erótica. A partir do século XVI, a Igreja tomará medidas que transformarão o casamento no único meio legítimo da prática sexual. O prazer, através da autorização da Igreja, só será permitido com o objetivo de procriar. Desta forma, qualquer esboço de desejo deverá ser imediatamente sufocado, através de diversas práticas de controle carnal, tais como a prece e a flagelação. A política que sacramenta o ato sexual irá colonizar o núcleo familiar, através das confissões. E neste espaço confessional quem mais sofriam eram as mulheres. Mary del Priore (1988, p. 17) afirma que na tentativa de clausura da sexualidade, a Igreja despia completamente o corpo e os prazeres femininos dentro do confessional. Era comum que os padres confessores perguntassem às mulheres



detalhes como a roupa usada no leito, onde e como fora tocada, se também tocou o corpo masculino, se recorreu a um vocabulário torpe e se chegou ao gozo. Da privacidade do confessor, o tema chegava ao púlpito. É daí que os padres atingiam um maior número de pessoas com seus discursos normatizadores sobre o sexo. Mary del Priore (1988, p. 17), através do estudo de pregações, mostra que nos dias de ofício e festas religiosas, o corpo da mulher era protagonista. Nestas ocasiões, os padres ensinavam às fiéis a enclausurar seus corpos para que estes não despertassem a cobição masculina. Também falavam sobre os lugares para copular, das proibições do sexo às que se encontravam menstruadas e o que fazer para não despertar o interesse sexual masculino. Com o intuito de controlar o sexo, a Igreja acaba tornando este aspecto da vida humana em algo onipresente.

A Contra-Reforma precisava que os fiéis vivessem no conflito entre esquecer e rememorar as experiências da carne. É a fala do crente que irá ajudar a Igreja a criar uma espécie de cartografia do desejo na era barroca. Esta é a única forma de analisar o corpo, encontrar comportamentos pecaminosos, desvios e julgá-los com a mão do Santo Ofício. Entre os corpos vigiados estavam inclusos o de homens e mulheres que haviam aceitado a castidade. Religiosos e religiosas eram obrigados a relatar as sensações que emanavam de seus corpos para garantir que estavam ausentes da volúpia. Como já vimos, negar a carne e lutar militarmente contra o desejo carnal era uma das tônicas da vida mística das freiras. A inexistência de uma vida sexual entre os místicos, no entanto, se apresenta impossível, mesmo que a Igreja não o tenha percebido.

Lou Andreas-Salomé (1991, p. 40) nos alerta para o fato de que a religião se alicerça no afeto, não permitindo que o ser humano se afaste dele mesmo. Através desta brecha, o erotismo se integra ao religioso e este, por sua vez, se deixa invadir por aquele. O avanço do conhecimento do mundo interior e exterior irá provocar fortes impulsos criativos que dará ao erotismo do religioso uma tonalidade diferente da usual. O fervor religioso irá gerar superexcitações cerebrais que provam o êxtase e o desejo de vivenciar-lo continuamente. O sangue derramado também é sinal de carna-



lidade, o êxtase se vincula ao orgasmo. Tal fato é constantemente relatado por Santa Teresa nas Moradas, revelando que graças ao êxtase “harto goza el cuerpo”. A experiência religiosa transforma freiras e Deus / Jesus Cristo, sutilmente, em amantes:

Estando un dia en oración, sentía que mi alma se deshacía y ardía, y luego me parecía sentir junto a mí una persona amabilísima vestida toda de blanco, cuyo rostro yo no veía; mas ella echando los brazos sobre mis hombros cargaba allí un peso aunque grande, tan dulce, tan suave, tan fuerte, tan apacible, que el alma solo quisiera morir y acabar en él, y con él; más no podía hacer más que recibir y arder en sí misma. (CASTILLO, 2005, p. 163).

O trecho aqui citado nos mostra que a oração pode se transformar em um momento preenchido por tremores, palpitações e arrebatamentos, próprios do toque de amantes que se desejam profundamente. Obviamente, dentro da experiência religiosa, tais corpos não se tocam, faltando assim uma materialização. O que se sente fica enclausurado no interior na consciência. A madre Castillo, depois que desperta desde momento, se vê abraçada a um crucifixo. É através deste objeto que ela saberá quem era o visitante misterioso, quem lhe ofertou o prazer. Este sujeito, no entanto, não é um homem materializado. Filho de Deus ou o próprio Deus, ambos representam um corpo ausente. O fervor místico, então, terá como consequência a busca deste único corpo capaz de sacia-lo. Maria de San Jose transforma esta ausência no maior tormento de sua vida. Convidada pela Virgem a desposar o Cristo, a mexicana recebe o anel de noivado:

[...] mientras la Santísima Virgen me estaba ablando, estava mirando este anillo, porque me llevaba la atención el verlo tan sumamente lindo. Era de oro finísimo, la piedra o piedras eran berdes. Todos el era hermosísimo. Respondí a ló que la Santísima Virgen me dijo, que si queria desposarme com su Santísimo Hijo, y dige que si com veras de mi corazón y de mi alma. (SAN JOSÉ, 1993, p. 98).

15 As autoras dos textos aqui analisados apresentam a figura do amante ora como Cristo ora como Deus.



Dentro da tradição mística feminina, que remonta à Idade Média, o anel surge como prova de merecimento. Poucas eram as religiosas escolhidas para desposar o filho da Virgem. María de San José prova que é merecedora ao esperar durante vinte anos para entrar no convento, ao esperar por um bom confessor, a não sucumbir diante dos prazeres mundanos. Mas mesmo tendo recebido o convite, a vida desta freira se faz diante de uma falta constante do amado. A ausência aqui não era temporal, como nas outras místicas coloniais ou medievais. O amante não agia com María de San José como o indivíduo que mora em terras distantes e visita sua escolhida esporadicamente, como relatavam as beguinhas. A freira reclama constantemente de uma solidão total e de uma frustração que lhe dilacera a alma. Confessa que sua vida nada mais é do que receber os favores de Deus, mas Este nunca se mostra satisfeito. A vida de sóror María se converte em uma tentativa incessante de agradar ao amado, que sempre se manterá distante. Assim, a mística de Puebla irá reproduzir a relação que as beguinhas mantinham com o Amante divino, invertendo os papéis do amor cortês.

Aqui quem tem a pureza de sentimentos não é a Dama, mas o seu Amado. Graças a Sua nobreza de sentimentos, Ele se converte em ideal inacessível. A relação entre o Amado e as freiras lembra as características do amor cortês herdadas de Ovídio. Este, em *A Arte de Amar*, nos livros I e II, ensina ao amante permanecer em vigília, submeter-se a qualquer tipo de prova e convencer a sua amada de que tudo é feito por ela. Invertendo os papéis, as místicas religiosas dedicavam suas vidas ao amor de Deus. Tudo suportavam, calúnias, injustiças e privações para provar que amavam verdadeiramente. María de San José tentava suportar até a ausência do Amado. Por mais que ela se aperfeiçoasse espiritualmente, não sentia a presença de seu Querido.

Uma esperança, no entanto, estava presente para María de San José no momento em que recebera o pedido da virgem. O anel fora entregue quando a religiosa ainda era uma criança e a Virgem lhe mostra o Cristo ainda menino. Podemos analisar que a relação ali ainda estava imatura e a união se concretizaria com um processo de maturação. Somos levados a



crer em tal fato porque a monja afirma que a Virgem lhe confidenciara que só voltaria a receber a Deus quando prosperasse espiritualmente (SAN JOSÉ, 1993, p. 130). E esta é a missão de toda mística, evoluir espiritualmente até alcançar uma boa posição na hierarquia celeste. Este também é mais uma influência do amor cortês pregado pelas beguinas. Afirma Andrés de Capellán que:

[...] antes de que haya llegado a un equilibrio por ambas partes no hay angustia mayor, ya que el amante teme siempre que su amor no llegue a alcanzar el fruto deseado y prodigue en vano sus intentos. Teme asimismo las habladurías del vulgo y lo que de alguna manera pueda dañarle, pues cualquier pequeño contratiempo puede hacer naufragar las cosas que todavía no han llegado a buen puerto. (CAPELLÁN, 2006, p. 29).

Tal receio de pôr tudo a perder é visto também em Josefa del Castillo:

Veo todo el tiempo de mi vida tan lleno de culpas y tan desaminado, que ojos me faltarán para llorar en esta región, tan lejos de vivir como verdadera hija de mi Padre Dios; y así, solo quisiera sustentarme de lágrimas: ¿y cuáles fueran bastantes a borrar tanta inmundicia? Solo la sangre de Nuestro Señor, a quien pido a mi amantísimo padre, me encomiende, para que no se pierda en mi el precio de su santísima Pasión y muerte. (CASTILLO, 2007, p. 334).

O medo a toma nos últimos momentos de vida. A retrospectiva de seus atos gera dúvidas de que ficará ao lado de seu Amado, temendo assim, que todos os seus esforços sejam anulados. Já María de San José enxerga no fato de nunca ver o seu Amado um anúncio de suas falhas. Em algum momento ela deveria ter errado e gerado a insatisfação do seu noivo. Sempre havia o esforço para se melhorar, sempre havia o medo de se perder e ser proibida de consumir o amor depois da morte. O sofrimento de María de San José, no entanto, se faz por não saber esperar o momento certo e

não enxergar os pequenos sinais que o Amante ausente lhe apontava. Ser admitida para a vida religiosa fora um deles. Se ao final de sua vida, Deus regressa para desposá-la não sabemos, pois apenas um dos dez cadernos de confissão foi transcritos e publicados.

Já a Madre del Castillo experimenta de maneira distinta a ausência do corpo amado. O que atormenta a freira colombiana é a constante presença de um ser sem corpo. Francisca del Castillo acredita que o seu Amado lhe envia provas e tentações quase que cotidianamente, com o objetivo de testar o seu merecimento. Um dos testes se fazia presente através da presença do diabo:

A la noche habiéndome recogido a dormir, senti sobre mi un bulto pesado y espantoso, que aunque me hizo despertar, me quede como atados los sentidos, sin poderse el alma desembarazar, aunque me parece estaba muy em mi, y procuraba echarlo con toda la fuerza, por las muchas tentaciones que me traía. (CASTILLO, 2007, p. 144).

O diabo vivia nos conventos, na figura de um negro alto e forte. Vários são os relatos de sua presença pelas esquinas conventuais, especialmente durante a noite. Seu comparecimento também se fazia nos sonhos, através de imagens de cobras e serpentes que ameaçavam a virgindade da freira. Deus permitia que o diabo assediase Castillo por este ser o maior obstáculo para uma união com Ele. O demônio atrapalhava as orações e as meditações fazendo as monjas sentirem sua presença fisicamente. Caso a freira guardasse no seu interior alguma soberbia ou desejo voluptuoso, o diabo invadiria a sua alma e a conduziria. Os momentos de êxtase que seriam encontros com o Amado passariam a ser habitados pelo diabo.

Os relatos de possessão dentro da Igreja são muitos e as consequências eram bastante temidas pelas freiras. Se o diabo conseguisse se aposar de seus corpos, a sexualidade, provavelmente sufocada, viria a tona. Moshe Sluhovsky, em artigo intitulado *The devil in the convent*, expõe

casos ocorridos durante a Idade Média quando freiras possuídas afirmam ter mantido relações com o demônio durante oito vezes. Outros relatos mostram que através do corpo dominado, o diabo conseguia reproduzir os movimentos de um ato sexual diante de todo o convento. Uma vez perdido o controle, o desejo por Deus seria substituído pelo desejo por qualquer homem. Uma madre superiora admitia que o diabo a fazia ambicionar determinado homem e “when I did not see him, I burned with desire for him”. Lúcyfer também representaria outro risco que tomaria todo o cotidiano da freira. De Certeau (2000) em vários momentos de *The Possession at Loudun* demonstra que o diabo poderia dessacralizar os símbolos cristãos. Assim, durante as orações as freiras poderiam olhar para o Cristo crucificado e ser tomada por cenas de cópula com o mesmo. O demônio era o único que teria o poder de exteriorizar o espírito luxurioso de uma freira. Ele transformava as cobiças em experiências místicas.

A solução encontrada pelas freiras era padecer fisicamente, mas tal atitude suscitava o gozo.

A madre Castillo marca seu corpo, busca o sofrimento constante e aí encontra uma forma de prazer. O seu corpo só existe graças ao Outro que a observa, mesmo que ela não possa vê-lo nem tocá-lo. O texto todo se resume a uma lógica de sofrimento. Ela vive apenas para expiar e tentar conquistar o seu Criador. Percebemos que o texto de Josefa é uma espécie de memorial da dor já nas primeiras páginas. Seus sofrimentos começam ao nascer, sendo dada como morta poucos dias depois. Desde seu primeiro dia no mundo, Josefa parece ter sido marcada por um destino de doenças, ansiedades e aflições. A matéria de confissão da madre Castillo mostra uma fusão entre os sofrimentos da carne e da alma que a transformam em um ser depreciado. E é este o seu objeto, pois ser menosprezada desperta o desejo das companheiras religiosas. É através de todo este padecimento que Castillo mostra que foi uma das escolhidas de Deus e é merecedora de tal posição. Cada cicatriz de seu corpo é uma prova de que ao morrer, irá encontrar o seu Amado e Dele nunca mais se apartar.



Caso bastante diferente de vivenciar o desejo e a relação com o Amado vem de Ursula Suarez. Uma leitura de sua *Relación* nos mostra que a freira não queria seduzir Deus, mas se deixa por Ele ser seduzida. A mística assume o papel da mulher nunca satisfeita. Em várias ocasiões, Deus a pergunta: “¿Qué me falta?”, agindo como um homem apaixonado e perdido que não sabe mais o que fazer. Úrsula transforma Deus em um homem e o condena por não ter um corpo, fato que irá deixá-lo inseguro. Úrsula, no entanto, o consola:

Dios de mi alma, bien sabéis vos mi corazón, que solo te quiero a vos y a estos les estoy mintiendo: ¿no sabeis, Dios mio, que mi amor es con vos fino? Yo te prometo que ya no he de verlos, que los aborresco y nada de ellos quiero; vos sos el amor verdadero: yo lo confieso y no quisiera ofenderos”. Cuando yo decía esto, me decían claro y distinto: “¿Cuándo me has de cumplir palabra que tantas veces me has dado?”; yo con el corazón apretado de dolor, le respondía: “Señor de mi alma y Dios de mi corazón, ¿qué puedo yo, Dios mio?: osadlo vos, que sos dueño de mi corazón. (SUAREZ, 1994, p. 160).

Úrsula Suarez age como alguém que trai, mas que permanece capaz de amar incondicionalmente ao ser traído. Afirma que sua relação com os outros nada significava e reconhece que o seu comportamento pode causar danos àqueles que são atraídos para o meio de sua relação com Deus. Um pouco mais adiante a monja continua seu discurso de pessoa pouco confiável, através de um diálogo com o Amado traído:

¿Por qué no me quieres y quieres a los hombres? ¿Qué me falta a mí para que hagas esto conmigo?; Yo le dije: “Dios y Señor mio, ¿no sabeis que no los quiero, que les estoy engañando y que vos solo sos mi dueño y mi amado, díjome: “Si no los quieres, ¿cómo Sales a verlos y gustas de ellos?”. “Eso hago – le dije – por lo mucho que les debo y por el interés que de ellos tengo; no por quererlos”. “No soy yo dueño de todo? – me dijo -: ¿qué te faltará conmigo?” Entonces yo, con el corazón afingido, sin saber que responder, me levante temiendo no me apurase (...) (SÚAREZ, 1994, p. 176).

16 Apud Sluhovsky, Moshe. The devil in the convent. In www.jstor.com

O diálogo é claro. A relação que a freira mantinha com Deus era semelhante a de um casal em crise. Para Ele a relação era completa e não entendia porque a sua escolhida buscava a companhia dos homens. Ela tentava levá-lo a crer que nada lhe faltava e que as relações eram completamente diferentes. O fato de buscar outros não alterava os seus sentimentos. Mas talvez algo faltasse. Por que outro motivo ela iria ao encontro de outros? Talvez sua relação não fosse plena, afinal dentro da plenitude não existem lacunas. O espaço vazio na relação de Úrsula era a ausência de um corpo. Depois do episódio acima narrado, a relação entre Úrsula e Deus se transforma em guerra. O Amado menosprezado irá lançar desafios para a freira dentro do convento. Sua vida passa a ser marcada por situações mais frequentes de padecimento. Doenças, suores frios, tremores, fofocas, castigos e intrigas tomam conta do dia-a-dia da freira. Deus irá tocar nos seus pontos mais fracos, humilhando-a diante de toda a comunidade. A partir daí, Úrsula passa a admitir que errou, que não tratou o seu Amado como deveria e lhe pede perdão.

A relação que Úrsula mantém com Deus, apesar das acusações de traição, é, do ponto de vista erótico, suave. Não encontramos em sua Relación uma afinidade entre êxtase e orgasmo. Não existem passagens onde ela transforme seu corpo em um espaço de dor, além de negar o auto-flagelamento. Úrsula sente falta da possibilidade do contato de seu Amado, mas este seria terno, companheiro, carinhoso. O toque não se confunde com um desejo compatível aos casais. Já vimos anteriormente que o casamento e as práticas advindas deste sacramento eram temidos pela chilena. Úrsula consagra seu corpo a Deus para permanecer virgem.

Assim, cada uma a sua maneira, estas mulheres, através de palavras, desnudam um interior que ainda está maculado pelos anseios carnis. Buscar o prazer através da dor, o toque dos homens (mesmo que sem uma consciência de ser sexual) e a satisfação do amante torna a vida religiosa em uma maneira alternativa de vivenciar o amor Eros. Mesmo que o corpo estivesse ausente, a carne fosse negada e o amor transcendesse encontramos nas freiras possíveis resquícios de uma vida por elas abafada, mas que existia de forma latente.



Referências

CASTILLO, Francisca Josefa de la Concepción. Vida de La Venerable Madre Francisca de La Concepción escrita por ella. Fundación Biblioteca Ayacucho:

Caracas, 2007.

MYERS, Kathleen. Word from New Spain: The Spiritual Autobiography of Madre María de San José (1656-1719). Liverpool University Press: Liverpool, 1993.

SUAREZ, Ursula. Relación autobiografica. Prólogo y edición crítica de Mario Ferreccio Podestá, estudio preliminar de Armando de Ramón. Santiago de Chile, Biblioteca Antigua Chilena, 1984.

AGNOLI, Rocío Quispe. Espiritualidad Colonial y control de la escritura en la Relación Autobiográfica (1650 – 1730) de Ursula Suárez. Anales de literatura chilena. Año 2, n° 2, diciembre de 2001.

AGOSTINHO, Santo. De magistro. Abril Cultural: São Paulo, 1980.

AGOSTINHO, Santo. Confissões. Paulus Editora: São Paulo. 1984.

CAPELLÁN, Andres el. Libro del amor cortes. Alianza Editorial: Madrid, 2006.

CERTEAU, Michel de. The possession at Loudun. The University of Chicago Press: Chicago, 1996.

FIORENZA, Elisabeth Schussler. In memory of her: a feminist theological reconstruction of Christian origins. Crossroad Publishing company: New York, 1993.

MYERS, Kathleen. *A wild country out in the garden: selected writings of MadreMaría de San José*. Indiana UP: Indiana, 2004.

MYERS, Kathleen. *Picaresque narrative and the Vidas de Monjas: The case of Ursula Suarez*. Indiana UP: Indiana, 2002.

OVÍDIO. *Amores e Arte de Amar*. Companhia das Letras: São Paulo, 2011.

SIKORSKA, Liliana. *Between autobiography and confession: generic concerns and the question of female self-representation in Anna Maria Marchocka's Mystical Autobiography*. In: www.journals.hil.unb.ca/index.php/flor/article/download/12531/20127 Acessado em 10-10-2014.

Sluhovsky, Moshe. *The devil in the convent*. In www.jstor.com. Acessado em: 24-10-2014

SOCOLOW, Susan. *The women of colonial latin america*. Cambridge University Press: New York, 2000.

A CRÍTICA À CULTURA COMO IDEAL PEDAGÓGICO: NIETZSCHE EDUCADOR

Luizir de Oliveira

As pessoas de espírito estariam quase sozinhas não fossem os tolos que se gabam de sê-lo.

Vauvenargues, Reflexões e Máximas, LXIII.

Os que muito se dedicam a coisas miúdas tornam-se muitas vezes incapazes das grandes.

La Rochefoucauld, Máximas e Reflexões, 41.

Todas as vezes que me aproximo de um determinado pensador, minha atitude é inevitavelmente dupla: por um lado, procuro deixar que ele converse comigo, que deixe fluir suas idéias, que apresente seus conceitos, que demarque suas teses sem que eu apressadamente me ponha a abreviar-lhe o caminho assumindo uma postura arrogante e presunçosa baseada naquilo que, em algum momento anterior, já havia ouvido, lido ou pensado por mim mesmo. Por outro lado, fico a todo momento me perguntando o que aquele determinado autor tem a me ensinar. Porque acredito que sempre há algo a se aprender quando se está preparado e aberto para isto.

Não quero defender aqui que tudo o que se escreveu, ou se escreve, seja de modo absoluto aproveitável, ou que apresente situações de provocação profunda, daquelas necessárias para que saíamos da letargia cotidiana e nos proponhamos a uma releitura de nós mesmos em face de algo que ainda, por motivos os mais variados, não nos havia ocorrido. Mas tão-somente que a atitude necessária para o espírito é a de tornar-se, primeiramente, uma espécie de receptáculo fecundo: acolher as coisas, por mais diversas que pareçam ser, para, num segundo momento, apropriar-se daquelas que são significativas, abandonando as dispensáveis. Isto requer

não apenas que sejamos capazes de separar o joio do trigo, ou seja, de assumir uma postura crítica em face do mundo que permita perceber as coisas em sua efetividade, compreender suas funções, suas relações, suas presenças maciças, uma vez que estão ao nosso redor e que se impõem de modo irrefutável, mas também, e sobretudo, agir sobre elas de modo adequado.

Assim, a educação do nosso caráter é, ao fim e ao cabo, um processo: somos seres “aprendentes”, e me utilizo de um neologismo a fim de reforçar o caráter de uma ação que está sempre acontecendo, da qual não podemos, nem devemos, esquecer-nos se o nosso objetivo é uma vida significativa que seja reconhecida como uma obra nossa e não apenas um desenrolar-se de dias infinitamente indistintos.

Esta peroração inicial tem um objetivo bem restrito, embora pareça aparentemente um tanto generalista demais. Ao me voltar para as possibilidades de formação do caráter, meu intuito é o de tentar circunscrever uma proposta provocadora que nos leve não apenas a uma mera reprodução de valores tradicionalmente recebidos, os quais deveríamos – pelo menos assim parece ser o esperado – tornar nossos a fim de nos conformar a um modo de vida que, por já ter sido anteriormente experimentado, parece surtir bons resultados, portanto, não precisaria sofrer grandes alterações. No entanto, as coisas não são tão simples assim, pois se bastasse apenas levar adiante essa herança para que nosso modo de viver fosse satisfatório, não sofreríamos cotidianamente os grandes percalços existenciais que nos acometem, estejamos deles conscientes ou não. Como o peregrino de John Bunyan, caminhamos carregando um enorme peso às costas, do qual precisamos nos livrar se nosso intuito é o de dar vazão àquilo que, nas palavras de Píndaro, reforçadas por Nietzsche posteriormente, efetivamente faz de nós aquilo que somos.

Neste sentido, volto-me para a discussão da crítica da cultura sob o prisma nietzschiano, numa tentativa de trazê-lo para perto de nós como um interlocutor que talvez possa nos auxiliar a compreender um pouco melhor a situação que marca nossa atual formação intelectual, profundamente ligada à conformação do nosso caráter. Mais do que meramente

repetir Nietzsche, meu intuito é o de dialogar com ele, ampliando suas reflexões, recontextualizando-as em alguma medida, uma vez que elas se mantêm no meu horizonte de reflexão desde o início deste texto, embora somente neste momento eu as aponte nominalmente. Contudo, não vou me reportar ao Nietzsche da maturidade, dos grandes conceitos, das ideias contundentes, das frases incisivas, o “filósofo do martelo”, mas parto de dois escritos de juventude: Sobre o futuro dos nossos estabelecimentos de ensino e a Terceira consideração intempestiva: Schopenhauer como educador. E retomo aqui uma tese muitas vezes apresentada, mas talvez poucas delas levada a sério: Nietzsche, o pedagogo.

Acredito que esta faceta de sua produção intelectual nunca foi descuidada. Sua “inclinação pedagógica” manteve-se ao longo de toda sua obra. E ele mesmo nos relembra isto inúmeras vezes ao longo de sua obra, e de um modo bastante explícito em *Ecce homo*: é um pensador que escreve para ser lido, e, portanto, para ensinar alguma coisa a nós, seus leitores. Este aspecto parece-me fundamental: Nietzsche foi um mestre desde o início, dirigindo-se a todos ou a ninguém! E os dois textos de que me ocupo mostram claramente o que aponto aqui. Para Nietzsche, filosofia, cultura e natureza estão indissociavelmente unidas. Seu diagnóstico constitui um dos pontos altos do pensamento do fim do século XIX, e se desenvolve, das mais variadas formas, seja nos romances de Thomas Mann e Robert Musil, seja nas alegóricas obras de Hermann Hesse, seja na incisiva conferência Sobre a crise da humanidade européia, de Husserl, exemplos pontuais mas importantes de se manter como referenciais. O que costura as preocupações desses pensadores é o modo como a cultura e os valores da modernidade haviam soterrado as potencialidades humanas sob o manto da mediocridade. Qualquer semelhança com nossa época não é mera coincidência.

17 Cf. *The pilgrim's progress*. Uma ponderosa alegoria cristã acerca da jornada rumo ao aprimoramento espiritual. Meu interesse em trazer essa referência neste texto, contudo, é meramente ilustrativo: interessa-me a metáfora utilizada pelo autor, John Bunyan, que se vale de uma personagem, a que ele se refere simplesmente como o Cristão, e que passa grande parte da jornada carregando um enorme e pesado fardo às costas, até compreender que precisava se desprender dele a fim de poder caminhar mais livremente pela vida. Espero que a aparente contradição entre este exemplo e a discussão que proponho, voltada para a proposta nietzschiana de uma vida que se afirma a si mesma, esclareça-se ao longo do texto.

18 *Ode Pítica 2*, 70-75.

19 NIETZSCHE, *Escritos sobre educação*. Tradução, apresentação e notas de Noéli Correia de Melo Sobrinho. São Paulo: Loyola, 2003.

Para que possamos compreender a extensão da crítica nietzscheana à cultura moderna, acredito ser necessário recuperar aqui algumas das teses que ele defende nos dois escritos que apontei anteriormente. De um modo geral, sua preocupação gravita em torno do que se tornara uma palavra de ordem na cultura alemã desde os românticos do início do século XIX: o filisteísmo cultural, que trazia como corolários a calamidade educacional e a pobreza filosófica de uma época. Tratava-se de explicitar os mecanismos de que se utilizava o aparelho estatal para exercer um controle rígido e maciço sobre a formação dos jovens, conservando-os na ignorância das questões filosóficas mais relevantes, aquelas que se dirigem para o sentido da vida, da existência humana, a fim de adequá-los aos valores da integração, do conformismo e da alienação inconscientemente assumidos. Assim, Nietzsche aponta para teses que estavam sendo discutidas, sob outro enfoque, mas com igual intensidade, por Marx e Engels: a submissão da produção cultural pela industrial, uma questão de que se ocuparão muitos outros pensadores, notadamente W. Benjamin: uma cultura que se coloca sob o jugo da economia política, e que resulta nos modos como a divisão do trabalho, como encontrada na indústria, se reflete na divisão do trabalho nas ciências, bem como no modo como as disciplinas acadêmicas são tratadas, levando ao estabelecimento e à manutenção de uma cultura estreita e especializada, marcada pela figura do erudito de gabinete que perde de vista a necessidade de uma visão mais abrangente dos processos pedagógicos. Por fim, o que Nietzsche aponta como uma cultura “jornalística” nos ambientes acadêmicos, posto abandonar o ensino da reflexão filosófica. Como podemos perceber de imediato, trata-se de um diagnóstico contundente, provocador, mas muito perspicaz.

Entre os meses de janeiro e março de 1872, Nietzsche profere cinco das seis conferências intituladas Sobre o futuro dos nossos estabelecimentos de ensino, no Akademisches Kunstmuseum da Basileia. Trata-se de um elaborado diálogo entre um velho filósofo, seu discípulo e companheiro, o próprio Nietzsche, e um amigo seu de escola, no qual a perspectiva esté-

20 Ibidem.

tica do conhecimento é aliada à vocação pedagógica do pensador alemão. Lembremos que, por essa época, Nietzsche encontrava-se em um momento bastante delicado de sua vida: ao mesmo tempo em que ocupava a cátedra de professor de filologia clássica, disciplina que já dava mostras de ter alcançado os limites de suas possibilidades, pelo menos nos moldes como era tratada então, percebia sua inclinação filosófica, um campo de estudos para o qual chegara a pleitear uma cátedra que lhe fora negada. De qualquer modo, e deixando-se um pouco de lado esses percalços pessoais, o que temos nesse escrito é a enorme importância dada por Nietzsche à educação e ao ensino dos jovens para o desenvolvimento do pensamento e da cultura. Partindo da tese de que a cultura é uma determinação da natureza e que não pode ser compreendida separadamente dela, sua crítica alcança os modos, os princípios, os meios e os métodos criados pela “modernização pedagógica”.

O diálogo segue uma inspiração platônica, embora o velho filósofo retratado por Nietzsche seja muito menos paciente do que Sócrates, menos parcial com relação ao método interrogatório, e frequentemente mal-humorado. O que marca a postura nietzscheana é sua compreensão de que a educação – e a cultura de um modo geral – constitui uma poderosa arma nas mãos do Estado, que se mostra grandemente preocupado com a elevação dos padrões culturais, mas que, em verdade, apenas se dedica a empobrecê-la de modo sub-reptício. Uma conclusão a que Marx também chegara.

Embora herdando as concepções do século XVIII, de um Estado ocupado em conciliar os interesses coletivos com os individuais, o que Nietzsche verifica é a exigência de subserviência e conformação acríticas ao modelo político-econômico que se estabelecera com força redobrada na segunda metade do século XIX. Reforça-se a figura do operário-erudito: um acadêmico ou cientista, muito capacitado em sua área, mas vazio de uma cultura mais ampla, à imagem de um trabalhador braçal que só consegue lidar com uma única máquina e perde a noção do todo em que se insere. Embora Nietzsche, diferentemente de Marx, não acredite que o problema

possa ser resolvido por meio da democratização da educação, o fato a ser ressaltado é a necessidade de se estabelecer um programa que não apenas reveja os modos como os estabelecimentos de ensino organizam suas atividades, mas, e mais importante do que isto, retomar o espírito de formação, e não apenas da informação dos jovens espíritos, algo que a tendência de ensino “jornalística” de sua época já se esforçava por separar, como podemos perceber na primeira conferência. O jornalismo assumira o papel de disseminador da cultura, mas o modo como essa disseminação acontecia acabava por minar as próprias bases, os fundamentos de uma cultura profunda, séria e formadora, tornado-a algo fluído, raso, superficial e falsamente democrático. Como bem marca Nietzsche: “o jornalista, o senhor do momento, tomou o lugar do grande gênio, do guia estabelecido para sempre, daquele que livra do momento atual” (2003, p. 65). Inteligentemente, Nietzsche veicula seu pessimismo por meio da fala do discípulo, e não do mestre-filósofo. É um estudante que se mostra cheio de inquietações, de dúvidas com relação à formação que deveria, mas que não está recebendo. O filósofo, contudo, tentará demonstrar os pontos em que essas apreensões escorregam por conta de um diagnóstico superficial, embora se possa perceber que não recusa in toto as afirmações do jovem.

O primeiro ponto a ser realçado é a importância que Nietzsche dá à linguagem no processo de construção/reconstrução dos valores culturais. Falando ex cathedra, começa por apontar as falhas no ensino da língua alemã. As sutilezas dessa preocupação não devem ter escapado aos professores e aos alunos presentes à conferência, como não escapam a nós. As grandes teses que desenvolverá posteriormente – e que já começavam a aparecer, uma vez que O nascimento da tragédia havia sido publicado e logo receberia as primeiras recensões críticas – delineiam-se, mesmo que de modo ainda embaralhado. Os “espíritos livres” carecem, antes de tudo, de sair da mediocridade em que os estabelecimentos de ensino os haviam colocado, reforçando “qualidades” por meio de padrões convencionais, que

21 Cf. Humano, demasiado humano. Um livro para espíritos livres, de 1878. Utilizo a expressão nietzschiana de um modo mais abrangente neste texto, apenas a fim de reforçar a necessidade de se alcançar um estado interior de autoafirmação necessário no processo de autoconhecimento. Como reforça Nietzsche, contudo, por se tratar de um processo altamente exigente, não havia esses “espíritos livres” em sua época – este era seu diagnóstico então – o que o obrigou a “inventá-los” a fim de ter com quem se relacionar em meio à solidão, à doença, à melancolia que marcavam seu espírito, como pode ser visto no Prólogo, §2.



em lugar de permitirem o aflorar das capacidades individuais, mergulham todos na mesmice, na barbárie cultural. Neste sentido, como havia apontado anteriormente o discípulo do velho filósofo, reforça-se a tese uma vez mais. Parece haver duas tendências na cultura e na educação, como um cabo de guerra sempre tensionado e prestes a se romper, garantindo a vitória a nenhum dos lados. Argumenta o jovem:

A tendência à extensão, à ampliação máxima da cultura, e a tendência à redução, ao enfraquecimento da própria cultura. A cultura, por diversas razões, deve ser estendida a círculos cada vez mais amplos, eis o que exige uma tendência. A outra, ao contrário, exige que a cultura abandone as suas ambições mais elevadas, mais nobres, mais sublimes, e que se ponha humildemente a serviço não importa de que outra forma de vida, do Estado, por exemplo. (NIETZSCHE, 2003, p. 72).

Nesse sentido, o resultado torna-se uma promessa de felicidade imediata, um ganho por meio de uma alta produtividade com vistas a suprir as necessidades prementes dos dogmas ditados pela economia política (nationalökonomischen Dogmen). A especialização científico-cultural mede-se pelos padrões financeiros, pelos ganhos em produtividade, pela quantidade, e atinge, por fim, seu caráter meramente utilitário, pragmático. E ainda mais veementemente ressalta o aluno: o objetivo de tal modo de se informar visa a fazer com que cada um progrida até o ponto em que sua natureza “o conclama a tornar-se ‘corrente’, formar o indivíduo de tal modo que, do seu nível de conhecimento e de saber, ele possa extrair a maior quantidade possível de felicidade e de lucro”, concluindo que “A união da inteligência e da propriedade (...) toma o valor de uma exigência moral” (2003, p. 62). Interessante notar a expressão “corrente” no texto. Como o dinheiro, cuja liquidez imediata impede investimentos de longo prazo, o homem moderno é conclamado a estar sempre disponível.

A conclusão destaca-se no conjunto dos escritos dessa primeira fase do pensamento nietzschiano. Ao ressaltar o caráter pragmático de que se reveste a formação do espírito, Nietzsche tem em mente, embora embrio-



nariamente ainda, o seu *Übermensch*. Os homens acabaram por se conformar a uma cultura em dinheiro sonante: não apenas para ganhar dinheiro, mas para ganhar muito dinheiro. Esfarela-se o ideal de uma formação sólida, de uma “cultura superior” que exige tempo, solidão, reflexão, meditação, que permita ao espírito libertar-se das amarras das convenções, dos valores tradicionais, para poder almejar a transvaloração que Zaratustra anunciará posteriormente. Rapidez, informação utilizável, conhecimento imediatamente aplicável, dinheiro: eis a fórmula da felicidade moderna.

A proposta nietzschiana tenta demonstrar que somente por meio de uma reforma educacional e de uma “iluminação” cultural seria possível salvar os homens da barbárie e da escravidão em que vivem, e nas quais não têm chance de realizar seu potencial, acarretando a massificação, a alienação, o estranhamento de si, um diagnóstico que segue mantendo muito da sua atualidade. Assim, ao invés de resistir à cultura jornalística, a educação apenas a reforça, oferecendo aos homens uma fuga de si mesmos, um assassinato ascético do impulso cultural, uma desesperadora aniquilação da individualidade.

Todo esse preâmbulo pessimista, de um tom marcadamente aristocratizante de cultura, sob a égide da Antiguidade clássica grega, pode nos levar a suspeitar de um Nietzsche defensor de determinados valores que se colocam frontalmente contra aqueles em que está imerso. Se não tomarmos precauções com relação a estas teses, corremos o risco de perder de vista o real alvo da crítica nietzschiana. Embora ainda não tivesse desenvolvido plenamente suas idéias, elas já germinavam violentamente. É convém ressaltar que, nessas conferências, há uma constante preocupação de Nietzsche em apontar para o binômio massa-indivíduo, que retornará muitas vezes sob diversas binômios, como fracos e fortes, nobres e escravos. O que Nietzsche pretende, no meu entender, é demonstrar que a individualidade é algo distinto do individualismo que ele percebe grassando ao seu redor. Ao propor uma espécie de aristocratização cultural, podemos ser levados a pensar que Nietzsche assume o papel de um veemente opositor

²² Tomo emprestada a expressão a muitos dos trabalhos de Zygmunt Bauman, nos quais o caráter “líquido” da vida, dos sentimentos, da própria identidade é ostensivamente enfatizado.



da democracia, uma vez que parece apontar para uma formação cultural baseada num processo educacional que de si exclui a maioria. Contudo, não penso que este seja o melhor caminho para interpretarmos o que ele aponta. Nietzsche aceita a democracia, mas não nos moldes em que ela se mostrava. Contrariamente ao que possa parecer, a democracia constituía para ele um valor inelutável. Sem assumir o viés profético que marcara a proposta marxiana, sua leitura demonstra uma clara consciência de que a democracia é a forma da sociedade por vir. Nietzsche a vê como um valor, uma vez que promove e garante a independência ao maior número possível de seres humanos, independência de opinião, de modos de vida, e de ganha-pão. Mas não se trata de democracia como se mostrava então – ou se mostra ainda hoje?! –, mas algo ainda por vir. Como enfatiza em *O andarilho e sua sombra*, § 293, isto a que chamamos de democracia não se distingue das formas de governo antigas: mudamos apenas os cavalos. As rotas são sempre as mesmas, como são as mesmas as rodas do carro!

Assim, ao demarcar claramente as duas formas de cultura, a predominante, medíocre e enfraquecedora, e a aristocrática, de viés “clássico”, nobre e formadora, Nietzsche coloca a ênfase no papel criador e transformador individual. Ocupar o lugar da casta dos trabalhadores braçais ou alçar vôo para ocupar o lugar do trabalhador livre é tarefa exigente, individual, solitária fundamentada na potência ou impotência criadora dos indivíduos. Contudo, o que se destaca na sociedade moderna é a impotência, que ele desnuda sob o nome de massa, populacho, turba. Por todos os lados, a mediocridade espalha seus tentáculos, juntando sob si todos aqueles incapazes dessa atitude “libertadora” por si mesmos, protegendo-os sob o manto de uma pseudo-mestria: necessidade de segurança, gosto pelo útil, falta de audácia, passividade, ressentimento, má (e boa) consciência, pequenas virtudes ascéticas, atitudes que necessitam de precisão no domínio político-social.

Retomemos as idéias que vimos introduzindo. Em *Aurora*, §204, Nietzsche volta a reforçar esse caráter pecuniário que marca a ânsia pelo

23 NIETZSCHE, F. Humano, demasiado humano II. Segunda parte: *O andarilho e sua sombra*, §292. “Vitória da democracia”.

poder da modernidade tardia da qual ele faz parte. A idolatria da economia parece revestir intenções mais profundas, e a sua manipulação dos aparelhos culturais demonstra isto de modo evidente. O dinheiro torna-se o novo deus: de um meio, necessário, e Nietzsche está plenamente consciente disso, desvirtua-se para o fim máximo a ser buscado, numa espécie de eudaimonismo imoral: pela posse do dinheiro, o rico espiritualmente pobre cria a ilusão da riqueza humana. Toma para si a máscara da cultura e da arte, porque pode comprá-la. Eis o que constitui o vício supremo de uma sociedade baseada em tais acepções: não apenas a aquisição de bens materiais, mas também a de bens espirituais. E esse vício se estende do rico ao pobre, por meio da atitude reativa deste para com aquele. O dinheiro torna-se o simulacro da vontade de potência nas mãos das forças reativas – ressentidas, dirá ele posteriormente –; significa a própria existência.

Do universo cristão ao universo econômico, constatamos um deslocamento, mas não uma transformação: apenas mudou-se o foco da “compra”: a alma humana, o espírito mesmo se põe à venda. Como reforça Morel (1985, p.391), “no universo liberal, a avaliação, até mesmo dos valores espirituais, pauta-se em normas quantitativas: tudo é coisificado, indiferenciado, homogeneizado”. Vivenciamos uma colonização do mundo da vida nos seus moldes mais tacanhos, permeada pelas atitudes comuns à venalidade, à imoralidade, à complacência com a falta de caráter e de criatividade verdadeiramente modificadores. O banal, posto imediatamente acessível, sem exigir nada, doa-se tranqüilamente ao consumo acrítico e desinteressado da maioria. Cria-se a ilusão da competência especializada que se quer impor de modo absoluto, daí seu caráter colonizador.

Assim, se por meio do dinheiro se pode comprar até mesmo a cultura, isto só pode significar que a cultura, ela mesma, tornou-se venal. Ao generalizar-se, transforma-se numa espécie de ódio contra a cultura verdadeira. Nietzsche teme essa generalização porque ela não cessa de se metamorfosear em conformismo, em quietismo, na perda do valor insubstituível de cada homem. Em linguagem nietzschiana: “opiniões públicas

²⁴ Cf. MOREL, 389.



– indolências privadas”. A massificação da cultura é, pelo menos por ora, fazer dela uma coisa medíocre: “nos grandes Estados a instrução pública será sempre, no melhor dos casos, medíocre, pelo mesmo motivo por que nas grandes cozinhas cozinha-se mediocrementemente”, fazendo eco a uma afirmação que se encontra na segunda conferência de Sobre o futuro das instituições de ensino: o enfraquecimento da cultura é obra de uma banalização devida à pobreza do espírito pedagógico de sua época – e da nossa?! – respaldada por uma atitude de reação a esse empobrecimento que está nas mãos e na consciência de uma minoria apenas. Como metaforicamente ilustra o discípulo, “não é uma sólida muralha que se opõe aos aríetes do assalto, mas a fatal rigidez de todos os princípios, sobre a qual tudo desliza”. Os especialistas dão mostra dessa rigidez; perdidos no meio de uma inquietação frívola e gratuita, tornam-se vítimas de suas (de)formações, cada dia mais inquietos uma vez que perdem gradativamente a capacidade do pensamento e do amor. Tudo está a serviço da barbárie que assoma seus cotidianos de modo inexorável. É o que Morel (1985, p. 394) chama de a escravidão dos três emes: do momento, do meio e da moda. Trata-se de uma miopia generalizada que impede os homens de enxergarem o fio condutor, as costuras que se fazem – ou deveriam ser feitas – entre as diversas áreas do saber. Perdem-se as percepções do todo, das perspectivas. Deste modo, ao homem moderno, os escritos literários e científicos aparecem como meros pontos esparsos, sem ligação, sem visão de conjunto. Assim, julga uma obra por meio de excertos, de trechos, posto não ser capaz da visão de conjunto, do contexto mais amplo em que tal obra se insere, do trabalho solitário, paciente, disciplinado, mas profundamente gratificante que a cultura verdadeira exige dele.

Como corolário desse empobrecimento cultural, vemos surgir a pobreza de sentimentos. A predominância da abstração pura, da análise, da teoria faz com que o mundo cultural torne-se paulatinamente um deserto marcado por uma secura impiedosa. A originalidade esvai-se; a monotonia amplia-se; há uma inflação quantitativa da produção cultural. Vivencia-

25 Humano, demasiado humano, § 482.

26 *Ibidem*, § 467

27 Escritos sobre educação, p. 68.





-se um vazio impossível de ser preenchido, mesmo que se possa adquirir uma grande parcela do que se convencionou classificar de “bens culturais” . Como enfatiza Nietzsche na Segunda consideração intempestiva, § 4:

O homem moderno arrasta consigo por aí uma massa desconhecida de pedras indigeríveis de saber que, então, como nos contos de fadas, podem ser às vezes ouvidas ordenadamente no interior do corpo. Com estes solavancos denuncia-se a qualidade mais própria a este homem moderno: a estranha oposição entre uma interioridade à qual não corresponde nenhuma exterioridade e uma exterioridade à qual não corresponde nenhuma interioridade – uma oposição que os povos antigos não conheciam. (2003, p. 33).

Para Nietzsche, tratamos o saber como se fosse um alimento que se consome sem fome, excessivamente, vorazmente, velozmente. Mas por ser contrário à necessidade, da qual não parece fazer caso, deixa de desempenhar seu papel de agente transformador, impelindo o espírito para fora, para encerrar-se “em um certo mundo interior caótico, que todo e qualquer homem moderno designa com um orgulho curioso como a ‘interioridade’ que lhe é característica” (NIETZSCHE, 2003, p. 33). Essa pobreza intelectual da cultura tem como corolário a pobreza moral. O homem moderno sofre de um enfraquecimento de personalidade . Incapaz de conviver consigo mesmo, de ousar ser aquilo que é, esconde-se sob a máscara do homem culto. Ao perder a confiança em si mesmo, coloca-se em uma espécie de jogo de esconde-esconde: a cada vez que se lhe revelam uma das máscaras, rapidamente abriga-se por trás de outra, num crescendo acumulativo de “pseudo-saberes” que lhe garantem, pelo menos é assim que se vê, uma proteção contra sua própria interioridade, tornando-se infenso às forças que poderiam contribuir para a sua formação mais verdadeira. Ser cultivado significa não permitir que os outros vejam o quão miseráveis e maus somos todos nós. Em outras palavras, uma cultura do simulacro, uma camada de verniz que disfarça as imperfeições chancelando-as por meio da outorga do diploma.

28 Walter Benjamin retomará esta discussão de modo incisivo, especialmente, mas não apenas, em A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica.

29 Cf. NIETZSCHE, F. Terceira consideração intempestiva. § 5.



Há ainda um último ponto que eu gostaria de abordar, a título de provocação final. Para Nietzsche, esse caráter doente da cultura mostra-se de modo evidente na linguagem, como mencionei anteriormente. A linguagem cotidiana, depois de séculos de maus tratos, de descaso, de violência contínua, mostra-se doente também. O homem moderno perdeu a capacidade de se fazer compreender. Isto não significa que deixou de falar, pois isto o levaria a cair no silêncio vazio ou a aceitar o silêncio criador – duas coisas que todos temem! – mas apenas que se serve de palavras que não (lhe) dizem nada. Um diálogo de surdos, baseado no verbalismo destituído de profundidade, de sentidos significativos, em suma, uma escravidão a sistemas lingüísticos mágicos, posto que pretensamente protetores e salvadores. Vivemos sob o jugo do verbo pura e simplesmente, esquecidos de uma autêntica *Lebensphilosophie*.

Uma vez que o diagnóstico sombrio que Nietzsche apresenta-nos aponta para um engessamento daquilo que a modernidade reforça como vida, marcada pelo caráter imediatista, pragmático e utilitário, em seus sentidos mais rasos, e como este tipo de atitude exaure-se em si mesma, impossibilitando o convívio mais próximo dos homens consigo mesmos a fim de poderem ressignificar o caráter ideacional de suas vivências, deparamos o signo maior da mediocridade cultural: o descrédito da filosofia que, por definição, é a arte de analisar os problemas buscando suas raízes para, assim, esclarecê-los. Para Nietzsche, nesse mundo de derrisão, a filosofia torna-se exatamente o contrário: “um ópio contra toda tendência transformadora e inovadora”, como enfatiza na Quarta consideração intempestiva . Tornar a filosofia um consolo é o pior sintoma da impotência de que padecem os homens de então(!). Para atender aos interesses de uma coletividade massificada, ávida por idéias interessantes, oferecem-se pretensas filosofias, tornando-a um passa-tempo, um ganha-pão, um remédio contra o tédio, um modo de parecer. Por seu caráter originariamente perturbador, ela força o homem, esse “animal que parece sofrer de razão” a admitir para si mesmo a possibilidade de lançar-se adiante, atravessar o abismo de que nos fala Zarathustra rumo a outro tipo de homem possível.

30 Ibidem.

31 “als Opiat gegen alles Umwälzende und Erneuernde”. Cf. NIETZSCHE, F. *Unzeitgemäße Betrachtungen IV*. Herausgegeben von Giorgio Colli undazzino Montinari. Berlin: Walther de Gruyter GmbH & Co., 1999, p. 445. *Kritische Studienausgabe*, vol. 1. Tradução minha.

Ao reconhecermos que “em certos momentos, as instituições mais importantes da nossa vida são feitas unicamente para nos subtrair habilmente à nossa autêntica tarefa, que preferimos esconder o rosto num canto qualquer, como se a nossa consciência, com cem olhos, não pudesse nos surpreender aí”, ao entregarmos nossa alma ao Estado, ao lucro, à vida social aturdidamente convulsa, desviamos-nos daquilo que a filosofia pode nos proporcionar. Ela nos aponta o caminho que devemos trilhar se nosso desejo é deixar essa animalidade. Então, a natureza, que nunca dá saltos, dá o seu único salto, porque tem diante de si cumprida a tarefa a que se destinava: o jogo da vida e do devir. Para Nietzsche, este é o pensamento fundamental da cultura: ao incentivar o nascimento do filósofo, do artista e do santo – lembremos aqui a marcada influência schopenhaueriana que o acompanhará, em graus diferenciados por toda sua trajetória filosófica – tanto em nós mesmos, como fora de nós, tornamo-nos capazes de trabalhar para a realização da natureza. E voltamos ao início da minha reflexão...

Envolvidos pela imensa quantidade de dados que a sociedade moderna produz incessantemente, o caráter jornalístico da divulgação de banalidades, marteladas à exaustão numa repetição infinita de superficialidades cotidianamente repisadas faz com que os grandes eventos escoreguem furtivamente por trás de episódios insignificantes ao lado dos quais parecem mesquinhos, posto nada se mostrar em profundidade. Resaltam-se o frisson, a excitação, o medo, a insegurança. Cria-se um falso alerta permanente que desvia nossos ouvidos e os nossos outros sentidos guiando-os para a direção errada. A isto Nietzsche chama de “utilização da pequena desonestidade”:

O poder da imprensa consiste em que todo indivíduo que para ela trabalha sente-se muito pouco comprometido e vinculado. Em geral ele diz sua opinião, mas ocasionalmente não a diz, para ser útil a seu partido, à política de seu país ou a si mesmo. Esses pequenos delitos de desonestidade, ou apenas de reticência desonesta, não são difíceis de suportar para o indivíduo, mas as suas conseqüências são extraordinárias, por

32 Terceira consideração intempestiva, 2003, p. 177.

33 Cf. Assim falou Zarathustra, Prólogo, §4.

34 Terceira consideração intempestiva, 2003, p. 178.

que tais pequenos delitos são cometidos por muitos ao mesmo tempo (...). Quem sabe que a maioria das pessoas é fraca nas pequenas coisas, e deseja alcançar seus objetivos por meio delas, é sempre um indivíduo perigoso 35

É preciso que repensemos todos estes pontos que compõem a crítica de Nietzsche à cultura e à formação dos homens. Embora possa soar exclusivista, ou excludora, o intento do filósofo é provocar uma atitude proativa. Uma vez que ele não apresenta soluções ao seu diagnóstico, pelo menos não de modo evidente, parece-nos que sua tarefa fica inconclusa. Talvez isto console aqueles de nós para quem a tarefa apresentada por ele seja por demais exigente: a transferência da responsabilidade para alguém que não nós mesmos acomoda as coisas e permite viver sem que esse incômodo constitua um impedimento. A importância da crítica de Nietzsche reside na sua tentativa de explicar a cultura, e as verdades que ela aporta, em termos de sua função para a vida, com uma insistência no aspecto dinâmico, histórico e conflituoso do caráter humano. Uma *Lebensphilosophie* deve procurar o sentido, o valor e o propósito da vida, desviando-se do conhecimento puramente teórico em busca da completude da experiência vivida. Como enfatizará em escritos posteriores, Nietzsche ressalta desde o início de suas reflexões a prioridade da vida como um todo absolutamente abrangente, multifário. E só assim ela pode ser entendida, por meio de um olhar “de dentro”, de um resgate da sua própria vontade de potência. Um “dever de casa” a ser sempre revisitado.

Referências

MOREL, Georges. Nietzsche. Introduction à uma première lecture. Paris: Aubier, 1985.

NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce homo*. Como alguém se torna o que é. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Cia das Letras, 1999a.

NIETZSCHE, Friedrich. *Unzeitgemässe Betrachtungen IV*. Herausgegeben von Giorgio Colli undazzino Montinari. Berlin: Walter de Gruyter GmbH & Co., 1999b. *Kritische Studienausgabe*, vol. 1.

NIETZSCHE, Friedrich. *Humano, demasiado humano*. Um livro para espíritos livres. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Cia das Letras, 2000.

NIETZSCHE, Friedrich. *Segunda consideração intempestiva*. Da utilidade e desvantagem da história para a vida. Tradução de Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003a.

NIETZSCHE, Friedrich. *Sobre o futuro dos nossos estabelecimentos de ensino*; *Terceira consideração intempestiva*. In: *Escritos sobre educação*. Tradução, apresentação e notas de Noéli Correia de Melo Sobrinho. São Paulo: Loyola, 2003b.

NIETZSCHE, Friedrich. *Aurora*. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Cia das Letras, 2004.

NIETZSCHE, Friedrich. *Humano, demasiado humano II*. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Cia das Letras, 2008.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra*. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Cia das Letras, 2011.

³⁵ Humano, demasiado humano, § 447.



ESCRITO AUTOBIOGRÁFICO: AUTOBIOGRAFÍA O AUTOFICCIÓN?

Margareth Torres de Alencar Costa

Introducción

Escribir sobre uno mismo es una tarea que demanda del escritor un distanciamiento del objeto de estudio; pero, cómo realizar esta tarea cuando uno mismo es su propio objeto de estudio? Cómo es posible salir de sí y auto analizarse sin ser subjetivo? Cómo exponer mi yo a los ojos de los otros? No seré tentado de mostrar apenas mi lado bueno y mis cualidades para ser aceptado por los lectores? Qué dicen los teóricos sobre el escrito autobiográfico? Algunos textos pertenecientes al género de la escritura autobiográfica son las historias de vida, diarios de viajes, diarios íntimos, testimonios, memorias y la escritura epistolar, entre otros tipos de escritura reconocidos como escritura del yo.

Hablar de escritura del yo remite al significado del término tratado por muchos estudiosos como siendo escritura autobiográfica. En ese sentido, las cartas representan un género literario reconocido como siendo un texto subjetivo, conforme afirma Tirado (1998, p. 240): “La epístola es una manifestación literaria en el sentido primitivo derivado de *lettera*, es decir, escrita-antiquísima”. No es de hoy que las cartas escritas han sido objeto de estudio, a ese respecto podemos citar el ejemplo de las cartas bíblicas, que han sido objeto de un buen número de estudios literarios. La carta moderna, según Tirada (1998, p. 240):

Surge a partir del siglo XVIII junto con la burguesía y el concepto de sujeto libre, pues es ahí que aparece la carta privada y la noción de privacidad de un sujeto que se comunica con otro pese a que tal privacidad haya sido rota por la publicación de epistolarios.

Sea cual fuere el tipo de texto autobiográfico que se tiene en mente en el momento de escribir y que tiene nuestro propio ser como objeto de investigación, nos sentimos invadidos por un sentimiento de extrañeza, inseguridad, porque estaremos interrogando, reflexionando, cuestionando nuestro propio ser y esa tentativa nos hace desarrollar en nuestra propia conciencia un pacto con nosotros mismos, el de no mentir, hablar la verdad; y eso se da, según Miraux (2005, p. 9) porque surge la necesidad de hacerse una auto interrogación:

En su obra *Pour une herméneutique littéraire*, Hans Robert Jauss sugiere que la pregunta impulsa a Adán a interrogarse acerca de la posición de su ser, sobre el significado de su gesto, sobre la esencia de su persona. Adán sabe dónde está porque está donde se encuentra: su morada es su ser y su ser es su morada.

Una cuestión primordial, en este estudio es el hecho de no poderse pensar el escrito autobiográfico disociado del estudio de la memoria. Es a través de la evocación de mi pasado que intento explicar mi presente, mi identidad, cómo ella se formó, cómo me torné este sujeto, y hago eso conversando conmigo mismo, reflexionando sobre mí, analizando mi personalidad. Cómo me torné lo que soy? Qué justifica mis elecciones? Quién soy yo? Estoy siendo verdadero al exponer mi autobiografía? A partir de mi autobiografía, intentaré comunicarme con mis lectores, persuadirlos a aceptarme como soy, a perdonar mis transgresiones. Es preciso coraje para desnudarse ante los ojos de los otros y revelar mi verdadero yo.

El objetivo de esta mesa es tejer algunas reflexiones sobre el tema: Escrito autobiográfico: autobiografía o auto-ficción? Para alcanzar nuestro objetivo nos proponemos discurrir sobre la noción que la palabra autobiografía ha recibido; qué elementos caracterizan el texto autobiográfico, la diferencia entre autobiografía y el significado de auto-ficción y por qué la autobiografía es considerada hoy una auto-ficción, entre otros términos que están ligados al tema de la escritura sobre uno mismo. Este discurso

realizado estará basado en los teóricos siguientes: Lejeune (2008), Gale (2009), Tirado (1998), Willemart (2009), Mireaux (2005), Bosi (1994), Gomes (2004), Iser (1996), y otras investigaciones existentes sobre el asunto.

1 Qué es escrito autobiográfico?

La palabra “autobiografía” fue importada de Inglaterra al inicio del siglo 19 y empleada en dos sentidos próximos, pero, aun así, diferentes. El término autobiografía fue propuesto por Larousse, en 1886: “Vida de un individuo escrita por él mismo.” Larousse contrapone la autobiografía, que es una especie de confesión a las Memorias, que cuentan hechos que pueden ser ajenos al narrador. En un sentido más amplio, “autobiografía” puede designar también cualquier texto donde el autor parece expresar su vida o sus sentimientos, cualesquiera que sean las formas del texto y el contrato propuesto por él y textos de ficción de naturaleza autobiográfica.

La autobiografía, Escrito del yo que se desarrolla en el mundo occidental desde el siglo XVIII es un fenómeno de civilización, y más que el acto autobiográfico pone en juego vastos problemas, como los de la memoria, de la construcción de la personalidad y del autoanálisis. Gomes (2004, p. 11) afirma que en esa época, individuos considerados comunes “pasaron a producir, deliberadamente, una memoria de sí. Un proceso que es marcado por el surgimiento, en lengua inglesa, de las palabras biografía y autobiografía en el siglo XVII, y que atraviesa el siglo XVIII y alcanza su apogeo en el XIX”

Philippe Lejeune (2008, p. 14) conceptúa autobiografía como siendo una “narrativa retrospectiva en prosa que una persona real hace de su propia existencia, cuando focaliza su historia individual, en particular la historia de su personalidad.” Kluger (apud GALE, 2009, p. 24) sustenta que “La autobiografía, es la forma más subjetiva de historiografía. Es historia en la primera persona del singular. Por necesidad contiene información que no puede ser comprobada. [...] De hecho, la autobiografía se sitúa en la frontera que divide la historia y la literatura imaginativa.”

Gale (2009, p. 25) al tratar sobre la cuestión del escrito autobiográfico opina que la distancia entre “verdad oficial” y verdad de una vida” no tiene sentido para el lector. El lector quiere distinguir entre identidad narrada e identidad histórica. Porque, y eso nos trae al punto teórico de la cuestión: en una autobiografía, el autor y el narrador son uno. Al leer un romance, por otro lado, siempre presuponemos que el narrador no se confunde con el autor. Straub (in GALE, 2009, p. 79-80) hablando sobre autobiografía exalta que escribir una autobiografía no es una tarea fácil porque estar en su propia compañía, observarse, evaluarse, auto analizarse, ponerse a prueba y retratarse, en esas y en otras actividades auto-referenciales, no posee nada firme donde asegurarse, porque el yo en sí no es firme ni constante, de esa forma:

El retrato que gradualmente emerge del yo observando y reflexionando sobre sí mismo era, por naturaleza, un trabajo en marcha, condenado a ser incompleto e interminable. Estaría, al principio, en otras palabras, en su origen y en su estructura básica, sujeto a ser revisado y reescrito. Un aparente describir de una vida y de un yo, se tornó cada vez más un reescribir relacional y específicamente localizado de formas variables de una existencia en transición.

La autobiografía está íntimamente relacionada con otros géneros vecinos, como la biografía, las memorias, el diario, el testimonio, sin embargo todos estos textos presentan algunas diferencias que los colocan como textos pertenecientes al género del escrito de sí, a pesar que la verdadera autobiografía presenta características que la hacen diferente. Giddens (apud WILLEMART, 2009, p. 71-72) compara el escrito autobiográfico con un ejercicio de autoterapia porque:

La autoterapia no es algo que es “hecho” a una persona, o que acontece a ella; es una experiencia que envuelve al individuo en la reflexión sistemática sobre el curso del desarrollo de su vida. [...] La autoterapia se funda antes y encima de todo en la auto-observación continua. “Cada momento de la vida, es un nuevo momento” en que el individuo puede preguntar:” qué

quiero yo para mí mismo”? De esa forma, el autor de la autobiografía es estimulado a volver en cuanto posible a la infancia y al proyectar líneas de desarrollo potencial que abarquen el futuro.

Hoy, esa realidad es conocida como un ejercicio de búsqueda de autoidentidad, considerando que la vida de todo ser humano está compuesta, comparando con el fútbol – de victorias y derrotas, y que todo ser vivo es constantemente probado a enfrentar en todos los momentos de su vida, situaciones que remitem a: dolor, decepciones, alegrías, sentimientos de pérdida, riesgos, incertezas que forman la línea de la vida de cualquier mortal; entonces, al hacer su autobiografía, el individuo reflexiona sobre sí, sobre su trayectoria, enfrenta sus miedos, sus flaquezas, se descubre a sí mismo y, gustando o no de lo que ve, puede libertarse del pasado-presente y seguir rumbo al futuro.

El autor/escritor del texto es el primero que lee lo que escribe, siendo su primer crítico teniendo siempre en mente el pacto autobiográfico. Hablar de sí, principalmente cuando la autobiografía es escrita por el interesado, muchas veces toma el rumbo de una simple biografía y en todas las épocas las autobiografías fueron escritas, sea a través de cartas, diarios, testimonios, memorias, conforme exalta Lejeune (2008, p. 17) “Hablar de sí en tercera persona puede tanto implicar un orgullo inmenso (es el caso de los Comentarios de César, o de textos como los del general De Gaulle), como una cierta forma de humildad (es el caso de ciertas autobiografías religiosas antiguas, en las cuales el autobiógrafo se denomina “el servidor de Dios”). Con la finalidad de elucidar mejor la cuestión de la autobiografía, Lejeune (2008, p. 19) se basa en la teoría de la enunciación propuesta por Émile Benveniste (2005) a fin de aclarar que la primera persona se define por la articulación de dos niveles:

1.Referencia: los pronombres personales (yo/tú) solamente poseen referencia actual dentro del discurso en el propio acto de enunciación. Benveniste señala que el concepto “yo” remite, siempre, a aquel que habla y que identificamos por el propio hecho de estar hablando.

2. Enunciado: los pronombres personales de primera persona marcan la identidad del sujeto de enunciación y del sujeto del enunciado.

Esta situación permite al lector que de inmediato identifique la identidad y la acepte como un hecho. Cuanto al enunciado, se trata de una relación enunciada en la cual se puede o no creer. Es entonces que Lejeune (2008, p. 20-21) apunta dos situaciones en las que la identificación puede ser problemática porque: la cita, que es el discurso dentro del discurso, a través de la cual la primera persona del segundo discurso (citado) remite a una situación de enunciado de ella misma enunciada en el primer discurso y el discurso oral a distancia, siendo a veces difícil identificar la persona que habla a no ser por la voz.

En el diálogo, esta situación todavía es pasível de identificación, pero hay casos, tales como una conversación de mano única que inviabiliza esta teoría. En ese caso, nos aproximamos del escrito. Así, Lejeune (2008, p. 21) afirma que “quien enuncia el discurso debe permitir su identificación, en el propio discurso, de algún otro modo que solo por signos materiales, tales como el sello del correo, el grafismo o las singularidades ortográficas.” Sobre esta situación agregó que el enunciadore del discurso va más Allá: él se expone, se desnuda, firma su documento, se responsabiliza por el enunciado, a pesar de ser él su primer lector, lo que Iser (1983) llama de lector implícito. Estos hechos, caracterizan la identidad del escrito autobiográfico, conforme exalta Lejeune (2008, p. 33)

La identidad se define a partir de tres términos: autor, narrador y personaje. Narrador y personaje son las figuras a las que nos remiten, en el texto, el sujeto de la enunciación y el sujeto del enunciado. El autor, representado al margen del texto por su nombre, es entonces el referente al cual remite, por fuerza del pacto autobiográfico, el sujeto de la enunciación.

Lo mismo acontece con la escritura autobiográfica, el autor del texto sabe por que escribe, toma cuidado con lo que escribe y entra en sí mismo en búsqueda de respuestas a las preguntas que otros le harían o que él mismo se haría. Concordamos con Miraux (2005, p. 12) en relación al sentido que el texto autobiográfico puede pasar, porque

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?

Cuando escribo sobre mí, expulso de mi yo interior lo que gustaría que los otros supiesen sobre mí, lo que preciso que sepan; son dos faces de un mismo ser que se torna pública, es mi yo oculto que desvendo a los ojos de la sociedad: o por querer o por ser necesario en determinada etapa de mi vida y circunstancia llevar al público estas informaciones. Siendo así, el texto autobiográfico desnuda el otro a los ojos del lector, que a su vez es quien decide si cree o no en la veracidad del texto que tiene en manos.

Si consideramos que la autobiografía es, ante todo, un texto literario, ella trae en sí, dos aspectos: la descripción teórica del género y de las formas que él utiliza y el de la crítica, que referencia la lectura interpretativa de textos particulares y asumidos como tal. El ejercicio del escrito autobiográfico pasa por la memoria. Concordamos con Bosi (1994, p. 20) cuando ella afirma que “Recordar no es revivir, sino rehacer. Es reflexión, comprensión del ahora a partir del de otrora; es sentimiento, reaparición del hecho y de lo acontecido, no su mera repetición”. Acordarse, entonces, es una palabra que evoca un movimiento del cerebro al retornar a la mente lo que estaba guardado en la memoria. Cuál es la relación del escrito autobiográfico con la memoria? Memoria es normalmente conocida y definida como la capacidad de adquirir, almacenar y recuperar (evocar) informaciones disponibles, sea internamente, en el cerebro (memoria biológica), sea externamente, en dispositivos artificiales (memoria artificial). Es la base del conocimiento adquirido por el ser humano, debiendo, por tanto, ser trabajada y estimulada.

2 El papel de la memoria en el género autobiográfico

Cómo acontecen la memoria y el proyecto social del individuo en los días de hoy? La memoria es vista como aquello que nos lleva a ver el pasado que propone el presente en un sentido. Aquello que el hombre hace y rehace como ser vivo y reflexivo. En este sentido podemos ver, por ejemplo, que lo que llamamos de poética social son las contraposiciones de lo que hacemos. Ese florecimiento del pasado se combina con el proceso corporal y hace parte del presente de la percepción. Si llevamos en consideración que recordar es retornar al pasado, resuscitar los hechos que ocurrieron con nosotros o con determinado ser humano y que la narración de estos hechos está condicionada a la memoria y a la forma de cómo estas recordaciones vienen a la conciencia del narrador nos damos cuenta que ningún tipo de escrito autobiográfico puede ser llevado a término sin el uso de la memoria. Así concordamos con Bosi (1994, p. 56) cuando ella afirma que

El instrumento decisivamente socializador de la memoria es el lenguaje. Él reduce, unifica y aproxima en el mismo espacio histórico y cultural, la imagen del sueño, la imagen recordada y las imágenes de la vigilia actual. Los datos colectivos que la lengua siempre trae en sí entran hasta, inclusive, en el sueño (situación- límite de la pureza individual).

Como la memoria es un factor unido a la cultura y a las condiciones sociales de cada época, es posible rastrear en los textos autobiográficos, aspectos relacionados a: valores, rituales, interdicciones y organización político-sociales. También las sociedades primitivas que no poseían el dominio de la escritura, hacían uso de la tradición oral para perpetuar sus tradiciones, sus mitos a través de la tradición oral. Históricamente, el pasaje de la memoria oral para la memoria escrita, se basó en los mitos de la literatura oral transmitida de generación en generación, teniendo hasta, incluso, un personaje “Mnemon” responsable por el orden jurídico

de cuidar la memoria dando testimonio de todos los hechos que sucedían en la comunidad. Con el pasar del tiempo, este personaje evolucionó para la figura del archivista. El ejercicio de la memoria está presente en muchas de nuestras actividades cotidianas y en lo referente a los textos literarios, el auto/escritor siempre lanza mano de recordaciones que aliadas a su imaginación creadora genera la obra de arte literaria que sale del olvido para las páginas, así, no existe texto autobiográfico sin el uso de la memoria.

3 Definición y diferencias entre los géneros: autobiografía y autoficción

En la definición de autobiografía propuesta por Lejeune, entran en juego elementos pertenecientes a cuatro categorías distintas: la forma de lenguaje, narrativa, prosa y el tema tratado como siendo la vida individual de una personalidad, la identidad del autor (que debe referirse a una persona real y coincidir con el narrador de los hechos y el personaje principal del texto). De acuerdo con Lejeune (2008, p. 14)

Es una autobiografía toda obra que llena al mismo tiempo las condiciones indicadas en cada una de esas categorías. Los géneros vecinos de la autobiografía no contienen todas las condiciones. Como por ejemplo: las memorias, biografía, romance personal, poema autobiográfico, autoretrato, y ensayo.

Cuáles serían los textos que se encuadrarían en el género del escrito autobiográfico? Algunos textos han sido reconocidos como pertenecientes a este género, como por ejemplo, las memorias, el testimonio, los diarios, las cartas. La correspondencia es un ejercicio del yo que actúa tanto en quien la escribe y envía como en quien la recibe. El remitente, en el momento de la escritura de la carta, planea lo que va a decir al otro, aunque este ejercicio sea una especie de informativo de como está su vida, narrar los acontecimientos de su día a día, y se certifica que usó las palabras ciertas, si el mensaje fue enviada de modo a ser bien entendida por el destinatario, el narrador, al tiempo en que se inspecciona a si mismo por lo que va a decir,

se abre, se expone para libertarse. Pero, de acuerdo con Lejeune (2008), en todo ejercicio del escrito autobiográfico, existe una condición para que el referido texto pase a ser reconocido como tal, dándose la coincidencia de identidad entre autor, narrador y personaje.

Mireaux (2005) comparte la misma idea de Lejeune, cuando afirma que para que un texto se encuadre en el género del escrito autobiográfico es preciso que existan algunas condiciones como: narrador autodiegético, coincidencia de identidad de los individuos a los cuales remiten los aspectos de las personas gramaticales. Al estudiar un texto a fin de verificar si el mismo es una autobiografía, el lector tiene que elucidar la proximidad existente entre un documento autobiográfico y una ficción autobiográfica. A ese respecto, Lejeune (2008) explica que se debe llevar en consideración que la autobiografía elucida fenómenos que la ficción no hace.

Como se puede observar hasta aquí, el acto de escribir sobre sí y sobre su historia, sus memorias, es muy antiguo, solo que no había sido objeto de estudio científico de la forma como hoy está siéndolo. Solamente con la modernidad se volvió para esta particularidad de estudio una vez que la idea de igualdad y libertad han consagrado el lugar de individuo en la sociedad, viabilizando así el surgimiento de la construcción del escrito de sí a través de las memorias individuales como explica Gomes (2004, p. 13) “Es exactamente porque el “yo” del individuo moderno no es continuo y armónico, que las prácticas culturales de producción de sí se tornan posibles y deseadas, pues son ellas quienes atienden a la demanda de cierta estabilidad y permanencia a través del tiempo.”

La acción de producción de los textos autobiográficos o no, está muy intrínsecamente relacionada al acto de narrar. Ricouer (apud WILLEMART, 2009, p. 131) comparte la idea que narrar equivale a interpretar lo que quiere que sea; nos remite a la ficción histórica, entonces narrar sobre el yo es interpretarlo. Así, al escribir su nombre en la tapa de un libro y ser el personaje de la historia narrada, la autobiografía está unida a la promesa de no faltar con la verdad, lo que Lejeune (2008) llama de pacto autobiográfico. Las narrativas autobiográficas están llenas de

hechos, historias que al ser narradas permiten que el narrador salga de su imaginario, lo que en la concepción de Willemart (2009, p. 133) configura un acontecimiento que hace con que la historia avance.

Empujado para fuera de sí mismo por un hecho inesperado o insertándose en determinado hecho escogido, el escritor irá al encuentro de sí y será forzado por su yo en baño- María. Tendrá que abandonar aquello que cree acordarse por aquello que le es recordado por sus prójimos o por la Historia. Su imaginario tendrá que doblarse a las recordaciones de sus contemporáneos o a los acontecimientos históricos.

La noción de imaginario en el texto autobiográfico remite a la noción de lector implícito. Al abordar la cuestión del lector implícito en el texto autobiográfico, no podemos dejar de recordar a quien abordó el tema del lector implícito en su teoría del efecto estético. La teoría del efecto estético de Iser parte de dos puntos centrales: la interacción texto-lector y la concepción de lector implícito. El cuestionamiento de esa segunda categoría, conforme Iser (1996, p. 11-13) no se funda en un substracto empírico, sino en la estructura del texto.

Es en la interacción texto-lector que el teórico concibe la Teoría del Efecto Estético. [...] el texto literario se origina de la reacción de un autor al mundo y gana el carácter de acontecimiento a medida que trae una perspectiva para el mundo presente que no está en él contenida. [...] el texto no puede ser fijado ni frente a la reacción del autor al mundo, ni a los actos de la selección y de la combinación, ni a los procesos de formación de sentido que acontecen en la elaboración y mucho menos a la experiencia estética que se origina de su carácter de acontecimiento; al contrario, el texto es proceso integral, que abarca desde la reacción del autor frente al mundo hasta su experiencia por el lector.[...] si la estética del efecto comprende el texto como un proceso, entonces la praxis de la interpretación, o que de él deriva, apunta, principalmente, al acontecimiento de la formación de sentido.

Siguiendo este raciocinio, el autor/personaje/narrador de un texto autobiográfico, es el lector implícito de su texto antes que cualquier otra persona, conforme afirma Iser (1996, p. 15), “en la lectura acontece una elaboración del texto, que se realiza a través de cierto uso de las facultades humanas. De ese modo, no podemos captar exclusivamente el efecto ni en el texto, ni en la conducta del lector; el texto es un potencial de efectos que se actualiza en el proceso de la lectura.” Estas reflexiones llevan al escrito de sí a asumir características ficcionales conforme afirma Antonio Cândido (1992, p. 50) cuando él afirma ser o aspecto ficcional un componente del texto autobiográfico por que

[...] Toda biografía de artista contiene mayor o menor dosis de romance, pues frecuentemente él no consigue ponerse en contacto con la vida sin recrearla. Pero, aun así, sentimos siempre cierto esqueleto de la realidad inclinando los arranques de la fantasía. En la mentira de las Confesiones, de Rousseau, percibimos esa huesada que no nos deja confundirla con un romance. [...] En Infancia, el esqueleto casi se deshace, disuelto por la manera de narrar, simpática y no objetiva, rescatando apenas unos puntos de estructura ósea para llamarnos a la realidad.

Modernamente, la protección de datos que remiten a la vida particular de los individuos, se han dado de forma fragmentada; y todo lo referente a su historia de vida social, política, económica, rutinera es incentivada por la sociedad cuya cultura lleva al mismo a cultivar la sobrevivencia en la memoria de los otros, muchas prácticas adoptadas en la sociedad moderna como entrar dentro de sí a través del incentivo a la construcción de meditaciones, exámenes de conciencia, terapias direccionadas al examen de sí, escritura de diarios con el fin de que examinando el yo interior y las acciones rutineras mejoremos nuestra conducta en sociedad configurando lo que Gomes (2004, p. 14) exalta ser la construcción de dos sentidos de verdad como sinceridad

La verdad de los hechos y la de la sinceridad del individuo – vendría a influenciar la escritura de la historia de varias maneras y de forma gradativa, especialmente a partir de las décadas finales del siglo XX. Se puede, de esa manera, trazar relaciones – ni mecánicas, ni inmediatas – entre una historia de la subjetividad del individuo moderno, una historia de las prácticas culturales de la escritura de sí y una historia de la Historia que reconoció nuevos objetos, fuentes, metodologías y criterios de verdad históricos.

Este punto de vista coincide con la teoría de algunos teóricos de la escritura de sí como, por ejemplo, Philippe Willemart (2009), en la medida en que estas escrituras de sí aquí explicitadas asumen el carácter de subjetividad de su autor como dimensión integrante de su lenguaje y a través de sus escritos construye su verdad siendo él mismo el primer lector de sí, el que escoge lo que va a ser dicho y lo que va a ser omitido, asumiendo así la autoría del texto y la confirmación de la noción de lo que él llama de *scriptor/autor/personaje* y al mismo tiempo la noción de *auto ficción*. Willemart (2009, p. 30) explica que este proceso acontece cuando

Haciendo borrones de páginas y páginas, el escritor encuentra nuevas solicitaciones, que surgen en los silencios, en los borrones y en la invención de la escritura. Él se torna, entonces, *scriptor*, o instrumento de esas llamadas y solicitaciones y, enseguida, lector de su escritura. Así, él construye la memoria de la escritura. [...] En un último movimiento, de *scriptor* a lector, el escritor se torna autor, en la misma página borroneada, cuando no vuelve más atrás y pasa al párrafo o a la página siguiente. Él ve emerger así, lentamente, un texto nuevo, original y significativo, que tiene la ventaja de trabajar su relación con o su inconsciente y con el de sus lectores.

Al teorizar sobre autobiografía, Willemart (2009, p. 16) desarrolla algunos conceptos como sujeto, grado de gozo, texto móvil y *scriptor*. Por sujeto, se entiende “el ser hablante que inmerso en el lenguaje como to-

dos nosotros, de repente o lentamente, apropiándose de la tradición y de terceros, ejerce su autonomía y crea un arte original o un discurso nuevo durante la construcción de su obra o su análisis.”

El recuerdo de hechos, experiencias pasadas a través de la memoria, está intrínsecamente relacionado a la cuestión de la subjetividad y del proceso de creación porque todo texto autobiográfico se ata a las vivencias del agente individual que es un ser subjetivo, una vez que el proceso de narración de sus propios recuerdos pone de frente: autor/narrador/protagonista y en ese punto surge una cuestión muy importante: la forma cómo se originan los textos que en la concepción de Willemart (2009, p. 30) es denominado de grado de gozo o pedazo de lo real. Es este impulso que “lleva al escritor a decirse, a desubjetivarse para renacer como autor, bloqueado por el texto móvil – conjunto de impresiones, de sensaciones, aliado a las llamadas del gran otro”. En ese contexto se da el movimiento – scriptor-lector, llevando al escritor a tornarse autor, y es este ciclo que hace “emergir, gradualmente, un texto nuevo, original y significativo, que tiene la ventaja de trabajar su relación con su inconsciente y con el de sus lectores”.

El texto producido por este movimiento es denominado por Willemart (2009, p. 31-32), como texto móvil, que aliado al deseo del escritor, desencadena la constitución de la “memoria de la escritura de determinados cuentos, romances o poemas” formando la memoria de la escritura, transformando el escritor en instrumento de su escritura viabilizando una lucha entre el escritor-scriptor y el autor lector, y exigiendo el surgimiento del pacto autobiográfico, pero no de la forma como afirma Lejeune (2008) y sí como puntúa Willemart (2009) cuando afirma que el autor/narrador/personaje de la autobiografía escribe una autoficción, porque al reflexionar sobre sí, el escrito autobiográfico, o escrito de sí, caracteriza una narrativa en la cual un narrador en 1ª. Persona se identifica explícitamente como autor autobiográfico, pero vive situaciones que pueden ser ficcionales una vez que el autor/narrador/scriptor se apropia de la autobiografía y es su primer lector, él ya en ese primer proceso ficcionaliza el texto escrito a

través de la subjetividad, resaltando así el carácter fallido de la escritura autobiográfica, explicada por Willemart (2009, p. 31-32) al afirmar que

El texto móvil, aliado al deseo del escritor, desencadena la constitución de la “memoria de la escritura” de determinado cuento, romance o poema. [...] La memoria de la escritura nunca será definitiva, y continuará a juntar informaciones que entran en el mismo espacio y se autoorganizan en los dos sentidos, ascendente y descendente, como ya subrayé, transformando al escritor en instrumento de su escritura, o sea, en scriptor.

De esa forma, el proceso de escritura del yo, conforme este autor, permite que podamos asistir a una lucha entre el escritor-scriptor y el autor-lector, conforme atestiguan las rasuras. Hay dos tipos de informaciones: las de la memoria de la escritura, que ya están en la mente, y aquellas que, atraídas por la escritura, surgen de repente, originadas por el medio ambiente, las lecturas o la tradición. La transferencia extrae esos dos tipos de informaciones, que se expanden en la página adquiriendo una existencia para el escritor.

Este tipo de representación escrita, actualmente, señala una tentativa de organización del yo de la modernidad. El escrito autobiográfico, en ese sentido, después de la muerte del autor, puede haber sido visto como una forma de autoreferencia en 1ª persona operando con una objetivación del yo que habla en las cartas, en los diarios, en los testimonios, en la escritura ficcional, y, al mismo tiempo en que se expone a la mirada del otro, también mira para sí, se lee. Lejeune (2008, p. 53) argumenta que: “O que define a autobiografia para quem a lê é, antes de tudo, um contrato de identidade que é selado pelo próprio nome”.

Assim, ele concorda que o pacto autobiográfico (instrumento que confirma um compromisso do autor com o leitor) garante a veracidade do relato, e nessa visão o narrado é tomado como inquestionável, já que ele aponta a identidade entre autor e narrador um fator que permite que a

obra lida como escrita autobiográfica, no entanto, deixa implícito que é a atitude do leitor que irá definir se um determinado texto pode ser ou não autobiográfico.

Assim, se há identidade entre autor, narrador e o personagem principal de um relato e o leitor acredita nessa premissa, então se trata de uma obra autobiográfica. Nesse ponto surge uma indagação: autobiografia e romance autobiográfico são a mesma coisa? Para Lejeune (2008, p. 25) enquanto no romance autobiográfico “o leitor pode ter razões de suspeitar, a partir das semelhanças que acredita ver, que haja identidade entre autor e personagem, mas que o autor escolheu negar essa identidade ou pelo menos, não afirmá-la”, a autobiografia por sua vez não admite dúvidas: se o nome do personagem for igual ao nome do autor, o pacto está selado, estando excluída a possibilidade de ficção. De acordo com Lejeune (2008, p. 35) não há razão para se duvidar da identidade, posto que ela não é semelhança, mas “um fato imediatamente perceptível-aceita ou recusada, no plano da enunciação; a semelhança é uma relação sujeita a discussões e nuances infinitas, estabelecidas a partir do enunciado”. Esta realidade, segundo este autor não se aplica ao diário – um tipo de escrita autobiográfica.

Cuando alguien escribe un diario, busca un interlocutor: es la necesidad de contar para alguien, por más que sea un confidente ficticio para confidenciar cosas que no puede o no quiere confidenciar a alguien de carne y hueso. La intimidad narrada no apunta a un lector, entonces la subjetividad en un diario, es más suelta: menos temerosa porque al escribir y leer lo que yo mismo escribí: sé que solo yo seré el lector de este diario: entonces aquí el silencio – es menor, no callo lo que no puede ser dicho: la prohibición, porque no escribo para ser leído, lo que no ocurre con las cartas, por ejemplo, y los textos autobiográficos, donde sé que voy a ser leído y que soy responsable por lo que afirmo en mi texto. Tratándose de este tema, Willemart (2009), se aproxima más cuando afirma que la autobiografía es una especie de autoficción porque el yo es el narrador de su historia y su primer lector, sea escribiendo cartas, diarios, memorias o, inclusive, autobiografías.

Gomes (2004, p. 15) comparte esta misma línea teórica porque defiende que es por reconocer tales características en el escrito de sí, que su utilización por los historiadores ha sido objeto de preocupación generando debates sobre temas como el de la ilusión biográfica “crítica que destaca la ingenuidad de suponerse la existencia de “un yo” coherente y continuo, que se revelaría en ese tipo de escrito, exactamente por el “efecto de la verdad” que él es capaz de producir. [...] El riesgo para el pesquisador puede ser trágico, en la medida que su resultado sea el inverso de lo que es propio de esas fuentes: la verdad como sinceridad haría creíble lo que dice la fuente, como si ella fuese una expresión de lo que” verdaderamente aconteció”, como si fuese la verdad de los hechos, lo que evidentemente no existe en ningún tipo de documento”. En la concepción de Gomes (2004, p. 16) el escrito autobiográfico, desde este punto de vista, convierte tal abordaje para el entendimiento del escrito de sí como autoficción en la medida en que los textos escritos pasan por el proceso de lectura del lector implícito y en ese sentido estos textos pueden ser pensados en escritos de sí

[...] como teniendo “editores” y no autores propiamente dichos. Es como si el escrito de sí fuese un trabajo de ordenar, reacomodar y significar el trayecto de una vida en el soporte del texto, creándose a través de él, un autor y una narrativa. [...] Un distanciamiento entre el sujeto que escribe- autor/editor y el sujeto de su narrativa- el personaje del texto- sea una autobiografía, o un diario, una carta, que no poseen la amplia dimensión retrospectiva del primer caso.

Estas reflexiones, como venimos intentando mostrar convergen para los estudios de Philippe Willemart (2009, p. 127), cuando afirma que el yo no existe, si pensamos que “Autobiografía, significa alguien que escribe su vida o se narra, ese alguien que, según el autor, se narra.” Al narrarse, el you entra en una lengua que lo habla, al escribirse, enmarañase en una escritura que lo inscribe en un registro, el de la página del manuscrito, o de la tela de su computador. Para entender las reflexiones de Philippe

Willemart (2009, p. 146-147) sobre la afirmación que el autobiógrafo de hoy hace sus textos recordando el pasado y al hacerlo, reflexiona sobre lo que escribe, rasura la página y este ejercicio es lo que él denomina de autoficción. Este va y viene de escribir, retomar lo escrito con todo lo que él representa: historia, memoria, actores envueltos en el proceso, el entrar y salir del texto, el borrón, hace con que una autobiografía se transforme en autoficción porque

Las revisiones continuas se someten al lenguaje, se pierden y se multiplican en sus borrones y esbozos [...] sustentaré a pesar de la diferencia entre el pacto autobiográfico y el pacto de la ficción establecido por Philippe Lejeune que el género autobiográfico existe raramente en el sentido de una narrativa correspondiente realmente a las intenciones del escritor y a los hechos vividos y que todo lo que se aproxima o se dice autobiográfico es, muchas veces autoficción.

Por otro lado, no se habla ni escribe fuera de contexto y se sitúa en su época, y el autor/narrador/escritor/scriptor del texto realiza borrones al recordar los hechos ocurridos después de un tiempo más o menos largo, entonces según Willemart (2009, p. 146-147) “cómo sustentar que una autobiografía es posible; cómo no hacer de toda autobiografía una autoficción, si aquel que se compromete en la escritura no espontánea, esto es, sumisa a revisiones continuas, se somete al lenguaje, se pende, se multiplica en sus borrones y esbozos?” Aunque existan varios tipos de narrativa autobiográfica, como las expuestas por Willemart (2009, p. 134-135), narrativas analizadas criteriosamente y sintetizadas por él como escritos autobiográficos en que:

- 1- Un narrador que busca dar un sentido a los acontecimientos que culminan en el momento en que él narra, sentido que explica su actuar y su trayectoria.
- 2- Un narrador que, por medio de condensaciones y metonimias, descubre y narra la lógica de la cual él es el efecto.

3- Un narrador que traza una línea de identidad en su historia.

4- Un narrador que da testimonio de su fidelidad a una palabra en el transcurso de los acontecimientos vividos.

Según este autor, en los cuatros tipos de autobiografías, existe un hecho incontestable: todos remontan al pasado, y todos “haciendo lo que hicieren, siempre mirarán para su vida a partir del presente de la enunciación” (WILLEMART, 2009, p. 135). Es basado en este criterio que él sustenta la existencia de una diferencia entre el pacto autobiográfico y el pacto de la ficción propuesto por Philippe Lejeune, porque en la explicación de Willemart (2009, p. 148)

El primero porque el propio yo que es su objeto no es una sustancia o una identidad fija, sino que es efecto del lenguaje [...] el fantasma o imaginario se interpone frecuentemente en la percepción de los hechos. Aunque cualquier narrativa biográfica esté encuadrada por datos objetivos como una fecha, un nombre o un acontecimiento colectivo, la participación e intenciones de aquel que escribe serán siempre susceptibles de ser colocadas en duda a pesar del contrato de la verdad. El segundo motivo es que la desubjetivación necesaria a la construcción de una narrativa, dicha autobiográfica exigiría una distancia de los acontecimientos vividos casi inversos semejante para aquel que está sumergido en ellos.

De esa forma, todos los modelos de escrito autobiográfico se encuadran en la definición de autoficción, porque el género autobiográfico ignora la instancia que Willemart (2009) denominó de scriptor y sus consecuencias todas ya mostradas en este estudio en cuanto que la autoficción lleva en consideración las categorías por él apuntadas. El límite entre los dos géneros, autobiografía y autoficción no dependerá únicamente del saber del lector que lee los textos escritos, sino de la convicción de que el poder de la escritura transforma al escritor en autor y manda que él escriba otra cosa además de la que su yo había pensado o creyó haber vivido.

Concluimos este estudio concordando con Philippe Willemart (2009) que todo proceso de escritura se inicia con el grado de gozo que hace surgir el texto móvil y aliado al deseo del escritor, desencadena la constitución de la memoria de la escritura y en sus movimientos transforma al escritor en instrumento de su escritura generando así el scriptor/narrador/editor responsable por la construcción, no del texto autobiográfico, sino de una autoficción.

Referencias

BOSI, Ecléa; *Memória e sociedade*, São Paulo; Companhia das Letras, 1994

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 Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes; Belo Horizonte; Editora UFMG, 2008*

GALE, Helmut, org. e outros. *Em primeira pessoa: abordagens de uma teoria da autobiografia/ Organizado por Helmut Galle; Ana Cecília Olmos; Adriana Kanzeplsky; Laura Zuntini Izarra- São Paulo; Annablume; FAPESP; FFLCH, USP, 2009.*

GOMES, Ângela de Castro (Organizadora). *Escrita de Si, escrita da História*. Rio de Janeiro: editora FGV, 2004.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do Efeito Estético*. Vol. 1.ed.34,1996



MELLO, Vera Helena Dentee de FLORES, Valdir do Nascimento: Enun-
ciação, texto, gramática e ensino de língua materna; Ciências e Letras,
Porto Alegre, n.45p. 193-218, jan/jun,2009. Disponível em<[ttp://WWW.fapa.com.br/cienciasletras](http://WWW.fapa.com.br/cienciasletras)>

WILLEMART, Philippe. Os processos de criação na escritura, na arte e na
psicanálise. São Paulo: Perspectiva, 2009.

TIRADO, Genara Pulido: teoría y práctica del género epistolar en Federico
García Lorca; REVISTA EPOS; (1998), pág. 239-252.

A HORA DA ESTRELA SOB O OLHAR DE FREUD

Maria Cristina de Távora Sparano

Pensar é um ato. Sentir é um fato.
Clarice Lispector

Introdução

Este trabalho pretende buscar na literatura uma ilustração do que se entende por fantasia. Isso porque nada melhor do que a literatura para realizar aquilo que o psicanalista explora em relação ao inconsciente. Freud, em diversos textos, mas principalmente em “Der dichter und das phantasieren”, mostra como o poeta e o escritor apresentam e exploram através da obra expor um problema e um conceito fundamental para a psicanálise: a fantasia.

A pesquisa da obra de arte enquanto obra literária, seja romance, conto ou novela - construída na perspectiva aberta pela psicanálise para a compreensão dos fenômenos estéticos -, apresenta-se como uma contribuição importante para análise não apenas cultural e linguística, mas da subjetividade mesma; tema sempre presente na literatura. Ao apresentarmos a leitura psicanalítica proposta por Freud a partir dos conceitos de fantasia e simbólico, temos material teórico para a análise da ficção sob a perspectiva do inconsciente. Tais conceitos se justificam no campo da estética como objeto legítimo de elaboração teórica e de aplicação da psicanálise ao sujeito, seus dramas e angústias. Como diz Freud (1989b), em “Múltiplo interesse da psicanálise”,

[...] a maioria dos problemas da criação estética e do gozo artístico esperam ainda ser objeto de um trabalho que derrame sobre eles a luz dos descobrimentos analíticos e lhes dê um lugar no complicado edifício das compensações dos desejos humanos.

Da mesma forma, a contribuição do pensamento filosófico para a crítica literária fornece especial interesse na perspectiva do sentido do texto ao lado das contradições expressas pelos lapsus, sonhos e outras formas de expressão do inconsciente presentes na literatura. Esses elementos, ao se contraporem, revelam dois campos que se entrelaçam através do discurso consciente e inconsciente dos personagens.

Ao instrumentalizarmos alguns conceitos psicanalíticos aplicando-os a personagens de romances, contos, novelas, poderemos contribuir para uma análise mais acurada da realidade ficcional, tendo como pano de fundo os fundamentos filosóficos em uma linguagem intencional, assim como o trabalho conceitual da psicanálise através da expressão fantasmática e da expressão simbólica do texto literário.

Os elementos próprios à psicanálise são na obra literária, sem esquecer que para essa análise é o inconsciente que orchestra a atividade linguística presente na literatura. Muitos outros conceitos psicanalíticos entram em jogo quando propomos assumi-los como matrizes para uma análise do texto literário. A invenção ou descoberta freudiana do inconsciente mudou o rumo da interpretação seja ela filosófica ou literária, pois vai além de uma interpretação puramente racional, intencional e com sentido. O inconsciente é o lugar de um saber constituído literalmente como um saber desprovido de significação, organizando tanto o gozo sexual como as fantasias, as percepções, as sensações, assim como tudo que pertence à nossa economia pulsional. Cabe à análise literária, vista sobre esse prisma, verificar o que do inconsciente se apresenta e se presentifica no texto literário.

1 Fantasia

Em “Escritores criativos e devaneios”, de 1907, Freud (1969a) busca as fontes de onde o escritor criativo retira seu material. Na tentativa de compreender o escritor criativo, identificando suas fontes, Freud estabelece um campo comum entre a criação artística e a atividade infantil de brincar, reduzindo as duas atividades a produções psíquicas oriundas de ordens idênticas; considera o brincar como a atividade que cria um mundo de fantasia que é levado muito a sério, isto é, no qual a criança investe uma grande quantidade de emoção, enquanto mantém uma ligação entre sua imaginação e os objetos tangíveis do mundo real. Essa conexão é justamente a que acaba por distinguir o fantasiar adulto, pois se caracteriza como uma atividade sem necessidade de referência ao real. Dessa forma, Freud concebe que a atividade imaginativa presente no brincar infantil se perpetuaria na vida adulta sob a forma de devaneios depurada da dependência de objetos.

A perspectiva de separação no adulto entre fantasia e realidade é, por Freud, refletida inicialmente como recurso à concepção de que na fase adulta renunciamos ao prazer obtido nas brincadeiras infantis. Freud introduz esse recurso para assumir a perspectiva de que, realmente, nunca abolimos o prazer experimentado nas brincadeiras e que apenas trocamos de posição e agora fantasia. “O adulto constrói castelos no ar e cria o que chamamos de devaneios” (FREUD, 1989a, p. 136).

Tal reflexão leva à conclusão de que o fantasiar, explicitado sem constrangimento pela criança em seus jogos e brincadeiras, é invariavelmente ocultado pelo adulto que se envergonha dele justamente por ser concebido na fase adulta como uma prática infantil.

Para a psicanálise, o conceito de fantasia é um conceito importante na análise literária, pois sua característica é a produção imaginária. Freud deduz da análise com seus pacientes que assim como num romance uma força inconsciente os levam a remodelar sua experiência e suas lembranças. Essas transformações estão na base dos sonhos e de outras formações

do inconsciente que, de forma disfarçada, buscam se realizar em escolhas profissionais e relações afetivas e sexuais tal como encontramos nos romances. O eu do poeta se multiplica em outros “eus”, num processo de identificação ao mesmo tempo que se encontra no papel de expectador para escrever a obra.

A hipótese de Freud é que o escritor com as fantasias, assim como com as recordações infantis que forjam a fantasia, permeiam seu texto e aí estão presentes; são substitutos dos jogos infantis que o escritor modifica e amplia oferecendo prazer formal e estético.

A fantasia, na verdade, é uma solução diante do enfrentamento com o perigo que a realidade representa. Diante de um perigo eminente, o sujeito mune-se de uma defesa provisória, mas eficaz, e fantasia. Ao perguntar-se “quem sou? ”, o sujeito usa um suporte imaginário que varia segundo a necessidade de relacionamento com os outros e inserção na situação apresentada. Esse conjunto de imagens despedaçadas e reunidas é o que Freud chama de devaneios diurnos e sonhos, chegando mesmo até à alucinação; é um quadro mental catártico onde se evidencia o desejo do sujeito e se dá a descarga de tensão.

A fantasia tem a função de substituir uma satisfação impossível por uma satisfação possível fantasiada que reproduz a realidade.

O sujeito é governado por sua fantasia, mas isso de forma opaca, não distingue bem o criador do ator, sente as tensões do jogo fantasístico, a intensidade, experimenta o equilíbrio entre forças hostis e dominadoras, entre a ternura e a proteção. É, assim, uma cena virtual, uma representação condensada de forças inconscientes.

A fantasia é construída com pedaços de corpos que desempenham papel de objetos fantásticos aos quais o sujeito se apega como uma droga.... Nesse sentido, a fantasia é um estado no qual a divisão subjetiva não vacila mais e o sujeito permanece congelado em certos fragmentos sobre investidos do corpo, em certos objetos pulsionais tornados assim objetos fantasísticos. (NASIO, 2007, p. 75).

Finalmente, podemos dizer que o artista, o poeta ou o escritor se valem desse processo na criação literária. O artista modifica, amplia e explora todas as possibilidades da fantasia para proporcionar aquilo que no sujeito chamamos de um prazer substitutivo em prazer estético. O ato de fantasiar é próprio do autor, pois é seu instrumento de criação; já as fantasias dos personagens presentes na obra e que fazem o enredo, é aquilo que prende o leitor ao texto pois, além da satisfação substitutiva da identificação, despertam o prazer do corpo e dos pedaços de corpos que enigmáticamente se entrelaçam na obra literária.

2 A hora da estrela

A obra “A hora da estrela”, da autora Clarice Lispector (1920-1977) foi sua última criação. Nessa obra, percebe-se algumas das principais características dos autores da terceira fase modernista no Brasil, tais como narrativas mais centradas nos momentos de conflitos interiores dos personagens, que revela, por meio da narrativa interior, o fluxo de consciência e o intimismo (LISPECTOR, 1998).

No que se refere ao estilo da autora, ela usa uma linguagem mais elaborada, com a presença das digressões, o uso inusitado da pontuação, ou mesmo sua ausência, as metáforas e a metalinguagem.

Na obra, Clarice Lispector expõe sua vida através de sua escrita, onde estabelece uma ligação entre a sua infância no Nordeste com o Rio de Janeiro da vida adulta.

A obra “A hora da estrela” inicia com uma dedicatória, na qual a autora diz: “DEDICATÓRIA DO AUTOR [na verdade, Clarice Lispector]”. Pode-se perceber que a autora escreve em letras maiúsculas, uma forma de explicitar e chamar a atenção do leitor, deixando claro que se converterá em um ser fictício, Rodrigo S. M., um artifício usado pela Clarice Lispector para assumir a personalidade masculina, podendo, assim, penetrar mais profundamente na psicologia do personagem narrador, o que não compromete a consciência de sua individualidade. Esta foi uma forma que a au-

tora optou para se tornar um narrador masculino e, assim, poder ser mais agressiva e menos sentimental, o que caracterizaria uma ironia da sua parte em relação à condição da mulher na sociedade, vista normalmente como um ser frágil e piegas.

Desse modo, por meio do recurso digressivo, a autora busca dialogar com o leitor, despertando neste um papel mais ativo, que é o de compartilhar a culpa que ela sente e a responsabilidade que tem para com a injustiça social retratada na obra através dos personagens; um exemplo disso é a alienação presente na personagem Macabéa.

Macabéa é uma moça humilde e quase sem nenhuma instrução; a única profissão que pode desempenhar aprendeu com a tia; é alguém tão aquém do mundo real que nem se dá conta de que não é bem-vinda em lugar nenhum, que não faz falta para ninguém.

A estrutura da obra tem três grandes eixos narrativos e simultâneos, o que torna o enredo fragmentado e quebra a tradicional construção linear. A primeira narrativa tem Rodrigo S. M. relatando a história de Macabéa; a segunda mostra o narrador falando das próprias experiências e do drama existencial que vive; na terceira, vemos o próprio processo de construção da obra, o que caracteriza a metalinguagem.

2.1 Resumo da obra

Na introdução da obra, Rodrigo S. M. inicia a história anunciando que serão sete personagens e se autorreferencia como sendo um dos personagens mais importantes, como se pode perceber no trecho “vai ter sete personagens e eu sou um dos mais importantes deles, é claro” (LISPECTOR, 1998, p. 13).

Assim, Rodrigo S. M. segue falando de uma moça. Ela será de origem nordestina, embora o autor ainda não revelasse seu nome. “Ela deveria ter ficado no sertão de Alagoas com vestido de chita e sem nenhuma datilografia” (LISPECTOR, 1998, p. 15). Esta jovem é tão inocente que em muitos momentos sorri para as pessoas nas vias públicas.

Ele faz questão de enfatizar que ninguém retribui seu sorriso porque ela é praticamente invisível aos outros. Sua profissão é definida com maior clareza: ela é datilógrafa, mas não domina a escrita. Há muitas questões ainda sem definição na mente do autor. Ele já sabe, porém, que a moça será muito pobre, ignorante e não terá muito talento para viver.

A jovem vai ter um emprego de datilógrafa em uma empresa de representação de roldanas, localizada na Rua do Lavradio. Seu patrão briga e reclama porque a moça comete muitos erros nos textos que datilografa e repete insistentemente que irá mandá-la embora. E mesmo ignorante a sua humildade e o medo de perder o emprego falam mais alto e a protagonista pede desculpas por lhe causar problemas; nessa hora, Raimundo Silveira recua e com mais educação diz que por algum tempo não a demitirá.

Aos dois anos, Macabéa ficou órfã de pai e mãe; seus pais haviam morrido de febre de origem desconhecida no sertão de Alagoas. Depois disso, a jovem viveu ao lado de uma tia beata, sua única parenta na cidade de Maceió que a castigava de forma física e psicológica com a história de suposto homem vampiro que iria chupar-lhe o sangue. Ela era uma criança bem raquítica; então, a personagem demorou a se desenvolver fisicamente e, no início, não parecia ter qualquer traço de feminilidade.

O único prazer de Macabéa era comer goiabada com queijo, mas sua tia fazia questão de lhe proibir de saborear essa delícia só para puni-la. Depois da morte de sua tia, quando as duas já moravam no Rio de Janeiro, a garota não mais frequentou a Igreja, pois não sentia nada e as divindades eram-lhe estranhas. Ela era uma pessoa sem fé. O autor não define o porquê da mudança da protagonista e de sua tia para o Rio de Janeiro. Antes de falecer ela conseguiu um trabalho para a sobrinha.

No Rio de Janeiro, a personagem foi morar em um sobrado colonial onde vivia com mais quatro jovens, vendedoras das Lojas Americanas: Maria da Penha, Maria Aparecida, Maria José e Maria apenas. Elas dividiam um cômodo na Rua do Acre, próxima ao cais, um local onde a prostituição fazia parte do contexto, uma atração para os marinheiros que ali desembarcavam.

Um dia ela desejou se permitir uma experiência única. Nunca pôde ficar só no aposento onde vivia com as companheiras. Assim, teceu uma história para seu chefe de que iria arrancar um dente e, por isso, não iria trabalhar no dia seguinte, só pensando em ficar sem ninguém no quarto. Nesse dia, ela conheceu a solidão, um tesouro até então desconhecido. Aumentou até o último volume o radinho de pilha, dançou e comeu até não poder mais na frente do espelho.

Na manhã de 7 de maio, mês das borboletas noivas sob uma chuva intensa, a protagonista conheceu sua suposta alma gêmea. Os dois se viram e se perceberam como nordestinos, bichos da mesma espécie. É nesse ponto da história que o autor enfim revela o nome da jovem: Macabéa, um nome de origem bíblico, consequência de uma promessa feita por sua mãe.

Ambos se encontraram na frente de uma loja de ferragens. Os dois encontros seguintes desenrolaram-se também embaixo de uma chuva fina. Em uma dessas vezes em que se encontraram, ela ficou sabendo que ele se chamava Olímpico de Jesus Moreira Chaves, sendo que os dois últimos elementos do sobrenome (Moreira Chaves) foram invenção dele; era somente Olímpico de Jesus. Ele tinha sido educado por um padrasto, com o qual aprendera a se insinuar com educação junto às pessoas para tirar vantagem delas e a fisgar uma mulher. O jovem era operário de uma metalúrgica, mas, para os padrões de Macabéa, ele se expressava de uma forma complicada; e ainda por cima não a considerava uma mulher bonita.

Durante um passeio, o rapaz quis provar que era magro, porém vigoroso. Ele ergueu Macabéa em um único braço em plena rua. A exibição durou pouco, pois logo não suportou o peso dela e a derrubou na lama. Ela ficou com o nariz sangrando e, contudo, pediu desculpas ao namorado. Sem alternativa para limpar-se, a protagonista levantou a saia, mas não sem antes suplicar a Olímpico que se virasse.

O moço se enfureceu e ficou muitos dias longe dela. O maior desejo de Macabéa era ser uma estrela do cinema. Olímpico achou que esta era uma ideia insensata, pois ela tinha cor de sujeira.

Ele não costumava pagar nada para a namorada; era um homem avaro. Quando, uma vez, comprou um café para ela em um bar e a jovem pediu um pingado com leite, o namorado concordou, mas a protagonista deveria cobrir qualquer diferença no valor da bebida.

Em uma ida ao zoológico, onde Macabéa financiou o ingresso dela, ela teve pavor praticamente de todos os animais. Diante do rinoceronte, ela se urinou toda e agradeceu pelo namorado não ter notado. Ela alegou que tinha se sentado em um lugar molhado. Olímpico sempre se queixava que Macabéa não tinha nada para falar, mas quando ela reagia, angustiada, e começava a repetir o que ouvia na Rádio Relógio, ele a desprezava e dizia que era tudo mentira ou idiotice da parte dela, mesmo com todos os seus juramentos de que falava a verdade.

O rapaz não tinha prazer algum em se relacionar com a Macabéa. Ele achava a moça sem sal, um resultado inferior da natureza; porém, ao conhecer Glória, colega de sua namorada, percebeu imediatamente que teria mais vantagens ao lado dela. A moça era uma loira falsa, nascida no Rio de Janeiro, nada bonita, mas bem nutrida. Ela tinha família e fazia as refeições necessárias; além disso, era filha de açougueiro, o que deixou Olímpico embevecido, e seu corpo indicava que poderia dar-lhe filhos saudáveis.

O relacionamento com a protagonista tornou-se entediante. Agora, ele quase nunca a encontrava no ponto de ônibus. Enquanto isso, ela só sonhava com o dia do noivado e do casamento. Finalmente, ele rompe com a moça, diz que vai trocá-la por Glória e a humilha. A reação de Macabéa é surpreendente; ela dá uma gargalhada e ele, sem compreender a resposta dela, também desata a rir.

Pouco tempo depois, a protagonista passa um batom vermelho-vivo nos lábios. A colega Glória acha esquisita e pergunta a ela se ficou louca; não contente, diz que Macabéa está parecendo mulher de soldado. Ela reafirma que é virgem e a companheira questiona se a feiura causa dor. Macabéa responde que não parou para pensar nisso, mas devolve a pergunta à Glória, afirmando que ela deve saber, pois é feia.

A protagonista, porém, não guardava ressentimentos. Embora não trocasse confidências com a colega, continuava a conversar com ela. Uma vez acabou confessando que seu desejo era ser Marylin. A companheira riu muito. Nesse meio tempo, Olímpico quis intimidar Glória e ingeriu pimenta-malagueta pura sem nem mesmo tomar um gole de água. A jovem teve receio dele e começou a submeter-se à sua vontade.

Glória a convidou para conhecer sua casa, provavelmente em um ímpeto de remorso por ter tirado o namorado de Macabéa. A protagonista teve a sensação de que sua colega morava em casa de gente rica e tinha refeições fartas. Ela tomou chocolate quente e comeu biscoitos na casa de Glória.

Macabéa teve um início de tuberculose. O médico fez o diagnóstico e ela o agradeceu, pois não sabia se a doença era algo bom ou não. O doutor prescreveu os medicamentos e também espaguete bem italiano. Ela demonstrou não saber do que ele estava falando e o profissional perdeu a paciência com ela.

Glória acabou contando para Macabéa que conquistou o namorado dela através de uma cartomante. Essa mulher pretensamente conheceria o futuro de todos. Ela se propõe a emprestar o valor necessário para Macabéa passar por uma consulta com a mulher que lê as cartas. A moça indica madame Carlota para Macabéa. Ela tem o dom de romper qualquer magia que alguém tenha armado contra seu cliente, trabalha com porco preto, galinhas brancas e muito sangue.

Macabéa seguiu os conselhos da colega e procurou madame Carlota. Ela a recebeu com muito afeto. Uma jovem chorosa deixava a casa da mulher quando a protagonista chegou. A cartomante contou a ela toda sua história, desde quando era uma jovem mergulhada na prostituição. Ela fora apaixonada por um gigolô que às vezes lhe batia, mas sentia prazer quando levava essas surras.

Quando seu amado a abandonou, Carlota decidiu só se relacionar com mulheres, para não passar mais por tanto sofrimento. Então ela deu um conselho a Macabéa, só amar seres do sexo feminino, por conta de sua

doçura. Assim que a cartomante envelheceu, engordou e ficou sem dentes, ela se transformou em cafetina.

Enfim, Carlota dá início à consulta. Ela pede que Macabéa dê um corte nas cartas com a mão esquerda. Para a protagonista, esse gesto simbolizava seu próprio futuro. A cartomante ficou perplexa ao fitar as cartas. Ela vê a vida terrível da jovem e expressa sua compaixão. A mulher não erra nenhum detalhe sobre o pretérito da cliente. Então, avisa que ela ficará sem trabalho após ter sido abandonada pelo namorado.

No fim da consulta, o rosto da madame brilha e ela afirma que a existência da jovem irá modificar-se completamente na mesma hora em que ela sair daquela casa. Olímpico ia reatar o namoro e lhe pedir em casamento; o patrão não iria mais deixá-la sem trabalho e, ainda por cima, a moça ia receber uma grande soma de dinheiro à noite, trazida por um estrangeiro.

O homem teria a pele clara, seria loiro de olhos azuis, esverdeados, castanhos ou negros; e, se Macabéa não estivesse tão apaixonada por Olímpico, ele a pediria em namoro. Nesse instante, Carlota pensou melhor e disse que o estrangeiro é que iria ser o marido de Macabéa. Ela encontraria a felicidade e teria uma vida luxuosa. Em estado de perplexidade Macabéa ficou quando a madame afirmou que só falava a verdade, não ocultava nada a seus clientes.

Para completar, Carlota prescreveu uma simpatia para que os seios de Macabéa se tornassem maiores. Ela deveria inserir pedaços de algodão no interior do sutiã. Macabéa teria que pagar por esse truque que ela lhe ensinou; Macabéa pediu ainda uma orientação para ter mais cabelos. Carlota lhe indicou uma espécie de sabão. Depois disso, pediu à jovem que partisse para achar depressa o seu futuro. Além do mais, outra cliente a aguardava.

Quando deixou a casa da cartomante, a protagonista estava espantada, pois ela havia conhecido o lado oposto de sua vida e que até então se julgava ser feliz. Agora ela tinha um futuro. A cartomante lhe dera uma perspectiva de vida; porém, ao descer a calçada para atravessar a rua, foi

atropelada por uma mercedes amarela que, em alta velocidade, a jogou no chão; a moça ainda conseguiu perceber que se tratava de um automóvel luxuoso. Muitas pessoas se juntaram em torno de Macabéa, já em agonia; a personagem delirava enquanto deitada sem nenhum socorro. A jovem envolvida pela morte ofuscou a todos e atraiu enfim o olhar de curiosos que ali passavam e finalmente brilhou!

2.2 Análise da obra

“A hora da estrela” é uma obra singular sob diversos aspectos. A obra é uma novela que, em pouco mais de 80 páginas, conta a história de uma moça chamada Macabéa. “O nome alude ao episódio bíblico dos macabeus, o grupo liderado por Judas Macabeu, um dos heróis da história judaica” (MOSER, 2011, p. 633). No entanto, a obra está longe de ser uma simples narrativa. A introdução, que no livro é creditada ao narrador Rodrigo S. M., é uma reflexão que se estende por várias páginas, antes de efetivamente a história de Macabéa ser contada.

Aliás, a obra possui essa característica marcante: a história é intercalada por reflexões do personagem Rodrigo S. M.; reflexões essas que dão à obra um caráter filosófico, ou talvez fosse melhor dizer, um caráter misterioso, uma vez que parecem não ter qualquer relação com o enredo da história. Toma-se como exemplo o seguinte da introdução:

Enquanto eu tiver perguntas e não houver resposta continuarei a escrever. Como começar pelo início, se as coisas acontecem antes de acontecer? Se antes da pré-história já havia os monstros apocalípticos? Se esta história não existe, passará a existir. Pensar é um ato. Sentir é um fato. Os dois juntos – sou eu que escrevo o que estou escrevendo. Deus é o mundo. A verdade é sempre um contato interior e inexplicável. A minha vida a mais verdadeira é irreconhecível, extremamente interior e não tem uma só palavra que a signifique. (LISPECTOR, 1998, p. 11).

O trecho acima é significativo para os propósitos do presente trabalho, na medida em que corrobora a afirmação anterior sobre o caráter filosófico e misterioso que envolve esse trabalho de Clarice Lispector. Não há nada mais filosófico do que estar envolvido com perguntas; mas não qualquer pergunta. Uma leitura atenta de “A hora da estrela” e fica evidente que esta pequena novela é como os mitos platônicos, sua finalidade é pedagógica e filosófica.

No entanto, o objetivo de Clarice Lispector não é o mesmo que o de Platão. As preocupações da autora são existenciais; tanto é que Macabéa em nada lembra uma heroína ou uma personagem como Iracema ou Capitú e não pode ser comparada à Hester Prynne ou Ana Karenina. Macabéa não é bonita, não tem atitude. Nas palavras do narrador, ela é substituível.

Então, por que escrever sobre uma personagem que não tem nada a oferecer ao leitor? Qual o objetivo da autora? A resposta já foi esboçada anteriormente: refletir. “A hora da estrela” é um convite a refletir sobre a vida.

Com esta história eu vou me sensibilizar, e bem sei que cada dia é um dia roubado da morte. Eu não sou um intelectual, escrevo com o corpo. E o que escrevo é uma névoa úmida. As palavras são os sons transfundidos de sombras que se entrecruzam desiguais, estalactites, renda, música transfigurada de órgão. Mal ousou chamar palavras a essa rede vibrante e rica, mórbida e obscura tendo como contra tom o baixo grosso da dor. Alegro com brio. Tentarei tirar ouro do carvão. Sei que estou adiando a história e que brinco de bola sem a bola. O fato é um ato? Juro que este livro é feito sem palavras. É uma fotografia muda. Este livro é silêncio. Este livro é uma pergunta. (LISPECTOR, 1998, p. 16-17).

Um livro que é uma pergunta... Mas qual a pergunta? Talvez seja difícil delinear de modo mais claro esse problema; no entanto, como dito anteriormente, a obra difere-se estruturalmente de outras do mesmo gênero. O narrador Rodrigo S. M. intervém com reflexões pontuadas ao longo da narrativa, como se a história de Macabéa fosse apenas um exemplo do que está sendo dito.

Cabe nesse momento um resumo da história de Macabéa para que adiante se possa aplicar o conceito freudiano de fantasia, que é o objetivo do presente trabalho. Desse modo, “A hora da estrela” apresenta a história de uma moça alagoana que não completou os estudos, não era bonita e também, pode-se dizer, não era muito inteligente.

Assim, embora tenha nascido em Alagoas, Macabéa acaba indo morar no Rio de Janeiro. É uma cidade na qual não se enquadra. Vive à margem. Ninguém a nota, pois não há o que ser notado; trabalha como datilógrafa, o que por si só já é uma ironia. A profissão aprendeu com a tia; mas,

[...] Por ser ignorante era obrigada na datilografia a copiar lentamente letra por letra – a tia é que lhe dera um curso ralo de como bater à máquina. E a moça ganhara uma dignidade: era enfim datilógrafa. Embora, ao que parece, não aprovasse na linguagem duas consoantes juntas e copiava a letra linda e redonda do amado chefe a palavra “designar” de modo como em língua falada diria: “desiguinar”. (LISPECTOR, 1998, p. 15).

Outra ironia dessa obra de Clarice Lispector é que, embora Macabéa seja uma moça ingênua, que parece desconhecer até mesmo as malícias da vida, em certo sentido, é a única personagem do livro que realmente é feliz. É feliz por não ter consciência de que não é bem-vinda naquele lugar, que é substituível e não faz diferença para ninguém sua situação.

Quanto aos outros personagens, como é o caso de Glória, sua colega de trabalho, Olímpico de Jesus, seu namorado, e até seu chefe e suas colegas de quarto, todos esses personagens desejam algo que dificilmente terão. Logo, essa consciência e esse desejar são fontes de tristeza da qual Macabéa está completamente à parte.

Conclusão

Finalmente, então, o que é a fantasia e o fantasiar? Nada mais é do que um romance particular tão bem expresso na “A hora da estrela”, de Clarisse Lispector. Muitas vezes, esse romance de cores fortes e atraentes presentes na intimidade de cada um pode se manifestar e interferir na realidade imediata.

A literatura e as obras literárias são feitas desse material e projetam de forma estética aquilo que o desejo inconsciente procura de satisfação. O desejo, então, é saciado sob a forma de fantasia que, sob essa forma, reproduz a realidade. Para a psicanálise, a fantasia é uma forma de realização psíquica; para a literatura, uma forma de realização estética. Tanto em um caso como no outro, um ato de criação.

Referências

FREUD, Sigmund. Escritores criativos e devaneios. In: FREUD, Sigmund. Obras completas. Rio de Janeiro: Imago, 1969a (1908). v. IX.

FREUD, Sigmund. Múltiplo interesse da psicanálise. In: FREUD, Sigmund. Obras completas. Rio de Janeiro: Imago, 1969b (1913). v. IX.

FREUD, Sigmund. Der dichter und das phantasieren. May 18, 2009 [ebook]. Disponível em: <<https://archive.org/stream/derdichterunddas-28863gut/pg28863.txt>>. Acesso em: 17 dez, 2015.

LISPECTOR, Clarice. A hora da estrela. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MOSER, Benjamin. Clarice: uma biografia. Trad. José Geraldo Couto. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

NASIO, Juan-David. A fantasia: o prazer de ler Lacan. Trad. André Telles e Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

Sobre os Autores

Adriana Teixeira Pereira

Possui doutorado, mestrado em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada da Universidade Estadual do Ceará (UECE) e graduada em Letras Português/Espanhol e suas respectivas Literaturas pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Atuação. Participa como membro do Grupo de Pesquisa GPLEER - Literatura: Estudo, Ensino e (Re)leitura do Mundo (UECE).



Alai Garcia Diniz

Possui doutorado em Letras (Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana) pela Universidade de São Paulo (USP), mestrado em Letras (Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana) pela Universidade de São Paulo (USP), graduação em Letras Português e Espanhol pela Universidade de São Paulo (USP). Até março de 2015, foi Professora Visitante Sênior (CAPES) na Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA). É docente permanente do Mestrado Interdisciplinar em Estudos Latino-Americanos que ajudou a criar em 2014. Atua como colaboradora no Programa de Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), onde se aposentou. Atualmente, é secretária na direção atual da Associação Brasileira de Hispanistas (2014-2016). Faz parte da Red de Investigadores em Literatura Comparada (Universidad de Los Andes, Mérida, Venezuela) e fundou o NELOOL - Núcleo de Estudos de Literatura, Oralidades e Outras Linguagens.



Alcione Correa Alves (UFPI)

Encontra-se em Estágio Pós-Doutoral no Instituto de Estudios Avanzados, na Universidad de Santiago de Chile. Possui doutorado, mestrado e graduação em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). É professor adjunto da Universidade Federal do Piauí (UFPI), onde faz parte da Coordenação de Letras Estrangeiras (CLE) e do quadro permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGeL). Coordena o Grupo de Pesquisa “Americanidades: lugar, diferença e violência”, cadastrado junto ao CNPq. Desde 2010, coordena também o Projeto de Pesquisa “Teseu, o labirinto e seu nome”, dedicado ao tema das construções identitárias nas literaturas negras caribenhas, notadamente, no atual Estágio, nas literaturas negras femininas caribenhas contemporâneas.



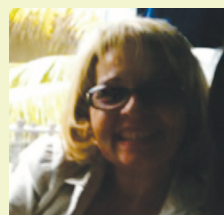
Daniela Pedreira Aragão

Encontra-se em Pós-Doutorado em Estudos Literários na Universidade Estadual do Piauí (UESPI). Possui doutorado em Literatura Brasileira pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), mestrado em Literatura Brasileira pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e graduação em Letras – Português pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Gravou em 2005 CD dedicado à parceria entre Sueli Costa e Cacaso (Antonio Carlos de Brito), com financiamento pela Lei Municipal Murilo Mendes de Incentivo à cultura (Juiz de Fora). Atualmente possui uma coluna no site Acessa, em que publica crônicas e entrevistas com músicos, artistas plásticos e poetas. É pesquisadora associada do NELIM - Núcleo de Pesquisa em Literatura e Música da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio).



Francisca Marta Magalhães de Brito (IFPI)

Doutorado em Letras pela Universidade Federal de Pernambuco, Brasil(2013)
EFETIVO do Instituto Federal do Piauí , Brasil.



José Alberto Miranda Poza (UFPE)

Doutorado em Filologia (Linguística Histórica) pelo Universidad Complutense de Madrid, Espanha(1991)
Professor Associado I da Universidade Federal de Pernambuco , Brasil



Joselene Vaz da Silva

Possui mestrado em Letras, Estudos Literários, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Piauí (UFPI) e graduação em Letras - Português também pela Universidade Federal do Piauí (UFPI).



Josinaldo Oliveira dos Santos

Possui mestrado em Letras, Estudos Literários, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Piauí (UFPI), especialização em Língua Estrangeira Moderna - Espanhol Pelo Centro Universitário Cesmac e graduação em Letras (Português/Espanhol) pela Universidade Federal de Alagoas (UFAL). É professor da Universidade Estadual do Piauí (UESPI). Coordena o Curso de Radialismo (SINDRADIO). É presidente da Associação de Professores de Espanhol do Estado de Alagoas (APEEAL). Foi tutor do Ensino à Distância do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Alagoas (IFAL) e professor substituto da Universidade Estadual de Alagoas (UNEAL).



Karine da Rocha Oliveira (UFPE) .

Professora Doutora pela UFPE. Possui graduação em Letras pela Universidade Federal de Pernambuco (2005) e mestrado em Letras pela Universidade Federal de Pernambuco (2009). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em literatura hispano-americana, atuando principalmente nos seguintes temas: literatura hispano-americana e gênero.



Luizir de Oliveira

Possui estágio pós-doutoral pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), doutorado em Filosofia pela Universidade de São Paulo (USP) e mestrado em Filosofia e graduação em Economia pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUCSP). É professor adjunto da Universidade Federal do Piauí (UFPI), onde faz parte do Departamento de Filosofia (DFILO), do quadro permanente do Programa de Pós-Graduação em Ética e Epistemologia (PPGEE) e do quadro de colaboradores do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGeL). Desenvolve projeto de pesquisa interdisciplinar entre a filosofia e a Literatura, com enfoque no romantismo/idealismo alemães.



Margareth Torres de Alencar Costa (UESPI)

Possui doutorado em Letras pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), mestrado em Letras pela Universidade Federal de Pernambuco (2002). Possui graduação em Letras - Universidade Federal do Piauí (1988), graduação em Licenciatura Plena em Inglês pela Universidade Federal do Piauí (1992), bacharel em Serviço Social - Universidade Federal do Piauí (1992), graduação em LICENCIATURA PLENA EM LETRAS ESPANHOL pela Universidade Estadual do Piauí (2012). Atualmente é professora DE da Universidade Estadual do Piauí, Líder do Núcleo de Estudos Hispânicos e Coordenadora do GTA de alemão da UESPI e Diretora do Centro de Ciências Humanas e Letras - CCHL da UESPI. Tem experiência na área de Letras, atuando principalmente nos seguintes temas: Interculturalidade, Literaturas de Língua Espanhola, Escrita Autobiográfica e Recepção e Gênero.



Maria Cristina de Távora Sparano

Possui pós-doutorado em Filosofia pela Universidade de Genebra, Suíça, doutorado em Filosofia da Linguagem pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), com doutorado sanduíche em Filosofia pela Universidade de Montréal, Canadá, mestrado em Filosofia pela Universidade de Paris I (Pantheon Sorbonne), França, e graduação em Filosofia pela Universidade Federal do Paraná. É Professora de Filosofia da Universidade Federal do Piauí (UFPI), onde faz parte de Departamento de Filosofia (DFILO), do Programa de Pós-Graduação em Ética e Epistemologia (PPGEE) e do quadro permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGeL). É membro do núcleo de sustentação do GT Filosofia e Psicanálise da Associação Nacional de Pós-Graduação em Filosofia (ANPOF). É sócia fundadora da Sociedade Brasileira de Filosofia Analítica (SBPHA) e associada à Sociedade Latino Americana de Filosofia Analítica (ALFAN). É também líder do Grupo de Pesquisa Filosofia e Psicanálise, cadastrado junto ao CNPq.



Sebastião Alves Teixeira Lopes (UFPI)

Possui pós-doutorado pela Universidade de Londres/School of Oriental and African Studies (SOAS), Inglaterra, e pela Universidade de Winnipeg, Canadá, doutorado em Letras (Língua Inglesa e Literatura Inglesa e Norte-Americana) pela Universidade de São Paulo (USP), mestrado em Língua Inglesa e Literaturas Correspondentes pela universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e graduação em Letras (Português e Inglês) pela Universidade Federal do Piauí (UFPI). É professor associado da Universidade Federal do Piauí (UFPI), onde faz parte da Coordenação de Letras Estrangeiras (CLE) e do quadro permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGeL).



É membro do Núcleo de Estudos Hispânicos da Universidade Estadual do Piauí (UESPI).









O que o(a) leitor(a) encontrará ao explorar esta coletânea de ensaios no campo da Crítica Literária?

Encontrará reflexões, oriundas de pesquisas realizadas em diferentes Grupos de Pesquisa, debatidas em Conferências e Mesas Coordenadas por ocasião do V Congresso Nordestino de Professores de Espanhol e I Congresso Internacional de Ensino de Espanhol e Formação Docente, realizados em Teresina (PI) no final de 2014.

A coletânea aborda diversos temas, apresentando como eixo comum a discussão do fenômeno literário inserido em conflitos sociais e tensões ideológicas, longe, portanto, da tal Torre de Marfim, que vê a arte em geral, e a literatura em particular, isolada do mundo.

Assim sendo, nesse livro o(a) leitor(a) encontrará reflexões acerca do uso do texto literário em sala de aula; uma discussão acerca da relação entre interculturalidade, deslocamento e descolonização na América Latina, através da pergunta instigante sobre quem é mesmo analfabeto; um sensível resgate das influências africanas no canto da inesquecível Clementina de Jesus; uma análise do viés metaficcional de Guimarães Rosa em Tutaméia; uma revisita ao mundo do modernismo hispânico em ambos os lados do oceano; uma retomada do mundo ficcional de Autran Dourado, pelo viés da memória; uma sempre pertinente discussão acerca da voz do oprimido através da personagem Caliban; um mergulho no mundo dos conventos femininos hispano-americanos entre os séculos XVI e XVIII; uma crítica à cultura como ideal pedagógico; um debate acerca dos conceitos de autobiografia ou autoficção; e ainda uma leitura da emblemática personagem Macabéa, por um viés psicanalista.

