

Primeira Escrita

v.8, n.2 (2021)

Dossiê

**"Letras hispânicas e suas interconexões
com as artes em geral"**



Revista do Curso de Letras

Câmpus de Aquidauana

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul



PRIMEIRA ESCRITA
ISSN 2359-0335 (PUBLICAÇÃO ONLINE)
Revista do Curso de Letras do Câmpus de Aquidauana
da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul

Coordenação

Editor-chefe:
Rodrigo Seixas Pereira Barbosa, UFG

Editor-adjunto

Edelberto Pauli Júnior, UFMS

Periodicidade

Anual

Divulgação

Eletrônica em
<https://periodicos.ufms.br/index.php/revpres>

Contato Principal

Rodrigo Seixas Pereira Barbosa
primeiraescritacpaq@ufms.br

Projeto Gráfico

Mario Marcio Godoy Ribas, UFMS

Revisão de Língua Espanhola

Edelberto Pauli Júnior, UFMS

Revisão de Língua Inglesa

Mario Marcio Godoy Ribas, UFMS

Endereço para correspondência

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
Revista Primeira Escrita
A/C Edelberto Pauli Júnior
Rua Oscar Trindade de Barros, 740
Aquidauana – MS
CEP 79200-000

Conselho Editorial

Dra. Alexandra Aikhenvald (CQUniversity) - Austrália
Dr. Angel Corbera (UNICAMP) - Brasil
Dra. Beatriz Cristina Protti (UFRJ) - Brasil
Dr. Edgar Nolasco (UFMS) - Brasil
Dr. Eduardo Penhavel (UNESP) - Brasil
Dra. Eliane Mourão (UFOP) - Brasil
Dr. Gabriel Antunes (University of Macau) - China
Dr. Gabriel Arcanjo Santos de Albuquerque
(UFAM) - Brasil
Dr. Marco Antonio Almeida Ruiz (UFG) - Brasil
Dra. Maria Alzira Leite (UNINCOR) - Brasil
Dra. Maria Angela Paulino Teixeira Lopes
(PUC Minas) - Brasil
Dra. Morgana Fabiola Cambrussi (UFFS) - Brasil
Dra. Nara Hiroko Takaki (UFMS) - Brasil
Dr. Paulo Alexandre Pereira
(Universidade de Aveiro) - Portugal
Dr. Reinaldo Francisco Silva
(Universidade de Aveiro) - Portugal
Dr. Rosivaldo Gomes (UNIFAP) - BRASIL
Dra. Rosana Cristina Zanelatto Santos
(UFMS) - Brasil
Dra. Simone de Paula dos Santos (UFVJM) - Brasil
Dra. Talita Marine (UFU) - Brasil
Dra. Thaís Cristófaro (UFMG) - Brasil

ORGANIZADORES DO DOSSIÊ

Estudos literários comparados - Letras hispânicas e suas interconexões com as artes em geral

Edelberto Paulo Júnior
Diana Milena Heck
José Luis Martínez

Os conteúdos e as opiniões emitidas nos textos da Revista Primeira Escrita são
de inteira responsabilidade dos seus autores.

Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons
Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional.





SUMÁRIO

- 4** APRESENTAÇÃO
por Edelberto Paulo Júnior, Diana Milena Heck e José Luis Martínez

DOSSIÊ “ESTUDOS LITERÁRIOS COMPARADOS - LETRAS HISPÂNICAS E SUAS INTERCONEXÕES COM AS ARTES EM GERAL”

- 6** METAMORFOSES NAS SOMBRAS: ILUSTRAÇÃO DE MITOS NO DICCIONARIO DE MITOS CLÁSSICOS, DE ESPERÓN OVIES E MIJANGOS (2019)
por Gelbart Souza Silva
- 16** DAS PÁGINAS ÀS CÂMERAS: JUAN MOREIRA DE GUTIÉRREZ E FAVIO EM DOIS CONTEXTO
por Leandro César Beltrão Aguiar e Brenda Carlos de Andrade
- 30** DO LIVRO À TELA: A ADAPTAÇÃO DE *EL TRUENO ENTRE LAS HOJAS*
por Paulo Henrique Pressotto
- 42** LA REPRESENTACIÓN DE LA CIUDAD VIRREINAL DE MÉXICO: UN DIÁLOGO ENTRE PINTURAS Y CRÓNICAS URBANAS DEL XVIII
por Elisabeth Fromentoux Braga
- 58** A FICÇÃO DOS RITUAIS DE SANTERÍA NO CONTO “CANGREJOS, GOLONDRINA” DE LEZAMA LIMA
por Edelberto Pauli Júnior
- 71** SUPERPOSIÇÃO ESPAÇO-TEMPORAL NO CONTO “EL SUR” DE JORGE LUIS BORGES
por Jozilaine de Oliveira
- 86** MEMÓRIA, TRAÇO E ESQUECIMENTO NAS OBRAS DE FABIÁN SEVERO
por Juliana Silva Cardoso Marcelino
- 100** MEMÓRIAS EXCESSIVAS E IMATERIAIS DE UMA LITERATURA PRESENTE: A POESIA DE CARLITO AZEVEDO E A NARRATIVA DE CESAR AIRA
por Tida Carvalho



- 110** ASPECTOS DA TRADUÇÃO NO POEMA “LOS MUERTOS DE LA PLAZA 28 DE ENERO DE 1946 SANTIAGO DE CHILE” DE PABLO NERUDA
por Fernanda Vasco de Oliveira e Maria do Bonfim Rodrigues Pereira Esteban
- 123** SALIR DE SÍ MISMO: CÉSAR VALLEJO ANTE EL DOLOR DE ESPAÑA
por Nikolas Candido Rodrigues de Carvalho



APRESENTAÇÃO

DOSSIÊ - “ESTUDOS LITERÁRIOS COMPARADOS - LETRAS HISPÂNICAS E SUAS INTERCONEXÕES COM AS ARTES EM GERAL”

Edelberto Pauli Júnior¹

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS/CPAQ)

Diana Milena Heck²

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS/CPAQ)

José Luis Martínez³

Universidade de Brasília (UNB)

Dedicamos este número da Revista Primeira Escrita ao estudo da literatura de Língua Espanhola e suas possíveis interconexões com outros meios de produção artística, pensando o discurso literário em seu diálogo comparativo, em seus procedimentos técnicos comuns e interdisciplinares com as outras linguagens, saberes e práticas artísticas. Neste sentido, Gelbart Souza Silva analisa a função simbólica da sombra nas ilustrações das narrativas dos mitos de Aracne e de Medusa, tendo como referência o *Diccionario de Mitos Clásicos* (2019), escrito por María García Esperón e Aurélio González Ovies, e ilustrado por Amanda Mijangos. Nessa obra, as ilustrações operariam como a terceira senda poética de releitura dos mitos, ao lado da poesia e da prosa.

Já Leandro César Beltrão e Brenda Carlos de Andrade se debruçam sobre os efeitos de continuidade de um aspecto político e social da história argentina na popularização dos feitos do bandido/herói Juan Moreira, personagem mítico da literária *gauchesca*. Por meio da teoria da adaptação cinematográfica, compararam o romance homônimo de Eduardo Gutiérrez, publicado entre 1879 e 1880, e a adaptação cinematográfica do livro, de 1973, de Leonardo Favio. Em outra interlocução entre a literatura e o cinema, Paulo Pressotto analisa a adaptação do livro de contos *El trueno entre las hojas* (1953), do escritor paraguaio Augusto Roa Bastos, realizada pelo cineasta argentino Armando Bó, em 1958, focando, principalmente, dois contos (“El trueno entre las hojas” e “Esos rostros oscuros”), relatos escolhidos por Roa Bastos (que também escreveu o roteiro) para a adaptação.

Por sua vez, Elisabeth Fromentoux Braga trata do diálogo existente entre os cronistas urbanos e os pintores do século XVIII que retrataram a cidade vice-real de México. Tanto as crônicas de Juan Manuel de San Vicente e de Juan de Vieira como as pinturas de Cristóbal de Villalpando e Juan de Arellano valorizariam a corte vice-real com a intenção de demonstrar à Coroa e aos peninsulares que a Nova Espanha não tinha nada a invejar a nenhum país europeu. Em sua leitura de “Cangrejos, golondrinas”, Edelberto Pauli Júnior analisa a potência figurativa do conto de Lezama Lima ao demonstrar que o plano temático da narrativa, com seus rituais de *santería* cubana, é

¹ É professor associado dos cursos de Letras da UFMS/CPAQ. E-mail: edelberto.junior@ufms.com

² É professora adjunta da UFMS/CPAQ. Atua nos cursos de Letras Português e Espanhol. E-mail: diana.heck@ufms.br

³ É professor associado da Universidade de Brasília. Trabalha no Instituto de Letras, no departamento de Teoria Literária e Literaturas, é membro do programa de pós-graduação na área de Literatura Comparada. E-mail: vesre33@gmail.com



totalmente tributário do virtuosismo figurativo dos quiasmos que, ao permitir inversões tais como interior/exterior; sujeito/objeto e ficção/realidade, engendra uma atmosfera de bruxaria que altera todos os elementos da fábula: os personagens, seus trajetos e meios.

Analisando o conto “El Sur” (1953), do escritor argentino Jorge Luis Borges, Jozilaine de Oliveira aborda a intersecção de “realidades” literárias espaço-temporais que se configuram como um fato compartilhado entre o leitor e personagem do relato. Sua leitura estuda como a linguagem literária é capaz de tornar possível que “realidades” conectadas coexistam e até se confundam. Já Juliana Silva Cardoso Marcelino apresenta poemas e textos em prosa, ambos em português, de Fabián Severo que retomam, em uma polifonia de vozes, as experiências familiares, sociais e linguísticas do escritor que cresceu na fronteira Artigas/Quaraí (Uruguai/ Brasil). Seu artigo descreve a relação complexa entre os aspectos temporais dos textos e a fragmentação que implica o arquivamento da memória na escritura do poeta.

Partindo do texto *O A BAN DO NO* (2007) do argentino César Aira e de *O livro de postagens* (2016), do brasileiro Carlito Azevedo, Tida Carvalho agrega Brasil, Argentina e América Latina em uma investigação em torno de categorias teóricas, críticas e ficcionais como geografias híbridas, imateriais e infinitas para o agenciamento de outras categorias que podem ser lidas como heterogêneas, provisórias, em metamorfose, enfim. Em sua análise, a autora traça uma estética da imagem ausente para projetar a construção de um cenário em meio à polifonia babélica do presente que se dá a perceber como atemporal. Já Fernanda Vasco de Oliveira e Maria do Bonfim analisam a tradução para o português do poema “Los Muertos de la Plaza 28 de enero de 1949 Santiago de Chile”, do livro *Canto General* (1955), escrito pelo poeta chileno Pablo Neruda. O tema do poema é o massacre ocorrido em 1946 na praça Bulnes, em Santiago no Chile. As autoras discorrem sobre as questões particulares do ato tradutológico, bem como analisam criticamente o contexto social em que se baseia o poema.

Em seu artigo, Nikolas Candido estabelece um paralelo entre os livros *Los Heraldos Negros*, *Trilce*, *Poemas Humanos y España, aparta de mí este cáliz* de César Vallejo para buscar mudanças significativas e simbólicas em sua poesia. Nikolas investiga em que medida se produz uma mudança estética substancial na escritura do poeta peruano, conhecido como poeta do «dolor humano». Por fim, este Dossiê conta com a interpretação gráfica exclusiva para a capa desta edição da Revista, criada pelo artista plástico, Carlos Costa Ávila – a quem agradecemos por esse inestimável presente. Desejamos às leitoras e leitores um prazeroso encontro com as letras de origem hispânica e sua interface com os demais fazeres artísticos que tomaram corpo ao longo dos artigos aqui publicados. Boa leitura!

Os organizadores,
José Luis Martínez
Diana Milena Heck
Edelberto Pauli Júnior



METAMORFOSES NAS SOMBRA: ILUSTRAÇÃO DE MITOS NO DICCIONARIO DE MITOS CLÁSSICOS, DE ESPERÓN OVIES E MIJANGOS (2019)

Gelbart Souza Silva¹

Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP)

RESUMO

O trabalho analisa a função e a simbologia da sombra em duas ilustrações contidas no *Diccionario de Mitos Clásicos*. Esse dicionário traz reescrituras de alguns mitos da cultura clássica greco-romana. Além de um poema e de uma prosa, algumas narrativas mitológicas recebem ilustrações de Amanda Mijangos. A ilustradora emprega diversos procedimentos para a representação figurativa dos personagens míticos, dentre os quais a sombra é objeto de análise. O exame focaliza as figuras de Aracne e de Medusa, a fim de demonstrar a função significativa da sombra nessas duas ilustrações, pois se configura como uma projeção do devir dessas personagens, representando a metamorfose que elas sofrem no mito. Desse modo, a sombra é nessas ilustrações o duplo da personagem, revelando a ambiguidade relativa às naturezas humana e monstruosa de Aracne e Medusa. Portanto, a ilustração funciona nessa obra como a terceira senda poética de releitura dos mitos, ao lado da poesia e da prosa.

Palavras-chave: Ilustração; mitologia clássica; Aracne; Medusa; sombra.

ABSTRACT

This paper analyzes the function and symbology of shadow in two illustrations in *Diccionario de Mitos Clásicos*. This dictionary presents rewritings of some myths from the classical Greco-Roman culture. In addition to a poem and prose, some mythological narratives are illustrated by Amanda Mijangos. The illustrator employs several procedures for the figurative representation of mythical characters, among which the shadow is an object of analysis. The examination focuses on the figures of Arachne and Medusa, in order to demonstrate the significant function of the shadow in these two illustrations, as it is configured as a projection of the future of these characters and represents the metamorphosis they undergo in myth. Thus, in these illustrations, the shadow is the character's double and reveals the ambiguity regarding the human and monstrous natures of Arachne and Medusa. Therefore, illustration is in this work the third poetic way to reread myths, alongside poetry and prose.

Keywords: Illustration; classical mythology; Arachne; Medusa; shadow.

INTRODUÇÃO

Os mitos são a ilustração das possibilidades físicas, morais e transcendentais do ser humano. Eles dizem respeito diretamente ao que o ser humano pode e deve ser, e categoriza a sua natureza, eis porque tem potencial de exemplaridade². O deixar de ser humano nas narrativas mitológicas se processa pelas metamorfoses, e elas podem ter sentido positivo (apoteose, redenção) ou negativo (punição). Seja qual for, a metamorfose desvela a desmedida do mito e torna o humano um outro bicho, de maneira a revelar de dentro para fora, do ser ao parecer, a sua natureza peculiar. Essa

¹ É doutorando em Letras, bolsista da Capes, no Programa de Pós-Graduação em Letras pela Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP). Email: gelbart.silva@gmail.com

² Agradeço à Profa Dra Nilce Maria Pereira (UNESP/IBILCE), cujas aulas incitaram as reflexões norteadoras deste artigo.



característica é tão marcante nos mitos, que o poeta romano Ovídio dedicou toda uma obra a esse tópico. Afirma já desde os dois primeiros versos de suas *Metamorfoses*: “Animo-me a contar sobre as formas mudadas em novos corpos”³ (tradução nossa).

São numerosos os exemplos de personagens mitológicos que mudam, parcial ou definitivamente, de forma. Zeus, por exemplo, veste figuras de animais para assediar as humanas, como quando raptou Europa metamorfoseado em touro. Narciso, o rapaz que se tornou flor ao se arremessar no fundo de um lago em busca de seu reflexo intangível, é outro exemplo bastante famoso. Nas ilustrações e pinturas, como Rembrandt representando o rapto de Europa e Caravaggio o autoencantamento de Narciso, escolhe-se um trecho da narrativa mitológica, normalmente seu clímax, para ser representado. Nos casos citados, o primeiro pincela a metamorfose já realizada; o segundo, a se realizar. Amanda Mijangos, em algumas de suas ilustrações para o livro *Diccionario de Mitos Clásicos*, decide representar uma presença dicotômica entre “ser” e “tornar-se”, entre o eu e o outro eu, o humano e a criatura.

O *Diccionario de Mitos Clásicos*, escrito por María García Esperón e Aurélio González Ovies e ilustrado por Mijangos, está entre um livro mitográfico, que renarra os mitos, a exemplo do romano Higino, e um dicionário de mitologia, como o de Pierre Grimal (2005). A narrativa empregada no *Diccionario* é poética, no sentido de que a criatividade não está a serviço da produção do verbete, como se esperaria de um dicionário acadêmico, mas o seu foco é exatamente narrar. Em outras palavras, o *Diccionario* não apenas e simplesmente registra o mito, fá-lo em maneira criativa, recriando, de certa forma, a fábula clássica.

O *Diccionario* contém 45 narrativas mitológicas, divididas entre gregas e romanas. Há ainda um texto prefacial e a lista de equivalências dos nomes gregos e romanos para os deuses. Cada verbete tem a entrada pelo nome, a indicação de a que cultura pertence (grega ou romana), um poemeto que serve de proêmio à história que será narrada e, por fim, a própria narrativa.

O pequeno poema é escrito por Aurelio González Ovies. Doutor em Filologia Clássica e professor de Filologia Latina na Universidade de Oviedo, o escritor e poeta premiado dedicou-se à literatura infanto-juvenil com livros de poemas ilustrados, como *El poema que cayó a la mar* (2007) e *Versonajes* (2013), mas sem abandonar a sua inclinação ao mundo mitológico, pois, em 2019, lança *Una mitología. Seres y mitos del norte*, em que reconta as fabulosas histórias tradicionais da península Ibérica, como as de Busgoso, Coco e Bruxa.

A narrativa, por sua vez, é de María García Esperón. A escritora mexicana é bastante famosa graças ao seu trabalho com os temas clássicos para ao público infanto-juvenil. Os títulos de seus livros demonstram o interesse pelo mundo clássico, a exemplo de *El anillo de César* (2012), *El remo de Odisseu* (2015) e a sua premiada obra *Dido para Eneas* (2014). Ambos já participaram juntos em outros trabalhos, também com a temática mitológica nos livros *Mitos de siempre* (2017) e *Siete Mitos* (2018).⁴

Completando e complementando o projeto artístico do *Diccionario de Mitos Clásicos* (doravante DMC), as ilustrações de Amanda Mijangos são releituras das representações clássicas. Não só nesse trabalho Esperón e Mijangos trabalharam juntas, uma vez que a ilustradora contribui com sua arte também para o *Diccionario de mitos de América* e para o *Diccionario de mitos de Asia*.

³ No original: “In nova fert animus mutatas dicere formas/ corpora”.

⁴ As duas obras, assim como o *Diccionario de Mitos Clásicos*, são ilustradas. *Mitos de siempre* recebe ilustrações de Daniela Gallego e *Siete Mitos* é ilustrada pelo próprio Ovies.



No DMC, somente alguns verbetes recebem ilustração, mas há também ilustrações não relacionadas a verbetes, como a capa e as páginas que antecedem ou sucedem paratextos. Mijangos ilustra: da cultura grega, Aracne, Circe, Eco, Eolo, Gea, Hespérides, Ixión, Ciclope, Lamia, Medusa, Narciso, Olimpo, Quimera, Sibila, Tântalo, Ulisses e Zeus; da cultura romana, Baco, Diana, Flora, Jano, Marte, Parcas, Reia, os gêmeos Rômulo e Remo, Vulcano e Jarbas.

Diversos são os procedimentos utilizados nas ilustrações e poderiam ser abordados de maneira variegada. Selecionado o tópico da metamorfose, opta-se por examinar, neste trabalho, como a sombra se apresenta como um duplo da personagem na ilustração. As duas figuras selecionadas se referem ao mito de Aracne e de Medusa. Por meio dessa análise, objetiva-se demonstrar que a ilustradora consegue, ao mesmo tempo e de maneira capsular, conter na representação imagética as naturezas humana e monstruosa da personagem.

1 ILUSTRANDO PERSONAGENS MITOLÓGICOS

As ilustrações de Mijangos são cerradas em algumas possibilidades de cores e traços, pois parece desejar uma simulação das “figuras vermelhas” e “negras” que se encontram na cerâmica greco-romana antiga. Para além do branco e do preto, a ilustradora tem em sua paleta a cor laranja⁵. Na pintura, há ruídos como se produzida por giz, o que também confere uma atmosfera primitiva, como as primeiras pinturas encontradas nas cavernas. Essa estratégia de reproduzir um efeito de um suporte ou meio artístico em outro é explicada por Nodelman (1988, p. 76): “ao evocar efeitos característicos de um meio através do uso de outros, esses artistas revelam como grande parte de nossas expectativas sobre a mídia depende de convenções”⁶. Para o autor, os artistas exploram o conhecimento de arte e de técnicas para criar a atmosfera e transmitir a mensagem que desejam.

Assim, com a paleta reduzida, é na combinação entre as duas cores opostas, branco e preto, e a intermediária, laranja, em formas peculiares que a ilustradora procura estabelecer a narrativa de seus personagens.

Para Pereira (2008), que comprehende a ilustração como uma “tradução intersemiótica”, há três modos de as ilustrações traduzirem as palavras: a) pela reprodução literal dos elementos textuais para a imagem; b) pela ênfase específica em alguns elementos narrativos; e c) pela adaptação da imagem a uma ideologia específica ou a uma tendência artística. Mijangos, em seu processo de ilustração, parece seguir o segundo modo, uma vez que, dentro da atmosfera a que subordina os traços, ela enfatiza a representação dos *personagens* no que eles têm de simbólico e icônico em relação ao seu mito. A considerar os dois mitos que serão analisados, tanto o poema quanto o texto em prosa têm como clímax e tópico central as metamorfoses das personagens. Os versos descrevem a mudança de estado assim como a narrativa conta os eventos e as causas dessa transformação. A ilustração centra-se exatamente no que há de mais saliente na história dessas personagens e por isso traduz o momento limítrofe entre o estado atual e o próximo da metamorfose, entre o humano e o monstruoso. Para fazê-lo, opõe a figura à sombra que ela emite.

Considerando, por fim, a ação de ilustrar como uma enunciação e seu produto como um texto, pode-se afirmar que uma ilustração produz significado na relação entre seus elementos internos,

⁵ A cor no livro em e-book é mais próximo do laranja, já as versões no site da ilustradora aproximam-se do amarelo (<https://www.behance.net/gallery/79354143/Diccionario-de-Mitos-Clasicos>).

⁶ Tradução nossa. No original: In evoking the characteristic effects of one medium through the use of others, these artists reveal how very much our expectations of media depend on convention.



entre ela e outra ilustração, entre ela e os textos e no conjunto do livro, sem olvidar, porém, a possibilidade de diálogos externos à obra em questão. Embora este trabalho enfoque em apenas um procedimento, não passa ao largo de considerar uma visão mais ampla que consiga resolver ou agregar pontos de discussão que ao longo deste estudo surgirão. Dessa forma, cabe ressaltar que a sombra, elemento a ser considerado objetivamente, não é totalmente dissociado de outros, como a contraposição de cores e a silhueta. A sombra, que diz respeito à projeção de área escurecida pela obstacularização da luz por um objeto, será abordada da perspectiva do simbolismo, em que se revela como um duplo. Esse elemento não aparece em todas as ilustrações, assim como a caracterização da dupla natureza não se expressa apenas por meio da sombra. De fato, a silhueta e a contraposição de cores cumprem a mesma função em algumas representações, como é o caso de Narciso.

2 ARACNE DE MIJANGOS

A sombra nas ilustrações de Mijangos são projeções não da personagem em si, mas a de seu duplo, uma outra natureza, normalmente em devir. Nesse sentido, poder-se-ia afirmar que se conecta com uma simbologia psicanalítica, em que a sombra representa uma outra parte do seu ser. Essa relação entre sombra e o duplo é assim explicada por Tucker (1971, xvi):

O conceito primitivo de alma como dualidade (a pessoa e sua sombra) aparece no homem moderno como o motivo do duplo, assegurando-lhe, por um lado, a imortalidade e, por outro, anunciando ameaçadoramente sua morte (tradução nossa)⁷.

Rank (1971) explora amplamente como os povos criaram superstições acerca da sombra, de modo que ela se torna reflexo do próprio ser. Segundo o autor, "essas superstições e medos das nações civilizadas modernas a respeito da sombra têm sua contrapartida em numerosas e difundidas proibições (tabus) de selvagens que se referem à sombra".⁸ (RANK, 1971, p. 51). Conta, por exemplo, que os povos primitivos não permitiam que outra pessoa pisasse em sua sombra. O estudioso cita um relato das ilhas Salomão, ao leste da Nova Guiné, onde haveria uma punição de morte dada a qualquer nativo que atravessasse os pés pela sombra do rei.

Carl G. Jung (2008, p.20-21) explica que a sombra, no tocante à abordagem psicanalítica, "constitui um problema de ordem moral que desafia a personalidade do eu como um todo" e que a "tomada de consciência da sombra trata-se de reconhecer os aspectos obscuros da personalidade, tais como existem na realidade", ato que ele considera "indispensável para qualquer tipo de autoconhecimento". Stein (2006) esclarece que a sombra abriga qualidades que o ego supriu por algum motivo. Em suas palavras:

De um modo geral, a sombra possui uma qualidade imoral ou, pelo menos, pouco recomendável, contendo características da natureza de uma pessoa que são contrárias aos costumes e convenções morais da sociedade. A sombra é o lado inconsciente das operações intencionais, voluntárias e defensivas do ego. É, por assim dizer, a face posterior do ego (STEIN, 2006, p.98).

⁷ No original: The primitive concept of the soul as a duality (the person and his shadow) appears in modern man in the motif of the double, assuring him, on the one hand, of immortality and, on the other, threateningly announcing his death.

⁸ No original: These superstitious notions and fears of modern civilized nations concerning the shadow have their counterpart in numerous and widespread prohibitions (taboos) of savages which refer to the shadow.



Sendo a sombra o que se oculta, a *persona* é aquilo que se revela. Essa segunda é, para Jung, a máscara com a qual a pessoa se mostra ao mundo, fazendo-se oposta à sombra, que é, na expressão de Stein (2006), “uma espécie de contra-pessoa”. Simbólica e comumente, portanto, a sombra é a materialização imagética da monstruosidade humana, de seus defeitos ou de suas qualidades desprezáveis. É um outro negativo que convive com o outro que se coloca à luz, ambos sendo constituintes da pessoa e dela indissociáveis.

O recurso da sombra pode ser visto no primeiro verbete ilustrado: Aracne.



Figura 1: Aracne (ESPERÓN; OVIES, 2019, s.n.)

O poemeto assim resume o mito:

Olha, olha:
uma aranha
tecendo uma história.
É Aracne, pobrezinha,
castigada
fofoqueira!
Trama e tece,
dá mancada,
é Aracne
castigada.

Mas que insensata!⁹ (ESPERÓN; OVIES, 2019, s.n.; tradução nossa).

⁹ No original: Mira, mira: / una araña / tejiendo una historia. / Es Aracne, pobrecilla, / castigada / ¡por chismosa! / Trama y teje,/ metepatas,/ está Aracne / castigada./¡Qué insensata!



Esperón narra que Aracne se considerava a melhor tecelã do mundo, a ponto de superar a própria Atena. Convencida disso, grita contra o Olimpo desafiando a deusa para um embate. Disfarçada de velha, Atena apresentou-se para o concurso. Ao revelar-se, a deusa foi louvada por todas as mulheres, exceto por Aracne, que manteve a sua postura desafiadora e arrogante. No concurso, Atena teceu a história de sua vitória sobre Poseidon na competição para saber a quem seria dedicada uma cidade, a qual, por fim, recebeu por nome “Atenas”. Aracne, por sua vez, teceu a história dos amores adúlteros de Zeus. Embora o tecido de Aracne saísse vencedor por sua exímia técnica, Atena não aceitou a derrota, pois considerava nada séria ou digna a temática elegida pela moça. A deusa, enfurecida, destruiu o bordado de Aracne e a condenou. Esse ponto é assim descrito no DMC:

— Insensata Aracne, com os deuses não se brinca nem se desafia a certames. Viverás assim, suspensa por toda a eternidade, tecendo tuas mentirosas telas.

A deusa aspergiu sobre Aracne o veneno de uma planta e, diante das estupefatas donzelas, seus braços e pernas se transformaram em oito patas negras e delgadas; caíram-lhe a longa cabeleira, o nariz e as orelhas; a cabeça se converteu em uma bolinha, e o corpo em uma esfera. Fez-se pequena, pequenina, pequenininha... e, convertida em aranha, pôs-se a chorar sua sorte e tecer sua tela em uma brecha da porta pela qual entrara Atena¹⁰ (ESPERÓN; OVIES, 2019, s.n.; tradução nossa).

Na ilustração de Mijangos, Aracne é representada sentada sobre um banquinho trabalhando seu tecido. Atrás dela se projeta uma sombra que sobe do chão para a parede em grande amplitude, com forma de um humanoide aracnídeo cuspindo um fio de teia que desce sobre o colo de Aracne e liga-se ao fio com o qual a personagem está a tecer. Segundo Arnheim (2001, p. 12), “[...] fatores como tamanho, cor ou direção contribuem para o equilíbrio visual de maneiras não necessariamente paralelas fisicamente”. De fato, o equilíbrio visual no caso da Aracne de Mijangos é assimétrico, uma vez que a parcela ocupada pela moça é menor que a da aranha sombria, ao passo que a personagem humana tem mais peso do que sua sombra, já que esta é etérea enquanto a outro é sólida. Esse balanceamento é uma estratégia de equilíbrio, já que esse critério “não requer simetria”, explica o mesmo Arnheim (2001, p. 14), pois, quando a simetria se dá em razão de as duas partes serem iguais, considera-se “a maneira mais elementar de criar equilíbrio”, sendo que “na maioria das vezes o artista trabalha com algum tipo de desigualdade”.

É importante notar também como as cores são utilizadas de maneira especial: a pele alva de Aracne se contrapõe a negridão da sombra; o laranja de seu vestido contido em um espaço menor se contrapõe à larga parede; o fio branco saindo da boca da sombra aracnídea se torna negro nas agulhas de Aracne. O preenchimento do espaço também é significativo. Observe-se como o fio corta a ilustração ao meio verticalmente, passando inclusive sobre parte do corpo de Aracne. As sombras se projetam a partir dos pés da moça e do banquinho, formando seis linhas. Ao subir do chão para a parede, essas seis sendas de sombra se unem no formato de uma aranha humanoide, cujas duas

¹⁰ No original: — Insensata Aracne, con los dioses no se juega ni se les reta a concursos. Vivirás así, suspendida por toda la eternidad, tejiendo tus mentirosas telas.

La diosa roció a Aracne con el veneno de una planta y ante las aterradas doncellas, sus brazos y piernas se transformaron en ocho patas negras y delgadas; se le cayeron su larga cabellera, la nariz y las orejas; la cabeza se convirtió en una bolita, y el cuerpo en una esfera. Se hizo pequeña, pequeña, pequeña... y convertida en araña se fue a llorar su suerte y a tejer su tela a una grieta de la puerta por la que había entrado Atenea.



patas restantes para se transformar em oito são, na verdade, braços que, de cima para baixo, inclinam-se em direção a Aracne.

A sombra na imagem, de fato, não é anatômica, não condiz com a possibilidade de projeção considerando os objetos em cena. A imagem mistura a distorção da silhueta da moça sentada a um sentimento de negatividade, amedrontador. Assim,

as silhuetas grotescas que se projetam nas superfícies remetem ao arquétipo junguiano da “sombra”, o qual compreende nosso lado “negativo” e reprimido. Ora, a sombra, na representação ocidental [...], evoca a zona escura da alma onde nasce a negatividade interior (ROBALINO; NAZÁRIO, 2017, p. 152).

Parece ser ainda mais do que isso: a sombra na ilustração de Mijangos serve a outro propósito, a outro tipo de projeção. A sombra humana-aracnídea é, pois, a projeção do futuro de Aracne quando ela terminar de compor o seu tecido, conforme o mito conta. É um vislumbre do destino que a espera, o de se tornar aranha. Esse lado negativo que se tornará, na narrativa, predominante torna-a uma criatura. Essa metamorfose é a punição direta, como se observou, à insolência da moça, que, além de arrogantemente ter desafiado Atena em um concurso, mostrou não ter reverência a nem mesmo o deus supremo. Sendo assim, na perspectiva junguiana, a sombra corporifica na ilustração uma qualidades socialmente inadequadas, as quais deveriam ter sido suprimidas, porque indesejáveis e monstruosas. Na narrativa mítica, Atena pode ser então considerada a faca moral que tolhe da sociedade o que não é benfazejo.

Para além da sombra, outro elemento remete ao mito: o fio que desce da boca da sombra. Ao descer sutilmente pelo pescoço exposto de Aracne, o objeto remete à tentativa de suicídio da moça,¹¹ que se torna vã e ensejo para que ela se metaforme em aranha. Contudo, esse fato não consta da narrativa de Esperón, nem no poemeto de Ovies. Na verdade, essa versão do mito pode ser lida, por exemplo, em *As Metamorfoses*, de Ovídio (VI, 29-45): “A infeliz [Aracne] não suportou e, corajosa, **prende o pescoço com um laço.**” (OVÍDIO, 2014, p. 138; **grifo nosso**).

Dessa forma, a Aracne de Mijangos consegue encapsular em uma cena a projeção de mais dois momentos do mesmo mito, sendo um deles uma intertextualidade com Ovídio, o que reafirma a potencialidade sintética das ilustrações (NODELMAN, 1988). A considerar que não há especificação da ordem de leitura (GENETTE, 2009, p.194), mas há a convenção ocidental da direção da esquerda para direita, as ilustrações que no DMC aparecem antes dos textos dos verbetes podem suscitar no leitor que desconhece a narrativa a necessidade de, após ver a imagem e ler o poema e a narrativa, voltar à imagem para cotejá-la com os textos. Dessa forma, de certa maneira, ocorre um jogo de desnívelamento narrativo que se pode perceber na sucessão ilustração, poema e conto, em que há um crescendo de informações explícitas. Resta reforçada, portanto, a ideia de que cada um dos gêneros utilizados para compor os verbetes deste dicionário (a saber: ilustração, poesia e prosa) são releituras de um mesmo mito, óculos diversos fitando o mesmo objeto. O fato de ser possível vislumbrar na ilustração a intertextualidade com Ovídio reforça essa consideração.

3 MEDUSA DE MIJANGOS

¹¹ Além desse sentido, pode-se pensar na relação desse fio com a própria vida de Aracne, uma vez que formato semelhante ocorre na ilustração das Parcas, personagens mitológicas que são responsáveis por determinar a duração da vida humana.



Outra ilustração em que a relação entre sombra e projeção da metamorfose futura pode ser notada é a da Medusa. Nela, observamos no centro inferior da imagem pés humanos projetando uma sombra, para cuja cabeça se direcionam serpentes: cinco negras, seis brancas e uma listrada; apenas esta está isolada e confluindo de uma direção não harmoniosa, diferente das demais.



Figura 2: Medusa (ESPERÓN; OVIES, 2019, s.n.)

Essa projeção retoma a metamorfose de Medusa em górgona. O poema assim resume o mito:

Nunca a fites
de frente,
com seu cabelo
de serpente
pode deixar-te
para sempre
convertido
em estátua.
Uns dizem
Medusa.
Outros a chamam
Górgona¹² (ESPERÓN; OVIES, 2019, s.n.; tradução nossa).

Embora existam diferentes variantes desse mito explicando a causa da metamorfose de Medusa (cf. GRIMAL, 2005, p.187-188), no DMC a versão escolhida salienta a arrogância do ser humano e sua audácia que leva ao erro (*a hybris*). Segundo se narra no DMC, a moça, que era dotada

¹² No original: Nunca la mires / de frente, / con su pelo / de serpientes / puede dejarte / por siempre / convertido / en una roca. / Unos le dicen / Medusa. / Otros la llaman / Gorgona.



de grande beleza, assim como Aracne, ousou afirmar que sua qualidade superava a da deusa Atena. A olímpica, enfurecida, amaldiçoou a moça petulante:

— Donzela imprudente, como te atreves a insultar-me? Este será teu castigo: teus dourados cabelos dos quais estás tão orgulhosa converter-se-ão em serpentes e qualquer que o olhe, seja humano, animal ou vegetal, transformar-se-á em pedra. Odiosa serás para os mortais e para os deuses que assim te castigam. E tuas irmãs, por terem escutado sem protestar, simplesmente serão mais feias e más dia após dia¹³ (ESPERÓN; OVIES, 2019, s.n.; tradução nossa).

Atena transforma Medusa em um ser horrendo, indigno de se olhar, pois, quem o ousasse a fazer, tornar-se pedra era a recompensa.

Considerando essa narrativa, o fato de aparecerem apenas os pés e a sombra de Medusa na ilustração de Mijangos é significativo, haja vista que, embora ainda não górgona, porque ora tinha pés humanos, a maldição estava em percurso de se efetivar, cuja representação máxima está nas serpentes confluindo para o topo da cabeça projetada em sombra. O leitor do DMC não fita diretamente o rosto de Medusa, não corre o risco de tornar-se mitologicamente pedra, haja vista que apenas a vê indiretamente, pela sombra, que representa a própria personagem no seu devir.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho, analisaram-se duas ilustrações de Mijangos para o *Diccionario de Mitos Clásicos*, escrito por Esperón e Ovies. O exame centrou-se no procedimento da sombra como representação do duplo. Observou-se como esse elemento é usado para projetar o destino das personagens Aracne e Medusa, metamorfoseadas por punição divina em resposta à arrogância das moças. Comentou-se como a sombra que projeta uma transformação monstruosa representa simbolicamente a qualidade socialmente inadequada, no caso, a falta de comedimento e de respeito aos deuses. Mostrou-se também como, ao propor essa leitura em sua ilustração, Mijangos traduz o clímax das narrativas, marcando com ênfase o processo de tornar-se outro. Além disso, no caso específico de Aracne, demonstrou-se como Mijangos não se restringe apenas aos textos que acompanham a sua ilustração (o poema e o conto), mas pode se apresentar como uma produção independente, inclusive com leituras intertextuais.

Apesar de o exame aqui empreendido ser nada exaustivo, pois não trabalha com o conjunto completo das ilustrações, considera-se que o procedimento analisado aponta para a riqueza que essa obra guarda. Há outros, sem dúvida, que podem e devem ser considerados, como o caso do “fio de controle”, que aparece desde as ilustrações pré-textuais; ou ainda uma abordagem discutindo a feminilidade nas representações das personagens mitológicas.

Por fim, cabe afirmar que, certamente, o livro estudado neste trabalho não é um dicionário *acadêmico* sobre a mitologia greco-romana, mas, sem dúvida, uma obra *poética* que se usa desse gênero textual para criar um jogo artístico-literário acerca da recepção dos clássicos, em cuja função a ilustração joga um papel importante como um terceiro texto.

¹³ No original: — Doncella imprudente. ¿Cómo te atreves a insultarme? Este será tu castigo: tus dorados cabellos de los que estás tan orgullosa, se convertirán en serpientes y todo aquello que mires, sea humano, animal o vegetal, se transformará en piedra. Odiosa serás para los mortales y para los dioses que así te castigan. Y tus hermanas, por haber escuchado sin protestar, simplemente serán más feas y malas cada día.



REFERÊNCIAS

- ARNHEIM, Rudolf. **Arte e Percepção visual**: uma psicologia da Visão Criadora. 12^a reimpressão da 1^a edição de 1980. São Paulo: Pioneira Thonson Learning, 2001.
- ESPERÓN, María García; OVIES, Aurelio González. **Diccionario de mitos clásicos**. Ilustrações Amanda Mijangos. Barcelona: Gustavo Gili, SL, 2019. [ebook]
- GENETTE, Gerárd. **Paratextos editoriais**. Tradução de Álvaro Faleiros. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009.
- GRIMAL, Pierre. **Dicionário da mitologia grega e romana**. trad. Victor Jabouille. 5^a ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.
- JUNG, Carl Gustav. **AION, estudos sobre o simbolismo do si-mesmo**. Tradução de Dom Mateus Ramalho Rocha. 7 ed. Petrópolis: Vozes, 2013.
- MIJANGOS, Amanda. Bio. **Amanda Mijangos**. Disponível em: <https://amandamijangos.com/bio>. Acesso em: 18 de julho de 2021.
- NODELMAN, Perry. **Words about pictures**. Athens/London: The University of Georgia Press, 1988.
- OVÍDIO. **As metamorfoses**. Florianópolis: UFSC, 2014.
- PEREIRA, Nilce. Book illustration as (intersemiotic) translation: Pictures translating words. **Meta: Journal des traducteurs/Meta: Translators' Journal**, v. 53, n. 1, p. 104-119, 2008.
- RANK, Otto. **The Double**. A Psychoanalytic Study. Translated and edited, with an Introduction by Harry Tucker. The University of North Carolina Press, v. 41, 1971.
- ROBALINO, Juan Francisco Celín; NAZÁRIO, Luiz Roberto Pinto. Análise da carga negativa da sombra por meio de um breve estudo de mitos, imagens e filmes. **Trama: indústria criativa em revista**, v. 3, n. 1, 2017.
- STEIN, Murray. **Jung**: o mapa da alma. Tradução de Álvaro Cabral. 5 ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- TUCKER, Harry. Introduction. In: RANK, Otto. **The Double**. A Psychoanalytic Study. Translated and edited, with an Introduction by Harry Tucker. The University of North Carolina Press, v. 41, 1971.



DAS PÁGINAS ÀS CÂMERAS: JUAN MOREIRA DE GUTIÉRREZ E FAVIO EM DOIS CONTEXTOS

Leandro César Beltrão Aguiar¹

Instituto Federal do Maranhão (IFMA)

Brenda Carlos de Andrade²

Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE)

RESUMO

Este artigo se propõe analisar os efeitos de continuidade de um aspecto da história argentina, concentrados na tradição literária gauchesca, dando relevância à popularização dos feitos de Juan Moreira, narrados no romance de Eduardo Gutiérrez e no filme de Leonardo Favio. Assim, interessa para a análise deste trabalho traçar comparações entre as duas obras a partir da teoria da adaptação (HUTCHEON, 2013; STAM, 2006), observando os efeitos da narrativa cinematográfica junto aos mecanismos de seleção e acentuação, para elucidar como a tradição literária do *criollismo* argentino permaneceu no espaço de tempo entre o romance e o filme com o mesmo efeito de popularização.

Palavras-chave: Nacionalismo; Juan Moreira; Adaptação filmica.

RESUMEN

Este artículo propone analizar los efectos de continuidad de un aspecto histórico argentino, concentrados en la tradición literaria gauchesca, dando relevancia a la popularización de los hechos de Juan Moreira, narrados en la novela de Eduardo Gutiérrez y en la película de Leonardo Favio. Así, interesa para el análisis de este trabajo hacer comparaciones entre las dos obras a partir de la teoría de la adaptación cinematográfica (HUTCHEON, 2013; STAM, 2006), observando los efectos de la narrativa del cine junto a los mecanismos de selección y acentuación, para aclarar como la tradición literaria del *criollismo* argentino permaneció en el espacio de tiempo entre la novela y la película bajo el mismo efecto de popularización.

Palabras clave: Nacionalismo; Juan Moreira; Adaptación cinematográfica.

INTRODUÇÃO

Escrevo este artigo a fim de contribuir com a leitura em torno do personagem mitificado Juan Moreira, entrecruzando caminhos pelos quais o herói/bandido passou entre os registros historiográficos e a sua representação literária no romance, para figurar, posteriormente, no teatro, nas narrativas oralizadas, nos quadrinhos e sobretudo no cinema. Diante das inúmeras menções e adaptações realizadas sobre as obras protagonizadas por Juan Moreira, um dos mais notórios *gauchos*³ presentes na literatura popular argentina, concentro minha análise tecendo um paralelo

¹ É mestrando em Estudos de Linguagem na Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE) e professor do Ensino Básico, Técnico e Tecnológico -EBTT do IFMA, Câmpus de Rosário. Email: leodasdores@gmail.com

² É professora doutora que atua no curso de graduação de Letras Espanhol da UFRPE, no Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem (PROGEL)/UFRPE e no Programa de Pós-Graduação em Letras (PGLetras)/UFPE. Email: brenda.andrade@ufrpe.br

³ O termo *gaucho* é um conceito que se refere a uma construção imaginária circunscrita à cultura rio-platense (Argentina e Uruguai) e não deve ser confundida com o adjetivo pátrio gaúcho, referente ao estado do Rio Grande do Sul.



entre o romance homônimo, publicado por entregas entre 1879 e 1880, de Eduardo Gutiérrez, e uma das adaptações filmicas, a de 1973, de Leonardo Favio.

Para desenvolver essa leitura, me interessaram, sobretudo, os estudos sobre a teoria da adaptação; sobre a formação do nacionalismo argentino amparado nos valores *gauchos* e na sua representação literária; além dos efeitos de popularização de Juan Moreira na Argentina. Assim, desejo apresentar o personagem partindo das duas obras em questão, para, posteriormente, analisar alguns pontos basilares que ajudem a refletir sobre as escolhas coincidentes e/ou distintas na adaptação filmica dessa obra, a qual potencializou a construção do herói e reafirmou o discurso nacionalista amparado em alguns valores do ideal *criollista*⁴.

O primeiro ponto convergente dessa relação entre o romance-fonte e a sua adaptação é o fato de as duas obras representarem uma continuidade de um dos lados das “duas amplas correntes de pensamento [que] dominaram as ficções-diretrizes do país” (SHUMWAY, 2008, p. 277 – colchetes meus), a **corrente nacionalista**. Em consonância com Shumway, Doris Sommer comenta sobre tal divisão quando menciona a concorrência pela identidade nacional refletida no romance *Amalia*, de 1854, de José Marmol, frente ao épico *gauchesco Martín Fierro*, de 1872, de José Hernández; assim, “um livro exclui as massas de trabalhadores mestiços e negros”⁵, referindo-se a *Amalia*, e “o outro exclui as mulheres e os homens “cidadanizados” (feminizados), a quem os associavam com estrangeiros”⁶ (SOMMER, 2004, p. 150), em referência a *Martín Fierro*. Enquanto no romance *Amalia*, os *gauchos* eram lidos como bárbaros, no épico *Martín Fierro*, eles adquiriram um estatuto de símbolo patrio em detrimento dos outros segmentos apontados. Essa dicotomização em torno de uma identidade nacional pode se refletir na constituição discursiva de muitas outras obras do país.

A partir desse viés partidário, Juan Moreira, tanto no texto-fonte de Gutiérrez quanto na adaptação filmica de Favio, em suas respectivas épocas, representou – assim como Martín Fierro – uma contraposição à corrente “liberal, elitista, centralizada em Buenos Aires” que desprezava a tradição espanhola, as tradições populares e a população mestiça (SHUMWAY, 2008, p. 277). O bandido/herói Juan Moreira, protagonista das duas obras, significou diante da perspectiva *gauchesca* a luta do homem do campo contra as injustiças praticadas pelo poder ilustrado contra si e, às vezes, contra os seus, adquirindo em torno de si todos os valores preconizados pelo *criollismo* popular. O *gaucho* foi agenciado, portanto, por uma parte da elite letrada que se ocupava em dar voz e vez à escrita sobre a sua vida, quando ele – o *gaucho* – geralmente não sabia/podia escrever e ler (LUDMER, 2000, p. 17). Os intelectuais *criollistas* testemunharam, defenderam e valorizaram o ideal pautado no *gauchismo*, romantizando seus feitos e estandardizando os seus valores a partir da produção literária.

Eduardo Gutiérrez, escritor proveniente de uma família mestiça, foi considerado um dos primeiros escritores profissionais de sua época. Sua vida esteve imersa nas atividades jornalísticas. Entre os seus trinta livros produzidos, muitos deles tiveram o rótulo de romance policial. O romance *Juan Moreira*, ainda que carregue características da ficção policial, garante, também e sobretudo, o rótulo de prosa *gauchesca*, ou até mesmo alcança o rótulo *moreirismo*, para dizer sobre as atitudes do herói e os seus desdobramentos na vida cultural da Argentina desde a sua primeira popularização

⁴ O ideal *criollista* argentino foi formado a partir da mobilização discursiva de artistas, intelectuais e políticos, cujo intuito de colocar o *gaucho* como o grande símbolo da nação se fortaleceu com a popularização de obras que o heroicizavam, como o que ocorreu com Juan Moreira.

⁵ “Un libro excluye a las masas de trabajadores mestizos y negros” (SOMMER, 2004, p. 150).

⁶ “el otro excluye a las mujeres y a los hombres “cidadanizados” (feminizados), a quienes se les asociaba con extranjeros” (SOMMER, 2004, p. 150).



até o começo do século XX (LAERA, 2003). Dessa forma, sabendo que o livro rendeu ao autor várias edições, ultrapassando a marca de 10 mil livros vendidos, como nos informa Alejandra Laera (2003, p. 31), pode-se atribuir um espaço de destaque ao romance, uma vez que esse é um número bastante expressivo para a época, se comparado aos padrões de vendagem franceses do século XIX (LAERA, 2003).

Diante disso, o protagonista alcançou várias avaliações de “sua conduta cívica que era exaltada ou execrada em seu nome” (PRIETO, 1988, p. 13), solidificando-se, para os *criollistas/nacionalistas* da época, como mito forjado sob o signo da ousadia e da coragem, junto à criação identitária do *gaucho*. Assim é possível perceber Eduardo Gutiérrez como um dos nomes que prefiguram no rol dos principais escritores da *gauchesca*, já que converteu um bandido em um herói popularizado.

Como resultado da popularização da história de Moreira, houve uma sequência de adaptações que ocorreram a partir do texto-fonte. A primeira adaptação surgiu de uma parceria entre José Podestá e o próprio Gutiérrez, ainda no final do século XIX, fazendo com que a narrativa sobre o herói alcançasse o público do interior que não tinha acesso à escrita do romance, resultando em

uma recepção do drama Juan Moreira [que] implicou, então, em uma corrente suplementar de leitores. E para Gutiérrez, indiretamente, [procedeu] uma atenção mais cuidadosa por parte dos intelectuais e do público dos setores letrados, que tinham desdenhado do romance, mas que pareciam naquele momento de veras impressionados pela possibilidade de que no colorido do espetáculo oferecido pelos irmãos Podestá se notasse os signos fundadores do autêntico teatro nacional⁷ (PRIETO, 1988, p. 44 – colchetes meus).

Por conseguinte, a figura de Juan Moreira foi se fortalecendo como um símbolo nacional, obtendo, depois da adaptação teatral, cinco adaptações filmicas diferentes, entre as quais menciono a primeira, um curta-metragem de 1910, de Mario Gallo, até o longa de Leonardo Favio, de 1973 (SUAREZ, 2021, p. 219). Dentre as cinco, me propus analisar a última dessa sequência, o filme dirigido por Leonardo Favio, cuja estreia ocorreu no dia 24 de maio de 1973, um dia antes da posse do presidente peronista Cámpora, marcando uma assunção da volta do nacionalismo estatal ao governo do país.

Leonardo Favio desenvolveu as suas primeiras produções em uma Argentina ditatorial pautada no “liberalismo econômico”, impulsionada pelo golpe que derrubou o estatismo de Perón, em 1955. O peronismo foi o regime pelo qual Favio afirmava abertamente a sua predileção, fazendo-se necessária uma maior atenção sobre possíveis aspectos ideológicos que possam marcar seus filmes. Dentre os filmes dirigidos por Favio que se destacaram na história do cinema argentino, posso citar *Crónica de um niño solo* (1964), *Perón: una sinfonía del sentimiento* (1999), *Nazareno Cruz y el lobo* (1975) e *Juan Moreira* (1973). A obra de Favio que analiso aqui, *Juan Moreira*, está entre as dez mais vistas na Argentina, tendo alcançado dois milhões e meio de espectadores nos cinemas do país.

A partir de pistas ideológicas em sua obra, Favio cria um diálogo direto com Gutiérrez mediante estratégias de apelo popular no seu filme *Juan Moreira*, principal ponto que aproxima os dois autores, cujas obras se inscrevem na pauta comum de denunciar as injustiças cometidas contra

⁷ “una recepción del drama Juan Moreira implicó, entonces, una corriente suplementaria de lectores. Y para Gutiérrez, indirectamente, una atención más cuidadosa de parte de intelectuales y público de los sectores letrados, que habían desdenado la novela, pero que parecían ahora francamente impresionados por la posibilidad de que en el colorido espectáculo ofrecido por los hermanos Podestá se encontraran los signos fundadores de un auténtico teatro nacional.” (PRIETO, 1988, p. 44)



o *gaucho* e levantar os valores preconizados pelo *criollismo*, uma vez que “a referência ao *criollo* antecipa o que se tornaria um tema importante do credo nacionalista-nativista: a Argentina precisava não de um liberal europeizante, mas de um argentino autêntico” (SHUMWAY, 2008, p. 349). Para uma análise de adaptação filmica, essa convergência me interessa, uma vez que “um conjunto de questões sobre adaptação tem a ver com a autoria, e especificamente com as afinidades potenciais entre romancista e cineasta. [...] quando o romancista e diretor compartilham de certas afinidades temáticas ou estilísticas” (STAM, 2006, p. 35).

1 AFINIDADES ENTRE AUTORES

Contar a história de Moreira e seguir encantando leitores e/ou plateias com a finalidade política de dar vez e voz ao *gaucho* demandou diferentes operacionalizações do discurso nas distintas épocas. A partir dessas técnicas de persuasão e de apreciação do efeito estético, os produtores de tais textos tiveram êxito em uma maior solidificação na construção do herói/bandido. Por outro lado, também apresentaram riscos de cair em contradição, posto que as narrativas dos feitos de Moreira tinham existido, de fato, na realidade e alguns desses feitos possuem registros historiográficos. É que sua história, além de envolver figuras populares, insere também políticos importantes da época que contavam com a disposição violenta dos bandidos/*gauchos* em seus partidos políticos para que, conforme protesta o narrador de Juan Moreira, “armados até os dentes, se preparam para disputar o triunfo de qualquer maneira, pela razão ou pela força [...]”⁸ (GUTIÉRREZ, 2012, p. 69).

Dessa forma, testemunhar e relatar a vida e a morte de Juan Moreira se torna uma manobra arriscada, no seu sentido ideológico, pois podem deixar perceptíveis alguns meios de manipulação de suas obras. Há registros sobre a ação do “verdadeiro Moreira” em um texto do Dr. Nelio Rojas (1951) cujas primeiras linhas já tratam de questionar a veracidade quanto à narração do romance de Gutiérrez em torno do herói, fazendo com que a imagem do *gaucho* seja negativada diante dos relatos sobre os seus crimes, detalhando crueldade e covardia em seus atos. No entanto, conforme a reflexão de Gustavo Bernardo, em *O livro da metaficação*, detengo-me na leitura “do personagem histórico em um trabalho de ficção [que] não torna a ficção mais “histórica”, e sim contamina de ficção a história” (2010, p. 184). Faço, dessa forma, uma busca por sinais de manipulações decorrentes das escolhas estéticas no pacto fictício dos dois autores, apesar da “realidade”. Ao escritor Gutiérrez, coube contar a trajetória de um bandido a partir de um narrador onisciente que outorga algumas representações da fala para persuadir o leitor em favor do herói. Isso fez com que Favio criasse uma possibilidade de adaptação com seus interessantes mecanismos e efeitos cinematográficos, promovendo um hipertexto cujas modificações partiram sobretudo do texto-fonte dentro de um processo de seleção e reacentuação (STAM, 2006).

2 DA LEITURA DO ROMANCE À NARRATIVA FÍLMICA

O texto-fonte é preenchido, quase em sua totalidade, com a voz do narrador onisciente, que numa postura de defensor das ações do *gaucho* Juan Moreira, inicia descrevendo todas as virtudes do protagonista, exaltando a sua coragem e o seu caráter servil, dentro de um código que valoriza a “alma forte e o coração generoso”, pertencentes a uma “grande raça”, “de extrema bondade e

⁸ “Armados hasta los dientes, se preparaban a disputarse el triunfo de todas maneras, por la razón o la fuerza” (GUTIÉRREZ, 2012, p. 69).



mansidão” (GUTIÉRREZ, 2012, p. 9-16). O conflito do romance se dá a partir do surgimento dos personagens antagonistas, principalmente Sardetti e Amigo Francisco, que interessam à análise filmica, porque, sob o signo do sentimento da inveja, são os primeiros a desvirtuar o protagonista. Sardetti se nega a pagar o dinheiro que devia a Moreira, enquanto o Amigo Francisco ordena a sua perseguição, a sua punição com torturas e, posteriormente, a sua caça, sendo os dois assassinados por Moreira em um surto de fúria e desejo de vingança. Sardetti assume, na obra, o estereótipo do estrangeiro ingrato e desonesto presente na Argentina do século XIX, enquanto o Amigo Francisco representa a força e o poder legal que oprime os mais pobres. Após o assassinato dos dois, a vida de Moreira se desestrutura, levando o protagonista a se vingar de todos que atravessem o seu caminho, prosseguindo em sua vida errante, brigando e assassinando vários policiais e outros *gauchos* que desafiavam o herói. Na esteira desses acontecimentos, o protagonista percebe suas esperanças se esvaindo a cada reação violenta da caçada que as autoridades impunham contra a sua pessoa. Perde o contato com a sua família e é traído por outro *gaucho* que assume sorrateiramente o posto de marido de sua ex-esposa e padrasto do seu filho. Após isso, Moreira busca vingança e desafia todo tipo de poder, mas, contraditoriamente, se converte em uma espécie de jagunço a serviço de políticos que utilizam da sua força para obter vantagens sobre a maioria da população. No final da narrativa, no capítulo intitulado *Jaque Mate*, Moreira é atacado pela força policial em um bordel, chamado “La estrella” e morre pelas mãos de um policial que estava escondido para não o enfrentar. Após relatar a sua morte, o narrador tece homenagens ao herói e informa ao leitor, como se fosse uma nota jornalística, o paradeiro do seu cão – fiel companheiro de Moreira – da sua esposa e do seu filho. O romance, além de idealizar valores em torno de personagens heroicizados, incorpora em partes um caráter investigativo, já que menciona as fontes com as quais tenta render um estatuto de verdade sobre o que é contado. Esses feitos atravessaram várias gerações de argentinos até chegar nos anos 70 do século XX, no *Juan Moreira* de Favio.

O filme começa com legendas cujo texto denuncia o uso do *gaucho* para a prática de crimes que favoreçam os políticos locais. Em sequência, a cena inicial mostra o enterro de Moreira com foco especial para a sua esposa Vicenta, que no filme fica vagando solitária durante a trajetória do protagonista. As cenas seguintes apresentam o problema que Moreira teve com o personagem Sardetti e o Amigo Francisco. Assim, um leitor do romance *Juan Moreira* pode sentir falta das primeiras descrições do *gaucho*, dos prenúncios da voz do narrador sobre o seu fim trágico, do resumo de sua vida com seu filho e sua esposa, numa regressão temporal que menciona os dez anos anteriores, quando o herói/bandido ainda não tinha dois caminhos forçosos para escolher: “o crime” ou o de ser “carne de canhão” (GUTIÉRREZ, 2012, p. 12). Diante dessas surpresas impressas nas primeiras cenas do filme, percebe-se que a adaptação filmica eliminou algumas partes para que o foco narrativo e o pacto ficcional direcionassem o espectador para uma leitura política da época. A criação narrativa cinematográfica reacentua o desmando dos políticos, mostrando o seu caráter de relevância ao denunciar a violência nas indicações iniciais do filme.

Tabela 1 – Início do filme

TEMPO	IMAGEM	CENA
-------	--------	------



0:00:40	<p style="text-align: right;">CINE©</p> <p><i>A fines del siglo pasado la política argentina vivió una de sus etapas más violentas. los políticos nacionalistas de Bartolomé Mitre disputaban el gobierno a los federales dirigidos por Adolfo Alsina.</i></p> <p><i>Mientras tanto el gaucho argentino era marginado cuando no perseguido y servía de peón o instrumento a los caudillos de turno.</i></p> <p><i>Mitre disputaban el gobierno a los federales dirigidos por Adolfo Alsina. CINE©</i></p> <p><i>Mientras tanto el gaucho argentino era marginado cuando no perseguido y servía de peón o instrumento a los caudillos de turno.</i></p> <p><i>El protagonista de nuestra historia es la dolorosa síntesis de esa época.</i></p> <p><i>Esta es la vida, pasión y muerte de...</i> <small>22:01</small></p>	Cena inicial, contextualizando politicamente a Argentina, antes mesmo de terminar a apresentação do elenco.
0:00:41		

Em sequência, após a cena inicial, a narrativa segue com a câmera mirando de cima para baixo, mostrando o funeral de Moreira, sendo essa inversão uma proposta de recolocar o seu enterro no começo do filme, enquanto o romance menciona esse fato somente no final do livro. É que tanto a obra de Gutiérrez quanto a vida de Juan Moreira já pertenciam ao domínio público, ou seja, sua morte era um dado certo ao espectador argentino. Além disso, esse início diferencial do filme, em relação à sequência narrativa do romance, possibilita refletir que os aspectos sonoros, imagéticos e textuais são fundamentais para definir um rearranjo do pacto ficcional, já que a morte de Moreira deve ser contada sob a ótica de um novo olhar que oferece uma outra forma de organizar a sequência narrada. A partir desses pontos, refleti sob o comentário de Christian Metz de que

O reino da “estória” vai tão longe que a imagem, instância tida como constitutiva do cinema, se dissimula, acreditarmos em algumas análises, atrás do enredo que ela mesmo teceu e assim é que somente em teoria o cinema permanece a arte das imagens. Poderíamos acreditar ser possível uma leitura transversal do filme devido à livre exploração do conteúdo visual de cada “plano”; no entanto, ele é quase sempre objeto de uma leitura longitudinal, precipitada, projetada para a frente, que aguarda ansiosa a “continuação” (METZ, 1972, p. 61-62).

Outro ponto de interesse entre o texto-fonte e a adaptação se dá no momento de cobrança, em que o personagem Amigo Francisco, representante da autoridade local, defende Sardetti e ofende Moreira, quando este busca o “pulpero” para que ele pague a sua dívida. No entanto, há um movimento de seleção nesse trecho (STAM, 2006), assim, enquanto Eduardo Gutiérrez convida o leitor a ouvir o discurso de seu narrador em defesa do *gaucho* até chegar o momento de conflito entre o Amigo Francisco, Sardetti e Moreira, no filme de Favio, esse evento preliminar é eliminado, apresentando-se o personagem a partir dos problemas enfrentados. Dessa forma, não há mais no



discurso fílmico a necessidade de descrever o *gaucho* para o público espectador de Buenos Aires, já que houve tantas obras que se dispuseram a isso.

Por outro lado, a desonestade de Sardetti somada aos desmandos do Amigo Francisco significam, tanto no romance quanto no filme, uma continuidade cíclica da violência empreendida contra o povo argentino, além de um prenúncio do golpe militar (no contexto fílmico), cujo governo ditatorial direcionou vários corpos subalternos para a prisão ou para a carne de canhão de uma Argentina dividida. A apresentação do enredo, tanto no romance quanto na adaptação, aponta para um ciclo que marginaliza o *gaucho*, seja quando este é posto a praticar crimes, conforme demonstra as legendas iniciais (do filme), seja quando este é perseguido, castigado e assassinado pelas autoridades.

Tabela 2 – Início do filme

TEMPO	IMAGEM	CENA
0:03:41		Enterro de Juan Moreira
0:04:00		Vicenta, esposa de Moreira, em seu enterro.
0:05:07		Moreira, perto de uma janela gradeada como uma cela, espera resolver a sua dívida com o intermédio de Amigo Francisco

Parece-me, portanto, perceptível a continuidade de alguns discursos com uma nova roupagem celebrada pelo cinema de Favio, mas, por outro lado, há também em cenas posteriores aspectos



fundamentais para uma leitura política que foram postos no filme em sobreposição ao que é representado no romance. Foi necessário, para isso, reacentuar a participação e emprego das vozes dos poderosos políticos, que detinham os jogos de poder, trazendo assim a necessidade de contar o passado para vislumbrar o presente em um novo contexto histórico da Argentina (Peronismo nacionalista x Liberais golpistas), fazendo esse diálogo mediante às escolhas discursivas do filme. Stam reforça essa necessidade de recontextualizar um discurso quando comenta Bakhtin ao dizer que:

Já que as adaptações fazem malabarismos entre múltiplas culturas e múltiplas temporalidades, elas se tornam um tipo de barômetro das tendências discursivas em voga no momento da produção. Cada recriação de um romance para o cinema desmascara facetas não apenas do romance e seu período e cultura de origem, mas também do momento e da cultura da adaptação. Os textos evoluem sobre o que Bakhtin chama de “o grande tempo” e freqüentemente eles passam por “voltas” surpreendentes. “Cada era”, escreve Bakhtin, “reacentua as obras [do passado] de sua própria maneira. A vida histórica de trabalhos clássicos é de fato o processo ininterrupto de sua reacentuação”. A adaptação, nesse sentido, é um trabalho de reacentuação, pelo qual uma obra que serve como fonte é reinterpretada através de novas lentes e discursos. (STAM, 2006, p. 48).

A “corrente de indução” (METZ, 1972, p. 62) pela qual se relacionam as imagens que projetam o malogro do *gaucho*, reacentuando o poder político, se operacionaliza também com a substituição da voz do narrador do romance, em que este se constitui como uma voz quase totalizante, por uma sequência de imagens no filme cujo caráter narrativo se torna mais difuso. A percepção das injustiças cometidas contra Moreira, a exemplo da cena em que a autoridade mostra o recibo supostamente assinado pelo *gaucho*, apesar de ele ser analfabeto, ou ainda quando ele vai preso e é torturado, é fruto de uma operação obtida pela sequência de sons e imagens. Dessa forma, essa sequência funciona como uma ação de narrar, pois “tudo se dá como se uma espécie de corrente de indução relacionasse apesar de tudo as imagens entre si” (METZ, 1972, p. 62), formando, portanto, um trabalho linguístico que conduz as cenas do protagonista humilhado e preso para as cenas seguintes de sua primeira vingança.

No romance, há um trecho que se ocupa da vingança do protagonista, que é preenchido com a voz onisciente do narrador e alguns discursos diretos, representando as conversas entre os personagens, detalhando a chegada de Moreira, as descrições sobre os olhares e o espanto das testemunhas do local, na “pulperia de Sardetti” (GUTIÉRREZ, 2012, p. 24). O tom moralizante e justiceiro de Moreira no romance é digno de valor dos cavaleiros medievais e o detalhamento narrativo é explorado ao longo de quase cinco páginas. Já a adaptação filmica, por sua vez, busca dinamizar ao reconstruir o ato de vingança em uma cena mais célere, com pouco mais de um minuto; assim, operando critérios de seleção (STAM, 2006, p. 38), o diretor projeta a ambientação da “pulperia” vazia e fixa a câmera na face dos dois envolvidos (Sardetti e Moreira), enquanto Moreira conversa baixo com a sua vítima, contando-lhe sobre o seu costume de homem trabalhador que não gosta de ser enganado até o momento de esfaqueá-lo, havendo, por fim, uma redução do ritual das palavras e do valor medieval a essa fala do protagonista. Assim, o trecho do texto-fonte selecionado é parte fundamental da saga de Moreira, no entanto, essa saga é reconfigurada no filme com um herói que não necessita mais comprovar o seu valor lutando como cavaleiro medieval, correspondendo seu ato de vingança na adaptação a encurralar e esfaquear um dos causadores de sua desventura.



É de maneira semelhante que ocorre a vingança contra o personagem Amigo Francisco, autoridade local: a câmera está próxima à face do herói, e Moreira, se aproximando da vítima, começa a expor o motivo de estar ali, em tom provocativo. Há mudanças na ambientação, pois, enquanto no romance o ataque acontece na casa de Moreira, na adaptação filmica o ataque ocorre em um ambiente de trabalho e o herói/bandido conta com a ajuda do *gaucho* Julián Andrade, que o acompanha em suas desventuras.

Tabela 3 – Início do filme

TEMPO	IMAGEM	CENA
0:10:12		Cena de Moreira na prisão e num episódio de tortura, “el cepo”, descrito também no texto-fonte.
0:11:05		Cena de Moreira, antes de esfaquear o “pulpero” Sardetti.
0:34:53		Amigo Francisco atacado por Moreira.

O processo de seleção, que resultou como apontado no encurtamento das cenas das mortes de Sardetti e Amigo Francisco, se estendeu para muitas outras cenas que compunham a narrativa filmica de *Juan Moreira*. Além disso, observo que esse processo passa “da imaginação para o domínio da percepção direta, com sua mistura tanto de detalhe quanto de foco mais amplo” (HUTCHEON, 2013, p. 48), pois, como as reflexões sobre a adaptação de Hutcheon (2013) e Stam (2006) me fazem pensar, o foco narrativo da saga de Juan Moreira precisa de uma transposição que enxergue quais são os seus aspectos imprescindíveis que caibam na adaptação de um texto-fonte com duzentos e



vinte sete páginas a um filme de 105 minutos. A seleção de alguns sucedidos e a reacentuação de aspectos escolhidos por Favio, portanto, reacendem a potência discursiva de uma narrativa cuja corrente *gaucho/nacional/popular* precisa reinscrever o herói. Assim, como Hutcheon afirma:

o modo performativo nos ensina que a linguagem não é a única forma de expressar o significado ou de relacionar histórias. As representações visuais e gestuais são ricas em associações complexas; a música oferece “equivalentes” auditivos para as emoções dos personagens, e, assim, provoca reações afetivas no público; o som, de modo geral, pode acentuar, reforçar, ou até mesmo contradizer os aspectos visuais e verbais (2013, p. 48).

Assim, diante do filme *Juan Moreira*, imerso em tais representações, ainda que seja possível enquadrar a adaptação seguindo a rede informacional do romance, é preciso ter claro que a finalidade de quem adapta se resume a “escolher, amplificar, ignorar, subverter ou transformar” (STAM, 2006, p. 50) o texto-fonte. Essas escolhas ficam perceptíveis quando vemos o personagem Córdoba encontrar Moreira em uma sequência diferente da relatada no romance. O filme expõe um agravio político nesse encontro fatal, em que Moreira assassina Córdoba, pois o cenário é um bordel e não de uma “pulperia”, como no romance, e Córdoba provoca Moreira, mostrando-se como representante do Dr. Marañon, autoridade local. Ao matá-lo no filme, Moreira se envolve mais nessa intriga política, conforme afirma um personagem que acompanhava o protagonista ao dizer que “el pescado era gordo”. Córdoba, no filme, aparece como um homem provocador e “bem-vestido” que é assassinado com uma facada, forçando Moreira a posteriormente buscar apoio da força política contrária, diferente do *gaucho* “de algumas famas” apresentado no romance, cujo duelo representava uma disputa de hegemonia de valores e de coragem. O filme deu maior relevo, assim, às atuações dos políticos e às relações travadas com os *gauchos*. Essa reinterpretação, reacentuação (STAM, 2006), da performance do herói mitificado no filme fez também com que Moreira não agisse solitariamente, como no romance, posto que outros dois personagens (Julián Andrade e El Cuerudo) adquirem fundamental importância durante a vingança e ascensão de Moreira.

Outras duas sequências são emblemáticas, tanto no texto-fonte quanto na adaptação: o duelo de facas entre Moreira e Leguizamón, dois *gauchos* capangas de políticos em meio a uma disputa eleitoral, e a morte de Juan Moreira no prostíbulo “La estrella”. Sobre o duelo, a adaptação se diferencia do texto-fonte quanto à ambientação, uma vez que o narrador do romance menciona o lugar ao redor, enquanto no filme, a câmera em um plano superior privilegia uma multidão ao redor e os movimentos dos braços com as respectivas facas na mão vistas em uma perspectiva aérea, com alguns cortes para focar nos rostos dos oponentes.

Já, sobre a morte de Moreira, no término do filme, as últimas sequências também têm os seus recortes, quando mostram a chegada da polícia, enquanto Moreira estava no quarto com Laura, a sua acompanhante, até a cena final do filme, que é a sua morte devido a um ataque de uma baioneta perfurando o seu pulmão. São cenas filmadas a partir de um plano superior que reveza com um plano aproximado ao rosto de Moreira, com a finalidade de expressar a angústia de quem está encerrado. No romance, no entanto, a narração detalha cada troca de tiros e o duelo travado com o oficial de polícia, Eulogio Varela, até a sua tentativa de pular o muro para fugir daquele cerco; nesse momento, o policial, chamado Sargento Chirino, perfura seu pulmão, assim, embora a partir desse momento seja marcada então a sua derrota, o duelo demora a findar, pois mesmo ferido Moreira ainda trava batalha com os policiais em quase duas páginas de duração com a condução totalizante do narrador onisciente.



Dessa forma, a narrativa na adaptação se encarrega de criar um efeito mais angustiante e medonho, para o protagonista, logo, o herói já não era mais o valente e hercúleo, que mesmo fatigado estava “sereno e tranquilo como se nenhum perigo o ameaçasse” (GUTIÉRREZ, 2012, p. 214). Moreira, no filme, como um atormentado perseguido político de alguma ditadura, teve a sua fama de herói destemido invertida por uma imagem de um homem comum que tem medo. Portanto, ao traçarmos um paralelo entre os protagonistas do filme e do livro, fica perceptível no romance que, na impossibilidade de fuga, Juan Moreira segue enfrentando e desmoralizando a polícia como um herói idealizado tal qual os cavaleiros medievais. No entanto, a narrativa filmica do herói, com seus mecanismos estéticos do cinema, compõe um Juan Moreira que luta angustiado pela sua liberdade e tem o seu fim exposto em uma câmera que capta do outro lado do muro a frustrada tentativa de fuga. Essa sequência final se encarrega de mostrar que algo o detinha, e esse algo era a baioneta de um soldado que perfurava as suas costas, roubando-lhe a força vital.

TEMPO	IMAGEM	CENA
0:25:50		Córdoba propondo um brinde ao Partido Nacionalista, antes de ser esfaqueado por Juan Moreira.
1:14:29		Duelo entre Juan Moreira e Leguizamón.



1:15:08		Momento da morte de Leguizamón.
1:30:10		Cerco policial a Moreira em um quarto de "La Estrella".
1:35:00		Começo da agonia após ser baleado no rosto.
1:37:40		Tentativa de pular o muro e o ataque do Sargento Chirino.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com a análise apresentada, é possível observar como as representatividades e os impactos ideológicos de Juan Moreira, no romance e no filme, ajudam a entender melhor as disputas pela hegemonia política e pela identidade nacional na Argentina, ainda tão fortes na atualidade a exemplo



das duas últimas eleições presidenciais, marcadas pela disputa entre o discurso liberal contra o discurso nacional-estatista, assumindo um caráter emblemático para significar os critérios de valores hegemônicos e duais dentro de um país. Consequentemente, muitas das representações artísticas dessa nação carregam tais símbolos capazes de dar pistas ideológicas e dar informações históricas imprescindíveis para a investigação.

Analizar a adaptação da obra *Juan Moreira*, utilizando mecanismos da reacentuação e da seleção, dentro de um viés histórico da Argentina, permite ao leitor uma maior aproximação da conformação identitária do país. Compreender o processo de adaptação em diálogo com a história e a filiação ideológica dos autores impacta no modo que o leitor pode interpretar um ícone nacional em consonância com o contexto de produção das respectivas obras. Portanto, a leitura entrecruzada que fiz do romance e do filme me proporcionou enxergar nuances e perspectivas de cada época, pois as duas obras tratam, cada uma a seu modo, sua Argentina imersa na luta entre dois projetos cravados na disputa violenta.

Na tela, o rosto sangrando de Moreira ao ser morto pelas autoridades, após várias sessões de tortura e de violência cometidas pelas partes envolvidas, diz muito sobre a respectiva época. A seleção e a reacentuação discursiva do filme, que expôs a manipulação e o uso dos corpos para a violência, inserem Moreira no século XX, marcado pelos sucessivos golpes militares na América Latina, e proporcionam que muitos dos espectadores pudessem se ver em Moreira. O protagonista, em cada mídia de sua respectiva época, alcançou a fama através de sua saga, cuja forma de contar foi devidamente modificada por cada um dos seus autores. Estas possibilidades de leituras alcançaram um público que, aprovando ou reprovando as atitudes ou as características de Moreira, seguiram inscrevendo o herói/bandido mitificado na tradição literária argentina, pois muito de sua história fictícia, extraída da realidade e adaptada por diversas mídias, pode se encontrar com a vida real do povo argentino, quando ouve, quando lê e quando assiste ao Moreira nas telas de cinema.

REFERÊNCIAS:

- BERNARDO, Gustavo. **O livro da metaficação**. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.
- FILME JUAN MOREIRA**. Direção Leonardo Favio. Produção Leonardo Favio, Alberto Hurovich, Tito Hurovich, Buenos Aires: Centauro, 1973. Son. Cor.
- GUTIÉRREZ, Eduardo. **Juan Moreira**. Barcelona: Linkgua Narrativa, 2012.
- HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Trad. André Cechinel. Florianópolis: Ed. UFSC, 2013.
- LAERA, Alejandra. **El tempo vacío de la ficción: las novelas argentinas de Eduardo Gutiérrez y Eugenio Cambaceres**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- LUDMER, Josefina. **El género gauchesco**: un tratado sobre la patria. Buenos Aires: Sudamericana, 2000.
- METZ, Christian. **A significação do cinema**. Trad. Jean-Claude Bernardet. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- PRIETO, Adolfo. **El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna**. Buenos Aires: Sudamericana, 1988.



ROJAS, Nerio. "El verdadero Juan Moreira". In: ROJAS, Nerio. **El diablo y la locura y otros ensayos**. Buenos Aires: El Ateneo, 1951. pp.187-206.

SHUMWAY, Nicolás. **A invenção da Argentina**: história de uma ideia. São Paulo, 2008.

SOMMER, Doris. **Ficciones fundacionales**: las novelas nacionales de América Latina. Bogotá: Ediciones Fondo de Cultura Económica, 2004.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. **Revista Ilha do Desterro**, Florianópolis, n. 51, pp. 19-53, jul./dez. 2006.

SUAREZ, Nicolás. El gaucho matrero y la mujer fatal: peronización del criollismo y feminización de la política en el filme Juan Moreira (1948), de Luis José Moglia Bart. Estudios de Teoría Literaria. **Revista digital: artes, letras y humanidades**, v. 10, n. 21, pp. 218-233, marzo de 2021.



DO LIVRO À TELA: A ADAPTAÇÃO DE *EL TRUENO ENTRE LAS HOJAS*

PAULO HENRIQUE PRESSOTTO¹

Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS – Dourados)

RESUMO

Neste artigo, propõe-se analisar a adaptação do livro de contos *El trueno entre las hojas*(1953), do escritor paraguaio Augusto Roa Bastos, realizada pelo cineasta argentino Armando Bó, em 1958, focando, principalmente, dois contos (“El trueno entre las hojas” e “Esos rostros oscuros”), pertencentes à obra referida, pois esses relatos foram os escolhidos de Roa Bastos (que também escreveu o roteiro) para a adaptação. Objetiva-se destacar a aproximação do filme com os dois contos, e os aspectos culturais presentes no filme que, de alguma forma, contribuíram para a adaptação cinematográfica no âmbito mais simbólico/cultural, além de evidenciar a importância da obra para o escritor paraguaio e o cineasta argentino. O trabalho se justifica por mostrar aspectos positivos dessa transposição de acordo com os conceitos teóricos sobre adaptação filmica de Hutcheon (2013). O método é o comparativo e foram enfatizados aspectos de ordem teórica sobre cinema e adaptação, também os intertextuais, abarcando questões sociais, culturais e históricas. Os resultados alcançados permitem afirmar que o cineasta conseguiu criar uma obra que possibilitou ao espectador conhecer mais sobre as culturas de ambos os países, principalmente a paraguaia, por meio da realidade expressada/representada na tela.

Palavras-chave: Armando Bó; Augusto Roa Bastos; Adaptação; *El trueno entre las hojas*.

RESUMEN

En este artículo se propone analizar la adaptación del libro de cuentos *El trueno entre las hojas* (1953), del escritor paraguayo Augusto Roa Bastos, realizada por el cineasta argentino Armando Bó, en 1958, y se centra principalmente en dos cuentos (“El trueno entre las hojas” y “Esos rostros oscuros”), pertenecientes a la obra mencionada, ya que esas historias fueron las escogidas por Roa Bastos (quien también escribió el guión) para la adaptación. Se pretende resaltar la aproximación de la película con los dos cuentos, y los aspectos culturales presentes en la película que, de alguna manera, contribuyeron a la adaptación filmica en un ámbito más simbólico/cultural, además de resaltar la importancia de la obra para el escritor paraguayo y el cineasta argentino. El trabajo se justifica al mostrar los aspectos positivos de esta transposición según los conceptos teóricos de adaptación cinematográfica de Hutcheon (2013). El método es comparativo y se enfatiza los aspectos teóricos del cine y de la adaptación, incluidos los intertextuales que abarcan temas sociales, culturales e históricos. Los resultados obtenidos permiten afirmar que el cineasta logró crear una obra que permitía al espectador conocer más sobre las culturas de ambos países, principalmente la paraguaya, a través de la realidad expresada/representada en pantalla.

Palabras clave: Armando Bó; Augusto Roa Bastos; Adaptación; *El trueno entre las hojas*.

INTRODUÇÃO

¹ É professor adjunto dos cursos de Letras da UEMS/Dourados. E-mail: paulopressotto@gmail.com



Buscamos evidenciar neste artigo, por meio da intertextualidade e da sobreposição de cultura, a exploração de sujeitos marginalizados no filme *El trueno entre las hojas* do cineasta argentino Armando Bó (1914-1981), cujo roteiro foi escrito pelo paraguaio Augusto Roa Bastos (1917-2005). Cabe ressaltar que o filme é uma adaptação do livro homônimo do próprio autor, que esteve exilado na Argentina na década de 1950, e, neste país, escreveu e publicou vários livros, incluindo, principalmente, *El trueno entre las hojas*, lançado pela primeira vez em 1953, além de escrever roteiros para o cinema, mais proficuamente, durante a década de 1960 até 1974 com a subida de Perón (1895-1974) no poder argentino (JÚNIOR, 2011).

Segundo Roa Bastos, em entrevista a Victorio V. Suárez, no exílio foi que começou a escrever narrativas, a contar histórias, pois antes, ainda quando estava no Paraguai, escrevia poemas. Estava consciente de que o exílio foi bom no sentido em que pôde desenvolver sua literatura com liberdade, entrando em contato com outra cultura. Afirmava também que os paraguaios deveriam sair mais do país para conhecer outros lugares, ver outro lado do mundo e conhecê-lo, para que pudessem assim se sobressair (SUÁREZ, 2001). Acreditamos que a saída de Roa Bastos do país, se autoexilando, foi crucial para o desenvolvimento de sua estética narrativa e ampliação de seus temas numa obra em que consegue trazer ao leitor faces da cultura de seu povo.

El trueno entre las hojas é composto por 17 contos que retratam as relações de sujeitos habitantes de região interiorana do Paraguai presentes na memória do autor que viveu sua infância em Iturbe e seus arredores; um lugar repleto de imagens, sentimentos e lembranças que está refletido em sua literatura. Como bem afirmava o escritor, em entrevista já acima citada, a literatura que escreveu na Argentina serviu como ponte de comunicação com a cidade perdida, sua gente, quer dizer, através dela conseguia se aproximar da nação e dos conterrâneos (SUÁREZ, 2001). Esse afastamento físico do autor com seu país fez com que ele mantivesse a distância presencial dos fatos históricos e políticos e de problemas de toda ordem que acontecia sob o regime ditatorial e, com isso, pudesse, com os olhos de um observador afastado, refletir profundamente sobre o Paraguai, sua gente e sua cultura, e desenvolver sua escrita. Voionmaa, aotrarar da literatura paraguaia escrita no exílio, principalmente a de Roa Bastos, afirma que “[...] el exilio es una realidad fundamental para entender la cultura del país y ha impactado todos sus ámbitos hasta el día de hoy.” (VOIONMAA, 2016, p. 79)

Iturbe é o lugar onde o escritor observava as relações entre as pessoas que ali eram exploradas de maneira cruel pelos mais afortunados. Quando trata dos acontecimentos mais pesados que envolvem relações de poder, alguns críticos do autor apontam certo excesso nas descrições dos fatos narrados em seus livros, acusando-o de “exagerado”, de distorcer a realidade de seu país. Como afirma Rodríguez-Alcalá, o autor é o mais genuíno paraguaio, juntamente com Gabriel Casaccia (1907-1980), por revelar uma compreensão mais entranhada de seu país e, por isso, em seus textos se manifesta sobre a realidade de forma exaltada (RODRÍGUEZ-ALCALÁ, 2000). No entanto, Roa Bastos sempre rebateu essas posições críticas de julgamento de sua obra, proferidas por alguns críticos paraguaios. O autor entendia que sua ficção tinha o poder de revelar/representar a essência de uma realidade presente num país mágico, como afirmava; pois, o Paraguai era o coração da América Latina devido à sua posição geográfica. Como ele mesmo declarava, buscava tratar em seus textos os mitos indígenas, pois lhe pareciam mais profundos, ou seja, falar da cultura indígena era mostrar a cultura paraguaia em sua essência (SUÁREZ, 2001).

A exploração dos marginalizados que pretendemos abordar aqui estão presentes no livro de Roa Bastos e no filme de Armando Bó. As histórias relatadas nos contos apresentam espaço e tempo



de um país - o Paraguai - durante o desenvolvimento econômico da primeira metade do século XX, com instalações de usina de açúcar, serraria, fábricas, formando um retrato amplo que abarca o contato dos estrangeiros europeus com os originários da terra, numa relação de exploração, quase de escravidão dos trabalhadores e indígenas. Uma relação de poder que envolve, por um lado, pobres oprimidos e explorados, e por outro, proprietários de terra, de usina de açúcar, de serralherias, de fábricas. Nesse sentido, tanto a literatura como o cinema revelam um mundo uma face histórica, cultural, sociológica e antropológica de um país e de um povo à margem e em meio ao turbilhão de fatos, acontecimentos e questões brotados em diferentes nações da América latina.

Também, por meio desses dois objetos, podemos ver representado na tela e nas páginas dos contos reflexões e revelações sobre a cultura, o povo originário, a história e até mesmo a geografia e a natureza paraguaia numa relação intercultural, abrangendo estes dois singulares países da América do Sul: Paraguai e Argentina.

Objetivamos verificar/descrever como a exploração das pessoas menos favorecidas e os indígenas são retratados no filme e em passagens do livro; apontar algumas definições e conceitos sobre a adaptação fílmica de um texto literário (HUTCHEON, 2013; PAGEAUX, 2011); mostrar como a mulher aparece no filme em comparação com o conto “Esos rostros oscuros” (ROA BASTOS, 1997) e no filme; destacar a exploração sofrida pelos sujeitos na literatura e no cinema; focar aspectos culturais trazidos para a tela. Por isso, com os objetivos já elencados acima, propomos destacar pontos de intersecção entre as obras no que se refere aos aspectos intertextual e cultural.

Para a concretização desta análise, temos como base teórica definições/conceitos no âmbito do comparatismo, especialmente da adaptação (HUTCHEON, 2013), além da intertextualidade que nos auxilia no caminho desta interpretação. Tiphaine Samoyault, em seu livro *A intertextualidade* (2008), revela como Kristeva concebeu o termo, ou melhor, a ideia de intertextualidade com base em suas leituras dos estudos de Bakhtin sobre o romance, o qual propunha que as palavras traziam a multiplicidade de discursos, ou seja, o texto era formado por uma troca de fragmentos de enunciados e se redistribuía ou permutava construindo um novo texto a partir dos que vieram antes. Nesse sentido, há a intertextualidade, o intertexto, configurado pela carga dialógica dos signos (palavras) e por fragmentos de discursos (SAMOYAULT, 2008).

A autora esclarece também os entendimentos/conceitos de Roland Barthes e Michael Riffaterre sobre a intertextualidade; o primeiro compreendia o texto como um tecido novo, agregado de citações anteriores. Entendemos que as citações não se referem exclusivamente ao *corpus* literário, mas também a outros textos. A proposta conceitual de Barthes converge com a ideia dialógica posta por Bakhtin. Por sua vez, Riffaterre define o intertexto como não sendo linear, isto é, qualquer índice percebido pelo leitor num determinado texto, no âmbito da interpretação, seja citação implícita, alusão ou qualquer reminiscência, pode ser usado para esclarecer o texto em foco. Além disso, o teórico, de acordo com Samoyault, aceita mudanças da cronologia quando coloca que o intertexto é o resultado de leitura, e nada pode impedir o leitor de interpretar uma figura presente no texto mais atual com base na semelhança de uma figura presente num texto mais antigo e vice-versa. Isso depende da memória do leitor que dará a continuação da obra na dimensão do que se entende por intertextualidade (SAMOYAULT, 2008). Dito isso, a justificativa para esta abordagem é aproximar as duas linguagens, literatura e cinema, pelo processo de adaptação, evidenciando a importância dos temas tratados por Roa Bastos em sua literatura que apresenta um “exagero”, apontado pela crítica, junto à sua estética reveladora da realidade (RODRÍGUEZ-ALCALÁ, 2000) dos problemas paraguaios, e ressaltar como este aspecto



acontece no filme de Armando Bó. Além disso, mostrar porque o filme docineasta argentino se configura realmente como uma adaptação, preocupado em destacar, num determinado tempo que um longa-metragem exige, aspectos não estereotipados da cultura paraguaia presentes durante todo o espetáculo fílmico de maneira inteligente, focando também os costumes, os ritos indígenas, a natureza, e até mesmo a ambiguidade do homem paraguaio que, como diz Roa Bastos, se acovarda devido à vida histórica:

Se puede decir, nuestra comida, nuestra vestimenta, nuestro 'Yopará', pero no son elementos suficientes para una definición. Vemos las grandes oscilaciones que se originan en el espacio cultural de la colectividad. *El paraguayo oscila como un héroe arrojado, delirante y al mismo tiempo como un olvidadizo, un pusilámine, un cobarde.* Ahí hay un arco muy grande que separa estos aspectos muy contradictorios de la personalidad paraguaya. Nuestra vida histórica nos hizo ambiguos. Hay aspectos positivos y negativos. No solamente las virtudes forman parte de nuestro carácter, sino las excrecencias, las deformaciones. (SUÁREZ, 2001, p. 232, grifo do autor)

Dessa ambiguidade, desses aspectos culturais ditos pelo escritor, notamos que Armando Bó conseguiu transpor para a tela, além da cultura referida no parágrafo acima, esse paraguaio que descreve Roa Bastos. Pretendemos aqui mostrar como um filme dirigido por um cineasta argentino trata, por meio das imagens, o drama da exploração dos sujeitos marginalizados de outro país, dialogando com o texto literário e o roteiro de um escritor genuinamente paraguaio.

1 CINEMA E ADAPTAÇÃO FÍLMICA

Segundo Lotman, em *Estética e semiótica do cinema* (1978), o cinema mais do que outras artes se dirige ao que o público sente como realidade, ou seja, a realidade parece mais explícita na tela. A fotografia mais que a pintura apresenta uma atração ao observador com seu aspecto documental (LOTMAN, 1978). Assim, uma pintura artística se difere de uma fotografia não artística por apresentar mais informações, enriquecendo-se. A arte não significa reproduzir como se fosse um espelho a realidade, mas transformar a imagem em signos, ampliando as significações. Dessa forma, para o teórico, os signos não podem deixar de ter sentido na arte, pois a partir daí teremos a informação. Na arte, nos emocionamos com o que vemos, com a realidadeposta, no entanto, devemos saber diferenciar a realidade da ficção, pois, assim, sentiremos a emoção artística (LOTMAN, 1978). O teórico afirma que

A repetição de um mesmo objecto no 'écran' cria uma série rítmica, de tal forma que o signo do objecto começa a destacar-se do seu significado visível. Se a forma natural do objecto possui uma orientação ou está marcada por características tais como 'clausura-abertura', 'sombra-luz', a repetição esbate as significações materiais e sublinha as significações abstractas, lógicas ou associativas. (LOTMAN, 1978, p. 82-83)

A ideia de Lotman é que o cinema vem carregado de signos e estes transmitem ao espectador as significações, por isso, o cinema, diferentemente de outras artes, faz com que a realidade passe ser sentida pelo público de maneira próxima e intensa, mais emocional.

Para Metz, em seu livro *A significação no cinema* (2004), diferentemente da pintura figurativa, o cinema é um espetáculo que nos dá o sentimento de participação de forma direta de



sua realidade. Esta realidade, ou melhor, esta percepção da realidade a qual sentimos fazer parte faz com que milhares de pessoas assistam ao filme, o que não acontece, por exemplo, numa estreia de teatro ou na compra de um romance. Ainda para o teórico, o tema do cinema pode ser realista ou irrealista: o primeiro nos causa certa familiaridade e o segundo vai provocar nossa imaginação. Assim, tratando da diferença, por exemplo, de cinema e fotografia, o cinema apresenta o movimento que causará ao espectador uma potencial impressão da realidade. No cinema é possível colocar vários aspectos da realidade através das imagens (METZ, 2004), ou seja, quanto mais enriquecedoras as imagens mais o imaginário extrairá a realidade. Isto pode ser entendido como o segredo do cinema: “injetar na irrealidade da imagem a realidade do movimento, assim, atualizar o imaginário a um grau nunca dantes alcançado”. (METZ, 2004, p. 28)

Notamos que tanto Lotman (1978) quanto Metz (2004), ao definirem o cinema como arte, tocam na questão da realidade e como ela é apresentada na tela. Metz chega a distinguir filme realista do irrealista, o primeiro mais familiar por causa da verossimilhança e o segundo instiga muito a imaginação. Ambos possuem o movimento que aproxima muito o espectador do que vê na tela.

Segundo Hutcheon, em seu livro *Uma teoria da adaptação* (2013), a fidelidade e a proximidade de uma adaptação não devem ser mais o foco de análise e nem o critério para julgá-la, pois, por trás do ato de adaptar há várias intenções como questionar, apagar algo, uma lembrança, por exemplo, do texto a ser adaptado. A autora informa também que, segundo o dicionário, a palavra adaptar pode significar também adequar, ajustar, alterar. Com isso, a fidelidade, tão em voga tempos atrás, hoje não faz mais sentido guiar qualquer teoria sobre adaptação (HUTCHEON, 2013). Ainda para a teórica,

[...] a adaptação é uma transposição anunciada e extensiva de uma ou mais obras em particular. Essa ‘transposição’ pode envolver uma mudança de mídia (de um poema para um filme) ou gênero (de um épico para um romance), ou uma mudança de foco e, portanto, de contexto: recontar a mesma história de um ponto de vista diferente, por exemplo, pode criar uma interpretação visivelmente distinta. (HUTCHEON, 2013, p. 29)

Nas palavras de Hutcheon, sendo uma criação, a adaptação passa a ser uma “re-interpretação” ou re-criação do texto adaptado, e também pode ser entendida como uma forma de intertextualidade. Nesse sentido, a adaptação pode derivar de um texto, mas também não; pode ser uma segunda obra, mas também não. Enfim, a adaptação é a própria obra. (HUTCHEON, 2013)

Compreendemos assim que os conceitos de adaptação de Hutcheon (2013) fogem da fidelidade que o cineasta, por exemplo, tem com o autor de um livro. O que ele tem que criar é uma nova obra, buscando sua própria forma de adaptar.

2 EL TRUENO ENTRE LAS HOJAS: EXPLORAÇÃO, INTERTEXTUALIDADE E CULTURA

A adaptação do livro *El trueno entre las hojas*, de Roa Bastos por Amando Bó foi mais que satisfatória para ambos: Bó conseguiu fazer um filme de qualidade para a época, apresentando aspectos de uma intertextualidade, mas com um apelo popular, a nudez de sua atriz principal. Apesar de censurado num primeiro momento, a repercussão foi grande (a censura sofrida deixou o público mais curioso), exibindo-o em outros países. Para Roa Bastos, a adaptação também foi positiva, pois seu nome foi divulgado para além do campo literário (ZANGRANDI, 2016). Assim,



o autor também ampliou os trabalhos de roteirista para o cinema. Mais tarde tornou-se também roteirista para a TV.

Para a concretização/confecção do filme, Bó, obviamente, precisou de talentos, como o próprio autor Roa Bastos, os atores, o fotógrafo do filme, como ele mesmo coloca em sua ficha técnica. Reforçando esta ideia, como afirma Staley Reed, lá na década de 1970, em seu texto sobre o cineasta e o público, o diretor precisa ser livre para criar como os outros artistas, porém a elaboração de um filme é coletiva, necessitando de outras pessoas talentosas (REED, 1975). No entanto, o diretor de um filme, mais que todos os outros talentos que contribuem com essa construção chamado cinema, possui o olhar que faz toda a diferença, como é o caso de Bó que conseguiu trazer para a tela passagens e personagens do texto de Roa Bastos de maneira que a intertextualidade e as culturas se encaixassem e dessem conta de um espetáculo, com todos os limites técnicos que envolviam o cinema da época, permitindo a reflexão da crítica por vários anos depois de sua estreia.

Bó entra em contato com Roa Bastos e pede que este escreva o roteiro (ZANGRANDI, 2016). O escritor era ainda inexperiente nesse gênero e envia demasiadas páginas para Bó que faz o corte (MARTÍN, 1981, p. 14 apud ZANGRANDI, 2016 p. 2). Como afirma Reed, possíveis mudanças no roteiro, em concordância com o diretor podem acontecer (REED, 1975). Isso então foi feito, mostrando a inteligência do diretor em alterar o texto B (livro/roteiro), por exemplo.

A definição de intertextualidade que aplicaremos aqui aponta que qualquer texto é construído por outros textos. Não interessa mais saber se o texto B é fonte para o texto A, mas, sim, o que o texto A cria a partir do texto B (PAGEAUX, 2011). Partindo desse pressuposto, o texto (filme) de Bó apresenta uma releitura do texto (livro/roteiro) de Roa Bastos. Vale destacar que o cineasta fez a leitura de ambos os textos para criar este movimento inerente ao cinema, que é também o de reconstruir a realidade em seus símbolos, em sua verossimilhança, iludindo, encantando e oirritando o espectador.

O conto “Esos rostros oscuros”, inspirou a intertextualidade mais pontual no filme. Nesse conto, a filha de um deputado é estuprada por peões:

La hija del Doctor estaba allí, como muerta. Ya ni siquiera se debatía. Desnuda y blanca, semejaba un pescado muerto, pero todavía palpítante, parecido a una mujer, sobre la que iban trepando los peones uno a uno, luchando, derribándose uno a otro para tomar parte en la terrible faena comenzada, bullente de quejidos, de movimientos espasmóticos, de ecos sordos, de guturales suspiros. (ROA BASTOS, 1997, p. 142)

Já no cinema, em uma passagem, em que Flavia tomada banho no rio, vários homens tentam estuprá-la num momento de revolta, por saberem que Julio Guillén, futuro “líder” deles, estava se encontrando às escondidas com ela; na verdade, sentem que poderiam se aproximar de Flavia como ele aproximara. No entanto, a violência, a brutalidade contra a mulher fica evidente: a personagem é salva por Julio que leva a culpa pelos companheiros e é castigado fortemente até escapar mais tarde, com a ajuda dessa, indo em direção aos indígenas.

Flavia Folker é inspirada em Amélia do conto “Esos rostros oscuros” e de Bringa (a Vaca Brava), do conto “El trueno entre las hojas”. Ambas últimas andavam a cavalo e eram vistas pelos peões.



A realidade expressada na narrativa de Roa Bastos é definida por Mabel Piccini no prefácio de *El trueno entre las hojas*: “En el esfuerzo hacia la lucidez, en la lucha y el fracaso que se deriva del intento por la apropiación y expresión de lo “real”, existe ya una convicción, que es la que rige el artista genuino: la responsabilidad de renegamiento o de fuga”. (PICCINI, 1997, p. 8). Entendemos que o autor em sua lógica na insistência de se apropriar e expressar uma realidade carrega significações, como as do filme de Bó, que vão revelar a cultura mais profunda do povo paraguaio. Aqui destacaremos passagens em que o narrador relata a exploração do homem pelo homem e também passagens do filme.

No trecho abaixo, vemos que o povo tinha uma vida diferente no conto “El trueno entre las hojas” antes de a fábrica ser instalada, no entanto suas vidas mudaram porque eram explorados:

Antes de establecerse la primera fábrica de azúcar en Tebicuary-Costa, la mayor parte de sus pobladores se hallaba diseminada en las montuosas riberas del río. Vivían en estado semisalvaje de la caza, de la pesca, de sus rudimentarios cultivos, pero por lo menos vivían en libertad, de su propio esfuerzo, sin muchas dificultades y necesidades. Vivían y morían insensiblemente, como los venados, como las plantas, como las estaciones (ROA BASTOS, 1997, p. 188)

No filme acontece a mesma coisa. Percebemos que os homens estão em busca de emprego porque não há mais terras em que possam sobreviver por conta própria, necessitam de trabalho para o sustento, para a sobrevivência. Os indígenas são explorados e assassinados. Não há empatia, qualquer consideração por parte dos proprietários e patrões. O trabalho torna-se pesado em ambos os textos. Em outra passagem do conto, notamos como as pessoas mais simples eram enganadas:

Simón Bonaví conclavó a los pobladores. Al principio éstos se alegraron porque veían surgir las posibilidades de un trabajo estable. Simón Bonaví los impresionó bien con sus maneras mansas y afables. Un hombre así tenía que ser bueno y respetable. Acudieron en masa. El patrón los puso a construir olerías y un terraplén que avanzó al encuentro de los futuros rieles. (ROA BASTOS, 1997, p. 189)

Esse episódio também pode ser visto no filme, quando os trabalhadores eram enviados à terra de Max Folker. Lá eles chegavam devendo porque tinham que pagar a viagem de barco e toda comida consumida, mais as vestimentas. Formava-se um ciclo em que eles ficavam presos por dívidas e assim eram escravizados e castigados até a morte. Vejamos a exploração no seguinte trecho: “Se levantaron los depósitos algunas viviendas, la comisaría, la proveeduría. Los hombres trabajaban como esclavos. Y no era más que el comienzo. Pero de los patacones con que soñaban, no veían ni “el pelo en la chipa”, porque el patrón les pagaba con vales.” (ROA BASTOS, 1997, p. 190). Com relação aos nativos, segue outra passagem em que eles percebem que estão sendo enganados:

Los nativos veían crecer el ingenio como un enorme quiste colorado. Lo sentían engordar con su esfuerzo, con su sudor, con su temor. Porque un miedo sordo e impotente también empezó a cundir. Su simple mente pastoril no acababa de comprender lo que estaba pasando. El trabajo no era entonces una cosa buena y alegre. El trabajo era una maldición y había que soportarlo como una maldición. (ROA BASTOS, 1997, p. 190)



Esta passagem também acontece no filme quando os indígenas vão exigir o pagamento de Max Forkel pelo trabalho realizado, este nega em pagar e mata um dos membros do grupo. Nesse momento, a revolta dos peões/trabalhadores e indígenas se amplia e começam a se organizar para reverter a situação. Uma das estratégias foi a de esconder as armas que conseguiam roubar dos capangas.

No conto, os peões se revoltaram e fizeram justiça tomando a fábrica para eles, trabalhando em coletividade: “Los trabajadores del ingenio recomenzaron la zafra por su cuenta después de haber hecho justicia por sus manos, la habían pagado con su dolor, con su sacrificio, con su sangre. Y la habían pagado por adelantado. Las cuentas eran justas.” (ROA BASTOS, 1997, p. 207). Esse fato também se passa no filme, após a morte de Max Forkel que se afoga no rio. Depois de uma intensa luta, os peões tomam propriedade, juntamente com os indígenas, e recomeçam o trabalho de forma coletiva, sem um patrão para explorar.

A intertextualidade acontece nesses episódios. Armando Bó pinça fatos e personagens dessescontos principalmente e inclui a cultura paraguaia em seu filme argentino, de forma que haja o contato de culturas. Nesse sentido, a construção do personagem Julio Guillén é magistral, pois ele é um paraguaio que viveu por anos na Argentina e volta à terra natal. O próprio protagonista do filme já traz em sua constituição como sujeito as duas culturas entrelaçadas. Podemos comparar Solano Rojas, personagem central do conto “El trueno entre las hojas”, com Julio Guillén na maneira como articula a mudança, a revolução contra opressão/exploração dos trabalhadores da usina de açúcar. Tanto Rojas como Guillén conseguem liderar os trabalhadores em prol de uma vida mais digna.

O texto A de Bó não se utiliza somente do texto B de Roa Bastos, obviamente. Podemos encontrar outros textos como as canções e as guarâncias paraguaias, por exemplo, que aparecem durante momentos especiais e reveladores da trama do filme. São elas: “Lucerito Alba” de Elodio Martínez, “Mi dicha lejana” de Emigdio Ayala Báez, e “Extraña mujer” de Chinita Nicola e Cirilo R. Zayas. Além da intertextualidade, temos a cultura popular dentro de um filme dirigido por um argentino, revelando um aspecto cultural. Armando Bó esteve visitando o Paraguai, e lá recebeu o livro *El trueno entre las hojas* das mãos do produtor Nicolás Bó (com mesmo sobrenome seu, mas sem qualquer vínculo de parentesco) o qual sugere a filmagem (ZANGRANDI, 2016). Além das canções, o filme traz a arpa (objeto musical que foi trazido na época da colonização ao Paraguai e que representa também a cultura do país).

A canção “Lucerito alba” surge no filme quando um trabalhador com seu violão canta e toca num momento de confraternização, permitido por Max Forkel, o patrão. Podemos observar no trecho abaixo a mistura das línguas espanhola e guarani (o yopará). A letra tem como tema a paixão e o sofrimento/saudade por uma mulher que está distante:

Lucerito Alba

Adios lucerito albaAdios lucero porã
Porque nde nico repytamaOtroitê rembi gozará Adios lucerito alba
Adios lucero porã

Acribí ndeve una cartajha nde ne re contestáiRerecogui otro amanteChejhegüi nde
resarái (estribillo bis)
[...]



(Eladio Martínez)

Outra canção interpretada no filme é “Mi dicha lejana” que também traz palavras em guarani junto ao espanhol, cujo tema da distância/da saudade é mais intenso, provocando dor, mas também trata de um futuro sem esperança. Esta canção é cantada e tocada por outro trabalhador, juntamente com seus companheiros, em frente da casa do patrão para sua mulher Flavia Folker:

Mi dicha lejana

Sublime añoranza guarda el alma mía Y trae la tristeza de mi soledad, Pienso en el futuro ya sin esperanza Porque en la distancia tú me olvidarás.

Si en tu cabecita llevas todavía Algo de la dicha de nuestro querer, Piensa que yo lejos debo sufrir tanto Sin ningún consuelo en mi padecer.

Porqué dejaré de añorarte Rojhayjhú eteiva che mborayjhú mi Podré sucumbir tal vez

Ajhecá rasagui ne cunu'u mi.

Hoy que la sombra del martirio invade El triste Santuario de mi alma en dolor, Surge tu recuerdo como una esperanza Trayéndome el néctar de tu boca en flor.

[...]

(Emigdio Ayala Báez)

“Extraña mujer”, também interpretada na tela, descreve uma mulher que se assemelha muito a Flavia Folker: uma mulher bela e sensual que provoca febre em seu admirador. Esta letra vai irritar Max Folker por ser o espelho (realidade) do que ele estava vivendo no momento: vive com uma mulher que o rechaça ao manter distância, porém, além disso, ele começa a ter visões/ alucinações por conta da febre.

Assim, o texto traz elementos que retrata quase de forma exata a personagem Flavia Folker, bem como os sentimentos percebidos pelos homens daquele espaço. Com sua chegada àquela terra rodeada de indígenas e homens trabalhadores (praticamente escravizados por seu marido), ocorre uma mudança definitiva na maneira como os homens passam a se comportar diante de uma mulher que anda a cavalo e nada nua no rio.

Extraña mujer

[...]

¡Extraña mujer... Extraña mujer...! ternura y angustia, tormento y deseo, la boca más roja que ardió en la espesura cual trueno de sangre agitando las hojas.

¡Extraña mujer... Extrana mujer...! exótica forma de sueño y tortura, espuma de sol de encantada esperanza, anuncia a la selva su vida futura! anuncia la aurora, extraña mujer...!

(Chinita de Nicola e Cirilo R. Zayas)

Esses sentimentos expressados nas canções acima retratam os sentimentos dos sujeitos explorados por outros homens, isolados, sem família, idealizando amores, lutando por um trabalho que lhes proporcione sobrevivência e dignidade. São indivíduos presentes na literatura de Roa Bastos.

Armando Bó utiliza esses textos em prol da estética, pois são signos que apresentam significações convergentes com a trama e o protagonismo de Flávia Folker. Nessas canções, podemos observar as tensões homem/natureza; presença/ausência. Além dessa intertextualidade, aspectos culturais paraguaios surgem por meio do contato de culturas. Bó se mostra um diretor



aberto a receber a cultura de um povo diferente do seu, procurando uma estética em que os signos, as metonímias, passam a revelar sentidos importantes de uma identidade paraguaia.

A exuberância da personagem Flavia, em *El trueno entre las hojas*, de armando Bó, interpretada pela estreante Isabel Sarli (1935-2019), foge do que era visto nas telas do cinema argentino até esse momento, provocando os censores. O filme alcança uma projeção internacional por apresentar uma mulher nua frontalmente pela primeira vez. Como afirma Oroz, ao citar o filme argentino *Pelota de trapo* (1948), de Leopoldo Torres Ríos (1899-1960), e o mexicano *Las abandonadas* (1945), dirigida por Emilio Fernández (1904-1986), as mulheres apareciam lavando roupas nesses melodramas, fazendo parte de uma retórica de protótipos, referenciando através da imagem a realidade nacional, ou seja, de uma sociedade não industrializada, que é uma característica do cinema latino-americano da época. (OROZ, 1999)

Assim, a mulher sedutora no filme de Bó provoca os homens, tirando-os do equilíbrio, ideia machista da época, seguindo a alegoria bíblica da mulher que induz o homem a cometer pecado, mudando seu pensamento, seu princípio, despertando-lhe os instintos primitivos. Essa mulher, Flavia Forkel, seduz com um tom de passividade, apesar de provocar seu alvo, o personagem Julio Guillén, interpretado pelo próprio Armando Bó, e também outros homens, os peões, que vivem naquele lugar e que se sentem provocados por ela, pois sabiam que Flavia se banhava nua no rio, e eles ali, sem fazer sexo há um bom tempo. A violência, provocada pelo machismo, contra a mulher, é explícita tanto no conto quanto na tela.

Por outro lado, as mulheres indígenas aparecem no filme abanando o explorador/patrão Max Forkel, fazendo os deveres domésticos, mantendo relações sexuais com ele quando mais novas. A mulher indígena é diferenciada da Flavia, é colocada numa posição mais inferiorizada na história por fazer parte de um grupo marginalizado, explorado/escravizado.

Na época em que o filme estreou, Isabel Sarli subiu ao estrelato, tornou-se de imediato uma atriz celebrada na Argentina, menos pelos puritanos obviamente, e em outros países onde o filme foi passado. Tudo isso devido, principalmente, à sua nudez frontal estampada na tela grande. Sarli agradou muito aos homens/às mulheres pela sua beleza erótica, mas também agradou às mulheres que, de alguma maneira, nela se inspiravam por sua “beleza argentina”. Para Drajner Barredo, “Los films de Armando Bó e Isabel constituyen un claro ejemplo: resultan innovadores para la época, construyen y representan un universo donde las sexualidades e identidades no aparecen definidas rigidamente ni están constreñidas a un único horizonte de posibilidades [...].” (DRAJNER BARREDO, 2016, p. 27).

No entanto, lançamos aqui uma questão: por que a nudez de Flávia, mulher branca, foi tão desejada pelos homens ao contrário do que acontecia com a nudez das mulheres indígenas? No filme não existe uma cena em que os trabalhadores se interessam sexualmente pelas indígenas como se interessam por Flávia. Há um interesse diferenciado: as nativas são violentadas, usadas para satisfazer os desejos do patrão Max Forkel em sua casa. O capataz era incumbido de escolher as mais jovens e bonitas para satisfazê-lo, também para abaná-lo com uma folha de palmeira, aliviando o calor. Elas ficavam seminuas nos espaços da casa e do lado externo. O que se nota é que há, neste ponto, uma relação de poder/ de desprezo pelas mulheres indígenas: o patrão as despreza, escolhe seus corpos como se estivesse escolhendo uma mercadoria. O preconceito com os originários é maior que qualquer interesse, não havia relação afetiva entre o patrão e seus capangas para com os indígenas, não havia espaço para uma aproximação, uma relação de igual para igual, humanizada.



Apesar de tudo, uma dessas indígenas, que vivia na casa, sempre vigia Max Forkel, sempre o olha, e acaba por salvá-lo da morte pelo fogo, trocando praticamente sua vida pela dele. Parece que o diretor deixa subentendido uma paixão dessa indígena pelo seu alvo, uma dependência que a leva a ser consumida pelas chamas.

Em mais um de seus acertos, Armando Bó consegue, por meio da imagem, revelar o psicológico dos sujeitos referidos, as diferenças existentes transbordadas pelos seus olhares, provocando também o olhar do espectador que observa e julga o que recebe do movimento/realidade exposto na tela.

CONCLUSÃO

Com a aproximação pontual das passagens dos contos e do filme, podemos verificar essa realidade abordada por críticos paraguaios em relação à narrativa de Roa Bastos, bem como sua transposição à tela por meio de imagens que ganham um tom dramático e ao mesmo tempo crítico, fazendo com que o leitor perceba toda essa violência e exploração ao ler os contos, e o espectador veja e grave em sua memória as trágicas e verossímeis imagens.

A adaptação, de Armando Bó, do livro *El trueno entre las hojas*, de Roa Bastos, passa a ser mais bem entendida a partir dos conceitos teóricos de adaptação filmica, apontados por Linda Hutcheon, presentes no livro *Uma teoria da adaptação* (2011) em que mostra as possibilidades de se adaptar um texto.

Nos contos “Esos rostros oscuros” e “El trueno entre las hojas”, as protagonistas também são vistas através de um olhar machista. A ideia é de que a mulher muda a cabeça do homem, provoca o desequilíbrio, tirando-o do foco, fazendo que ele “perca a cabeça”. Essa ideia provocou estupro de Amelia, filha do deputado Jerónimo Mendieta, por inúmeros homens, no primeiro conto. Este fato é repetido no filme, mas o estupro não se concretiza.

Também há a aproximação de Julio Guillén com Solano Rojas, mostrando a importância de uma união da classe oprimida/explorada para conseguir melhores condições de trabalho e vida. Por outro lado, os contos como o filme revelam o sofrimento dos mais pobres, como os trabalhadores e/ou os indígenas, durante a construção de fábricas, usinas de açúcar e serrarias no Paraguai, em meio à tortura e assassinatos devido à tensão provocada pela luta de poder e exploração dos mais frágeis e marginalizados.

Para terminar, entendemos que Bó em sua adaptação consegue sentir e transmitir, por meio de fatos e personagens de alguns contos de *El trueno entre las hojas*, questões pertencentes ao povo paraguaio num determinado momento histórico, distante de uma fidelidade ao livro, mas seguindo o que hoje sabemos sobre adaptação cinematográfica.

REFERÊNCIAS

DRAJNER BARREDO, Tamara. “¿Cosificación o uso político? Carne de Armando Bó-Isabel Sarli. In: *Imagofagia*. Buenos Aires. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual, nº 14, 2016.

El TRUENO entre las hojas. Direção: Armando Bó. Produção: Cooproducción Argentina- Paraguai. Argentina: Films AM, 1958.1 DVD.



HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.

JÚNIOR, Valdir Olivo. Augusto Roa Bastos: imagen(s) do exílio. In: **Anuário de Literatura**. Vol. 16, nº 2, p. 8-22, 2011.

LOTMAN, Yuri. **Estética e semiótica**. Lisboa: Editorial Estampa, 1978. METZ, Christian. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

OROZ, Silvia. **Melodrama: o cinema de lágrimas da América Latina**. Rio de Janeiro, 1999.

PAGEAUX, Daniel-Henri. **Musas na encruzilhada: ensaios de Literatura Comparada**. São Paulo: Hucitec; Santa Maria: UFSM, 2011.

PICCINI, Mabel. *El trueno entre las hojas* y el humanismo revolucionario. In: ROA BASTOS, Augusto. **El trueno entre las hojas**. Asunción: El Lector, 1997.

REED, Staley. O cineasta e o público. In: CREEDY, Jean (Org.). **O contexto social da arte**. Rio de Janeiro: Editores Zahar, 1975.

ROA BASTOS, Augusto. **El trueno entre las hojas**. Asunción: El Lector, 1997.

RODRÍGUEZ-ALCALÁ, Hugo; CARUGATI, Dirma Pardo. **Historia de la literaturaparaguaya**. Asunción: El Lector, 2000.

SAMOYAULT, Thiphaine. **A intertextualidade**. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SUÁREZ, Victorio V. **Literatura paraguaya (1900-2000): expresiones de los máximos representantes contemporáneos**. Asunción: Servilibro, 2001.

VOIONMAA, Daniel Noemi. Después de la larga noche: narrativa paraguaya contemporânea. In: **Meridional**. Revista chilena de Estudios latinoamericanos, vol.6, abril 2016.

ZANGRANDI, Marcos. “Uma mujer desnuda em la selva. Bó, Roa Bastos y El trueno entre las hojas”. In: **Imagofagia**. Buenos Aires. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual, nº 14, 2016.



LA REPRESENTACIÓN DE LA CIUDAD VIRREINAL DE MÉXICO: UN DIÁLOGO ENTRE PINTURAS Y CRÓNICAS URBANAS DEL XVIII

Elisabeth Fromentoux Braga¹

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

RESUMEN

El objetivo de este artículo es evidenciar el diálogo existente entre los cronistas urbanos y los pintores del siglo XVIII que representaron la ciudad virreinal de México, de modo a comprobar que, detrás de tales descripciones, se manifestaba un discurso criollo de sociedad idealizada. Se realiza un análisis detallado y comparativo de las obras de Juan Manuel de San Vicente y de Juan de Viera, así como de algunos lienzos de artistas de la época, tales como Cristóbal de Villalpando y Juan de Arellano. Tanto los textos como las pinturas contribuirán a representar la sociedad mexicana de aquella época, y, se puede concluir que las largas descripciones del barroco, sea en las riquezas arquitecturales u ornamentales, sea en las alegóricas festividades públicas, tenían también por objetivo valorar a la corte virreinal y demostrar a la Corona y a los peninsulares que Nueva España no tenía nada que envidiar a ningún país de Europa.

Palabras clave: Crónicas urbanas; Ciudad; Sociedad virreinal; Representación.

RESUMO

O objetivo deste artigo é demonstrar o diálogo existente entre os cronistas urbanos e os pintores do século XVIII que retrataram a cidade vice-real de México, a fim de demonstrar que, por trás dessas descrições, era evidente um discurso criollo de sociedade idealizada. Realiza-se uma análise detalhada e comparativa das obras de Juan Manuel de San Vicente e Juan de Viera, bem como de algumas pinturas de artistas da época, como Cristóbal de Villalpando e Juan de Arellano. Tanto os textos quanto as pinturas contribuíram para a representação da sociedade mexicana da época, e, pode-se concluir que as longas descrições barrocas, seja das riquezas arquitetônicas ou ornamentais ou de festividades públicas alegóricas, também tinham o objetivo de valorizar a corte vice-real e demonstrar à Coroa e aos peninsulares que a Nova Espanha não tinha nada a invejar de nenhum país europeu.

Palavras-chave: Crônicas urbanas; Cidade; Sociedade vice-real; Representação.

INTRODUCCIÓN

Al cruce entre la literatura, la historia y la ciudad, en los términos de Valerie Añón (2012, p. 82), las crónicas urbanas siempre fueron objeto de debate entre los estudiosos. En efecto, si algunos las consideran fuente de información histórica, otros dudan de su validez, entendiéndolas como ficción por su carácter subjetivo. Por una parte, las crónicas de tradición mayoritariamente occidental se fijaron en la descripción de la fundación y del desarrollo urbano de las ciudades, preocupándose en hacer un minucioso catálogo de lo arquitectónico. Pero, a la vez, la ciudad, por ser el lugar de inscripción de realidades, se presenta como el teatro de hechos sociales y religiosos – de los que dan cuenta los cronistas – con relatos precisos de las manifestaciones públicas, fuente de ricas informaciones para los historiadores. Finalmente, una crónica es el resultado de un análisis que, por

¹ É mestrandona em Teoria da Literatura na UFPE e bolsista CAPES. E-mail: elisabragafr@gmail.com



más que se quiera objetivo, es fruto de la mirada de un hombre, cuyas creencias y convicciones no pueden apartarse del relato, al valorar tal o cual aspecto, y, por ocasiones, emitir un juicio de valor.

Los dos cronistas a los que se analiza en este trabajo – Juan de Viera (1719-1781) y Juan Manuel de San Vicente (¿?)² – se ubican en el México del XVIII y traen una minuciosa descripción de la ciudad virreinal de aquella época. De los edificios religiosos a los civiles, de las plazas a los mercados, de los paseos a las fiestas, no dejan ningún detalle afuera. La riqueza de estas descripciones permite hacerse una representación muy precisa de lo que ha sido México en su época de esplendor, tanto en el ámbito arquitectónico como en el del consumo alimentar o de utilidades. Además de imaginar este paisaje urbanístico, se puede percibir los modos de vida cotidiana de los habitantes de la capital virreinal mexicana, no solo de su corte, sino que también de los comerciantes y artesanos involucrados en el ritmo incesante de la ciudad.

Lo que se percibe de pronto a la lectura de estos textos es que gran parte de la vida urbana de los siglos XVII y XVIII se daba fuera de casa, es decir que la vida de la gente estaba reglada por los hechos públicos. Se trata no solo de los mercados, tiendas ubicadas en las plazas, pero también de los eventos religiosos (procesiones, por ejemplo) u oficiales (entrada de virreyes). La urbanización colonial en América se dio a partir de un centro, generalmente un templo al lado del que otros establecimientos públicos fueron construidos a lo largo del tiempo, además de casas de nobles y ocupantes de puestos públicos. La ancha plaza alrededor de la cual se elevaron las construcciones fue la escena de una agitación constante, el punto donde a la vez se cruzaban religiosos, oficiales, comerciantes, indígenas, criollos o peninsulares, pero sin que hubiera necesariamente una efectiva interacción entre los actores de este teatro. La agitación cotidiana así que las grandes manifestaciones públicas fueron retratadas por pintores como Juan Antonio Prado (¿?), Juan de Arellano (1614-1676), Cristóbal de Villalpando (1649-1714), y otros, anónimos. En efecto, en sus pinturas, ilustran perfectamente lo que dicen los textos y, por esta razón, no se podría dejar de ponerlos en diálogo en esta lectura de la ciudad virreinal del XVIII.

1 ¿LITERATURA, HISTORIA O CIUDAD?

De manera casi unánime, los estudiosos suelen caracterizar la crónica como una narración que busca preservar y fijar por escrito los hechos históricos que la sola memoria humana no lograría guardar. Así, según Walter Mignolo (1982, p. 75), su objetivo es, antes de todo, permitir a través de su lectura que los que no han atestiguado de las ocurrencias que en ella están descritas – sean ellos coetáneos o de generaciones posteriores – puedan enterarse de hechos pasados.

Las crónicas, junto a las cartas y diarios, son las primeras manifestaciones de la literatura latinoamericana y, a la vez, por su aporte en documentación, el punto de partida de investigaciones de numerosos historiadores. En América Latina, las primeras crónicas conocidas remontan al siglo XVI, y en ellas encontramos una representación del “Nuevo Mundo” tal como era aprehendido por y para los europeos. Es importante resaltar que el presente estudio se concentra en los textos producidos por peninsulares y criollos. Los cronistas, además de relatar hechos relativos a la conquista, en los años que siguieron, hicieron relatos de la construcción de las grandes urbes. De este modo, podemos situar las crónicas en el cruce de discursos de tres distintas áreas: literatura, historia y ciudad.

² No se tiene noticia de sus fechas de nacimiento y muerte.



La historia es una indagación, es decir que el trabajo del historiador es de investigar y escribir el resultado de esta investigación. En este sentido, las crónicas pueden presentar una fuente de informaciones para los historiadores que las analizan, pero no constituyen en sí una investigación, aunque por ocasiones puedan acercarse a esto. Una crónica puede ser el relato de algo que el autor presenció, o más bien algo que no ha vivido. En el primer caso, podemos citar los relatos de la época de la conquista, como por ejemplo la *Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España* de Bernal Díaz del Castillo (1632), o aún las Cartas de Cortés (1519-1526), que son consideradas como casi crónicas por su tono y la acumulación de datos que presentan. Ya, en el segundo caso, el cronista relata hechos que no le son coetáneos y para lograrlo recurre a un conjunto de materiales que provienen de códices, de testimonios orales o documentos pictográficos. Ese cronista se presenta entonces como investigador. Tanto en historia como en literatura, los géneros no son cerrados y por esto resulta difícil encajar la crónica en una u otra de estas áreas. Como lo resalta Lienhard (1983), la crónica suele referirse a la historia contemporánea, mientras que la novela alude, con modalidades de leyenda, a un pasado más o menos remoto. Sin embargo, los límites son delicados e inciertos. Una de las alegaciones de los que contestan el valor histórico de las crónicas, es la subjetividad presente en ellas. Así, según el autor:

En realidad, cada crónica tiende a ser funcional dentro del sistema que constituye la articulación entre la personalidad del autor, su texto (materias y exposición), los fines políticos, religiosos y culturales subyacentes, los destinatarios oficiales e implícitos y el modo de difusión coyuntural de lo literario. (LIENHARD, 1983, p. 106).

Las crónicas hispanoamericanas, desde el siglo XVI, respondían al afán de relatar las hazañas de los españoles en las nuevas tierras. Así, eran encomendadas y se designaba un funcionario encargado de esta labor: el *cronista real*, el que tenía acceso a una multitud de documentos oficiales. Su principal tarea, además de informar, era de enaltecer la grandeza de la Corona española. Al paso del tiempo, la crónica y otras relaciones se volvieron una forma de ganar recompensa y favores reales. De este modo proliferaron escritores deseosos de destacar sus talentos, no midiendo sus esfuerzos en retórica para describir las bellezas y riquezas del Virreinato. Si, por un lado, esos escritos, principalmente los de los primeros tiempos, recubrieron el valor de relatos oficiales, por otro lado, tanto los objetivos personales de sus autores, como la necesidad de corresponder a las expectativas de la Corte, confirieron a esos textos cierto valor subjetivo. En efecto, se percibe el tono empleado, la elección de las palabras y los elogios a la Corte presente en muchas de las crónicas hasta meados del XVIII, época en la que empezaron a surgir crónicas con tenor de crítica. En los primeros relatos, luego de la Conquista, la idea de lo *maravilloso* prevalecía. De este modo, las Crónicas de las Indias producidas a partir del siglo XVI, más allá de una descripción de lo visto, se esforzaron por traducir en palabras lo increíble, lo que difícilmente se podría imaginar sin verlo con sus propios ojos. Pasado esos primeros tiempos del descubrimiento, la crónica se volvió progresivamente, a partir del XVII, de valor moralista y educativo, para recubrir, en el XVIII un valor casi de cuadro de costumbres. La crónica, así, se burocratizó y fue influenciada por el periodismo cuya función en aquella época era expresar los cambios sociales y políticos. Esas crónicas se empeñaron en describir lo cotidiano.

La Ciudad de México, sede del Virreinato, abrigaba la corte virreinal, y por eso, fue un gran centro de desarrollo urbanístico y cultural. Esa posición central hizo de ella el objeto de innumerables descripciones y se inscribió en el imaginario como ideal urbano, social y cultural. El primer cronista oficial de la ciudad fue Francisco Cervantes de Salazar (1514-1575), que, en sus *Diálogos* (1554), trae relatos y detalles de la Ciudad de México, sus calles y calzadas, sus habitantes y costumbres. Más tarde, otros cronistas alcanzaron el título oficial de *cronistas de la Ciudad de México*: Luis González



Obregón (1865–1938) y Artemio de Valle Arizpe (1884–1933), en cuyas crónicas se encuentran ricas informaciones sobre los modos de vida, las costumbres, y otros detalles muy específicos que constituyen una fuente valiosa de datos para conocer algunos aspectos de la vida diaria en la capital novohispana de la época virreinal³.

El presente trabajo se fija en dos cronistas del siglo XVIII: Juan Manuel de San Vicente y Juan de Viera. El primer cronista, en su *Exacta descripción de la magnífica corte mexicana* (1768), nos trae detalles extremadamente ricos de la Ciudad de México en la época virreinal. Tras una exposición de los emperadores mexicas, se empeña en la elaboración de una descripción completa de la ciudad: empieza por los edificios religiosos con una particular atención por la Catedral, a lo que siguen los edificios civiles, las manifestaciones públicas, relativas al Virrey y a las actividades de la Plaza Mayor, centro administrativo, cultural y comercial activo de la ciudad. Finalmente, expone el número sorprendente de comercios y mercancías presentes en aquel tiempo.

La segunda crónica es la *Narración de la ciudad de México, corte y cabeza de toda la América septentrional* (1778), en la que Viera, ciertamente inspirado en San Vicente, da particular atención a las actividades comerciales y artesanales, las construcciones religiosas y su rica ornamentación interior, colegios y hospitales, así como las plazas, los paseos y las manifestaciones públicas y religiosas, bien como las expresiones artísticas, principalmente los pintores.

Viera era criollo, nacido en la ciudad de Puebla, pero se trasladó aún niño a México. Por su vez, San Vicente era peninsular, pero se sentía parte de esta realidad ultramar. En ambos casos, los autores se inscriben en la mentalidad de la Ilustración, es decir este afán de inventario, de descripción pormenorizada, además del espíritu criollo de identidad mexicana en formación, que motivó la abundancia de detalles mostrando las riquezas, la opulencia, el lujo de la ciudad virreinal, visando no solo informar a la Corona de la magnificencia de su colonia, sino también contraponerse a una visión negativa de los peninsulares cuanto al “Nuevo Mundo”, realzando la exuberancia de la tierra de Nueva España.

2 LA CIUDAD VIRREINAL EN LAS CRÓNICAS: EL ESPLendor BARROCO

La fundación de la ciudad de México remonta a 1521, época en la que todavía se podía percibir el trazo original de la ciudad de Tenochtitlán (fundada en 1325). Cortés ordenó a Alonso García Bravo – soldado español de la Conquista de México, que, como alarife, realizó el primitivo trazado urbano de algunas ciudades, como México, Veracruz y la Villa de Antequera, actual Oaxaca – que realizara un nuevo trazado con una zona central reservada a los españoles y cuatro barrios externos para los indios (TOVAR DE TERESA, 1985, p. 4). Además de razones estratégicas visando evitar el resurgimiento de la urbe mexica, Cortés también tenía la idea de crear una ciudad ideal en un sitio ideal. Esa reconstrucción se dio al estilo europeo, aunque respetando algunos aspectos ya existentes. Sin embargo, este proyecto no correspondía totalmente a los modelos de ciudades peninsulares, sino más bien al antiguo modelo romano en *damero* o también llamado *red ortogonal*. La ciudad fue proyectada en líneas rectas, paralelas y perpendiculares entre sí, con calles, plazas, espacios abiertos y manzanas. Así, según el escritor, “son todas la calles igualmente anchísimas [...] y tan iguales hasta

³ Tanto Luis González Obregón como Artemio de Valle Arizpe son autores posteriores a la época virreinal, pero que en algunas de sus crónicas tratan de esta época.



los estremos⁴ de su extensión, generalmente hablando assi las de Norte á Súr, como las de Oriente á Ocaso, estando empedradas [...]” (SAN VICENTE, 1768, p. 148).

La traza en formato de tablero permitió establecer una plaza principal que partía hacia las afueras. Alrededor de esta plaza se encuentran, aún el día de hoy, los primeros edificios construidos por los españoles luego de la conquista: La Catedral, el Palacio del Virrey (antigua casa de Hernán Cortés) y el Ayuntamiento (o casa del Cabildo). A lo largo de los siglos XVI a XVIII, la ciudad sufrió varios cambios en su trazado, debido, en parte, a su dinamismo. En efecto, se volvió la ciudad más poblada del virreinato, y, de hecho, el principal centro mercantil y financiero. Las descripciones de los cronistas parten de esta plaza – llamada Plaza Mayor, en aquella época –, sus edificaciones y su dinámica para, después, alcanzar las afueras. De este escenario hacen largas y detalladas descripciones.

Juan Viera introduce su narración de la ciudad en los siguientes términos: “Su plan es el más hermosos que se pueda discurrir ni imaginar. Está situada en un bellísimo valle, cuya circunferencia es un abreviado del Parayso” (VIERA, 1990, p. 192). La comparación de la ciudad de México con el paraíso remonta a los tempranos tiempos de la conquista y es frecuente tanto en las crónicas como en las cartas y diarios desde el siglo XVI. En esta primera parte de su obra Viera hace una descripción de la ubicación de la ciudad y trae datos generales a la manera de San Vicente. Empieza entonces una definición de la magnificencia de la arquitectura colonial: “son sus edificios magníficos y opulentos, sus casas bastante amplias, hermosas y cómodas [...] siendo su fábrica de una piedra al modo de panal o esponja, rubia, tan poderosa y ligera [...]”⁵ (VIERA, 1990, p. 193).

2.1 LA PLAZA MAYOR COMO PUNTO CENTRAL

Como ya se mencionó, la Plaza Mayor es, en la construcción de la ciudad de México, un punto central y simbólico. Es, pues, también el punto de partida de las descripciones de San Vicente y de Viera. San Vicente inicia este paseo por el centro de México dando un gusto de lo suntuoso que son los edificios de la Plaza Mayor: “Lo material de sus Edificios con ser tan sumptuoso, y costoso, excede singularmente en los Templos, cuya magnificencia en lo exterior manifiesta distintamente lo ventajoso, y rico de su interior” (SAN VICENTE, 1768, p. 148).

Viera, por su parte, enseña los edificios ubicados en esta plaza, cuyo “cuadro tiene más de dos mil varas castellanas” (VIERA, 1990, p. 195), a saber, el Real Palacio, el Portal de las Flores, las casas del Cabildo, el Portal de los Mercaderes, “el más hermoso espectáculo de quantos tiene la ciudad” (VIERA, 1990, p. 195) y, finalmente la “sumptuosa Metropolitana Yglesia” (VIERA, 1990, p. 197).

De la Plaza Mayor los autores llevan a un paseo a través de estas edificaciones, de las calles que salen de este centro y sus alrededores. Ambos distinguen los edificios religiosos de los civiles, dando un destaque particular a la Metropolitana Catedral.

2.2 LA CATEDRAL

⁴ A lo largo del artículo, se reproducen los textos de los cronistas tales como se encuentran en la versión original de la obra (San Vicente) o recopilada (Viera), respetándose la escrita del español antiguo.

⁵ Aquí Viera hace referencia a la piedra *Tozontle* (de ton rojo), que junto con la piedra *Chiluca*, son características de la región de México y Puebla y fueron bastante empleadas en las construcciones de la época virreinal.



Las descripciones de la Catedral, hechas a modo de inventario, son muy largas y ocupan varias páginas. En ellas descubrimos no apenas un edificio de valor religioso sino una verdadera joya barroca. Los cronistas no miden los calificativos al referirse tanto a su planta arquitectural como a su decoración interior y a los tantos adornos que contiene. Todo es relatado, las naves, las columnas, la cúpula, las capillas, la sacristía, entre otros: nada puede escapar.

Viera empieza su exposición de la Metropolitana Iglesia resaltando su “admirable arquitectura de orden dórico” y presentando su planta dividida en cinco partes. Menciona las siete “magnificas portadas” a las que San Vicente añade los “hermosos relieves y admirables Efigies”. La exaltación de la belleza barroca de esta Catedral se manifiesta en San Vicente por los adjetivos empleados para calificar los adornos del templo. En lo concerniente a las capillas, las define como “ricas todas por sus altares, Pinturas y demás adorno cerradas con Rexas de fina madera curiosamente trabajada [...]”. Ya, sobre la luminosidad del interior de la iglesia, nos habla de “ventanas con hermosas crystalinas vidrieras”. Aún se puede citar los “dos gigantes Organos de dos caras y quatro cuerpos cada uno, cuyas hermosísimas caxas de las más ricas [...] llenan todo el hueco de los Arcos hasta sobresalir con su magnitud”, los “cinquenta Magnificos Altares” o los “dos admirables Viriles de oro, el uno [...] guanecido de esmeraldas y perlas y el otro, algo mayor, con un rico Zafiro [...] multitud de velas en ricos candeleros de plata y quatro muy especiales de oro”. (SAN VICENTE, 1768, p. 149-155).

Viera no se muestra menos entusiástico cuanto al esplendor barroco, pero da una particular atención a las pinturas que ornan las diferentes partes de la iglesia, y en particular las de la Sacristía, de autoría del artista Cristóbal de Villalpando. Así dispone: “Son cubiertas sus paredes de unas prodigiosísimas pinturas con una moldura dorada” y concluye que “decir el adorno, grandeza, riqueza y magnificencia de esta sacristía, fuera hablar de la mar tan deslumbrante es esta parte de la Catedral” (VIERA, 1990, p. 199-206). Finalmente, este cronista hace una comparación entre esta iglesia y las de Europa, afirmando que “Oh! Y quantas catedrales de la Europa tomarían ser del tamaño, hermosura y adorno de este edificio!” (VIERA, 1990, p. 209).

2.3 EL REAL PALACIO Y LA REAL UNIVERSIDAD

San Vicente hace un retrato de las “casas suntuosas” que componen el Real Palacio, habitación de los Virreyes, en el que tampoco limita sus adjetivaciones al describir “lo soberbio de este maravilloso Palacio” (SAN VICENTE, 1768, p. 165): hermosas portadas, multitud de balcones, espaciosa Fábrica, una sala suntuosa, una magnífica capilla, abundantes fuentes, espacioso jardín, muchos patios grandes. Aún se refiere a la Casa de la Moneda, “una de las obras más sumptuosas de esta Corte” (SAN VICENTE, 1768, p. 165), además de aludir a la abundancia y variedad de oficinas de todo género.

Viera aún da “una breve razón de [la] grandeza y hermosura” de la “magnifica y sumptuosa planta” de la Real Universidad “cuio hermoso frontispicio y balconería es uno de los mejores objetos de toda su quadratura” (VIERA, 1990, p. 217). La compara a un palacio de Athena y da destaque a los colores y el dorado que ornan todo su interior.

2.4 LOS DEMÁS EDIFICIOS RELIGIOSOS Y CIVILES: A MODO DE INVENTARIO

Más allá de describir lo que ven, los cronistas traen datos que necesariamente hubieron de pesquisar. Es decir que ambos hicieron un trabajo de investigación. Tras las descripciones detalladas



de algunas construcciones, San Vicente aporta una enumeración de los edificios religiosos, que divide de la siguiente manera: conventos de religiosas; conventos, hospicios, colegios y demás casas de religiosos; otras iglesias y capillas separadas. Tras una relación a modo de inventario, describe de forma más simple lo bello de estos templos. Lo mismo hará Viera al largo de su obra, cuando llevará al lector alrededor de la Plaza Mayor y a través de sus calles adyacentes. San Vicente justifica la inclusión de los colegios en esta lista de edificios religiosos por el hecho de que “casi todos tienen su Templo correspondiente a la calle” (SAN VICENTE, 1768, p. 160).

Ambos tratan de citar todos los edificios presentes en el centro de la ciudad, haciendo una descripción por veces menos pormenorizada, pero siempre realzando lo bello, lo rico y sumuoso de estos establecimientos, además de destacar el buen funcionamiento de los hospitales y hospicios, notablemente. De este modo, Viera hace una lista exhaustiva de los colegios y establecimientos de enseñanza, así como de los hospitales, los cuales en algunos casos son descritos de forma pormenorizada.

A través de estos ejemplos, se buscó demostrar el afán descriptivo de la época – al cual esos cronistas parecen corresponder, – así que la exaltación, que traducen en palabras, de lo barroco, es decir, de las riquezas y abundancias de esta ciudad. Así, queda claro que, más allá de un objetivo informativo, hay una alabanza de la ciudad virreinal y del buen funcionamiento de sus instituciones, lo que parece querer contraponerse a la *prepotencia* de la Península.

3 LA VIDA COTIDIANA EN LA CIUDAD VIRREINAL DEL XVIII

La dinámica de la vida social aparece particularmente en las descripciones de la Plaza Mayor, de sus mercados y de las manifestaciones públicas, de orden religioso o civil, ocasiones en las que se evidencian también las divisiones de clases sociales que regían las relaciones entre los habitantes.

Este afán descriptivo se inscribe en el espíritu ilustrado del siglo XVIII, en el que todo se retrataba detalladamente y se clasificaba. Lo que los cronistas exponen en palabras se puede visualizar en imágenes al mirar obras pintadas en la época por artistas renombrados como Juan Antonio Prado, Juan Correa (1646-1716), Manuel de Arellano o Cristóbal de Villalpando. Así, las descripciones escritas son tan meticulosas que al leerlas parece que se está observando algunos lienzos. A partir de la segunda mitad del siglo XVII, la ciudad de México se había vuelto la capital de un riquísimo reino, en el cual – además de riquezas minerales propias – llegaban una infinidad de productos provenientes de Europa y China, de tal forma que todos sus monumentos esplendían esa prosperidad. Pinturas en inmenso formato fueron entonces encomendadas por los virreyes, a la vez que los cronistas cristalizaban en sus textos la grandeza de la ciudad, de sus fiestas y de sus mercados. Los cuadros de aquella época revistieron un aspecto costumbrista al retratar a la gente y su vida cotidiana. Segundo Rubial García (2008, p. 417), “eso se debe, en parte, a que tales cuadros eran objetos de exportación y, por lo tanto, son los vestidos, las actividades y fisionomías humanas lo que los pintores piensan que puede interesar a los ojos extraños”. Así, a seguir, se evidenciará el dialogo que se puede establecer entre los dos cronistas analizados en este trabajo y esos pintores representativos del barroco nuevo-hispánico del XVII-XVIII.

3.1 LAS ACTIVIDADES DE COMERCIO: LOS MERCADOS DE LA PLAZA MAYOR

En su crónica, San Vicente a guisa de introducción informa datos generales sobre la parte central de la ciudad. Enseña la cantidad de cuadras “pobladas de multitud de Vendedores de todo



géneros, llenas de Oficinas de todas clases surtidas á mayor abundamiento [...] cuyo ejercicio [...] solo los practica la gente, que llaman de color quebrada, como Indios, Negros y Mulatos." (SAN VICENTE, 1768, p. 148). Luego al empezar, entonces, el autor ya da una pequeña idea de lo que es la parte central de la ciudad de México – su extensión, su población – así que su comercio y abundancia de producto. A la vez, se percibe que esta sociedad virreinal está organizada en función de una división de clases, relativamente relacionada al origen étnico.

Las actividades comerciales que ocurrían en la Plaza Mayor fueron objeto de largas explanaciones por parte de los cronistas. San Vicente dedica la última parte de su crónica a la Plaza Mayor "la más clara manifestación de la grandeza de esta Corte" (SAN VICENTE, 1768, p. 171) y llega a compararla con una Babilonia. Enumera la cantidad y variedad de puestos y tiendas, y describe los colores y abundancias de productos, pero a diferencia de Viera, no hace una clara distinción entre las secciones. Para Olvera Ramos (2007) no se trata de un mercado, sino que de tres mercados funcionando en la plaza:

Los mercados a los que me refiero son el de bastimentos o víveres, llamado en aquella época «puestos de indios»; el mercado de manufacturas artesanales —nuevas y usadas— también llamado «el Baratillo» y el mercado de productos ultramarinos o «cajones de ropa» (luego Alcaicería y posteriormente Parián). (OLVERA RAMOS, 2007, p. 22).

Es lo que parece en la crónica de Viera, que distingue claramente estos comercios. El primer espacio era dedicado a primeras necesidades "en donde venden los indios guitarros instrumentos para los mismos indios" (VIERA, 1990, p. 214). El segundo, reservado a los productos de lujo o exportación, llamados *cajones*, se localizaba frente al ayuntamiento, en un edificio construido a fines del siglo XVII, el *Parián*. Este era considerado el centro del comercio de la ciudad. En él, se encontraba "tiendas de todo género de mercancía, assí de la Europa como de la China y de la tierra, con infinita variedad de loza, pedrería, argentería, pasamanería, etc. Que deposita en sí más de treinta millones de valor" (VIERA, 1990, p. 214). Finalmente, el *Baratillo*, con productos no comestibles, principalmente para los pobres. Así, Viera define esta parte del mercado en los siguientes términos: "dos otras calles que forman el quadro del Baratillo son de zapatería [...] donde se encuentran calzados assí para la gente plebeya como la para la más pulida [...]" (VIERA, 1990, p. 214).

El Paríán fue representado por Cristóbal de Villalpando (Fig. 1), en 1695. En este cuadro, pintó a 1283 personajes, en tres metros cuadrados de tela, donde muestra el Mercado del Paríán, en la parte central y, alrededor, se pueden percibir la Acequia Real, el Ayuntamiento, la Catedral Metropolitana y el Palacio Virreinal. Este cuadro da una imagen pictórica de lo descrito en las crónicas y, más específicamente, da cuenta de la dinámica de los intercambios realizados en el mercado, tal como explanado por los autores. En él se pueden distinguir gente de diferentes estratos de la sociedad, transitando por la plaza, participando, de este modo, de la dinámica cotidiana de este lugar central.

En el cuadro siguiente (Fig. 2), se puede apreciar una vista del Paríán de más cerca. Se trata de una representación de los *cajones*, donde se evidencia las *calidades* de los individuos por su indumentaria y las actividades que realicen. De hecho, para Alfredo Cordiviola (2021):

Os três mercados estavam assim profusamente amalgamados no coração mesmo da capital, no local mais apropriado para favorecer o fluxo das mercadorias e a vigilância das autoridades. Como em todas as relações que articulavam a sociedade, entre os mercados também havia marcadas hierarquias. A Alcaicería ou Paríán reunia os negociantes e



atacadistas espanhóis oficiais, que participavam nos circuitos de importação e importação. (CORDIVIOLA, 2021, p. 81).



Fig. 1 – Cristóbal de Villalpando. Vista de la Plaza Mayor de la Ciudad de México.



Fuente: Methuen Collection. Corsham Court.

Fig. 2 – Anónimo. El Parián. Siglo XVIII.



Fuente: Colección Banamex, México.

Los cronistas resaltan bastante la mezcla cultural presente en los mercados de la Plaza. Otro lienzo de Arellano, fechado del 1720, presenta la actividad mercantil en el mes de diciembre, época



en la que se añadían de forma temporaria los “puestos de Noche Buena”. En esta pintura, se puede apreciar al frente los jacalones del mercado de bastimento decorados e iluminados.

Juan de Viera resalta sobre todo dos festejos anuales, el día de muertos y la Noche Buena, durante los cuales lo más notable no eran las celebraciones religiosas sino la venta generalizada de un tipo especial de mercancías: los dulces. (RUBIAL GARCÍA, 2008, p. 420).

A partir de 1720, hubo la necesidad de que los puestos formaran calles de modo que puedan pasar los coches. Es lo que consta en una pintura fechada del 1765 atribuida a José Joaquín Prado (Fig. 3) en la que se representa la actividad cotidiana en la plaza y de la gente que por ella transitaba. Gran parte de este cuadro representa efectivamente el mercado, en lo que se distinguen el mercado de ultramarinos, con sus “ochos puertas y quatro calles” (VIERA, 1990, p. 214) y los puestos del Baratillo interior, además, a la izquierda, de la acequia y las tiendas de la calle señor San José, a que se refiere Viera, como ya citado. Finalmente, se observa el Portal de mercaderes de donde salen personas vistiendo la ropa elegante de aquel tiempo y que Viera llama de “teatro de maravillas” (VIERA, 1990, p. 196).

Fig. 3 – Juan Antonio Prado. Entrada del Virrey marqués de Croix.



Fuente: Museo Nacional de Historia, México.



3.2 LAS MANIFESTACIONES PÚBLICAS: PROCESIONES Y SALIDAS PÚBLICAS DEL VIRREY

Más allá de abrigar las actividades mercantiles, la plaza también fue el palco de festividades religiosas y civiles. Así, en muchas ocasiones, este espacio reunía todos los estratos sociales, pero siempre con la preocupación de mantener el orden y respetar la jerarquía. Los incentivadores de tales fiestas fueron la iglesia y el gobierno, cuyas sedes se ubicaban justamente en la Plaza Mayor. De hecho, es de ella que salían y regresaban las festividades como desfiles y procesiones.

Entre las festividades más relatadas por los cronistas, se destacan las entradas o salidas de Virreyes, mientras que, en el ámbito religioso, se trató principalmente de procesiones como por ejemplo a la ocasión del traslado de imágenes santas desde un santuario hasta la Catedral. Las procesiones, según Rubial García (2008) consistían en una escenificación teniendo como punto de partida y de culminación la Plaza Mayor. Así “durante estos desfiles alegóricos se cargaban sobre andas las estatuas de los santos engalanadas con joyas y ricas telas, seguidas por las diferentes corporaciones encabezadas por sus estandartes, cirios y cruces procesionales” (RUBIAL GARCÍA, 2008, p. 420). En su crónica San Vicente pretende “dar noticia de lo Magnifico de las Porcessiones” (SAN VICENTE, 1768, p. 160) y presenta una vez más una descripción pormenorizada del Viernes Santo con detalles de la orden en el que se daba este desfile. Encabezaba esta marcha “une grande, e lucido Acompañamiento de hombres á pié y a Cavallo (que para ir assi tienen concedido Privilegio de ambos los Pincipes) cubiertos los Rostros [...] representando el pueblo Judayco” (SAN VICENTE, 1768, p. 161). Luego seguían otros del mismo modo representando el pueblo católico. Seguían entonces las imágenes santas y dieciocho ángeles, de los que el autor da una precisa descripción. Viene consecutivamente “está Angelica Comitiva, la Noblíssima Ciudad” compuesta por Regidores, Alcades y Corregidores además de personajes ilustres y distintos de la alta sociedad. “Tras ellos la Santa Religión de Santo Domingo [...] alumbrando a la Portentosa Imagen de Jesu-Christo Difunto, que en una grande urna de plata y crystal va metido” y finalmente, “rodean la expressada urna en muestra de guardar al Divino Cuerpo, variedad de hombres vestidos de luto [...] y delante algunos niños [...]” (SAN VICENTE, 1768, p. 162).

Toda esa alegoría representativa de la sociedad barroca del México virreinal fue retratada también por pintores de aquella época. El cuadro a seguir (Fig. 4) representa el traslado de la Virgen de Guadalupe donde se percibe el cortejo.

Fig. 4 – Manuel de Arellano. Traslado de la Virgen y estreno del santuario de Guadalupe.



Fuente: Colección particular

Las entradas y salidas de los Virreyes también eran la ocasión de festividades y de lo que podría llamarse de *arquitectura temporaria* de la Plaza Mayor, por lo que se trataba de erigir arcos triunfales destinados a recibirlos. Las crónicas de San Vicente y de Viera dan nutridas descripciones de estos eventos. El primero explicita que *salir en público* hace referencia a:

Quando el Virrey assite a alguna de las muchas funciones señaladas, especialmente a la Cathedral, el dia inmediato después de haber llegado Correo de España, a oir la missa, que se celebra en Accimiento de gracias por la real Salud (SAN VICENTE, 1768, p. 166).

El mismo expone cómo tras los honores militares, “empieza a marchar una numerosa multitud de coches, yendo en el primero los Porteros del Ayuntamiento [...], a el que van siguiendo todos los Regidores, Alcades Ordinarios y Corregidores [...]. Vienen a seguir los Oficiales y Principales, para que, finalmente, en una sobervia carroza estirada de seis enjaezados Cavallos, el señor Virrey, sentado solo en la testera [...]” (SAN VICENTE, 1768, p. 166). Finalizando este cortejo, “a pie, cercando toda la Carrozalos Alabarderos armados de guardia, y en el mismo orden los Pages y Lacayos de la Casa [...]” (SAN VICENTE, 1768, p. 167). Toda esta escena desarrollándose bajo los ojos de la gente del pueblo que abre camino y reverencia al Virrey y su corte. Tal representación se manifiesta en la pintura atribuida a José Joaquín Prado, *La Plaza Mayor de México* (Fig. 3):

As ruas cobertas de pessoas de toda condição, que assistem em fileiras ou vão se aproximando, enquanto alguns grupos dispersos acompanham os movimentos ao longe, ou parecem ocupados em outros assuntos. Do lado direito, a fachada da catedral, no esquerdo o aqueduto. No centro desse universo cenográfico, disputando a atenção dos admiradores do quadro, havia um mundo, ocupado por rios de alvoroço e grandes aglomerações de seres e de coisas. Ali estavam os dois grandes mercados da cidade, o Parián e o Baratillo. (CORDIVIOLA, 2021, p. 80).



3.3 LOS PASEOS Y RECREOS

En su crónica, Viera alude a los paseos y alamedas de la ciudad, unos de los principales ocios de los habitantes de la ciudad virreinal en el siglo XVIII. De hecho, dedica gran parte de su crónica a la descripción de los conductos de agua o arquerías, siendo una de ellas, la del bosque de Chapultepec, hermosísima y:

conduce el agua a la ciudad, dejando libre el paso por estos mismos arcos, que están construidos [...] formando dos calzadas, una por fuera y otra por dentro de los árboles [...] de manera que dentro y fuera andan coches y caballos y dan lugar a los de a pie, siendo ese un hermoso paseo. (VIERA, 1990, p. 258).

Viera continúa su narración llevando al lector a los alrededores de la ciudad: “[hay] en la circunferencia de la ciudad muchísimos parajes donde concurre la gente a divertirse.” (VIERA, 1990, p. 259). La Alameda Central (Fig. 5) es retratada por el cronista como “un espacioso jardín en cuyas calles pueden andar mil coches, dejando libre camino a los que pasan a pie” (VIERA, 1990, p. 259) y nos describe su construcción y lo verde que en ella se encuentra. Así como en el caso del Acueducto de Chapultepec, se insiste en la cuestión de espacio y amplitud.

Fig. 5 – Anónimo. Mapa de la Alameda: Paseo de la muy noble ciudad de México.



Fuente: Palacio Real de Madrid.

Finalmente, se debe añadir que, en este ámbito descriptivo, casi costumbrista de la pintura y de las cronistas, otro elemento que llamó la atención de los artistas, fueron los trajes. Como ejemplo de esto, se pueden citar los cuadros de castas⁶, en los que son pintados los personajes según su

⁶ Las pinturas de castas consisten en una serie de cuadros (generalmente 16) representando las mezclas de razas existentes en el Nuevo Mundo. Este fenómeno artístico data de la segunda mitad del siglo XVII y se desarrolló principalmente en Nueva- España hasta el XVIII.



estrato social, en los ambientes y con las ropas que, en aquella época, les correspondían. Sin embargo, Viera, en su crónica, se refiere a los trajes en una perspectiva un tanto diferente:

Qualquier oficial sale en día de fiesta con tanta decencia y ostentación como se fuera un flotista, vestido de más galones que se fuera un veinte y quatro [...]. De la misma manera se presentan sus mujeres que no se distinguen en el traje de las demás señora. Y es una maravilla verlas en los templos y en los paseos de modo que muchas veces no se puede conocer qual es la mujer de un conde ni qual la de un sastre. (VIERA, 1990, p. 257).

CONSIDERACIONES FINALES

En este trabajo, se buscó no solo extraer de las crónicas informaciones sobre el paisaje de la ciudad de México en el siglo XVIII y los modos de vida de sus habitantes, sino también demostrar que esas descripciones entran en diálogo con pinturas de la época. En efecto, tanto las crónicas como los cuadros traen imágenes pormenorizadas de las costumbres y, en esto parecen corresponder a dos ámbitos: satisfacer a su público y responder al espíritu de las Luces.

Así, los Virreyes u otros oficiales a menudo encomendaban obras para que al regresar a España se las llevaran de recuerdos. En el caso de las crónicas, como dicho anteriormente, en ocasiones podían ser solicitadas, y, en otras, el autor las escribía con el afán de ser leído y destacado por sus talentos. En su prefacio a la *Exacta Descripción* de San Vicente, Rubial García (2008) alude a la dedicatoria hecha por el autor. Sabemos también a través de su portada, que esta crónica fue publicada en Cádiz en el mismo siglo XVIII. Sin embargo, el autor no explica si estas crónicas fueron encomendadas o no. Lo que se puede inferir es que, de toda manera, tales textos eran destinados a la élite letrada del Virreinato, o sea, el Virrey, su corte y los ocupantes de empleos oficiales. Además, la mayoría de las crónicas, por su tenor informativo, iba a menudo a España para que la Corona se pudiera mantener enterada de lo ocurrido en su colonia.

En el XVIII, se desarrolló en Europa – y llegó a Nueva España – la Ilustración con la que científicos y artistas empezaron a describir en pormenores y con ilustración pictórica todo: la naturaleza (fauna, flora), los paisajes y las urbes, las riquezas naturales (minerales, piedras, metales). Nueva España por la riqueza y la variedad de su naturaleza se volvió luego un gran laboratorio adonde afluían científicos para elaborar verdaderos repertorios. En esta misma época, las mezclas raciales y los nuevos perfiles de los novohispanos también llamaron la atención y la gente fue también descrita y clasificada. En este contexto, tanto los textos como las pinturas contribuirán para representar la sociedad mexicana de aquella época. Los cronistas, objeto de este estudio, pusieron en palabras imágenes también retratadas por pintores contemporáneos al modo costumbrista.

Pero, a la vez, las largas descripciones del barroco, sea en las riquezas arquitecturales u ornamentales, sea en las alegóricas festividades públicas, tuvieron también por objetivo valorar a la corte virreinal y demostrar a la Corona y a los peninsulares que Nueva España no tenía nada que envidiar a ningún país de Europa. Este discurso barroco manifiesta entonces un sentimiento de *mexicanidad*, precursor de una identidad novohispana. Viera era natural de Puebla, la segunda ciudad más rica del reino en aquel tiempo. Por tanto, era un criollo, a diferencia de San Vicente que era peninsular, pero ya enraizado en México. En ambos casos se manifiesta un sentimiento de pertenencia a esta sociedad emergente. Sin embargo, se trata de un discurso criollo, un discurso que elogia la corte Virreinal por el orden y la jerarquía que mantenía en la colonia. Así, queda claro a la lectura de estas dos obras la estratificación de la sociedad, lo que permite comprender que detrás de las descripciones, existe un discurso criollo de una sociedad idealizada.



REFERENCIAS

- AÑÓN, V. En el lugar de las tunas empedernidas: Tenochtitlan en las crónicas mestizas in **Anales de la literatura Hispanoamericana**, vol. 41, p. 81-97. 2012.
- CERVANTES DE SALAZAR, F. **México en 1554**: tres diálogos latinos. México: Juan Pablos editor, 1554.
- CORDIVIOLA, A. **A esperança constante**: escrita e esquecimento no México do século XVIII. 1. ed. Campinas: Pontes Editores, 2021. 241 p.
- GONZALEZ OBREGON, L. **Las calles de México. Leyendas y sucedidos. Vida y costumbres de otros tiempos**. Editor digital: IbnKhaldun, 1922. 339 p.
- LIENHARD, M. La crónica mestiza en México y el Perú hasta 1620: Apuntes para su estudio histórico-literario in **Revista de Crítica Literaria Latinoamericana**, Año 9, No. 17, Sociedad y Literatura en América Latina, p. 105-115. 1983.
- MIGNOLO, W. Cartas, crónicas y relaciones del descubrimiento y la conquista, in **Historia de la literatura hispanoamericana**. Tomo I: Época colonial. Cátedra. Madrid, 1982, 75-76.
- OLVERA RAMOS, J. Los mercados de la Plaza Mayor en la ciudad de México. Nueva edición [en línea]. **Centro de estudios mexicanos y centroamericanos**, México, 21-42. 2007. Disponible en: <http://books.openedition.org/cemca/538>. (Acceso en 10/11/2021).
- RUBIAL GARCÍA A., De la visión retórica a la visión crítica. La Plaza Mayor en las crónicas virreinales in **Destiempo**, año 3, n°14. México, DF, p. 413-429. 2008.
- SAN VICENTE, J.M., **Exacta descripción de la magnífica corte mexicana, cabeza del nuevo americano mundo, significada por sus esenciales partes, parar el bastante conocimiento de su grandeza**. Rioja y Gamboa, Cádiz. 1768.
- TOVAR DE TERESA, G. Antonio de Mendoza y el Urbanismo in **Cuadernos de arquitectura virreinal**. UNAM, México, DF, p. 3-19. 1985
- VALLE ARIZPE de, A. **La muy noble y leal ciudad de México, según relatos de antaño y de hogaño**. Editorial Cultura: 1924. 336 p.
- VIERA, J. DE, **Breve compendiosa narración de la ciudad de México, corte y cabeza de toda la América septentrional**, 1778 in **La ciudad de México en el siglo XVIII**, CNCA. 1990, p. 183-302.



A FICÇÃO DOS RITUAIS DE SANTERÍA NO CONTO “CANGREJOS, GOLONDRINA” DE LEZAMA LIMA

Edelberto Pauli Júnior¹

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS/CPAQ)

RESUMO

Neste artigo, analisa-se a potência figurativa do conto “Cangrejos, golondrinas” de Lezama Lima a partir do funcionamento de certas figuras, como os quiasmos, que, ao afetar a unidade corporal e imaginária dos personagens, são responsáveis pela eficácia da narrativa; eficácia ‘deficiente’, pois o discurso se torna mais proliferante quando o protagonista se dissolve ao ser perpassado pela mesma paixão metafórica que caracteriza o discurso do narrador. Como se analisará, o plano temático, com seus rituais de ‘santería’ cubana, é totalmente tributário do virtuosismo figurativo dos quiasmos que, ao permitir inversões tais como interior/exterior; sujeito/objeto e ficção/realidade, engendra uma atmosfera de bruxaria que altera todos os elementos da fábula: os personagens, seus trajetos e meios.

Palavras-chave: Conto hispano-americano; Ritual afro-cubano; Lezama Lima; Figura.

RESUMEN

En este artículo, se analiza la potencia figurativa del cuento “Cangrejos, golondrinas” de Lezama Lima a partir del funcionamiento de ciertas figuras, como los quiasmos, que, al afectar la unidad corporal e imaginaria de los personajes, son responsables por la eficacia de la narrativa; eficacia ‘deficiente’, pues el discurso se torna más proliferante cuando el protagonista se disuelve al ser afectado por la misma pasión metafórica que caracteriza el discurso del narrador. Como se analizará, el plan temático, con sus rituales de santería cubana, es totalmente dependiente del virtuosismo figurativo de los quiasmos que, al permitir inversiones tales como interior/exterior; sujeto/objeto y ficción/realidad, engendra una atmósfera de brujería que altera todos los elementos de la fábula: los personajes, sus trayectos y medios.

Palabras-clave: Cuento hispanoamericano; Ritual afrocubano; Lezama Lima; Figura.

INTRODUÇÃO

Como no romance *Paradiso* (1966), cume da ressurreição primeiramente cubana do estilo gongórico na América hispânica, o conto “Cangrejos, golondrinas” (1946) de José Lezama Lima (1910-1976) se compõe também de adornos, amplificações e desvios na efetuação do *telos* narrativo². A linha fabular, embora simples, torna-se difícil de ser seguida devido aos procedimentos figurativos – como as descrições, os quiasmos ou inversões e as imagens simbólicas – que invadem o texto, tornando-o complexo e obscuro. Para analisar como a narrativa põe em funcionamento

¹ É professor adjunto dos cursos de Letras da UFMS/CPAQ. E-mail: edelberto.junior@ufms.com

²Neste artigo, aprofundamos a análise realizada na dissertação *A arte da figura nos contos de Lezama Lima*, defendida na Universidade de São Paulo, em 2005.



essa estrutura-figurativa, este artigo descreve como o processo de escrita se desenvolve a partir de determinados objetos que afetam o conjunto dos elementos do texto: os personagens, seus trajetos e o cenário que os envolve.

Os contos de Lezama Lima surgem no mesmo período em que o realismo começa a decair em Cuba com *Viaje a la semilla* (1944), de Alejo Carpentier, com Virgilio Piñera que edita *Poesía y prosa* (1944) e Jorge Luis Borges que publica, na Argentina, *El jardín de los senderos que se bifurcan* (1941)³. É neste contexto que se dá a retomada da tradição da literatura fantástica por Borges e das poéticas da agudeza do século XVII por Lezama, bem como a teorização de uma poética americana que Carpentier denominará de real maravilhoso⁴. O estilo exuberante da prosa de Lezama permitiu a ampliação das fronteiras do conto no idioma espanhol: a atenção concedida à narração mais do que ao narrado, em narrativas de impressões e digressões mais do que de acontecimentos. Diferentemente do conto moderno que se centrou na precisão da linguagem, na concisão narrativa, na economia da exposição e na armação sólida da trama, elementos defendidos por Poe, Quiroga e Cortázar, a poética de Lezama é aficionada por símbolos, adornos e descrições e resiste a que o relato atinja seu *telos*, chegue ao fim.

Boa parte dos efeitos literários obtidos pelo escritor cubano decorre de apropriações de elementos da poética seiscentista, bem ambientados no século XX, sobretudo seu pendor para o suntuoso e o decorativo⁵. No período denominado pelos românticos de barroco, se introduz em todas as línguas europeias o verbo equivalente ao português **decorar**, com o sentido moderno de adornar externamente algo. Este verbo, nesta acepção, procedia de um dos conceitos retóricos e poéticos da mais alta dignidade: o de **decoro**. Decoro era a virtude da composição ou da disposição conveniente, adequada, decente, equilibrada das partes do discurso. Por conveniência aos lugares de amplificação do discurso, ou seja, aos vários modos de engrandecer a narração (pensamentos, comentários, elogios, afetos, descrições, entre outras digressões), as circunstâncias se foram desenvolvendo até se encobrir excessivamente de elementos accidentais. Tal proceder se denominou desde então “decorar”. “Así es cómo un concepto de orden y medida se convierte en la simiente de la que nace el arte ornamental y recargado del barroco, que a fuerza de seguir decorando acabará en rococó” (LÓPEZ GRIGERA, 1986, p. 31).

Por conta de seu efeito plástico, sonoro e corporal, as figuras (metáfora, metonímia, sinédoque, ironia etc.) pervertem o sentido denotativo, objetivo, “natural” da linguagem. Ao comentar a escritura de Góngora e Lezama, Severo Sarduy (1968, p. 61) afirma que “no es azar histórico si en nombre de la moral se ha abogado por la exclusión de las figuras en el discurso literario”. O conceito clássico de figura como desvio do uso normal e mais óbvio, que dominará toda

³ Cinco contos compõem a contística de Lezama: “Fugados”, publicado na revista *Grafos* (1936); “El patio morado” e “Juego de las decapitaciones”, em *Espuela de Plata* (1941); “Para un final presto”, em *Literatura* (1944) e “Cangrejos, golondrinas”, em *Orígenes* (1946).

⁴ Carpentier, após relacionar suas impressões de viagem pela China, Rússia e boa parte da Europa e ao encontrar-se em Haiti, pareceu-lhe evidente estar em contato cotidiano com algo que poderíamos chamar de real maravilhoso. Mas pensou que essa presença e vigência do real maravilhoso não era privilégio do Haiti, era também patrimônio da América inteira. O real maravilhoso se encontraria a cada passo nas vidas de homens que inscreveram datas na história do continente: desde os que buscaram a fonte da juventude até certos rebeldes ou certos heróis modernos das guerras de independência. Ver em Carpentier (1969, p. 07-28).

⁵ Para uma crítica do conceito de exuberância como característica da literatura hispano-americana no contexto do século XX e sua vinculação com a utopia do chamado barroco, defendida por Lezama e Carpentier, ver López Grigera (1986, p. 27-30).



tradição ocidental, conteria uma condenação moral. Na retórica clássica, o ornamento linguístico será associado ao corpo humano e as figuras de linguagem serão consideradas enfeites de um discurso afeminado: “Essa condenação moral atinge uma espécie de auge com Quintiliano, para quem o discurso é masculino, de onde se conclui que o discurso ornado é a cortesã macho” (TODOROV, 1996, p. 81-2).

Ao se comparar as figuras de linguagem ao adorno ou à roupagem de um corpo, a interpretação de textos que empregam esses procedimentos assemelha-se à ação de despir, com tudo que a atividade pode comportar de prazeroso, lúdico e erótico. A duração do processo detém a atenção do leitor, intensificando a poética do texto por meio da força de suas imagens. Essa relação sensual, musical, colorida e cognitiva da recepção com a potência figurativa da linguagem expõe, por outro lado, uma luta entre o mundo poético e o mundo prático. No século XX, afirma Kenneth Burke (1969, p. 116), com a ciência pura se tornando ciência aplicada, o prático se torna uma ameaça, de modo que o estético se volta contra a mecanização do mundo e da vida. Quando a superprodução que deveria ser a causa do conforto da humanidade se transforma em meio de destruição, a estética passa a funcionar como um corretivo prático. Neste contexto, é que Lezama retoma o estilo ornamental do gongorismo do século XVII, seja em sua prosa, seja em sua poesia⁶.

1 DO ORO E DA PRATA

A trama de “Cangrejos, golondrinas” se desdobra em torno dos dramas físicos e metafísicos da mulher (que o escritor não nomeia) do ferreiro Eugenio Sofonisco. Por conta das dificuldades para receber pelo serviço prestado a um filólogo, o ferreiro delega à mulher a responsabilidade de fazer a cobrança. Na ocasião, ela será recebida pela esposa do devedor, que resolve quitar a dívida com uma perna de rês.

O objeto é levado para a casa de Sofonisco e dele salta uma gota de sangue que cai no seio da mulher de Sofonisco, enfermando-a com um câncer. Com a ajuda dos feiticeiros Tomás e Alberto, o tumor será retirado. Mas a doença retorna, e, desta vez, por meio de uma bola que atinge a mesma personagem na cabeça, onde surge um tumor benigno, que também será extirpado por meio de rituais de magia e pela colaboração de uma pomba.

Em “Cangrejos, golondrinas”, o tema da magia está indissociavelmente ligado à potência figurativa da linguagem. Por isso, a leitura parte do funcionamento da estrutura figurativa de certos objetos, como a perna de rês e a bola, que permitem que a narrativa oscile entre o plano dos corpos e um mundo mítico e mágico que os transcende. Para estudar como tais dispositivos afetam a unidade imaginária e corporal dos personagens, retomam-se autores como Paul de Man e Jean-François Lyotard, além de ensaios do próprio escritor em questão.

O conto tem início com as saídas do ferreiro Eugenio Sofonisco da “incesancia áurea de su fragua” para dedicar-se às cobranças, como costumava fazer todas as manhãs de domingo. Eugenio era irregular em suas cobranças, mas irredutível:

Para él, cobrar en monedas era mantener la eternidad recíproca que su trabajo necesitaba. Mientras trabajaba el hierro, las chispas lo mantenían en el **oro instantáneo**, en el **parpadeo estelar**. Cuando recibía las monedas, le parecía que

⁶ Abordamos este aspecto do universo lezamiano em relação com a poesia de Manoel de Barros, em Pauli (2019, p. 328-34).



le devolvían las mismas **chispas congeladas** cortadas como el pan (LEZAMA LIMA, 1984, p. 74-75; grifos meus)⁷.

A representação que predomina é a do ferreiro-alquimista que manipula metais preciosos, envolto numa atmosfera estelar, zenital, de fogo e chispas de ouro. A equivalência que seu trabalho necessita pressupõe o câmbio entre metais. Na troca, o elemento ouro/sol equivale ao elemento prata/lua, uma vez que as “chispas congeladas” se ligam, como se notará, à prata, metal que, por sua cor, simboliza a lua, planeta que no zodíaco rege o signo de Câncer⁸.

No zodíaco, o Câncer é figurado pelo caranguejo, nome da enfermidade que atingirá a mulher de Sofonisco e que provocará sua degeneração física⁹. De modo que tal equivalência entre o ouro e a prata oculta uma dessimetria que já se apresenta no título da narrativa, a partir dos animais “Cangrejos, golondrinas”. Ela estrutura as tensões que resultam no jogo figurativo do relato.

Tal dessimetria rompe com a imagem positiva do ferreiro-alquimista que trabalha com metais preciosos. Veja-se, por exemplo, como ele é representado como um personagem dissimulado, oblíquo:

Agudo y locuaz, le gustaba aparecer como lastimero y sollozante. El domingo que fue a casa del filólogo se entro al ruedo, oblicuo, como de costumbre, y al atravesar el largo patio que tenía que recorrer antes de tocar la primera puerta, vio en el centro del patio una montura con la inscripción de ilustres garabatos en argentum de Lisboa (LEZAMA LIMA, 1984, p. 75).

A imagem negativa de Sofonisco será enfatizada pela presença do mordomo que o expulsa da casa do filólogo sem pagá-lo:

Apoyado en su distracción avanzaba convencido, cuando la voz del mayordomo del filólogo llenó el patio, la Plaza y la villa. Insolencia, decía, venir cuando no se le llama, nos reptó en el oído con la punta de sus silbidos y se pone a manosear la montura que no necesita de su voluptuosidad. Orosmes, soplillo malo. No vienes nunca y hoy que se te ocurre, mi señor el filólogo fue a desayunar a casa del tío de un metereólogo de las Bahamas que nos visita, y no está ni tiene que por qué estar. Usted viene a cobrar y no a acariciar la plata de las monturas que no son tuyas. Empieza por hacer las cosas mal, y después acaricia su maldad. Un herrero con delectación morosa. Te disfrazas de distraído amante del argentum, pero en el puño se te ve el rollo de los cobros, las papeletas de anotación cuidadosa. Te finges distraído y acaricias, pero tu punto final es cerrar el pañuelo con arena aún más sucia y con las monedas en que te recuestas y engordas (LEZAMA LIMA, 1984, p. 76).

No diálogo que Sofonisco estabelece com o mordomo, como ressalta Leonor A. de Ulloa (1991, p. 94), destaca-se a palavra ouro que compõe uma verdadeira série associativa que se dissemina por meio de vocábulos como: “moroso”, “mayordomo”, “Orosmes”, “cobro”, “rollo”,

7Todas as citações são da edição espanhola *Juego de las decapitaciones* (LEZAMA LIMA, 1984).

8 Ver Adler (1975, p. 203).

9 A carta número XVIII do Tarô, que representa a Lua, traz a imagem de um caranguejo, emblema do signo de Câncer. De acordo com a leitura mitológica da carta, o caranguejo não habita nem a superfície da água nem a superfície da terra. O animal vive sempre entre os dois. Assim, ele é a representação de um deslocamento para o mundo onírico, para a atmosfera das imagens e sentimentos que não podem ser ignorados nem contidos. Tal atmosfera de sonho será recorrente na apresentação do drama da mulher de Sofonisco. Ver Sharman-Burke (1988, p. 75).



“metereólogo” etc. Além do contraponto entre o ouro e a prata, a pesquisadora enfatiza ainda a presença da figura do círculo (nas moedas), que, metaforicamente, aludiriam a um discurso circular, cerrado, clássico. Na segunda parte do relato, após a cobrança na casa do filólogo, a pureza do elemento áureo será gradativamente substituída pela morbidez da carne, o aspecto circular das moedas dará lugar à forma elíptica da perna de rês.

2 PAGAMENTO E A MULHER DE SOFONISCO

No domingo seguinte, Sofonisco – temeroso e envergonhado – pede a sua esposa que realize a cobrança. Chegando à casa do filólogo, o narrador destaca que a mulher do ferreiro, ao contrário de seu marido, se esquece de acariciar o arreio com detalhes em prata. Tal esquecimento opera como índice dos estranhos acontecimentos que envolverão a personagem.

Durante a cobrança, a mulher de Sofonisco será recebida pela esposa do filólogo, que, para se desculpar da ofensa feita ao ferreiro durante a primeira cobrança, resolve saldar a dívida. Mas, como não tem dinheiro, ela entrega uma perna de rês como forma de pagamento. O objeto sai de um “oasis de gelo”, outro contraponto com o calor solar: “La traspasó por pasadizos hasta que llegaron como a un oasis de frío, estaban en la nevera de la casa. Le enseñó colgada una buena pierna de res. Es suya, le dijo, se la cambió por el recibo” (LEZAMA LIMA, 1984, p. 77). Ao chegar em casa, esperando o regresso do ferreiro, a mulher de Sofonisco contempla a peça, quando de repente: “Desnuda se acercó a la pierna de la res, la contempló, acariciándola con los ojos desde lejos. La pierna trasudó como una gota de sangre que vino a reventar contra su seno” (LEZAMA LIMA, 1984, p. 78).

Como afirma A. Ulloa (1991: 95), as incongruências de sentido no plano textual, em “Cangrejos, golondrinas”, se relacionam diretamente com o estado subjetivo e físico das personagens. No caso, o paradoxo do trecho acima “se acercó, la contempló... desde lejos” sinaliza, no plano da expressão, por meio de uma antítese, para uma perda de sentido lógico que anteciparia o nascimento do tumor no seio da mulher de Sofonisco.

Entrecortada por comparações e antíteses, a sintaxe pretende figurar as contradições que acompanham a mulher. No trecho, a perna sua *como* uma gota de sangue, a conjunção adverbial comparativa “como” estabelece o contraponto entre o interior e o exterior da personagem, tornando duvidosa a queda do líquido. Os elementos antitéticos persistem na frase seguinte: “No reventó; al golpe duro de la gota en el seno”. A sentença se torna aí elíptica ao prolongar uma hesitação, uma obliquidade entre o visto e o não visto.

Como na dupla exterioridade da linguagem, proposta por Lyotard (1979, p. 32), o plano da expressão se antecipa ao da significação, fazendo que a frase, o corpo gráfico da linguagem, execute uma espécie de mímica que evoca um significado, uma vez que a sentença, ao se tornar ilógica e agramatical, se aproxima da forma designada, no caso, da desorganização subjetiva e física a que a personagem será vítima: “Al despertar la esposa tuvo valor para contemplarse el seno. Había brotado una protuberancia carmesí que trató de ocultar, pero el tamaño posterior la llevó a hablar con Sofonisco de la nueva vergüenza aparecida en su cuerpo” (LEZAMA LIMA, 1984, p. 79).

Em suma, os desvios da escrita correspondem aos desajustes da alma e do corpo da mulher. Para A. de Ulloa (1991, p. 94-95), a perna de rês funciona como uma metáfora da disseminação textual que está por se efetuar, uma vez que “es el órgano que raja el círculo y abre el texto”.



3 CORPO E FIGURA

Ao disseminar um tumor canceroso, a perna de rês efetua uma espécie de transporte de afetos “demoníacos”¹⁰. O fibroma será chamado de “cangrejo”¹¹. Por conta de sua maldição, a mulher de Sofonisco sentirá vergonha do seio deformado pelo câncer (que inclusive afeta o interesse sexual de Eugenio por ela), pois a deformação física é também metafísica, porque o ferreiro terá medo da mulher que, como um fantasma, se converte numa “imagen desatada de la carne”.

Importa destacar que a força do núcleo temático, no caso da magia, com suas implicações físicas e metafísicas, deve sua complexidade e riqueza aos movimentos gerados pelo quiasmo da perna de rês. Tal figura de linguagem articula uma sequência de inversões, causada por um objeto que, em sua dubiedade, funciona, ao mesmo tempo, como designação de um simples pedaço de carne e como expressão de um sentido transcendental, mágico. Dessa forma, o procedimento leva o leitor a oscilar metaforicamente *entre* um sentido próprio e um sentido figurado. Mas o sentido não se reduz nem a um nem a outro, porque o que o constitui é a própria dessimetria, o movimento entre as suas duas faces que não se unem sem divergirem entre si, pois que o que falta a uma excede à outra, e vice-versa.

Com isso, a perna de rês – presença feita de ausência – compõe os elementos de uma estrutura-figurativa complexa. Mas não se pode dizer que há aí falta, carência de sentido, ao contrário, há uma sobreDeterminação do sentido, sempre produzido em excesso pela combinação das duas faces que compõem uma mesma estrutura. Paul de Man (1996, p. 67) afirma, em seu estudo sobre o poeta Rilke, que o quiasmo só toma forma como resultado de uma lacuna que permite o movimento alternante de suas polaridades. Assim, o sentido “diabólico” agregado à perna de rês torna-a lacunar, possibilitando o jogo alternante entre seu sentido próprio e seu sentido figurado.

4 PATHOS E FIGURA

Em “Cangrejos, golondrinas”, a figuração envolve ainda polaridades do tipo sujeito/objeto. A inversão coloca em questão justamente o caráter irrevogável da polaridade obrigatória. Tal operação implica escolher como figuras não apenas coisas, mas também as experiências subjetivas dos personagens, com o propósito de convertê-los em “extra-seres”, sem que se impeça que esse movimento subjetivo funcione primeiro no plano do significado, da motivação referencial que dá densidade aos corpos dos personagens. Isso é precisamente o que acontece com a mulher de Sofonisco que, ao ser atingida pela gota de sangue, terá alucinações e adoecerá. Mas essa estranha enfermidade, que dá densidade ao corpo da personagem, só vai deixá-la quando ela for protegida por forças “divinas”, como se notará.

10 Para o bruxo Alberto, o objeto faz com que a mulher seja “recorrida por animales lento de cabeceo milenario”.

11 Como afirma Ulloa (1991: 92), “además de ser el ‘cangrejo’ el símbolo del cuarto signo zodiacal Cáncer, el término ‘kapkivos’ se utiliza en obras científicas de Aristóteles y de su sucesor, Teofrasto, para describir un estado canceroso precisamente por la semejanza entre la enfermedad y las muelas del cangrejo. En su forma pasiva, el verbo alude a ‘raíces que se ramifican’ o diseminan como las extremidades del cangrejo. La golondrina, por su parte, era para los griegos una metáfora de las letras, pero tal vez, por la forma bifurcada de la cola, también se consideraba un símbolo paródico para el discurso enredado o distorsionado”.



A inversão dos atributos entre o sujeito e o objeto se dá, precisamente, no momento em que a mulher de Sofonisco se transforma, por sua vez, numa coisa cujo movimento é determinado por outra, no caso, pela queda da gota de sangue, no instante em que esta atinge o ápice de sua trajetória: “La pierna trasudó como una gota de sangre que vino a reventar contra su seno” (LEZAMA LIMA, 1984, p. 78). Embora a passagem traga incerteza sobre a queda do líquido, o nascimento do fibroma confirma o fato. O sangue da perna de rês (símbolo fálico) fecunda a mulher de Sofonisco, que, como uma flor desabrochada, esperava o marido: “La esposa se desabrochó, esperando el regreso del herrero para hacer cama. Desnuda se acercó a la pierna de la res, la contempló, acariciándola con los ojos desde lejos. La pierna trasudó como una gota de sangre” (LEZAMA LIMA, 1984, p. 78).

O acontecimento afeta imediatamente seu interesse sexual pelo marido; ela sente vergonha e necessidade de escurecer o quarto. Esse distanciamento continua no sonho conjunto que ela terá com Sofonisco: “El sueño, uno al lado del otro, los distanció por dos caminos que terminaban en la misma puerta de hierro con inscripciones ilegibles” (LEZAMA LIMA, 1984, p. 78). A ilegibilidade das inscrições e a duplicação dos caminhos entre os personagens se ligam ao desenrolar dos acontecimentos.

Com a doença, a mulher de Sofonisco adquirirá destaque na narrativa. Para curar-se da estranha enfermidade, ela será aconselhada a buscar um curandeiro, o negro Tomás, que promete devolvê-la ao ferreiro como um metal. Para curá-la, ele receita um óleo fervente que perfurará seu corpo, formando um túnel, uma saída para a protuberância. Contra o líquido negativo que enferma, o curandeiro indica outro que efetua a cura:

Buscaban una salida, mientras sentía que la protuberancia carmesí se iba replegando en el pozo de su cuerpo. Un día encontró la salida: por una caries se precipitó la protuberancia. Desde entonces empezó a temblar, tomar agua – orinar – tomar agua, se convirtió en el terrible ejercicio de sus noches (LEZAMA LIMA, 1984, p. 80).

O óleo se desdobra pela profundidade do corpo, ele cura pela dor. O tumor finalmente sai, e seus resíduos se liquefazem. Da superfície da pele às profundezas da carne, o caminho da protuberância faz que a narrativa ganhe *pathos*, na medida em que a mulher de Sofonisco torna-se portadora de uma falta. É através desse corpo fantasmal, significante vazio, cuja negatividade, a princípio, parece impossibilitar qualquer *pathos*, qualquer relação direta com um significado, que o narrador poderá converter a personagem em figura.

5 O RETORNO DO CÂNCER

Seguindo na leitura, ao saber que a protuberância saiu por uma cária, o negro Tomás, percebendo que a mulher de Sofonisco não se recuperou totalmente, aconselha a enferma que procure a ajuda de outro bruxo, o negro Alberto: “Vaya a ver al negro Alberto y él que ya no baila como diablito, le ofrecerá los colores de sus recuerdos, las combinaciones que le son necesarias para su sueño” (LEZAMA LIMA, 1984, p. 80).

Seu deslocamento em direção à casa do negro Alberto possibilita que o narrador inclua no relato a história da casa “señorial de Marinao”, onde mora o feiticeiro, dando detalhes da vida do curandeiro e de sua exótica coleção de túnicas. O bruxo sugerirá a mulher que enterre a perna de rês e que observe suas túnicas que, com seus complicados “laberintos de hilos, sedas y cordones”,



metaforizam o trajeto labiríntico da personagem enferma. As propriedades medicinais das luxuosas túnicas devolverão as cores ao olhar da esposa do ferreiro.

As cores surgem quando Alberto apresenta a túnica com o desenho de uma pomba, animal simbólico que reaparecerá ao final da narrativa: “Parecía que ya Alberto tocaría el final de su colección de túnicas y ni él se intranquilizaba ni la visitante mostraba la serenidad que había ido a rescatar. Por fin, mostró entre las túnicas, la lila que mostraba grabada en sus espaldas una paloma” (LEZAMA LIMA, 1984, p. 82).

A mulher de Sofonisco será curada, mas não para sempre. A estranha doença voltará a afetá-la sete anos depois, quando será atingida na nuca por uma bola. Este objeto, assim como a perna de rês, se tornará portador de uma interioridade que, por definição, não pertence a ele. Como na trajetória da gota de sangue, o momento da inversão do sujeito e do objeto se dá novamente quando o personagem se transforma numa coisa cujo movimento é determinado por outra, no instante preciso em que a bola atinge o apogeu de seu percurso: “Le dio un golpe muy ligero a la pelota para que rodase por la pantalla. No pudo prever la velocidad devoradora que adquiría la pelota, muy superior a la huida de sus pernas. Le cayó en la nuca” (LEZAMA LIMA, 1984, p. 84).

De um objeto totalmente determinado por um movimento de ascensão e queda, a bola inverte o jogo e se transforma no protagonista da ação, trocando as polaridades sujeito/objeto, livre/determinado, produzindo um esquema de dimensão temporal e espacial para a narrativa. Dessa maneira, a bola transfere afetos “diabólicos” para o corpo da mulher de Sofonisco. Novamente o narrador se refere a um sonho da esposa do ferreiro em que se metaforiza o crescimento circular do fibroma pelo labirinto do corpo:

Soñó que por carecer de piernas, circulizada, se movía pero sin poder definir ningún camino. Con una lentitud secular soñó que le iban brotando retoños, después prolongaciones, por último piernas. Cuando iba a precisar que caminaba, se encontró la entrada de un túnel. Ya ella sabía, el sueño era de fácil interpretación llevado por sus recuerdos y se sintió fatigada al sentirse la más aburrida de las aburridas (LEZAMA LIMA, 1984, p. 84-85).

A enfermidade se constitui, outra vez, como um elemento trágico, ao manter a tensão de um futuro por vir, em que o conflito estabelecido excede a personagem, provocando alucinações e sua degeneração física. Com o retorno da doença, o narrador destaca a atitude passiva e temerosa assumida pelo ferreiro Sofonisco em relação à mulher: “De pronto, cuando llega el cangrejo [a doença], dijo el herrero tiritando, me veo obligado a retroceder y ya no puedo tocarte” (LEZAMA LIMA, 1984, p. 86).

Ao contrário do ferreiro, a mulher assume uma postura ativa e corajosa diante da enfermidade: “Entonces dijo ella, tengo que buscar tu salud y aunque estoy ya convertida en cristal, tengo que girar para que tus ojos no se oscurezcan” (LEZAMA LIMA, 1984, p. 86). A conversão da mulher de Sofonisco em cristal que deve girar para que Sofonisco não se entregue à escuridão aproxima a personagem das pedras preciosas que mantêm, ainda que por meio da dor e do sofrimento, a luz, elemento fulcral para que ambos findem seus trajetos “órficos”, travessia sacrificial que se confunde com o resgate da poesia¹².

¹² Sobre essa noção sacrificial ligada às pedras preciosas, aos personagens do conto e suas implicações no plano da expressão, lembre-se aqui que no poema “Retrato de José Cemí”, Ricardo Fronesis dirá que José Cemí, protagonista do romance *Paradiso*, está “entre la columna de aire y la piedra del sacrificio”. Em nota, Cintio Vitier y José Prats Sariol,



Para enfrentar a enfermidade, a mulher de Sofonisco procurará, mais uma vez, o negro Tomás. Este, em vez de resolver o problema por meio de medicamentos, trata de solucionar o câncer, valendo-se de um rito mágico que pode remeter o leitor aos ritos afrocubanos de “santería”. Assim, a personagem será envolvida numa atmosfera labiríntica, de intensidade e dor:

Atravesó la bahía [a mulher de Sofonisco]. El negro la situó entre una esquina y un farol que se alejaba cinco metros. Precipitadamente le dejó el frasco con aceite y el negro se hizo invisible. La esposa del herrero distinguió círculos y casas. El semicírculo de la línea de la playa, el círculo de los carruseles que lanzaban chispas de fósforo y latigazos, y más arriba las casas en rosa con puertas anaranjadas y las verjas en crema de mantecado. Negros vestidos de diablito avanzaban de la playa a los carruseles y allí se disolvían. Empezaban desenrollándose acostados en el suelo, como si hubiesen sido abandonados por el oleaje. Se iban desperezando, ya están de pie y ahora lanzan gritos agudos como pájaros degollados. Después solemnizan y cuando están al lado de los carruseles las voces se han hecho duras, unidas como un coral que tiene que ser oída. Los carruseles, como si mascasen el légame de ultratumba, cortan sus rostros con cuchilladas que dejan un sesgo de luna embutanaada con hollín y calabaza. La calabaza fue una fruta y ahora es una máscara y ha cambiado su ropa ante **nuestro** rostro como si la carne se convirtiese en hueso y por un rayo de sol nocturno el esqueleto se llenase con almohadas nupciales. Aquellas casas girando parecen escaparse, y golpean **nuestro** costado. Es lo insaciable (LEZAMA LIMA, 1984, p. 87; os grifos procuram aqui ilustrar a mudança de foco do narrador).

As tensões que afetam a personagem finalmente afloram, transformando o processo de cura num espetáculo de dor e violência. A mulher serve de bode expiatório, ao mesmo tempo vítima sacrificial e agente de purificação. Agente catártico exposto ao rito, em que se expulsa, como afirma A. de Ulloa (1991: 96), o signo da imagem desatada da carne. Assim, a personagem se transforma em sintoma e remédio de uma purificação pública, porque ela se submete à vergonha de um espetáculo coletivo.

Para simbolizar seu drama, a sintaxe será entrecortada por inúmeras analogias, uma vez que as contradições que a afligem compõem um cenário macabro, de alucinações e de máscaras diversas que pretendem representar o medo, a vergonha e a atmosfera de violência que gira em torno da esposa do ferreiro. Como afirma ainda Ulloa (1991: 97), o rito afrocubano tem o furor de uma batalha. O coro dos negros vestidos de “diablitos” exerce grandes pressões, sua força se sente, como dirá o narrador mais adiante, como um “crescendo de marea sin fin”. Os verbos impõem, no trecho acima, um tom de tensão e movimento de fuga: “avanzar”, “retroceder”, “cortar”, “romper”, “mascar”, “convertirse”, “golpear”, “girar”, “rechazar”.

citando texto de María Zambrano dedicado ao sentido do “sacrifício” na poesia de Lezama, afirmam que “La poesía atraviesa, sí, la zona de los sentidos, mas para llegar a sumergirse en el oscuro abismo que los sustenta. Antes que le sea permitido ascender al mundo de las formas idénticas de la luz, ha de descender a los infiernos, de donde Orfeo la rescató dejándola a medias prisionera. Y así la poesía habitará como verdadera intermediaria en lo oscuro mundo infernal y en el de la luz, donde las formas aparecen. No de otro modo, atravesando la superficie de los sentidos, la poesía de Lezama nos conduce a las ‘obscuras cavernas del sentido’ donde las imágenes, la metáfora, no son decadencia de los conceptos, remedio de la poesía. Allí la imagen es la virgen aún no presentada a la luz y la metáfora tiene, a veces, fuerza de conjuro”. A respeito, ver nota 23, cap. XI, de *Paradiso* (LEZAMA LIMA, 1996, p. 516).



O cenário é graficamente constituído como uma atmosfera violenta: “chispas”, “latigazos”, “pájaros degollados”, “légamo de ultratumba”, “rostros cortados a cuchilladas”, “máscaras”, “carne convertida en hueso”, “esqueletos”, “diablos”. As imagens fálicas remetem, por sua vez, ao caráter sexual da frustração da mulher e se contrapõem às circulares. As imagens hiperbólicas, que lembram as combinações surrealistas, compõem a cena e têm um papel de disfarce, pois pretendem ocultar os índices fálicos neste jogo de aparências e transformações, como na passagem a seguir:

Los soldados momificados soportaban aquella lava. Uno saca su espada y surge una nalga por encantamiento y pega como un tambor. Un negrito de siete años, hijo de Alberto el de las túnicas, vestido de marinero veneciano, empina un papelote para conmemorar la coincidencia de la espada y la nalga (LEZAMA LIMA, 1984, p. 84).

Em nenhum momento da narrativa, os personagens questionam a veracidade dos eventos sobrenaturais. Para conseguir o mesmo efeito de verossimilhança no plano da narração, o narrador muda o foco absoluto da onisciência para um narrador-testemunha, utilizando-se da primeira pessoa do plural. Mas, ao colocar em questão a própria autoridade do foco narrativo, o narrador ao mesmo tempo ironiza o procedimento que busca o efeito de “realismo”, de estampa local, de rito afrocubano que parecia vigorar até então na narrativa. Tal ironia continua quando o narrador evoca a presença de um poeta tcheco, que, com as devidas competências folclóricas, assiste à cerimônia:

Después supo que un poeta checo que asistía para hacer color local, acostumbrado a los crepúsculos danzados en el Albacín, había comenzado a tiritar y a llorar, teniendo un policía que protegerlo con su capota y llevarlo al calabozo para que durmiese sin diablos (LEZAMA LIMA, 1984, p. 88).

Tirando proveito dessa atmosfera mágica e simbólica que escapa às leis naturais, o narrador produz acontecimentos que fogem à identificação, à compreensão imediata do leitor, criando uma atmosfera difusa, indeterminada, que gera um enorme apetite de decifração.

Sobre essa questão, retoma-se um trecho do ensaio de Lezama “La dignidad de la poesía”:

En alguna de las más antiguas teogonías, cuando un dios copula, no con una diosa, sino con una representación humana, con su hieródula, comienza a llover. Estamos en presencia de una serie o constante de relaciones, que no podemos descifrar, pero que nos hace permanecer frente a ella, con una inmensa potencialidad de penetración. Es indescifrable pero engendra um enorme apetito de desciframiento (LEZAMA LIMA, 1988, p. 350).

Nessa região paradoxal que se apresenta como uma *vivência oblíqua*, o leitor atuaria como uma espécie de sujeito metafórico, sendo responsável pela mobilidade incessante entre A e B, entre o ato “primigenio” (cópula) e a sua configuração, espécie de contra-sentido (chuva), “entre la situación simbólica y espacio de encantamiento o hechizo”. Segue-se, então, que o efeito de simetria que banha toda a cena, como a água da chuva, se dá a partir da combinação simbólica, da cópula dessimétrica entre duas séries heterogêneas: a série “divina” e a “humana”. De modo que enquanto a primeira traz à tona um “espacio de encantamiento”, uma espécie de homogeneidade, a outra, a que é geradora do processo, é produzida como um gesto, uma diferença que culmina numa vivência oblíqua.



Essa estratégia de composição se encontra no conto “Cangrejos, golondrinas”. Ela consiste em fazer com que objetos, como a perna de rês e a bola, deixem de ser relativamente comuns, tornando-se “transcendentais” ou mesmo “divinos”, por meio de uma mesma estrutura linguística que permite a inversão modificadora de todos os elementos que compõe a narrativa: personagens, seus trajetos e meio. Esses objetos constituem a força do núcleo temático e formal do conto que se relaciona com a magia e a morte.

A escolha de tais elementos se deve ao fato de que eles encerram uma estrutura que permite o desdobramento do plano figurativo, criando toda uma atmosfera de indeterminação. Entretanto, para que a passagem dos afetos diabólicos (câncer) para a intervenção das forças “divinas” (cura) não seja abrupta e sem nexo narrativo, há no conto outra inversão simbolizada pela pomba, como veremos.

6 FORÇA “DIVINA”

Com a ajuda do unguento do negro Tomás e do rito de “santería”, a mulher de Sofonisco consegue fazer que o segundo tumor saia, desta vez, pelo buraco do olho. A cerimônia dá resultado. Mas resta ainda o combate com a “golondrina”, que não pôde ser previsto pelo negro Tomás: “Aterrorizada así a la golondrina por el cuello y comenzó a apretarla. Cuando sintió la frialdad de las plumas, asqueada abrió las manos para que se escapase. Entontada, el ave ya no tenía fuerza para alejarse y la rondaba a una distancia bobalicona” (LEZAMA LIMA, 1984, p. 91).

A andorinha que parecia, como sinaliza o título do conto, ser a antagonista do caranguejo, do câncer, ao final do relato, mostra-se portadora de outra enfermidade, um tumor benigno, denominado “golondrina (por sua aproximação com “golondrino”¹³). A cura virá finalmente com a proteção da sombra da “paloma”: “Gozaba de una sombra que le enviaba la paloma que no se acerca nunca tanto como la golondrina cuando está marcada” (LEZAMA LIMA, 1984, p. 93).

Nesse momento, se dá outra inversão: entre os atributos do personagem e de um animal. No caso, o movimento da mulher de Sofonisco será determinado pela sombra, simulacro que evoca a presença do corpo da pomba, que, por ser um animal simbólico (que é tudo menos um animal), torna-se, dessa forma, protagonista da ação e ganha autonomia à medida que a mulher de Sofonisco perde a sua própria.

Para determinados críticos, a pomba representa a intervenção do Espírito Santo ou de um orixá como Obatalá¹⁴. Mas, como se argumentou acima, a unidade mítica de motivação semântica só foi possível por conta da estrutura retórica do quiasmo que permitiu o desdobramento do plano figurativo do conto.

CONCLUSÃO

Para concluir, “Cangrejos, golondrinas” antecipa formulações estéticas que só apareceram em *Paradiso* (1966). No romance, Lezama (1996, p. 318-319) descreve detalhadamente um fibroma

¹³ Tal aproximação se deve ao fato de que, em espanhol, a palavra “golondrino” se refere às crias da andorinha, além de designar um tipo de tumor que ataca as glândulas sudoríparas.

¹⁴ López Lemos (1994: 34), em estudo sobre a contística de Lezama, se contrapõe à perspectiva de Ulloa (1991: 98), ao afirmar que a “paloma” não sinalizaria a presença do Espírito Santo no ato mágico de cura, mas uma oferenda para o orixá Obatalá, que seria a “dueña de los sueños”, tão recorrentes no relato.



que afeta a saúde de Rialta, mãe de José Cemí, protagonista da história. O tumor parasita obriga o corpo a assimilar e nutrir a “monstruosidad derivada” para que o cancro não apodreça. Tal desenvolvimento do tecido normal é comparado explicitamente à disseminação dos “cuerpos de la imaginación”, uma vez que nestes é necessário destruir o elemento serpente (circular) para que “irrumpe una nueva besta”, o elemento dragão (tricéfalo), como afirma o escritor: “El fibroma tenía así que existir como una monstruosidad que lograba en el organismo nuevos medios de asimilación de aquella sorpresa, buscando un equilibrio más alto y más tenso” (LEZAMA LIMA, 1996, p. 319).

O fibroma em “Cangrejos, golondrinas” simboliza uma anormalidade que se ramifica pelos corpos, no intuito de levá-los ao um “equilibrio más alto y más tenso”. Assim, as comparações, as antíteses, todos os desvios no corpo do texto sinalizam para o processo de degeneração carnal da personagem. Deste modo, pode-se dizer que o texto só avança quando tropeça, quando afeta o mundo dos personagens, afetando também o andamento da história ao suspender a ação narrativa, com descrições e digressões que multiplicam os detalhes, as circunstâncias, com combinações inusitadas, “medios de assimilación de sorpresas”, que produzem uma verdadeira vivência oblíqua, como se disse.

Com isso, a narrativa instaura a eficácia “deficiente”, porque só se desenvolve no momento em que o elemento anormal se normaliza, quando irrompe o estranho no cotidiano dos personagens; quando, para usar a metáfora do fibroma, a estabilidade do corpo é mantida na base de sua própria destruição.

REFERÊNCIAS

- A. de ULLOA, Leonor. **Cangrejos, Golondrinas: metastasis textual**. *Revista Iberoamericana*, Madri, LVII, tomo 154, janeiro/março, (1991), pp. 91-100.
- ADLER, OSCAR. **La astrología como ciencia oculta**. Buenos Aires: Kier, 1975.
- BURKE, Kenneth. **Teoria da forma literária**. São Paulo: Cultrix, 1969.
- CARPENTIER, Alejo. **Guerra del tiempo**. Santiago de Chile: Orbe, 1969.
- LEZAMA LIMA, José. **Confluencias**. Ensaios organizados por Abel Prieto. Havana: Letras Cubanas, 1988.
- LEZAMA LIMA, José. **Cuentos: Lezama Lima**. Quito: Equador, 1994.
- LEZAMA LIMA, José. **Juego de las decapitaciones**. Barcelona: Montesinos, 1984.
- LEZAMA LIMA, José. **Paradiso**. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- LÓPEZ GRIGERA, Luisa. **Teoría de la lengua y de la literatura**. Madri: La Muralla, 1986.
- LÓPEZ LEMOS, Virgilio. Estudo introductorio. In: LEZAMA LIMA, José. **Cuentos: José Lezama Lima**, Quito: Equador, 1994.
- LYOTARD, Jean-François. **Discurso, Figura**. Trad. Joseph Elias e Carlota Hesse. Barcelona: Gustavo Gilli, 1979.
- MAN, Paul de. **Alegorias da leitura**. Rio de Janeiro: Imago, 1986.



PAULI JÚNIOR, Edelberto. **A arte da figura nos contos de Lezama Lima.** Dissertação (Mestrado em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-americana), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

PAULI JÚNIOR, Edelberto. Voragens de imagens: Manoel de Barros e os Hispano-americanos. In: PEREIRA, Danglei de Castro/ GALHARTE, Júlio Augusto Xavier (Orgs.). **Baú de Barro(S):** ensaios sobre a poética de Manoel de Barros. Campinas, SP: Pontes Editores, 2019.

SARDUY, Severo. Barroco y neobarroco. In: GOIC, Cedomil. **Historia crítica de la literatura hispanoamericana.** Barcelona: Crítica, v.2, 1968.

SHARMAN-BURKE, Juliet et al. **O tarô mitológico.** Trad. Anna Maria Dalle Luche. São Paulo: Siciliano, 1988.

TODOROV, Tzvetan. **Teorias do símbolo.** São Paulo: Papirus, 1996, p. 81-2.



SUPERPOSIÇÃO ESPAÇO-TEMPORAL NO CONTO “EL SUR” DE JORGE LUIS BORGES

Jozilaine de Oliveira¹

Universidade Federal da Fronteira Sul (UFFS)

RESUMO

O presente trabalho propõe uma análise das singularidades da comunicação e superposição de tempos e espaços possibilitados pela literatura. Este diálogo e intersecção de “realidades” literárias espaço-temporais se configuram como um fato compartilhado entre o leitor e personagem do conto “El Sur” (1953), do escritor argentino Jorge Luis Borges. A leitura proposta permite analisar como a linguagem literária é capaz de tornar possível que “realidades” conectadas coexistam e até se confundam. Como aporte crítico para esta análise foram utilizados os críticos literários Ricardo Piglia e Beatriz Sarlo. Como aporte teórico utilizou-se o conceito de heterotopia, elaborado pelo filósofo francês Michel Foucault. Após a análise, constatou-se que o uso e predominância do tempo psicológico na estruturação do enredo contribuiu para a ambivalência do conto. Dado que, a principal característica deste tempo é a relação com o interior das personagens, com os aspectos da imaginação e das lembranças. À vista disso, o uso do tempo psicológico estreitou a relação entre o personagem Juan Dahlmann e o leitor, considerando que este último passa a ter acesso direto aos pensamentos do personagem, conhecendo o fluxo de consciência deste. Desencadeando, desta forma, uma fusão ou dissolução temporal, onde o presente, o passado e o futuro foram capazes de estar em concomitância.

Palavras-chave: Jorge Luis Borges; “El Sur”; Espaço e tempo literário.

RESUMEN

El presente trabajo propone un análisis de las singularidades de la comunicación y la superposición de tiempos y espacios que posibilita la literatura. Este diálogo e intersección de "realidades" literarias espacio-temporales se configuran como un hecho compartido entre el lector y el personaje del cuento "El Sur" (1953), del escritor argentino Jorge Luis Borges. La lectura propuesta nos permite analizar cómo el lenguaje literario es capaz de hacer posible que "realidades" conectadas coexistan e incluso se confundan. Los críticos literarios Ricardo Piglia y Beatriz Sarlo sirvieron de apoyo crítico para este análisis. El concepto de heterotopía, elaborado por el filósofo francés Michel Foucault, se utilizó como aportación teórica. Tras el análisis, se comprobó que el uso y el predominio del tiempo psicológico en la estructuración de la trama contribuyeron a la ambivalencia del relato. Ya que, la principal característica de este tiempo es la relación con el interior de los personajes, con los aspectos de la imaginación y los recuerdos. En vista de ello, el uso del tiempo psicológico ha estrechado la relación entre el personaje Juan Dahlmann y el lector, considerando que este último tiene acceso directo a los pensamientos del personaje, conociendo su flujo de conciencia. Desencadenando así una fusión o disolución temporal, donde el presente, el pasado y el futuro pudieron estar en concomitancia.

Palabras-clave: Jorge Luis Borges; “El Sur”; Espacio y tiempo literario.

¹ É graduada em Letras – Português e Espanhol, e mestrandona do Programa de Pós-graduação em Estudos Linguísticos da UFFS. E-mail: jozilainedeoliveira@gmail.com



INTRODUÇÃO

O presente trabalho visa a superposição de tempos e espaços possibilitados pela literatura, considerando que, a linguagem literária possui aspectos que permitem empregar estes elementos de forma a proporcionar à literatura uma multiplicidade de leituras. Para isso, foram realizadas pesquisas bibliográficas e análise do conto “El Sur”, escrito por Jorge Luis Borges (1899-1986), publicado pela primeira vez no jornal argentino *La Nación* em 1953, e posteriormente incorporado à obra *Ficciones* no ano de 1956.

A perspectiva apresentada por esta leitura permite comparar a intersecção de realidades dentro da leitura, e entender como essas realidades se vinculam com o personagem do conto “El Sur” e o leitor. Neste conto, o autor utiliza de tal maneira o tempo e o espaço que causa no leitor incertezas sobre a localização do personagem. Juan Dahlmann expressa uma sensação de não pertencimento ao tempo e espaço de seu presente. Sendo a sua insatisfação e sua condição clínica, em decorrência do acidente no batente da janela, as possíveis motivações para os constantes retrocessos e cruzamentos entre tempo e espaço da narrativa, que interferem na linearidade do enredo. A leitura do conto de Borges permite analisar as possibilidades da literatura, um poder de projetar o leitor para um lugar sincrônico, onde universos distintos e realidades conectadas coexistam e até se confundam.

Com o objetivo de embasar criticamente as proposições levantadas neste trabalho, foram utilizados alguns trechos do conto acima citado, assim como parte da obra de Ricardo Piglia, principalmente no que concerne aos seus apontamentos sobre os pontos de intersecção, que de acordo com o crítico são fundamentais para a construção de um conto. De igual modo, utilizamos as proposições da crítica literária argentina Beatriz Sarlo. Para esta última, o sentido de um texto literário é construído em um espaço limítrofe, o sentido se dá entre o tempo em que a obra foi escrita e o tempo do relato, bem como entre o tempo da escrita e da leitura. A narrativa de Borges é construído neste espaço fronteiriço, capaz de mover o leitor de um espaço a outro.

Do ponto de vista teórico, este trabalho também apresenta o conceito de heterotopia, elaborado por Michel Foucault, como uma, dentre as inúmeras possibilidades de leitura contempladas neste conto. A abordagem do conceito foucaultiano de heterotopia foi considerada pertinente, dado que, o mesmo descreve a relação entre espaços reais e espaços projetados pelo homem, sendo que estes podem ser simultaneamente físicos e mentais, e entrelaçar diferentes espaços e tempos. Desta forma, a relação entre as heterotopia de Foucault e a possibilidade de leitura apresentada para “El Sur” se entrelaçam em alguns momentos.

1 O PARTICULAR ENREDO DO CONTO “EL SUR”

A narrativa inicia com a narração de alguns acontecimentos da vida de Juan Dahlmann, secretário de uma biblioteca de Buenos Aires, que nutre em seu íntimo o orgulho pela dupla descendência, e enfatiza em suas palavras e ações o valor que atribui à nacionalidade argentina. O enredo divide-se em duas partes, na parte inicial, o leitor fica sabendo que o personagem carrega em suas veias sangue germânico e argentino, entretanto, é sua descendência argentina o motivo de seu orgulho:

El hombre que desembarcó en Buenos Aires en 1871 se llamaba Johannes Dahlmann y era pastor de la Iglesia evangélica; en 1939, uno de sus nietos, Juan Dahlmann, era secretario de una biblioteca municipal en la calle Córdoba y se sentía hondamente argentino. Su abuelo materno había sido aquel Francisco Flores, del 2 de infantería



de línea, que murió en la frontera de Buenos Aires, lanceado por indios de Catriel: en la discordia de sus dos linajes, Juan Dahlmann (tal vez a impulso de la sangre germánica) eligió el de ese antepasado romántico, o de muerte romántica. Un estuche con el daguerrotipo de un hombre inexpresivo y barbado, una vieja espada, la dicha y el coraje de ciertas músicas, el hábito de estrofas del *Martín Fierro*, los años, el desgano y la soledad, fomentaron ese criollismo algo voluntario, pero nunca ostentoso. (BORGES, 2000, p. 199)

O narrador descreve alguns bens herdados por Juan Dahlmann, e entre os objetos da herança está uma estância localizada no sul de Buenos Aires, o personagem a descreve com tal saudosismo que, por alguns instantes, o que estava no passado é trazido ao presente, enfatizando a certeza de que muito em breve gozará do sossego deste lugar.

Marcado pela nostalgia constante de seu tão amado sul, Dahlmann tem sua vida modificada numa tarde do mês de fevereiro de 1939. Quando encontra um exemplar do livro *As mil e uma noites* e, como ávido leitor, busca um lugar para deleitar-se com a obra. Sobe rapidamente uma escadaria, e se choca com uma janela, ocasionando um ferimento, que se agrava, levando-o a um quadro febril e posteriormente a uma septicemia. A forma como o autor conduz este trecho, exige do leitor uma leitura muito atenciosa, pois não há uma menção imediata sobre ferimento ou mesmo sobre a internação do personagem:

Ciego a las culpas, el destino puede ser despiadado con las mínimas distracciones. Dahlmann había conseguido, esa tarde, un ejemplar descabalado de *Las mil y una noches* de Weil; ávido de examinar ese hallazgo, no esperó que bajara el ascensor y subió con apuro las escaleras; algo en la oscuridad le rozó la frente, ¿un murciélagos, un pájaro? En la cara de la mujer que le abrió la puerta vio grabado el horror, y la mano que se pasó por la frente salió roja de sangre. La arista de un paciente recién pintado que alguien se olvidó de cerrar le habría hecho esa herida. Dahlmann logró dormir, pero a la madrugada estaba despierto y desde aquella hora el sabor de todas las cosas fue atroz. La fiebre lo gastó y las ilustraciones de *Las mil y una noches* sirvieron para decorar pesadillas. (Borges, 2000, p. 200)

No enredo de uma narrativa nada está no lugar onde está por acaso, tudo tem um propósito, mesmo com aspecto enigmático elas possuem um objetivo, buscando unir a construção de sentido do texto como um todo. Nesta perspectiva, Roland Barthes (1972) expõe que as descrições têm um papel fundamental na narrativa, pois contribuem para a harmonia e amplitude de sentido, segundo este autor, no discurso narrativo tudo é importante. O conceito proposto por Barthes pode ser relacionado ao trecho a seguir:

Amigos y parientes lo visitaban y con exagerada sonrisa le repetían que lo hallaban muy bien. Dahlmann los oía con una especie de débil estupor y le maravillaba que no supieran que estaba en el infierno. Ocho días pasaron, como ocho siglos. Una tarde, el médico habitual se presentó con un médico nuevo y lo condujeron a un sanatorio de la calle Ecuador, porque era indispensable sacarle una radiografía. (BORGES, 2000, p. 200)

Para Roland Barthes, muitos autores tratam os detalhes do discurso narrativo, não como algo trivial, mas sim como “[...] afetados de um valor funcional indireto, na medida em que sendo adicionados, constituem algum índice de caráter ou de atmosfera, e podem assim ser



recuperados finalmente pela estrutura" (BARTHES, 1972, p. 35). Segundo o escritor francês, isto seria usado para predizer algo que virá ao longo da narrativa.

No trecho acima, o narrador dá elementos que auxiliam na compreensão do leitor sobre a localização espacial de Juan Dahlmann, e nos leva a crer que após o ferimento o personagem avançou no tempo, isto tudo em um mesmo parágrafo do conto. Borges consegue unir as pontas da narrativa e, deixa vestígios no início que serão postergados até o fim do enredo. Nesta perspectiva, Piglia (2014, p. 126) lembra que nestes relatos há "algo en el final que estaba en el origen".

Na parte inicial do conto, o leitor é exposto a informações que remetem a estima de Juan Dahlmann pela cultura gauchesca e pela nacionalidade Argentina. O que nos leva a crer que a menção feita à obra *Martín Fierro*, de José Hernández, não é gratuita, já que, esta é uma obra que narra e explora a cultura gaúcha nos pampas argentinos. O gaúcho é mencionado logo no início do conto, no momento em que os bens herdados pelo protagonista são relatados: "el hábito de estrofas del *Martín Fierro*, los años, el desgano y la soledad, fomentaron ese criollismo algo voluntario, pero nunca ostentoso." (BORGES, 2000, p. 199).

Nesta obra, escrita em versos, a cultura dos pampas é eternizada. E Juan Dahlmann, ao estilo de *Martín Fierro*, não teve dúvidas ao ser intimado a um combate tradicionalmente gaúcho: "Dahlmann empuña con firmeza el cuchillo, que acaso no sabrá manejar, y sale a la llanura." (BORGES, 2000, p. 207). No trecho descrito, é possível averiguar que embora não estivesse realizando algo costumeiro, ele aceitou a luta, pois esta era uma forma de aproximar-se da cultura estimada.

Dia após dia, diante da probabilidade da morte, Dahlmann sentiu como se os dias fossem séculos, pois a sua condição imóvel castrava seu desejo de estar na estância, cercado por suas raízes crioulas. Os pensamentos negativos pairavam constantemente sobre ele, levando-o a crer que jamais estaria de volta ao seu passado altaneiro. Finalmente recebe a notícia de que poderá continuar sua recuperação na estância de seus antepassados. Inicia então, a viagem de Dahlmann até o sul, viagem esta que o leitor parece realizar com o personagem.

A partir deste momento, percebemos que inicia uma ondulação temporo-espacial, colocando o leitor diante de um questionamento, estará Dahlmann de fato viajando ao sul de Buenos Aires ou seus delírios o levam a este desejado local enquanto se encontra em um hospital? A forma como o autor utiliza o tempo e o espaço não permite afirmações. A partir de então o leitor está diante de várias possibilidades de leitura. A ênfase é dada ao tempo psicológico, que se refere ao interior da personagem, relacionado às lembranças, sendo capaz de fundir o presente, passado e futuro. É um tempo relativo, já que está atrelado à imaginação ou, no caso do protagonista, associado aos seus devaneios. Um exemplo do citado é a passagem em que Juan Dahlmann está no hospital, para o leitor aparentemente foram alguns dias, entretanto, para o protagonista este tempo parece estendido, devido a sua condição física de imobilidade, tão extenso que fora capaz de realizar uma viagem de trem ao sul de Buenos Aires. No trecho a seguir é possível verificar como a passagem do tempo fora percebida pelo personagem: "Ocho días pasaron, como ocho siglos." (BORGES, 2000, p. 200).

Para melhor compreensão das características do tempo psicológico, Nunes (1995, p. 18) argumenta que: "Uma hora pode parecer-nos tão curta quanto um minuto se a vivemos intensamente; um minuto pode parecer-nos tão longo quanto uma hora se nos entediamos". Novamente, podemos perceber essa relativização temporal, na passagem abaixo em que Dahlmann é intimado a uma luta, e neste momento vêm a sua mente vários pensamentos. O leitor tem acesso a este fluxo de consciência da personagem e o que, aparentemente, aconteceu em um curto espaço de tempo, é narrado com prolongados detalhes, como pode ser lido no trecho a seguir:



El compadrito de la cara achinada se paró, tambaleándose. A un paso de Juan Dahlmann, lo injurió a gritos, como si estuviera muy lejos. Jugaba a exagerar su borrachera y esa exageración era otra ferocidad y una burla. Entre malas palabras y obscenidades, tiró al aire un largo cuchillo, lo siguió con los ojos, lo barajó e invitó a Dahlmann a pelear. El patrón objetó con trémula voz que Dahlmann estaba desarmado. En ese punto, algo imprevisible ocurrió.

Desde un rincón el viejo gaucho estático, en el que Dahlmann vio una cifra del Sur (del Sur que era suyo), le tiró una daga desnuda que vino a caer a sus pies. Era como si el Sur hubiera resuelto que Dahlmann aceptara el duelo. Dahlmann se inclinó a recoger la daga y sintió dos cosas. La primera, que ese acto casi instintivo lo comprometía a pelear. La segunda, que el arma, en su mano torpe, no serviría para defenderlo, sino para justificar que lo mataran. Alguna vez había jugado con un puñal, como todos los hombres, pero su esgrima no pasaba de una noción de que los golpes deben ir hacia arriba y con el filo para adentro. No hubieran permitido en el sanatorio que me pasaran estas cosas, pensó. (BORGES, 2000, p. 206)

O que ocorre é que o leitor, embora tenha a percepção do tempo passando, não consegue determinar se esta cena acima se passou em minutos ou segundos. O mesmo ocorre com a possível viagem de Juan Dahlmann ao sul. Não há como atestar que foram dias, horas ou semanas, pois a sensação do tempo, neste caso, é ditada pela personagem. E sequer é viável afirmar se de fato a viagem está sendo realizada ou se o protagonista está delirando, ou sonhando.

A presença da demarcação temporal cronológica pode ser percebida no conto, entretanto, alguns lapsos da memória da personagem podem ser resgatados, instigando ao leitor a incerteza quanto ao tempo e ao espaço da narrativa, o que pode ser observado no trecho a seguir, em que Dahlmann encontra-se viajando de trem até a estância herdada, ao que ele próprio refere-se como cenário fantástico:

Mañana me despertaré en la estancia, pensaba, y era como si a un tiempo fuera dos hombres: el que avanzaba por el día otoñal y por la geografía de la patria, y el otro, encarcelado en un sanatorio y sujeto a metódicas servidumbres. [...] La soledad era perfecta y tal vez hostil, y Dahlmann pudo sospechar que viajaba al pasado y no sólo al Sur. (BORGES, 2000, p. 203-204)

A irregularidade temporal do enredo sustenta a hipótese levantada na leitura proposta neste trabalho, de que o tempo vivido pelo protagonista corresponde ao tempo psicológico, embora em determinado momento da narrativa pode ser notado o uso do tempo cronológico, especialmente na primeira parte do relato. Conforme Nunes (1995), a fusão entre passado e presente, e o resgate de lembranças e sentimentos são referências ao tempo que não coincide com o tempo físico.

Como amante da literatura, Dahlmann escolhe como companhia para a viagem de trem o velho exemplar de *As mil e uma noites*, causador de sua quase morte. O sentimento nostálgico toma conta de sua mente neste percurso até o sul, relembrar das ruas, sua memória o leva para este local, embora ainda estivesse a caminho: “Vio casas de ladrillo sin revocar, esquinadas y largas, infinitamente mirando pasar los trenes; vio jinetes en los terrosos caminos; vio zanjas y lagunas y hacienda; vio largas nubes luminosas que parecían de mármol, y todas estas cosas eran casuales” (BORGES, 2000, p. 203).

A viagem segue desta maneira, entre o saudoso passado que o espera no sul e o anseio pelo futuro que também estará neste lugar. Dahlmann pensava que no dia seguinte ao acordar já estaria



na morada que fora de sua família. Neste trecho do enredo, a localização da personagem passa a ser incerta, pois deixa rastros para que o leitor suspeite de que Dahlmann na realidade nunca saíra do hospital, e que a longa viagem ao sul, não passara de uma alucinação provinda de sua condição física e psicológica.

A partir de então, Borges parece evidenciar neste conto as características já conhecidas de suas narrativas: um enredo construído sobre a instabilidade espaço-temporal, tempos e espaços se fundem às alucinações e imaginação da personagem, ocasionando no leitor um sentimento de incerteza quanto à “realidade”, ao que está sendo de fato vivido pelo personagem, e ao imaginado. Sobre este aspecto, Nunes (1995) argumenta que é possível realizar a superposição entre os tempos em uma narrativa, de forma que é possível a inversão dos momentos da narrativa de tal modo que interfere na separação entre um e outro. A impossibilidade de distinguir estes momentos pode fundilos, transformando-os em um momento singular.

Com essas características textuais, o leitor é incitado a decifrar enigmas constantemente, a unir as pontas do enredo, dando-se conta de que o princípio e o fim se fundem e o que estava dito inicialmente é enfatizado ao final. Conforme Piglia (2014), esta é uma das características fundamentais de um conto, contar duas histórias como se fossem uma só, e o que é chamado de enigma, na verdade é apenas contado de modo enigmático. O leitor percebe-se diante da impossibilidade de afirmação, já que “El Sur” pode ser visto como uma narrativa de duas histórias, ou apenas uma única história. A multiplicidade está nas possibilidades da relação entre o leitor e o texto.

Dahlmann reflete em seus delírios anseios e apego às tradições dos gaúchos. Esta viagem não estava o levando apenas ao sul, mas ao seu passado. Sua inquietação para que este tempo passado se acercasse era tamanha, que o projetava em um tempo presente, um tempo de imobilidade, em que o desatino era capaz de fundir três tempos, o passado, o presente, e o futuro. Imaginariamente tangível, a ponto de aproximar-lhe cada vez mais de uma esperada morte romântica.

No relato de Borges, o leitor é instigado a todo o momento, devido à superposição de tempo e espaço, e a “las simetrías y los leves anacronismos” (BORGES, 2000, p. 201), são contínuos. Quando Dahlmann entra em um armazém, o dono do local não parece ser estranho, se assemelha muito a um funcionário da clínica, colocando em dúvida, mais uma vez, a possível localização da personagem. Assim, o leitor é desafiado a múltiplas interpretações: Dahlmann estará de fato em um armazém rumo à planície do sul ou será apenas um momento de desatino na cama do hospital? “Dahlmann, adentro, creyó reconocer al patrón; luego comprendió que lo había engañado su parecido con uno de los empleados del sanatorio.”(BORGES, 2000, p. 204)

O elo entre a realidade e o devaneio é tênue, pois “aquel contacto era ilusorio y que estaban como separados por un cristal [...]” (BORGES, 2000, p. 202). Em outras palavras, o que separa Dahlmann do momento presente é a fantasia projetada pela sua imaginação, nutrida pelos devaneios febris, pela nostalgia e também pelo vasto fascínio literário. Quando o personagem avista no armazém um homem e o descreve com os mesmos traços de um gaúcho muito conhecido por Borges, revela ao leitor a capacidade de unir tempos e enredos na literatura. União ou fusão que parece operar com muita eficácia quando se descreve um misterioso personagem que em muito de assemelha a Martín Fierro: “Dahlmann registró com satisfacción la vincha, el poncho de bayeta, el largo chiripa y la bota de potro y se dijo, [...] que gauchos de esos ya no quedan más en el Sur.” (BORGES, 2000, p. 205).

Este personagem, que surge misteriosamente, rememora a tradição argentina, esta que Dahlmann, a todo custo, sonhava vivenciar e perpetuar. Nas linhas que seguem a narrativa, a realidade, melhor dizendo, o momento vivido pelo personagem, parece estar distante, da mesma



forma como sentia os homens da outra mesa, como se estivessem “ajenos a él” (BORGES, 2000, p. 205).

Conforme Jhonatan Culler, em uma narrativa deve haver “um final que indique o que aconteceu com o desejo que levou aos acontecimentos que a história narra” (CULLER, 1999, p. 86). Por esta perspectiva, Dahlmann parece estar cada vez mais próximo do que tanto sonhara, as pontas enfim estavam unindo-se e estava próximo o final planejado por ele. O bibliotecário é incitado a lutar, entretanto, está desarmado, neste instante o mesmo gaúcho que lhe parecera familiar, um homem “fuera del tiempo, en una eternidad” (BORGES, 2000, p. 205), atira-lhe uma faca. Para o protagonista da narrativa, foi como se neste momento o sul o estivesse chamando, para enfim viver seu destino, porque viu naquele homem o sul que era seu.

Próximo de perpetuar seu destino, Dahlmann aceita o duelo e enfrenta com coragem sua sina. Esta ocasião, tão esperada, significa a liberdade de sua alma. Este duelo representa para o personagem a perpetuação de sua origem crioula, por isso sente que nesse instante chegava à morte almejada, a céu aberto em seu eterno e amado sul:

Salieron, y si en Dahlmann no había esperanza, tampoco había temor. Sintió, al atravesar el umbral, que morir en una pelea a cuchillo, a cielo abierto y acometiendo, hubiera sido una liberación para él, una felicidad y una fiesta, en la primera noche del sanatorio, cuando le clavaron la aguja. Sintió que si él, entonces, hubiera podido elegir o soñar su muerte, ésta es la muerte que hubiera elegido o soñado. (BORGES, 2000, p. 207)

Borges finaliza o conto da mesma forma como conduz todo o enredo, permitindo ao leitor inúmeras possibilidades de leitura, pois não há um sentido estático. Dahlmann sai em direção à planície, contudo, cabe ao leitor inferir um final ao conto. Utilizando as palavras de Piglia (2014, p. 106), “[...] lo más importante nunca se cuenta. La historia secreta se construye con lo no dicho, con el sobrentendido y la alusión.” Cabe ao leitor viabilizar os múltiplos sentidos possíveis na narrativa.

2 SIMULTANEIDADE TEMPORO-ESPACIAL EM “EL SUR”

No conto “El Sur”, Jorge Luis Borges conduz o leitor para um espaço que fica entre a realidade e o imaginário, através de projeções imaginárias de Juan Dahlmann. Beatriz Sarlo (1995), utilizando um conceito idealizado por Gilles Deleuze, dissertará sobre este lugar que fica exatamente na fronteira entre duas superfícies, do qual o personagem parece ser oriundo, desta “*inestabilidad y la intermitencia producidas por ese pliegue.*” (SARLO, 1995, p.35). Este conceito propõe que, tudo é organizado em forma de série ou “*pliegues*”, que na tradução para o português seriam dobras. Estas dobras, ainda que não sejam iguais, possuem uma relação de simultaneidade. A dobra, seria um espaço que está no meio e que proporciona ondulações e sobreposições. Não havendo a sobreposição de um tempo em relação ao outro, mas sim a coexistência entre ambos, um consegue transitar pelo outro.

Ao longo da leitura deste conto, o leitor se depara com a inconstância temporo-espacial propiciada pela personagem central, exigindo uma adaptação frequente e uma especial atenção no transcorrer da leitura. Juan Dahlmann circula constantemente por espaços distintos, colocando em dúvida sua efetiva localização. Este deslocamento vivenciado pelo bibliotecário da obra de Borges, por diversas vezes é compartilhado com o leitor, viabilizado pelas singularidades da literatura. Os



devaneios do protagonista eram tão vigorosos que além de lançar a si mesmo para este espaço onírico, transporta o leitor como sua companhia.

Da mesma forma como Dahlmann afirmava sentir-se ao mesmo tempo dois homens, fato que pode ser observado no trecho a seguir: “era como si a un tiempo fuera dos hombres: el que avanzaba por el día otoñal y por la geografía de la patria, y el otro, encarcelado en un sanatorio y sujeto a metódicas servidumbres” (BORGES, 2000, p. 203), a literatura também permite ao leitor esta dualidade. Ainda que por alguns instantes, a literatura permite ao leitor estar em espaços distintos, pois, como bem lembra Piglia (2014, p. 30) “la lectura construye um espacio entre lo imaginario y lo real, desarma la clásica oposición entre ilusión y realidad.”.

A escrita de Borges é indubitavelmente singular, pois o escritor argentino tece as palavras de forma que sua obra denega a ideia de uma única identidade ao texto, porque o sentido nos seus escritos, como o expressa Beatriz Sarlo, “se construye en un espacio de frontera entre el tiempo de la escritura y el del relato, entre el tiempo de la escritura y el de la lectura” (SARLO, 1995, p. 27). Nesse mesmo sentido, Piglia (2014) lembra, que são os entroncamentos e as simultaneidades das lógicas narrativas que são o fundamento da construção de uma narrativa.

Borges constrói o enredo de “El Sur”, desde o princípio de seu relato, com relações entre diferentes tempos e espaços, iniciando pela proximidade entre o próprio escritor e a personagem. Por exemplo, ambos demonstram apreço pela cultura gauchesca. Este aspecto da escrita do escritor argentino também foi mencionado pela crítica literária Beatriz Sarlo, quando diz que: “No importa cuán tenue fuera la presencia de esa tradición, sintió que pertenecía a ella tanto como ella le pertenecía.” (SARLO, 1995, p. 31). Essa sensação de pertencimento e nostalgia por esta cultura crioula pode ser entendida como algo compartilhado entre Dahlmann e Borges, sentiam-se profundamente argentinos, embora o crioulismo estivesse presente em suas origens.

O conto “El Sur” inicia justamente narrando a chegada de um estrangeiro às terras argentinas, este era Johannes Dahlmann, avô do protagonista da narrativa, que carregava em suas veias sangue germânico, e o avô materno Francisco Flores que seguira carreira militar. Assim como o personagem do conto, Borges também carregava em seu sangue outras origens, a família materna descendia do Uruguai e já o bisavô paterno era um imigrante português. Outro ponto que entrecruza a vida de Borges e Dahlmann é o fato de que ambos possuíam avôs militares e orgulhavam-se disto.

A literatura de Borges carrega fortes traços desta origem crioula. Em algumas passagens do conto, nota-se a presença destas memórias da cultura gauchesca, a qual escritor e personagem tanto admiravam. Ao longo da viagem de volta ao sul, Dahlmann descreve o cenário pampeano com saudosismo e volta a um passado ao qual nunca pertenceu, na tentativa de eternizá-lo, a forma como estas paisagens são descritas servem como um resgate de toda uma tradição. As suas projeções a este tempo são tão potentes que o mesclam com outros tempos, o presente e o futuro.

O enredo de “El Sur” é baseado, entre outras coisas, no sentimento de saudosismo da cultura crioula, uma cultura que tanto Borges quanto Juan Dahlmann nutriam com uma intensa admiração. Mas, para que a personagem aceite esta tradição, ele foi levado às últimas consequências, ainda que o preço fosse a própria morte. Dahlmann deseja estar no sul porque se encontrava em uma condição em que fisicamente já não poderia voltar para este lugar. Contudo, a literatura pode ser entendida como uma possibilidade para que um tempo e espaço sejam resgatados, criando uma ordem interna e particular.



A formação da narrativa é ambígua em diversos aspectos e muitos são os momentos de intersecção entre o tempo e o espaço, enredo e personagem. A própria construção da personagem, por exemplo, carrega traços duplos:

Como Dahlmann, Borges sabía el *Martín Fierro* de memoria (y reescribió algunos de sus episodios); como Dahlmann experimentó la nostalgia de un origen criollo; como Dahlmann mezcló esta herencia con la europea. Supo que el pasado criollo no puede ser buscado sino que debe ser encontrado; no es tomado en adopción sino otorgado como don, y esta creencia le permitió también tener una opinión sobre las deformaciones de ese pasado y las exageraciones de quienes adoptaban, como los inmigrantes, una cultura desde afuera. (SARLO, 1995, p. 38)

Para Piglia, a ambiguidade é o elemento que faz funcionar a narrativa de um conto, que permite contar duas histórias como se fosse uma só. Para o crítico, a “arte de narrar de Borges gira sobre ese doble vínculo. Oír un relato que se pueda escribir, escribir un relato que se pueda contar en voz alta.” (PIGLIA, 2014, p. 118).

3 ESTRUTURA DO TEXTO NARRATIVO E CARACTERÍSTICAS DO CONTO

Em *Teoria literária: uma introdução*, Jonathan Culler (1999) expõe que a narrativa está ligada ao ser humano, isto quer dizer, a forma pela qual entendemos as coisas e o mundo é através de histórias. Desde a infância somos expostos e desenvolvemos esta competência narrativa. Para Culler, o enredo é o traço básico de uma narrativa e deve conter um início, um meio e um fim, sendo estes responsáveis pelo ritmo da mesma.

O autor destaca que é possível verificar que em um texto narrativo após uma situação inicial do enredo pode haver uma transformação, ou seja, uma mudança significativa, que revolva a sequência da narrativa. No conto podemos verificar esta transformação, no momento em Juan Dahlmann sofre o ferimento e após oito dias é levado ao hospital para averiguar a gravidade. A partir deste acontecimento todo o enredo passa por constantes alternâncias espaço-temporais e o leitor experimenta estas quebras no tempo e espaço juntamente com a personagem.

Posterior ao trauma, Dahlmann inicia sua suposta viagem ao sul de Buenos Aires e o leitor tem contato com tempos e espaços que se fundem e coexistem, colocando em dúvida a localização “real” ou imaginária da personagem. No trecho a seguir, percebe-se que o protagonista recobra a consciência e logo é avisado pelo médico sobre seu quadro clínico, e posteriormente fica sabendo do progresso de sua recuperação: “Otro día, el cirujano le dijo que estaba reponiéndose y que, muy pronto, podría ir a convalecer a la estancia. Increíblemente, el día prometido llegó.” (BORGES, 2000, p. 201).

A dúvida do leitor pode residir nesta rápida evolução do quadro do paciente, que em um momento recobra a consciência, e logo após já é avisado sobre a possibilidade de sair do hospital. O leitor então percorre, juntamente com a personagem, a cidade e logo está diante da estação de trem:

La primera frescura del otoño, después de la opresión del verano, era como un símbolo natural de su destino rescatado de la muerte y la fiebre. La ciudad, a las siete de la mañana, no había perdido ese aire de casa vieja que le infunde la noche; las calles eran como largos zaguanes, las plazas como patios.

[...] En el *hall* de la estación advirtió que faltaban treinta minutos. Recordó bruscamente que en un café de la calle Brasil (a pocos metros de la casa de Yrigoyen)



había un enorme gato que se dejaba acariciar por la gente, como una divinidad desdeñosa. Entró. Ahí estaba el gato, dormido. Pidió una taza de café, la endulzó lentamente, la probó (ese placer le había sido vedado en la clínica) y pensó, mientras alisaba el negro pelaje, que aquel contacto era ilusorio y que estaban como separados por un cristal, porque el hombre vive en el tiempo, en la sucesión, y el mágico animal, en la actualidad, en la eternidad del instante.

A lo largo del penúltimo andén el tren esperaba. (BORGES, 2016, p. 83)

Embora esteja diante de uma incerteza, o leitor segue as descrições dos lugares por onde Juan Dahlmann passa, sendo levado pela narração dos pensamentos do personagem. O envolvimento é tal que neste ponto já não importa a comprovação acerca da localização do protagonista, pois imaginária ou não, a viagem está sendo agora realizada pelo personagem e pelo leitor, que parece ter sido tragado pela narrativa.

A construção de um enredo, embora pareça ser fruto de uma receita previamente estabelecida, é algo complexo, como lembra Culler (1999, p. 86), “uma mera sequência de acontecimentos não faz uma história. Deve haver um final que se relacione com o começo [...]. Neste sentido, Borges deixa implícito desde o princípio que a personagem deste conto é um homem que se sentia profundamente argentino. Além desta informação sobre a descendência de Juan Dahlmann, outras informações são lançadas, por exemplo, o gosto pelos versos de Martín Fierro.

Segundo Piglia (2014, p. 106), “el cuento moderno cuenta dos historias como si fueran una sola”. A partir das leituras dos textos do escritor argentino Jorge Luis Borges, Ricardo Piglia discorre acerca da escrita que recorre ao tempo e espaço para romper com a monotonia que uma mesma história acarretaria caso obedecesse a uma linearidade:

El cuento es un relato que encierra un relato secreto. No se trata de un sentido oculto que depende de la interpretación: el enigma no es otra cosa que una historia de que cuenta de un modo enigmático. La estrategia del relato está puesta al servicio de esa narración cifrada. ¿Cómo contar una historia mientras se está contando otra? Esta pregunta sintetiza los problemas técnicos del cuento. (PIGLIA, 2014, p.105-106)

Borges coloca em simultaneidade acontecimentos que não estão em um mesmo nível temporal e espacial. Assim, para Piglia (2014, p. 108), o que “[...] Borges introdujo en la historia del cuento consistió en hacer de la construcción cifrada de la historia 2 el tema del relato.” Podemos compreender então, que a primeira parte do conto apresenta um relato de um acontecimento trivial, que a princípio parece ser a história central da narrativa, entretanto, este acontecimento é o pano de fundo do tema do relato, a possível viagem de Juan Dahlmann ao sul de Buenos Aires. Não é possível afirmar a veracidade da história 2 do conto “El Sur”, pois a única possibilidade do leitor é a elaboração de hipóteses, que têm a mesma proporção de realidade e especulações/leituras.

A personagem é motivada pelo desejo de cumprir seu destino, que para ele é uma morte romântica, tal qual de seu antepassado, e este querer profundo suscitava seus delírios. Borges e Dahlmann partilhavam um mesmo desejo, e sabiam que “el pasado criollo no puede ser buscado sino que debe ser encontrado” (SARLO, 1995, p. 38), e a forma como o autor desenvolve a narrativa neste conto, possibilita que o personagem encontre o seu destino. Para Sarlo (1995, p.39):

[...] toda su literatura está atravesada por el sentimiento de la *nostalgia*, porque percibe el pliegue de dos mundos, la línea sutil que los separa y los junta, pero que, en su existencia misma, advierte sobre la inseguridad de las relaciones. Borges distingue espacios y previene las amenazas y los peligros del borramiento imaginario



de los pliegues que, en la ficción, organizan dos culturas, dos lenguas, dos historias. En este sentido, la literatura de Borges es de frontera: vive de la diferencia.

Desta forma, é possível compreender que a literatura de Borges entrelaça a multiplicidade, seja através da superposição temporal ou da tecitura cultural que realiza em seus escritos, fazendo surgir uma cultura e um tempo originais. A fronteira pode ser tanto no que concerne à concomitância temporal, quanto ao relacionamento que existe entre o leitor e um texto. Pois, ainda que exista um espaço em comum, em que ocorre o nó deste entrelaçamento, cada extremidade possui certa autonomia.

4 CONCEITO DE HETEROPIA APLICADO A LEITURA DO CONTO “EL SUR”

Michel Foucault (2009) desenvolve reflexões sobre o que ele chamará de heterotopia, conceito que descreve a relação entre espaços reais e espaços projetados pelo homem. Segundo o filósofo, todas as culturas são constituídas de heterotopias, contudo, não há uma universalização das heterotopias, ou seja, elas podem assumir diferentes formas. Heterotopias são lugares reais, entretanto, trata-se de lugares nos quais a ordem social é invertida. Partindo do conceito foucaultiano de heterotopia, é possível vislumbrar as perspectivas de realidades na literatura, que possibilitam verificar até mesmo o que pensávamos ser irreal. No caso do conto de Jorge Luis Borges a heterotopia é construída através das projeções da personagem Juan Dahlmann, a partir de um espaço e um tempo real visto através da perspectiva literária. Este conceito elaborado por Foucault descreve espaços que têm múltiplos significados e relacionam-se com outros espaços e tempos, que no caso da narrativa concernem ao interior da personagem. Em outras palavras, o protagonista do conto “El Sur” foi capaz de exteriorizar, fazer chegar ao leitor, um tempo e um lugar capazes de se sobrepor a outro.

São espaços simultaneamente físicos e mentais, ao mesmo tempo reais e irreais, um dos exemplos citados por Foucault para explicitar este conceito é o espelho, o qual é possível ser associado à narrativa: “No espelho, eu me vejo lá onde não estou, em um espaço irreal que se abre virtualmente atrás da superfície, eu estou lá longe, lá onde não estou [...]” (FOUCAULT, 2009, p. 415).

Michel Foucault (2009) propõe uma categorização para as heterotopias. O que este autor comprehende como heterotopia de crise, consiste em lugares destinados aos indivíduos que estão em estado de crise, no que se fere a sociedade em que vivem. Correspondem a esta categoria, por exemplo, o isolamento das mulheres no período menstrual ou o resguardo no puerpério para algumas culturas. Segundo o francês, estas heterotopias estariam aos poucos se dissolvendo com o passar dos anos, sendo substituídas pelas heterotopias de desvio. Esta última categoria, por sua vez, corresponde às instituições onde indivíduos com comportamentos indesejados pela sociedade são internados, por exemplo: hospitais psiquiátricos ou prisões. A heterotopia de desvio seria “aquele na qual se localiza os indivíduos cujo comportamento se desvia em relação à média ou à norma exigida.” (FOUCAULT, 2009, p. 416).

Foucault aborda nesta descrição de heterotopias o que ele irá chamar de heterotopologia, os espaços que reúnem objetos de diferentes tempos em um mesmo local, e que, portanto, existem no tempo, mas também existem fora do tempo. Esta conservação é decorrente dos cuidados para a preservação destes objetos e eles são fisicamente duráveis e recebem constante manutenção para manterem-se em bom estado de conservação, como o que acontece em museus, por exemplo.



Michel Foucault ainda insere em sua categorização outras duas heterotopias, sendo uma a da compensação, que se trata de um lugar real que simula as condições de outro lugar, podemos citar como exemplo, um jardim botânico, que simula um ambiente, ou ainda, um zoológico, que abriga em um único espaço animais de diferentes lugares do mundo, embora não seja o habitat natural destes seres vivos.

Contudo, este trabalho propõe uma relação mais estreita entre a heterotopia de ilusão e o enredo de “El Sur”, dado que, esta categoria se caracteriza por utilizar objetos reais para criar ilusões ou levar à fantasia. Entrariam nesta categorização objetos como: o espelho, os livros e os filmes de ficção. Partindo da imagem do espelho, podemos associar às projeções que o personagem da narrativa realiza, seja em função da loucura ou dos delírios. Visto que, “é a partir do espelho que me descubro ausente no lugar em que estou porque eu me vejo lá longe.” (FOUCAULT, 2009, p. 415).

A personagem central do conto se vê neste outro lugar, que embora fosse absolutamente real, poderia ser compreendido como fruto de alucinações. Mas é a partir desta projeção, que passou a se ver como sempre sonhara, como integrante da cultura tradicional do pampa argentino. Além da associação possível com a imagem do espelho, ainda dentro das heterotopias de ilusão, é possível estabelecer relações com outro objeto, o livro. Juan Dahlmann possui uma estreita relação com a literatura, como podemos verificar em determinados trechos em que obras literárias são citadas, como por exemplo: *Martín Fierro*, *As mil e uma noites*, *Pablo y Virginia*. Inclusive o clássico da literatura árabe, é o responsável pelo seu trágico acidente. Também pode ser observado que o protagonista do enredo cultivava o hábito de recitar versos de *Martín Fierro*, herdado das tradições de seus antepassados.

Para Foucault (2009, p. 418), “a heterotopia tem o poder de justapor em um só lugar real vários espaços, vários posicionamentos que são em si próprios incompatíveis.”. Ainda, segundo o autor, o auge da heterotopia só é alcançado quando há uma ruptura do homem com a sua tradição temporal, ou seja, a culminação do espaço da heterotopia só é efetivada quando o homem transgride com a considerada normalidade da tradição a qual pertence. Podemos compreender que isso é o que de fato ocorre com Juan Dahlmann, que projetava no decorrer da narrativa um tempo e um lugar ideal onde a tradição temporal consistia em um tempo passado, um tempo de reverência a tradição crioula.

A forma como Borges escreve o conto transgride a nossa concepção *realidade*, pois transfere o leitor para um espaço fora do tempo presente, nos levando ao questionamento da nossa própria realidade e o conceito desta passa de estável para frágil. A ruptura temporal seria uma transgressão da ordem natural das coisas, dado que, externamente à literatura não é possível que unamos o passado, o presente e o futuro. A narrativa parece romper com a organização de tempo linear ao qual estamos acostumados, bem como a concepção de espaço habituais nas leituras de textos literários. O autor consegue utilizar a linguagem literária de tal forma que rompe com a ordem de tempo vigente, guiando o leitor a um tempo projetado, um tempo quimérico, onde o passado, o presente e o futuro se fundem criando uma nova estruturação temporal.

A literatura pode ser concebida como uma forma de perpetuar momentos, em diferentes tempos e espaços, proporciona a perpetuação de uma cultura e glorifica uma tradição. Para Foucault, a escrita é uma forma de eternizar, de manter-se no presente, “escrever para não morrer” (FOUCAULT, 2009, p. 47), ou seja, a escrita é um recurso que propicia a perpetuação, movendo outros tempos e espaços ao presente. Partindo deste pressuposto, pode-se compreender que a forma como a personagem Sherazade, de *As mil e uma noites*, utiliza a linguagem literária para fugir da morte, Juan Dahlmann a utiliza para afastar a morte indesejada, e aproximá-lo do fim desejado,



que o aproxima da glória: “Sintió que si él, entonces, hubiera podido elegir o soñar su muerte, ésta es la muerte que hubiera elegido o soñado.” (BORGES, 2006, p. 85). Neste espaço de projeção, de transgressão, a heterotopia surge como possibilidade de alcançar o destino sonhado.

A linguagem é o que torna possível a violação do tempo e do espaço. Em Borges a linguagem põe em dúvida o que firmamos como concreto com relação aos conceitos de realidade e ficção. A capacidade que a linguagem possui de transmutar o tempo e o espaço, e ainda assim mantê-los no âmbito da realidade, mesmo que esta realidade seja superposta a realidade vigente e tradicional, explica como os devaneios de Dahlmann são tão intensos.

O conceito foucaultiano de heterotopia nesta perspectiva possui um papel fundamental para a compreensão da possibilidade de criação de lugares reais e irreais pela linguagem literária, visto que, esta noção concebe o espaço da narrativa como algo mais amplo que simplesmente um espaço físico onde os fatos narrados acontecem. Esta ideia foucaultiana de espaço, pode ser relacionada com o psicológico e a memória da personagem, que conduzem o leitor a múltiplos sentidos.

O conceito de heterotopia de Foucault parece-nos pertinente para corroborar a ideia proposta inicialmente neste trabalho, de que a superposição temporal e espacial, percebida no conto “El Sur”, possibilita ao leitor uma leitura não linear. No decorrer da leitura o leitor é levado a experienciar a fusão entre o passado e o presente, pela perspectiva da imaginação de uma personagem. E é através da literatura que esta superposição se torna possível, pois além de fundir a ficção e a “realidade”, presenciamos a mescla de diferentes tempos e espaços.

CONCLUSÕES

A leitura desta narrativa permite verificar as possibilidades da literatura, como um espaço sincrônico, onde pode haver uma superposição espaço-temporal, em que distintas “realidades” conectadas coexistam e até se confundam. Pela perspectiva da leitura aqui proposta, compreende-se que no enredo do conto “El Sur” o tempo e o espaço não podem ser definidos rigorosamente, visto que a mobilidade temporo-espacial impossibilita uma postura estática com relação à localização.

Outro aspecto observado nesta análise foi o fato de que o início e o fim do conto possuem uma estreita relação. É no princípio da narrativa que o leitor recebe indícios da admiração do bibliotecário pela cultura gaúcha. Para compreender esta relação entre o início e o fim da narrativa, foi utilizada como aporte a crítica do argentino Ricardo Piglia. Por meio das propostas de leitura do crítico, verificou-se a possibilidade de estabelecer uma relação entre o início e o fim do conto, e que os prenúncios do fim podem ser identificados na introdução do conto.

Ainda, com a pesquisa constatou-se que o uso e predominância do tempo psicológico na estruturação do enredo contribuiu para a ambivalência do conto. No caso de “El Sur”, o uso do tempo psicológico estreitou a relação entre Juan Dahlmann e o leitor, considerando que o leitor passa a ter acesso direto aos pensamentos do personagem, conhecendo o fluxo de consciência deste. Desencadeando desta forma, uma fusão ou dissolução temporal, onde o presente, o passado e o futuro foram capazes de estar em concomitância.

Esta oscilação temporal e espacial desencadeia o surgimento de um espaço-tempo que está em uma região fronteiriça, ou seja, não está por completo em um ou outro tempo, mas em um lugar que está entre. O uso da crítica de Beatriz Sarlo foi importante para melhor compreender esta nova condição temporal. Nesta dobra, não há sobreposição de um tempo em relação ao outro, mas sim a coexistência entre ambos e um consegue transitar pelo outro. Surge então, um espaço e um tempo



que estão neste intervalo, servindo como mediação entre o passado e o presente, ou o hospital e o sul de Buenos Aires. A dobra, no conto de Borges, poderia ser esta nova condição espaço-temporal proporcionada pela literatura, que vive na fronteira entre duas superfícies.

O conceito de heterotopia de Foucault foi importante para estabelecer a relação de superposição entre tempos e espaços que convivem em simultaneidade. No caso do conto de Jorge Luis Borges a heterotopia é construída através das projeções do personagem Juan Dahlmann, a partir de um espaço e um tempo real visto através da perspectiva literária. Conduzir a leitura da narrativa utilizada para a elaboração deste trabalho, pelo viés apresentado nos conceitos foucaultianos, permite-nos ver como o protagonista do conto “El Sur” foi capaz de exteriorizar, fazendo chegar ao leitor, um tempo e um lugar capaz de se sobrepor a outro.

O conceito foucaultiano de heterotopia, na perspectiva de leitura sugerida neste trabalho, possui papel fundamental para a compreensão da possibilidade de criação de lugares *reais* e *irreais* pela linguagem literária. Visto que esta noção concebe o espaço da narrativa como algo mais amplo que simplesmente um espaço físico onde os fatos narrados acontecem. Esta ideia foucaultiana de espaço pode ser relacionada com o psicológico e a memória de Dahlmann, conduzindo assim, os leitores a inevitáveis múltiplos sentidos.

REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. O efeito de real. In: Barthes, R. et al. **Literatura e semiologia: pesquisas semiológicas**. Petrópolis: Editora Vozes Ltda., 1972.
- BORGES, Jorge Luis. **Ficciones**. España: Planeta DeAgostini, S.A., 2000. Edición especial para LA NACIÓN.
- CULLER, Jonathan. **Teoria literária**. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda. 1999.
- DELEUZE, Gilles. **El pliegue: Leibniz el barroco**, Barcelona, Paidós, 1988.
- FOUCAULT, Michel. A linguagem ao infinito. In: FOUCAULT, Michel. **Estética: Literatura e pintura, música e cinema**. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. p. 47-59. Organizador: Manoel Barros da Mota.
- FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas: Uma arqueologia das ciências humanas**. 8. ed. São Paulo : Martins Fontes, 1999.
- FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: FOUCAULT, Michel. **Estética: Literatura e pintura, música e cinema**. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. p. 411-422. Organizador: Manoel Barros da Mota.
- NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. 2. ed. São Paulo: Editora Ática. 1995
- PIGLIA, Ricardo . **O escritor como leitor**. São Paulo: Companhia das letras, p. 3-19, 2006.
- PIGLIA, Ricardo. **Crítica y ficción**. 1. ed. Buenos aires: Debolsillo, 2014.
- PIGLIA, Ricardo. **El último lector**. 2. ed. Barcelona: Editorial Anagrama, 2015.
- PIGLIA, Ricardo. **Ficção e Teoria: O escritor enquanto crítico**. *Travessia – revista de literatura*, Ilha de Santa Catarina, n. 33, p. 47-59, ago.-dez. 1996.



PRIMEIRA ESCRITA

2021 | Volume 8 | Número 2 | Páginas 71-85

PIGLIA, Ricardo. **Formas breves**. 1. ed. Buenos Aires: Debolsillo, 2014.

SARLO, Beatriz. **Borges, un escritor en las orillas**. Buenos Aires: Ariel, 1995.



MEMÓRIA, TRAÇO E ESQUECIMENTO NAS OBRAS DE FABIÁN SEVERO

Juliana Silva Cardoso Marcelino¹

Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)

RESUMO

Este artigo propõe apresentar poemas de Fabián Severo, nos quais os versos contam, em uma polifonia de vozes, ações realizadas e lugares esquecidos, como a fronteira Artigas/Quaraí (Uruguai/Brasil). Objetiva-se trazer recortes temporais – presente, passado e futuro –, que se instauram nos enredos, dentro de uma respeitosa consignação, com começo, meio e, às vezes, fim, confirmando o encargo da fragmentação que implica o arquivamento da memória. Desenvolveu-se uma pesquisa através da perspectiva do sujeito poético que potencializa a vontade de arquivamento de sua história, respirando por todos os poros de seu corpo, e aguarda, sem pretensão, uma possível disseminação. Ao mesmo tempo, pratica-se, através de suas impressões, um desejo de memória. O escritor trabalha com suas lembranças, de seus vizinhos e de personagens fictícios. Como resultado, espera-se que a poética de Severo transcendia para além das marcas autobiográficas numa liberdade criativa que proporciona uma flexibilidade entre o real e a ficção.

Palavras-chave: Fabián Severo; Memória; Arquivo; Autobiografia; Ficção.

RESUMEN

Este artículo propone presentar poemas de Fabián Severo que en sus versos cuentan, en una polifonía de voces, acciones realizadas en sitios olvidados, como la frontera Artigas/Quaraí (Uruguay/Brasil). Tiene como objetivo traer recortes temporales – presente, pasado, futuro –, que están instaurados en las historias dentro de una respetuosa consignación, con comienzo, medio y, a veces, final, lo que confirma el encargo de la fragmentación que provoca en el archivo de la memoria. El sujeto poético potencializa la voluntad de archivar su historia, que respira por todos los poros de su cuerpo y aguarda, sin pretensión, una posible diseminación, al mismo tiempo que practica a través de sus impresiones, un deseo de memoria. El escritor trabaja con sus recuerdos, de sus vecinos y de personajes ficticios. Como resultado se espera que la poética de Severo supere las marcas autobiográficas en una libertad creativa que proporciona una flexibilidad entre lo real y la ficción.

Palabras-clave: Fabián Severo; Memoria; Archivo; Autobiografía; Ficción.

INTRODUÇÃO

O objetivo deste artigo é demonstrar a relevância do resgate da memória presente nas obras de Fabián Severo². Sua produção contribui para evidenciar a mescla de culturas na fronteira entre o Uruguai e o Brasil. É possível reconhecer a complexidade da fronteira, permeada de histórias, abandonos e esquecimentos, uma vez que, a realidade se funde com a ficção recriando um espaço único. A relevância desta pesquisa está em destacar o universo fronteiriço e suas implicações por meio das obras Severo, nas quais o escritor é obstinado a relatar histórias suas e de outros no afã de

¹ É acadêmica no curso de doutorado na Pós-graduação em Letras da UFJF. Email: jucardosom@gmail.com

² O presente artigo foi extraído de fragmentos da dissertação *A ressonância do sujeito fronteiriço na prática poética de Fabián Severo, circundada pela ambivalência do tempo* (MARCELINO, 2021).



abrigar as reminiscências de vidas fronteiriças que não podem ser esquecidas, pelo menos, parcialmente. Ele busca colocar o sujeito da fronteira em uma posição evidenciada e não mais submissa.

A partir das reflexões sobre a memória, o artigo realiza uma interface com as propostas de Jacques Derrida para apreciar a obra de Severo com o livro *Mal de arquivo* (2001), que traz a ideia de que todo arquivo carrega em si a aporia da captura da memória e, simultaneamente, do esquecimento e da renovação. Esta análise crítica sobre a memória abarca a ideia de arquivo e permite que se possa observar a tentativa do poeta em desconstruir o modelo de história que seleciona e oprime. O arquivo não está somente vinculado à interpretação tradicional ocidental, na qual se depara somente com a ideia de passado, constituído de uma unicidade engessada, rígida. Todavia, é possível uma abertura para o “por vir”, já que o presente e o futuro adquirem um teor performático no processo de arquivamento (MARCELINO, 2021, p. 78).

1 A QUESTÃO DE ARQUIVO NA POÉTICA DE SEVERO

No poema “Treintiocho”, de *Noite nu Norte/ Noche en el norte* (SEVERO 2011), como em vários outros textos de Severo, tem-se um enredo no qual o sujeito poético traça suas ações dentro de uma sequência temporal de outrora. Esboçam-se cenas do cotidiano com a intenção de registrar testemunhos de vidas, até então suspensas dentro de um contexto histórico, cultural, político e literário. Diante da concepção de arquivo enunciado e disseminado, sob o ponto de vista de uma “verdade histórica”³, essas histórias marcadas pela alteridade emergem do silenciamento e alcançam estrategicamente um lugar em meio a uma verdade inclinada ao poder do “arconte”⁴, rompendo com a perspectiva tradicional de arquivamento.

De acordo com Derrida (2001), a função do arquivo em sua versão clássica está intrinsecamente associada à sua condição estática, passadista, isenta de rasuras e lacunas, e estaria vinculada a uma ordem social específica diretamente relacionada ao *status* e ao poder. Sendo assim: “[...] o arquivo tem um caráter instituidor e conservador” (DERRIDA, 2001, p. 17). O sujeito poético, ao relatar sua condição desfavorecida, disponibiliza sua impressão em relação ao passado quando busca no presente a lembrança de sua casa, recria sensações de como se sentia em um local apertado, com todos os moradores que ali habitavam, amontoados em um cômodo só e, em noites de inverno, como era difícil usar o banheiro, já que ficava no lado de fora da casa (MARCELINO, 2021, p. 78).

Treintiocho

Miña casa era uma piesa.
Nos le disía la caya de fósfore.
Na pieza tiñamos tudo
la mesa, la cusiña

³ Verdade histórica: “implicação do sujeito no espaço que ele pretende objetivar” (DERRIDA, 2001, p. 72); pretensa dimensão do fato estável, ligado ao passado, com isso, fechado a uma interpretação reducionista, onde a memória é instruída por um dado meio social.

⁴ “Levada em conta sua autoridade publicamente reconhecida, era em seu lar, nesse lugar que era a casa deles (casa particular, casa de família ou casa funcional) que se depositavam então os documentos oficiais. Os arcontes foram os seus primeiros guardiões. Não eram responsáveis apenas pela segurança física do depósito e do suporte. Cabiam-lhes também o direito e competência hermenêuticos. Tinham o poder de interpretar os arquivos” (DERRIDA, 2011, p. 12).



los sofá de día i cama de noite.

Cuando un quiría ir nel baño que ficava nu pátio
dispós que todos se avían deitado
uns nel sofá, otros nel piso
un disía *guarda que voi*
i tudos se cuidaban
pra que un no le pisara as cabeza.

Era orrible ir nel baño de noite.
Yo abría la porta, mirava para todo lado
i crusava el patio a toda velosidade.

En inverno, para isquentá u baño
miña main, prindía uma lata con alcol
i botava un cantito.

Dis que tein umas casa
que tienen mas de dies piesa
i us baño fican todos dentro
yo no acridito.
(SEVERO, 2011, p. 62).

Severo desconstrói a ideia reducionista de arquivo de que a memória seria um retorno à origem, uma reminiscência congelada em um tempo que se perdeu. Ele faz isso quando expõe uma possível realidade da vida na fronteira, uma história esquecida ou até omitida por não ser de interesse da sociedade considerada representativa no Uruguai. O sujeito poético comprova a importância das impressões tidas no presente, no ato de busca das lembranças. A conexão desses tempos em prol de uma busca, de suas interferências e modificações, demonstra, assim, o verdadeiro “mal de arquivo” (DERRIDA, 2001).

Derrida desmistifica essa funcionalidade da metáfora de arquivo como sendo o “guardião” de uma “verdade absoluta”, fixa, inclusive, no subtítulo do Livro 3 – “Uma impressão freudiana”⁵. O autor citado remete a um universo sugestivo da relevância da psicanálise na concepção de arquivo, ao abracer não somente a visão histórica e seletiva, mas também o inconsciente e a pulsão de morte, na utilidade e sentido do que seja arquivo para que se possa compreender o arquivamento intrinsecamente ligado aos “desastres que marcam o fim do milênio são também arquivos do mal: dissimulados, interditados, desviados, *recalcados*” (DERRIDA, 2001, p. 7).

A disparidade entre “verdade histórica” e “mal de arquivo”, que se encaixa na prática poética de Severo, alicerçado pelas reflexões de Derrida a respeito do conceito de arquivo, será de grande valia para que se possa elucidar a importância da literatura criada pelo poeta artiguense. É algo que vai muito além de um mero trabalho artístico arquitetado por palavras, na intenção de entreter o leitor e de alguma forma registrar o passado fronteiriço. Conforme Derrida (2001, p. 8): “não há arquivo sem espaço instituído de um lugar de impressão”. Observa-se isso nas histórias de personagens fronteiriços, como no poema “Sincuentiún” (SEVERO, 2011, p. 79):

⁵ Sigmund Schlomo Freud foi um médico neurologista e psiquiatra criador da psicanálise.



Para la María, la infancia
era ir en la escuela de cavayo
vestir la buneca con croyé
tomar leite recién ordeñada
ter la gayina botando uevo en su mano.

Mas tudo pasó tan rápido
eya creceu mui sedo.
A los trese año teve que ir trabaiá
na casa dum judío nu Brasil.
Eya lembra que com seu primer sueldo
Compró tres vistido.

U dumingo
se botó uno dus vistido
i levó us otro dos nu bolso.
Cuando yegó na casa da main dela
se trocó de vistido.
I cuando ía volta pra seu trabajo
Se botó u tercer vistido.

Esa foi a primeira ves que ela teve ropa nova,
Nunca antes tiña pudido se arrumá para saí.
Nese dia fue felís.
Sempre que vein
nos botemo se alembrá
María conta a mesma historia sempre,
i a cara dela fica taum alegre
Que um se enye de tristesa
(SEVERO, 2011, p. 79).

O sujeito poético conta a história de María, um nome comum, o que poderia representar qualquer mulher que vivenciou uma infância no interior humilde, uma condição quase que permanente na realidade de Artigas. María conta sua história antes e depois de ir para o Brasil e arrumar emprego. Percebe-se entre Brasil e Uruguai uma cumplicidade entre as “cidades gêmeas”, permeada de cooperação. Ao relembrar a trajetória de María, um misto de sentimentos floresce no sujeito poético e na própria María à medida que os versos são escritos, na felicidade por conseguir, de alguma forma, escapar do “determinismo” que assola a região fronteiriça. María pôde comprar, com seu próprio dinheiro de trabalho, uma roupa nova – uma potencialização projetada na esperança surge, mediante ao simples acontecimento: “Esa foi a primeira ves que ela teve ropa nova, /Nunca antes tiña pudido se arrumá para saí” (SEVERO, 2011, p. 79).

María vivenciou dificuldades no passado e a memória registou. Mas, ao recontá-la, ela a recriou com novas impressões sentidas no presente: “María conta a mesma historia sempre,/ i a cara dela fica taum alegre” (SEVERO, 2011, p. 79). Aqueles que foram figurantes nesse passado e participaram dessa realidade de restrições financeiras e simplicidade, ao relembrar o passado de María, já capturam a dor desse período difícil e enxertam outra impressão na história rememorada, da tristeza: “Que um se enye de tristesa” (SEVERO, 2011, p. 79). O poema “Sincuentiún” relata, portanto, uma história passada, não tão passada, pois, quando captura no presente, já é outra história,



carregada de distintas impressões e interpretações e, assim, será no futuro essa abertura do porvir marcada por múltiplas desconstruções.

Fabián Severo, no momento que busca em suas reminiscências episódios de tempos vividos em Artigas, levanta a questão da problemática do testemunho, que diverge em registros, pois cada indivíduo possui a sua singularidade e impressões. Isso torna sua literatura enriquecida e, a cada interpretação feita, o texto se renova. Joel Birmam (2008) discorre a respeito dessa volatilidade que é o arquivo: “A instabilidade insistente e diferencial do signo, no seu permanente diferir e em sua fragmentação, se desdobraria inequivocamente numa abertura do horizonte do discurso para o futuro e para vir- a -ser” (BIRMAN, 2008, p. 113). As marcas e traços presentes no aparelho psíquico do homem performariam-se em forma de inconsciente, pré-consciente ou até consciente, com múltiplas possibilidades de interpretação, podendo o leitor ou o escritor recriar, até mesmo, obter lapsos, falhas, pois o aparelho psíquico é vulnerável e convive com espectros, que penetram nas fendas da psique. Seria uma ilusão pensar em arquivo como algo portador da verdade pura e objetiva.

Severo toca num ponto muito importante, que é a tentativa de escrever para que não ocorra a “pulsão de morte”, enunciada por Derrida (2001). No poema 15, do livro *Viento de Nadie* (SEVERO, 2013), o sujeito poético relata a pulsão de morte, mas pelo viés positivo:

Yunto i isparramo recuerdo.
Un ombre seim memoria
E um poso yeio de tierra
Um aljibe muerto de sé
Vasio du ruído da agua
(SEVERO, 2013, p. 29).

O sujeito poético, inserido no tempo presente, realiza trocas e circulações de reminiscências, mesmo se deparando com o apagamento e o esquecimento viabilizados pela pulsão de morte – “yunto i isparramo recuerdo”. Segundo Birman:

Derrida positiva deste modo a pulsão de morte como mal de arquivo, pois seria aquela que possibilitaria tanto o esquecimento quanto a renovação do arquivo pelas novas consignações que seriam, portanto, a condição de possibilidade de acrescentar novos arquivamentos (cf. DERRIDA, 1995, p. 23-29). Enfim, a pulsão de morte seria denominada por Derrida como arquiviolítica, apagando então os traços inscritos e possibilitando que novas inscrições pudessem ser realizadas no arquivo (BIRMAN, 2008, p. 118).

Ainda assim, o sujeito poético está em um ambiente tocado pela morte – “E um poso yeio de tierra/ Um aljibe muerto de sé” (SEVERO, 2013, p. 29) – quando avista um homem sem memória. Suas lembranças surgem como uma promessa de um futuro e com uma responsabilidade no amanhã, sendo o porta-voz da vida, da sobrevivência que resiste ao apagamento. O poema 15 abre-se ao “por vir” da história de impressões e vivências inéditas, mesmo diante do silêncio. A partir do resgate das lembranças pelo presente, será uma tentativa de tornar as histórias fronteiriças disponíveis não mais suspensas em algum arquivo confiado a um arconte.

Toda essa reflexão a respeito do arquivamento por meio da literatura severiana recai sobre a ideia de tempo. O resgate das lembranças se dá no presente que se conecta com o passado, o agora



e o presente futuro. Ao mesmo tempo que se obtém uma grandeza finita que marca o passado, observa-se também que essa limitação se abre a uma perspectiva futura permeada pelo “por vir”.

2 REMINISCÊNCIAS DE UM FRONTEIRIÇO

Em seu livro *A memória, a história, o esquecimento*, Paul Ricoeur (2007) relata que desde o início da filosofia Ocidental, com Aristóteles e Platão, vem-se refletindo sobre a relação aporética entre a memória e a imaginação, num processo de reconstrução de lembranças de um tempo que já se fora. Aristóteles corroborava com a ideia de que memória estaria vinculada ao passado. Já a teoria de Platão aborda a questão de uma presença de algo que já se esvaiu, o que referencia o passado de forma subentendida, sendo assim passível de contrariedades temporais associadas à memória. Observa-se, mediante à tradição filosófica, que esse impasse de compreender a memória/imaginação e seus propósitos se configuraria em um jogo paradoxal, no qual se observa a presença de algo, simultaneamente, a ausência e a anterioridade.

A partir dessas discussões sobre a memória e a imaginação, sendo a primeira direcionada a uma realidade passada, como uma condição temporal, e a imaginação relacionada à fantasia, ficção, a algo possível e, até mesmo, sonhado, que iremos encontrar a literatura de Fabián Severo, mesclada de testemunhos, experiências e imaginação. Sem pretensão, o sujeito poético reescreve a história da fronteira Artigas e a liberta do esquecimento que ameaça as reminiscências. O escritor transforma lembranças em imagens, desloca-as de seu limbo e as tornam visíveis dentro da consciência. A história narrada em suas obras irá além da memória em seu sentido restrito de arquivamento e conservação de acontecimentos passados. Severo extrai da memória problemáticas que estão diretamente ligadas à historiografia, o que coloca em xeque seu labor, a memória instruída e selecionada por uma específica sociedade, uma memória muitas vezes impedida, ferida e repleta de esquecimentos.

O poema 17 do livro *Viento de Nadie* (SEVERO, 2013, p. 31) reflete a questão aporética da memória/ imaginação, em que, ao mesmo tempo, convergem-se e se complementam em um exercício testemunhal, no qual as lembranças de acontecimentos passados se materializam por meio dos versos. A poesia apresenta, por vezes, um cunho verídico ou apenas enxertos e impressões não tão precisas, talvez sonhadas, tendo em vista a ameaça do esquecimento metaforizada nos versos: “pra que a noche noum caiga en la alma/ i mincontre mas solo”. A palavra “noite” e “solo” representariam a destruição das memórias de um povo fronteiriço, sem chance de resistir como povo também integrado à nação uruguaia: “pur iso intento agarrar los recuerdo/ i prender eyos bien fuerte contra us oio”. O sujeito poético luta por um espaço na história e pelas mesmas oportunidades em não desaparecer ou se tornar indisponível para o outro, já que a vida é uma troca de experiências:

Nu pasado tudo era mío.
Los recuerdos son como esas vía del tren
que se inferruyaron isperando
i agora se prestaum
pra sacudí a carretiya du Luisito
cuando veim deyá la leche de mañana.
(SEVERO, 2013, p. 31).

De acordo com Ricoeur (2007), a memória seria um enigma, desde os primórdios, com Platão e Aristóteles, engendrada não apenas pela presença e ausência, todavia cheia de lembranças



buscadas e reconhecidas, como sobreviventes a um passado “pequenos milagres”, uma experiência única de resgate de uma presença concreta inserida na ausência.

Ainda que não estando mais lá, o passado é reconhecido como tendo estado. É claro que podemos colocar em dúvida uma tal pretensão de verdade. Mas não temos nada melhor do que a memória para assegurar de que alguma coisa se passou realmente antes que declarássemos lembrar-nos dela (RICOEUR, 2007, s.n.).

A lembrança está intrinsecamente relacionada às experiências de uma realidade comum, podendo se interligar a uma esfera totalmente indeterminada, a fantasia. A linguagem cotidiana é inconsistente, utiliza-se da fala, em relação às imagens e às suas representações, por serem mais espontâneas podem ser imprecisas. Diante desse cenário, Fabián Severo planeja uma caça às lembranças imersas nesse cotidiano fronteiriço, que é um lugar notável, memorável, é seu espaço vivido. Isso vai muito além do resgate de sua memória individual e coletiva, pois o poeta guarda impressões sentimentais desse lugar. Mesmo percorrendo por outros lugares e realidades, existem circunscisões contidas em seu corpo. Diante de outros lugares, as lembranças o levam para o mesmo lugar, a fronteira. O rememorar é um “ato mágico”, um desejo de tornar novamente palpável o que já fora vivido e uma oportunidade de se sentir vivo e integrado num mundo, de reivindicar seu lugar e ocupá-lo. No poema 15, por exemplo, já citado anteriormente neste artigo, o sujeito poético evoca esse poder que a memória tem de promover por meio da recordação um reconhecimento, o de estar apto a contar e encantar o leitor enfatizando a relevância da memória no processo de criação.

3 SEMELHANÇAS

O romance *Viralata* (2015), de Fabián Severo, inicia-se da seguinte forma:

Mi historia impieza el día que la maestra nos enseñó el árbol de la familia de unos reye. En el pizarrón, dibujó los rey, despós los padre del rey y de la reina, los avô, y así siguió enllenando el pasado con gajos que se iban tan para atrás, que terminaban cerca de Dios. En el final de la clase, mandó que nosotro hiciera de deber, el árbol de nuestra familia (SEVERO, 2015, p. 11).

Observa-se, no trecho, um projeto autobiográfico com requisitos técnicos, como o narrador em primeira pessoa que se propõe a contar a história de sua vida, além da compatibilidade de alguns pontos da vida real do autor com o texto. Segundo o escritor (SEVERO, 2020), em entrevista concedida à pesquisadora por e-mail⁶ (MARCELINO, 2021, p. 121-123) e em conversas no Whatsapp⁷ (MARCELINO, 2021, p. 124-126), várias passagens de sua história, sua infância em Artigas, a vida repleta de simplicidade, a morte da mãe, a cachorrinha Chata, seu padrinho, também se encontram metamorfoseadas em sua novela, no intento de pensar sua história por meio de memórias, num fenômeno psicológico e enigmático, proporcionado pela autoconsciência.

Trabalhar com a existência do autor contida em suas obras é explorar e confrontar sua elaboração subjetiva da escrita. Autor e subjetividade são elementos que se apresentam em uma relação de proximidade. Desde a antiguidade, até hoje, a prática da escrita é involucrada pela atuação do sujeito. Michel Foucault (2004), em *A escrita de si*, busca sinais da escrita de si nos dois primeiros

⁶ Entrevista concedida pelo escritor através de trocas de e-mails, entre 10 e 13 de setembro de 2020, presente nos apêndices da dissertação da autora (MARCELINA, 2021).

⁷ Conversas por Whatsapp com o autor pesquisado, entre os dias 01 e 07 de outubro de 2020, presente nos apêndices da dissertação da autora (MARCELINA, 2021).



séculos do império greco-romano e descobre que o “eu” não se reduz somente a um tema pelo qual servirá de inspiração para a prática da escrita, mas em um processo de aporte para a formação de si. Foucault pondera (2004, p. 147): “nenhuma técnica, nenhuma habilidade profissional pode ser adquirida sem exercícios; não se pode aprender a arte de viver, sem a *technê tou biou*, sem uma *askêsis* que deve ser compreendida como um treino de si por si mesmo”. Os exercícios de pensamentos, como meditações, memorizações, silêncio e escuta do outro, serão imprescindíveis na aquisição da experiência, logo, permitirão a releitura dos discursos recebidos e reconhecidos como reais em princípios racionais de ação.

A partir dessa pesquisa pela antiguidade, Foucault (2004) reconhece duas maneiras que a escrita realiza a transformação da verdade em *ethos*, os *Hupomnêmatas* e a correspondência. A primeira constituiria a memória material das leituras realizadas, como: “citações, fragmentos de obras, exemplos e ações que foram testemunhadas ou cuja narrativa havia sido lida, reflexões ou pensamentos ouvidos ou que vieram à mente” (FOUCAULT, 2004, p. 147). Concebiam, portanto, uma ferramenta para que se pudesse ler, reler, meditar e dialogar consigo mesmo e com os outros. Porém, os *Hupomnêmatas* não serviriam para guardar eventuais falhas de memória, já que não poderiam ser utilizados como uma simples ferramenta de memória, na qual estariam aptos para consulta de tempos em tempos. A escrita dos *Hupomnêmatas* é de suma relevância na subjetivação do discurso, por isso, é necessário que não sejam depositados em um arquivo de lembranças, todavia, composto na alma, fazendo parte de nós mesmos. Inseridos em uma cultura tradicional, o objetivo dos *Hupomnêmatas* é efetuar o abrigo do *logos* fragmentário e disseminado pelo ensino, pelos exercícios da escuta e da leitura, instituindo uma conexão de si consigo mesmo de forma considerável. Disserta Foucault:

O papel da escrita é constituir, com tudo o que a leitura constituiu, um ‘corpo’. E é preciso compreender esse corpo não como corpo de doutrina, mas sim – segundo a metáfora da digestão, tão frequentemente evocada – como o próprio corpo daquele que, transcrevendo suas leituras, delas se apropriou e fez a verdade delas: a escrita transforma a coisa vista ou ouvida em forças e em sangue (FOUCAULT, 2004, p. 152).

Já a correspondência tem como principal nuance a escrita para o outro. Também é um artefato de exercício de escrita pessoal. A carta assume uma função que vai além do adestramento de si mesmo pela escrita. Por meio de conselhos ou advertências dado ao seu destinatário, obtêm-se a manifestação de si para os outros, numa exposição do remetente em estar presente aos olhos do outro, possibilitando um movimento de dentro para fora em prol de uma abertura para o outro. Em resumo, os gregos, ao produzir os *Hupomnêmatas* e a correspondência, demonstraram o “cuidado de si”, que se constitui em umas das principais regras de conduta da vida social e pessoal, um ensinamento para que se saiba viver bem.

A ideia da escrita de si possui uma função de complementaridade ao proporcionar uma prática reflexiva não somente sobre suas ações, todavia, sobre seus pensamentos em busca de um aprimoramento espiritual. No caso do narrador-personagem, Fábi encontra-se em uma busca sobre suas raízes e, com isso, assume todos os riscos ao se adentrar nessa conversa interior consigo mesmo. De acordo com Michel Foucault (2004, p. 145), a respeito da escrita de si, “ela atenua os perigos da solidão: oferece aquilo que se fez ou se pensou a um olhar possível; o fato de se obrigar a escrever desempenha o papel de um companheiro, suscitando o respeito humano e a vergonha”. As palavras ganham vida através dessa experiência autobiográfica, o que permite um entendimento paradoxal em relação à presença ficcional e os traços estruturais biográficos. Fábián Severo não



direciona a trama somente ao eu, mas traz uma escrita da história plural, em que se autoconhecer está intrinsecamente relacionada à coletividade.

O enredo de *Viralata* (SEVERO, 2015) está alicerçado a partir de elementos que identificam o narrador-protagonista com o autor, já no capítulo 3, quando há a menção do nome no narrador, Fabi, que coincide com Fabián. Neste capítulo, o narrador relata o começo de sua existência, em um trabalho de resgate e entendimento de sua origem, “el Árbol”. O narrador-protagonista inicia sua jornada pedindo ajuda à sua mãe, que o apresente sua linhagem, já que todas as pessoas possuem ancestrais. Prontamente, ela responde: “[...] que despós. Al, rato, yo volví a pedir y ella que ahora no porque istaba haciendo cualquier bobada. Intonce, yo intendí y inventé me árbol parecido al de los reye. Para la maestra que corrigió mis deber, yo venía de un álamo completo y firme, que protegía los hueso de mi casa” (SEVERO, 2015, p. 11). O narrador evoca suas lembranças de Artigas, traz um menino simples, que, mesmo diante de tantas privações e sofrimentos, consegue ser reconhecido como um escritor, Fabián Severo, que replica através de suas palavras o sujeito fronteiriço e lhe dá voz por meio de uma terna autoficção.

O romance *Viralata* reforça, através de elementos autobiográficos, a expectativa do leitor em construir uma espécie de identificação entre autor-narrador. Ainda no capítulo 3, o narrador conta a partir de relatos que ouvira de “la Mama” sobre um passado que ainda não lhe pertencia, antes de sua chegada ao mundo. Segundo Severo, em conversas por *Whatsapp*, esta personagem existiu em sua vida real: “[...] en mí barrio casi al lado de mi casa había una señora que se llamaba la Mama que yo decía la Mama, esa señora era que me cuidaba yo iba pasar el día en la casa de ella algo así. Ella se iba a limpiar y cocinar en la casa de un señor, bien yo me iba con ella a la casa de ese señor a pasar el día con ella” (MARCELINO, 2021, p. 125).

Em *Viralata*, a personagem La Mama seria uma peça-chave para que o narrador pudesse caminhar em busca de sua origem, por meio do resgate memorialístico. Inclusive, nesta trajetória, La Mama conta-lhe a respeito de seu pai biológico, que Fabi nunca conheceu, ponto que converge com a história de vida do autor. Assim, La Mama inicia seu processo de resgate memorialístico:

Despós que murió mi madre, ella me contó mi historia que tenía algúñ parecido con otras versión que me tenían contado, así que debería de ser cierto. En el árbol de la Mama, mi madre se tenía ido trabajar en Montevideo, de limpiadora con cama, en la casa de unos rico. Allí conoció a un Juan que no quería ser padre. [...] Al tiempo, mi madre volvió conmigo para Artiga porque el Juan ya no era nunca más mi padre y vivía de gaita con otras mujer. [...] La Mama me contaba que mi madre luchó mucho para tenerme, que no era fácil regar un hijo solita, un meio das tormenta que Dios arma en el barrio Centenário. Fabi, tú é parecido com tua mãe, por isso, tenés que lutar pra saber cómo se cosió tu historia (SEVERO, 2015, p. 14-16).

Em outra passagem, no capítulo 22, o narrador Fabi ratifica essa ausência da figura paterna biológica em sua vida. Logo, observa-se o entrelaçamento entre vida real e ficção no plano da enunciação: a coincidência do nome do autor, narrador e a questão do desconhecimento desse pai atravessa a prosa literária marcada pela presença problemática de uma primeira pessoa autobiográfica.

Una tarde de otoño, que istábamos em el sol porque mi madre me istaba revisando la cabeza, o le conté que fazia varias noche que sonhava lo mismo: mi padre voltava para reconocerme y me daba el apellido, intonce yo salía corriendo por la cuadra, amostrando para los vizinho el documento donde decía quién yo era, que no era



adoptado nada, que tenía toda las parte que necesita una alma para respirar (SEVERO, 2015, p. 61).

Em entrevista realizada por *e-mail*, Fabián Severo confirma essa história de sua mãe ter ido trabalhar em Montevideo antes dele ter nascido e de nunca ter conhecido seu pai biológico. Ainda explica a origem de seu sobrenome, Severo, por conta de seu padrasto, Humberto Severo, considerado pelo escritor como o seu verdadeiro pai. Vejamos o trecho da entrevista:

Cuando nací, en Artigas, mi madre me dejó en la casa de mi abuela y mis tíos, y se fue a trabajar a Montevideo. En Montevideo, también vivía mi padre biológico -a quien nunca conocí-. Cuando yo tenía dos años, mi madre volvió para Artigas y yo me fui a vivir con ella, en una casa muy sencilla, con cuatro habitaciones... Luego, se vino a vivir a mi casa mi padrastro, y al principio, dormíamos todos en una sola cama, sin televisión, sin radio, casi sin comida, sin otra cama... En fin, esas pobrezas. Mi padrastro, Humberto Severo, de quien llevo el apellido, se transformó en mi padre, fue quien me cuidó, quien me enseñó a leer, quien acompañó mis estudios... quien sigue presente, hasta hoy, en mi vida (MARCELINO, 2021, p. 122).

Sua infância humilde também é retratada, em suas obras, como um traço marcado em sua essência, em movimentos à procura de revelar o não dito, porém, que já fora vivido e, por isso, faz-se necessário para que se possa fazer a constituição de si. Ele relembra como era custoso ir a um simples aniversário, uma vez que havia empecilhos, como a falta de uma roupa apresentável ou a compra do presente para o aniversariante. Essas comemorações eram verdadeiros eventos, não somente pra Fabi-menino, mas para as crianças que ali viviam. Assim, pode-se criar a imagem nostálgica desses momentos através de impressões cunhadas na memória. Vejamos no poema “Trintiuno”, de *Noite nu Norte/ Noche en el norte*:

A mim me gustava los cumpleaño
aunque casi nunca pudía i.
asvés no tiña ropa, asvés no tenía regalo. [...]

Si pudíamo ir
Nos aproveitava para cumé.
A mi me gustava los posijo con ensalada rusa
i los sanguche
mas iso siempre era lo que menos avía
lo que mas avía era galletita salada con maionese
i un pedaso de morrón insima.

Nos nunca iva
mas cuando pudía
era uma fiesta.
(SEVERO, 2011, p. 52).

Outro quadro bastante relembrado é a cachorrinha La Chata. Fabián Severo afirma ter tido, realmente, uma cachorrinha chamada Chata: “[...] sim eu tive uma cachorrinha, mi primera perra era la Chata y ella falleció cuando tenía 11 años por ahí diez, once creo que escribi eso en Noite no Norte, no ‘un día despertei y ya estaba en frente dormida para siempre’” (MARCELINO, 2021, p. 124). No capítulo 31 de *Viralata*, o narrador-protagonista conta sobre a existência de “la Chata” em sua vida, humanizando-a como se fosse um membro de sua família. La Chata tem um grau de importância



considerável nas recordações do narrador, já que, quando ele começa a buscar episódios de sua infância, sempre vem na esteira sua cachorrinha:

El viento que espanta las nubes de mis lembranza, me deja ver la Chata caminando desde mi infancia hasta la isquina. Yo doblo para el lado de la escuela y ella volta, para me esperar en el portón. Mientras camino, paso por la padaria y compro un bollo para la merienda. Cuando yo aparezca de novo, entre el bar del Carlinhos y el almacén del Brasileiro, ella va girar ladando, festejando que no era cierto que yo no ía voltar nunca más.

La Chata fue la primer perra que tive. Todo los cusco que vivieron después fueron una continuación della. Chatientos. Yo seguí viendo su mirada en los ojo dellos, seguí escuchando el mismo ladrido. Semillas de Chata. Ninguno de los que vivieron después supieron me acompañar como ella, pero igual nos quisimo. En mi barrio, el hombre y el cusco se unen para ser un único ladrido que pueda morder los talón de Dios (SEVERO, 2015, p. 84).

Fabi vê-se, em alguns momentos, equiparado à condição de la Chata. No capítulo 36, há uma ratificação a respeito do narrador se colocar em semelhança com o seu animal, inclusive, a capa de sua novela é a ilustração de um vira-lata, o que firma essa relevância de trazer o animal à tona dentro do universo humano para que ele possa também compor o cenário da vida.

Tengo una vida viralata Voy de portón em portón, olfateando. Cruzo las vereda revolcándome en la tierra, girando alrededor de mí, buscando. Ladro en las noite que no puedo dormir. Muerdo almohadas vacías.

Puede ser que yo haiga sido entero mas las memoria olvidaron las parte. Puede ser que yo sea solo parche como esas colcha vieja. Viralata. Virando retazo. Virando pregunta.

Hombre cusco con un recuerdo de cada raza. Piel cocoa de mis madre. Trote miedoso de mis padre. Fucinho preto de la Chata. Hombre de restos como el cusco de los Quevedo.

Cusco hombre, mitad de vida, metade de muerte. Solo me resta imaginar ladando (SEVERO, 2015, p. 97).

No poema “Vintitrés”, de *Noite nu Norte* (SEVERO, 2011), aparece, pela primeira vez, o registo da figura do “padrinho”, que corrobora com o depoimento feito por Fabián, em que o escritor relata um pouco sobre o convívio com o seu Padrinho Sandalio. As histórias da vida real e da ficção se entrecruzam. Severo insere uma dimensão autobiográfica em suas obras, pois apresenta uma preocupação em restaurar detalhes de sua vida pessoal em suas obras.

Yo no sabía que pudía iscrevé
asta que mi padriño un día dice
Yiribibe, tu vas fasé istoria.
El no dise con esas palabra
purque el falava mui bien.
Intonse impesé iscrevé.
(SEVERO, 2011, p. 41).

A morte da mãe do autor é outro ponto que conflui com a narrativa de *Viralata*. Fabián Severo confirma, em entrevista à pesquisadora, a utilização desse material autobiográfico que perpassa ao longo do enredo. A ficção se apropria da forma autobiográfica ao apresentar uma carga emocional



intensa e detalhes desse processo de adoecimento de sua mãe, a busca por cuidados através do sistema de saúde artiguense, a negligencia e o descaso desse órgão competente que acabou suscitando em sua morte.

Mi madre falleció en 2013, producto de un aneurisma, en Artigas, que no fue tratado por los médicos del hospital de Artigas, hospital público, tiraron a mi madre en una cama, y dejaron que ella se muriera... Viralata se basa en la muerte de mi madre, muchos de los episodios del libro, me pasaron a mí, cuando andaba, moviendo cielo y tierra para que un médico atendiera a mi madre... pero a los pobres, es muy difícil que Dios nos preste un médico (MARCELINO, 2021, p. 122).

No romance, o narrador, já no capítulo 6, menciona o seu desejo em rememorar a morte de sua mãe. Com elevado teor sentimental, Fabi descreve sua dor e, inclusive, inconscientemente, por meio de seus primeiros sonhos que teve relacionados à morte de sua mãe, ele se coloca em seu lugar tomando para si seu sofrimento:

Yo me animé a escribi sobre mi madre, mucho tempo después que ella murió. [...] Enseguida que mi madre se fue, mis noche se murcharon. Todo era agonía y yo ya ni quería cerrar los ojo. Dejaba las luz prendida pero al final, terminada me dormindo amargurado. En aquellos primer sueño, yo aparecía internado, con un monte de tubo por todo el cuerpo y cabeza inflada, llena de herida (SEVERO, 2015, p. 21-22).

No romance, o narrador explícita a causa da morte de sua mãe, “la vena que isplotó em la cabeza” (SEVERO, 2015, p. 109). A riqueza de detalhes faz com que o leitor imagine a causa e todo o processo pelo qual sua mãe passou em busca da cura para sua enfermidade, o descaso dos médicos de Artigas para com a população pobre que necessita dos cuidados do sistema público.

En Artiga los médico son más que Dios. Uno pasa toda la vida arrodillándose atrás de ellos, mientras se iscan por los pasillo, disparan en las ambulancia, se isconden en sus mansión. Cuando uno consigue algún número para ser atendido, es tanta la emoción de verlos tan cerquita, que parece que uno ya se curara, que se aliviara del dolor, solo de tener la suerte de encontrar un médico- dios. [...]

Yo empecé los gritos, quedonde intaban los médico, que los pobre también tenemo derecho de que nos salven. Ahí, vino una enfermera y me chilló que me tranquilizara, porque aquello era Artiga, y que ya tenía mandado llamar a policía. Yo intenté explicar para el milico, que era mi madre la que se istaba borrando en una cama iscura, sin que la revisaran [...]

Cuando ellos me dejaron salir, fui en la casa del doctor Lamperti. Pagué la consulta y expliqué para él lo que tenía pasado. Yo ya tenía entendido que los médico no ían aparecer, que todo el mundo sabe que ellos existen pero nunca ven. [...] El doctor Lamperti fue en el hospital y se paró en los pie de la cama, leyó unos papel que le trajeron los enfermero, y preguntó y para mi madre cómo se sentía. Mi madre no podía responder. Él me dijo que ella istaba muy deprimida, que taban dando remedio para tranquilizarla, que yo tenía que hacer fuerza para levantarla y llevar ella en el patío, y que no me preocupara que ya ía pasar, que era todo de la cabeza de ella. [...] Lo cierto es que no hubo ninguno que quisiera defender la vida de mi madre [...] Cuando mi padrino fue a vernos en el hospital y se dio cuenta de todo, habló con un abogado conocido de él y ahí los médico aparecieron todos junto, se atropellando, sabiendo el nombre y apellido de mi madre, mandando todos los examen del mundo. Mas ya era tarde. Habían dejado que la vena que isplotó en la cabeza de ella, se



adueñara del restito de vida que le quedaba. Intonce, metieron un tubo en la boca de mi madre, la acostaron en una ambulancia y se lavaron las mano, para dormir tranquilos, mientras mi madre ía muriendo lejos de Artiga (SEVERO, 2015, p. 107-109).

A problematização da questão do sujeito autoral entremeia *Noite nu Norte* (2011) e *Viralata* (2015) com maior intensidade. Retoma-se com recorrência há algumas passagens da história pessoal e familiar do autor. Todavia, ocorre uma liberdade criativa, uma adequação, uma flexibilização ficcional às obras supracitadas. Essa instabilidade contida nas obras faz com que gere uma estetização vinculada à memória que se abdica da condição de subserviente à comprovação da verdade.

No caso da personagem “la Negra”, presente em *Noite nu Norte*, dos 58 poemas contidos, seis são dedicados a ela. Histórias desde como o sujeito lírico a conheceu, como a respeito de sua vida, sua infância, seu trabalho, sofrimentos, seu relacionamento direto com familiares próximos ao sujeito lírico, em resumo, sua rotina, estão circunscritos nesses poemas (“Cuarentisete”, “Cuarentioito”, “Cuerentinove”, “Sincuenta”, “Sincuentidós” e “Sincuentisincu”). Todavia, o poeta Fabián Severo, em conversas por *Whatsapp* com a pesquisadora, que lhe fez a pergunta a respeito da existência real da referida personagem em sua vida, o escritor respondeu: “La Negra ... es solo un personaje inventado... Algunos de sus acontecimientos están inspirados en la vida de mi esposa” (MARCELINO, 2021, p. 126). Observa-se, no poema “Sincuenta”, de *Noite nu Norte*, uma certa familiaridade com a personagem devido à riqueza de detalhes íntimos sobre sua vida, como se o autor, ao descrever as cenas de sua infância, a conhecesse.

La Negra dis que su madre es diferente.

De mui piquena foi intregada pra seus abuelo.
Cuando istava fazendo tercer año discuela
su madre vino buscarla pra levarla trabajar.
Con oito año ella limpava i cusiñava
se subía nun banquito de madera
i tiña muiento medo de se queimá con el primus.

Con oito año, deyó de jugar i de ir na iscola
mas igual aprendeu a le, iscrevé, soma i restá.
A Negra dis que sua main es mui intelyente,

La madre de la Negra tiña uma única boneca
i dispós de faser as cosa da casa
cuando todos durmían, brincava de ser niña.
Eya aprendeu a tejer croché pra fazer um vestidito
pra que la muñeca noum estivese pelada.
Cuando eya ficava solita
Agarrava los ilo con los que cosían las bolsa de arina
I sua aguja de croché feita de arame.
Era el único momento que era niña i soñava.

Yo ayo que a Negra tiró isso da main
Sempre soñá.
Los sueño del Norte son mui largos
(SEVERO, 2011, p. 78).



A partir desses pontos de interseção, vai-se construindo uma categoria controvertida, visto que a fronteira se desfaz entre realidade e ficção ao proporcionar ambiguidades que ratificam uma inaptidão do sujeito em se garantir incorruptível e total, dado que subjetividades são representadas.

CONCLUSÃO

A problematização da questão do sujeito autoral entremeia *Noite nu Norte* (2011) e *Viralata* (2015) com maior intensidade. O sujeito poético e o narrador dessas obras se mantêm o mesmo, ao retomar com recorrência há algumas passagens da história pessoal e familiar do autor. Todavia, ocorre uma liberdade criativa, uma adequação, uma flexibilização ficcional às obras supracitadas. Essa instabilidade contida nas obras faz com que gere uma estetização vinculada à memória que se abdica da condição de subserviente à comprovação da verdade.

É de suma importância que a literatura de fronteira esteja presente na atualidade, devido à riqueza das histórias que essas fronteiras acrescentam. A produção artística de Fabián Severo, enquanto sujeito fronteiriço e uruguai, toca-nos de forma visceral, com suas estratégias estéticas e movimento de trabalho árduo. Deve-se ressaltar a importância de suas obras para a cidade de Artigas, quando se promove a representatividade de um povo colocado à margem da história uruguaia. Em seus livros, o portunhol é a língua que aconchega, demonstra orgulho e resistência, distante daquele portunhol estigmatizado e motivo de vergonha. Dessa forma, Severo ressignifica a Literatura, descontinuando as fronteiras encontradas na vida dos artiguenses e as transforma em arte, resistência e consciência política (MARCELINO, 2021, p. 112). Espera-se que este artigo tenha contribuído, através das reflexões aqui propostas, para que se obtenha um maior conhecimento da fronteira Artigas/ Quaraí, seu hibridismo identitário e a realidade social que subverte o tempo relatado pela história oficial, potencializando a ideia de valorizar a literatura enquanto arte.

REFERÊNCIAS

- BIRMAN, Joel. Arquive and the Evil of Arquive: a reading by Derrida of Freud. **Nat. hum.**, v. 10, n. 1, p. 105-128, 2008.
- DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo**: uma impressão freudiana. Tradução Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- DERRIDA, Jacques. **O animal que logo sou**. Tradução Fábio Landa. 2. ed. São Paulo: Ed. Unesp, 2011.
- FOUCAULT, Michel. **A escrita de si**. Ditos e escritos. Vol. V. Ética, sexualidade e política. Trad. Elisa Monteiro, Inês Autran Dourado Barbaso. Rio de Janeiro: Forense, 2004.
- MARCELINO, Juliana Silva Cardoso. **A ressonância do sujeito fronteiriço na prática poética de Fabián Severo, circundada pela ambivalência do tempo**. 2021. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2021.
- RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução Alain François. Campinas: Unicamp, 2007.
- SEVERO, Fabián. **Noite nu Norte/ Noche en el norte** – poesía de la frontera. Montevidéu: Rumbo Editorial, 2011.
- SEVERO, Fabián. **Viento de nadie**. Montevidéu: Rumbo Editorial, 2013.
- SEVERO, Fabián. **Viralata**. Montevidéu: Rumbo Editorial, 2015.



MEMÓRIAS EXCESSIVAS E IMATERIAIS DE UMA LITERATURA PRESENTE: A POESIA DE CARLITO AZEVEDO E A NARRATIVA DE CESAR AIRA

Maria Aparecida Oliveira de Carvalho (Tida Carvalho)¹
Universidade Estadual de Montes Claros (UNIMONTES)

RESUMO

Neste artigo sobre Cesar Aira e Carlito Azevedo, sobretudo no texto *O A BAN DO NO*, de Aira (2007) e em *O livro de postagens*, de Carlito Azevedo (2016), Brasil, Argentina e América Latina se congregam em uma investigação em torno de categorias teóricas, críticas e ficcionais como geografias híbridas, imateriais e infinitas para o agenciamento de outras categorias que podem ser lidas como heterogêneas, provisórias, movediças, esse aporte teórico também se constrói como movediço, em relação a conteúdos em metamorfose. A ideia de uma estética da imagem ausente, que possa projetar a construção de um cenário em meio à polifonia babélica do presente que se dá a perceber como atemporal. Toma-se, desse modo, como procedimento, desde a escolha do trabalho de escritores/poetas, o sentido de uma argumentação que se imagina como uma conversa (in)finita, assim como pleiteava Blanchot.

Palavras-chave: geografias imateriais; escritor/poeta; despossessão; leitura; atrito.

ABSTRACT

This article, about Cesar Aira and Carlito Azevedo, specially on the text *O A BAN DO NO* (2007), as well as in Carlos Azevedo's *Book of Posts* (2016), Brazil, Argentina and Latin America come together and gather around a research guided by the desire to investigate theoretical, critical and fictional categories such as hybrid, immaterial and infinite geographies for the management of other categories that may be read as heterogeneous, provisional, instable. The idea of an aesthetics of the absent image, that can project the construction of a scenario amid the Babelian polyphony of the present that is perceived as timeless. Thus, from that specific choice of the work of writers/poets, the meaning of an argument imagined as an (in)finite conversation is taken... much in the way Blanchot pleaded.

Keywords: immaterial geographies; writer / poet; dispossession; reading; frictions.

A palavra “escrita” é o oposto da palavra “espera”

Roberto Bolaño

Começaremos uma conversa infinita que se desdobra por percursos inesperados, como sugere Maurice Blanchot (2001). Duas geografias de escrita(s) distintas e múltiplas atravessam essa conversa: a da ficção do escritor argentino Cesar Aira e a da poesia do poeta brasileiro Carlito

¹ Doutora em Estudos Literários/ Literatura Comparada pela FALE/UFMG. É professora da Universidade Estadual de Montes Claros, MG. Escreveu o ensaio “O Catatau de Paulo Leminski (des)coordenadas cartesianas”. Autora do livro de poemas “Dois quartos”, entre outros. E-mail: tidac92@gmail.com



Azevedo, entrelaçadas principalmente pelo pensamento de Walter Benjamin e as releituras ampliadas por Giorgio Agamben e Raul Antello e, numa composição, as articulações críticas de Jacques Derrida relidas, por sua vez, por Haroldo de Campos, entre outros, para que se possa abrir caminhos em torno de algumas tensões críticas para a América Latina. Em *Nouvelles impressions du Petit Maroc*, de Aira, por exemplo, lemos que “uma boa história escrita é sempre a ‘história de um poema’ antes que a dos fatos que conta” (AIRA, 1991, p. 14). Em *Che cos’ è la poesia?*, Jacques Derrida aponta: “Não há poema sem acidente, não há poema que não se abra como uma ferida, mas que não fira também ele” (DERRIDA, 1992, p. 307). Assim, na perspectiva accidental/incidental, desdobraremos o leque de uma ficção/poesia e de uma poesia/ficção, entrevendo nos trabalhos de Cesar Aira e de Carlito Azevedo uma retratação dos vínculos entre autoria e despossessão, leitura e atrito.

Em O A-BAN-DO-NO, Cesar Aira (2007) fala sobre a renúncia, que seria o princípio:

No princípio está a renúncia. Dela nasce tudo o que podemos amar em nosso ofício; sem ela nos veremos reduzidos ao velho, ao superado, às misérias do tempo, à cegueira do hábito, às promessas melancólicas da decadência. Trata-se da condição do início: terminar de uma vez, deixar tudo para trás, de uma vez por todas. A renúncia é nossa utopia, a de todos os artistas, mesmo os mais persistentes. Balzac fez seu o lema da inscrição em pedra nos muros da Grande Cartuxa: Tace, late, fuge (cala, abandona, foge).

A expectativa deste artigo pode ser introduzida com um título de Silvina Rodrigues Lopes – *Literatura como defesa do atrito* (LOPES, 2012). A ideia do trabalho literário para o escritor/poeta e para o leitor seria uma leitura sempre a contrapelo, como reivindica Walter Benjamin, quando sugere que se deve ler a história a contrapelo (BENJAMIN, 2016). Do atrito viria a luz. Ainda na clave de Silvina Rodrigues Lopes, lemos no texto inicial de *Anomalia poética*, “Literatura e circunstância”:

O tempo em que cada coisa é, tempo da relação, corresponde à afirmação da circunstância. Por isso o reconhecimento da nossa finitude está implicado no nosso fazer sentido, quebra da pura repetição maquinal e construção de formas discursivas abertas ao infinito enquanto dispositivos geradores de significância e não apenas de significado: as coisas mudas que estão próximas, à nossa volta. (LOPES, 2012, p. 11)

É desse tempo que trataremos aqui, a partir das formas breves, ou não, de Cesar Aira, escritor argentino, e Carlito Azevedo, poeta brasileiro, no enclave da literatura latino-americana contemporânea.

É ainda Silvina Rodrigues Lopes que nos diz:

A dimensão institucional de literatura não deve prevalecer como jogo de forças em que as obras são produzidas e recebidas. É preciso compreender que se trata de um território instável, sem fronteiras definidas e que pertence ao que vem, à mudança. A literatura deve ser considerada em sua globalidade como gênero. Um dos seus efeitos é justamente o da perturbação dos gêneros ou tipos de discurso. (LOPES, 2019, p. 17)

Pensando na perspectiva do A BAN DO NO buscaremos tracejar um mapa que contorne a noção de geografia imaterial, um mapa que transborde os limites, como autoria, gêneros e lugares



de fala e silêncio. São procedimentos articuladores para que as obras se façam sozinhas, com alguma ajuda do leitor e do escritor/leitor.

Quantas portas, falas, métodos, silêncios, engrenagens, manuais de procedimentos tem a Literatura? Em quantas janelas ela pode se abrir? O recorte pretendido nesta leitura em conjunto de momentos de Cesar Aira e Carlito Azevedo se dá entre tempos e espaços, entre memória do futuro, mito e memória, entre o passado do futuro e o presente do passado. Categorias estranhas tendo a energia melancólica como antídoto.

Uma generalização bem óbvia é a de que todos os escritores, quando jovens, desejamos ser escritores. Não menos óbvio é termos sido todos jovens: fomos o tempo todo em que desejamos ser escritores, em tudo aquilo que nos levou a aprender que, para ser escritor, teríamos de encontrar um modo de renunciar a sê-lo. E não a apenas isso, mas a ser “escritor bom” ou “escritor ruim”, a ser poeta, romancista, crítico, filósofo, e renunciar a mais, muito mais, se possível a tudo. Claro que descobrir o que era esse “mais” e esse “tudo” já não se mostrou tão simples. Investigar é entrar no território da invenção, do estilo, do destino. O que mais devemos abandonar? Que outra coisa devemos calar? De que novos giros de tempo ainda devemos fugir? Chega de perguntar e já estaremos no coração do romanesco, nas ilhas, montanhas, selvas, castelos, trens, barcos, rumo ao acaso. É quase como se voltássemos a ser jovens, e qualquer um sabe, por experiência própria, que todos os jovens quiseram ser escritores. (AIRA, 2007, p. 3)

O *Livro das postagens*, de Carlito Azevedo fará a ponte sobre o rio indefinido atravessado por janelas indefinidas na geografia imaterial, fazendo-nos pensar que o estilo é a quem nos endereçamos. E quais poderiam ser os endereços nessas janelas infinitas? A força como forma, problematizada tão poeticamente por Manoel Ricardo de Lima, em seu *O método da exaustão* (2020), como farol a possibilitar recomeços, reconversas de leituras, leitores e criadores, como neste poema:

a força contra a forma, galileu,
leonardo, pasolini, todos leitores
de giambattista benedetti, são
capazes de imaginar corpos
em queda livre, corpos
cadentes, que sofrem impactos
sucessivos, isto também é a cena
de benjamin lendo bachofen,
propulsor do pensamento
como força, contra a forma,
contra as perspectivas
do estado técnico,
mecanizado, as imagens
são almas, almas de coisas, almas de seres
humanos.
(LIMA, 2020, p. 59; grifos do original)

Há textos poemas prosas que justificam a nossa necessidade de não-consolação possível nesse lugar inusitado, entre saberes diferentes, não indiferentes, ou inacessíveis. O que sugerimos são ensaios, propostas, “respostas” como um ensaio/*sample*, mixando e tirando o novo do já visto



e ouvido. Essa ideia combina-se com a proposta de Walter Benjamin no projeto *Passagens*, que queria criar um ensaio só usando epígrafes, citações retrabalhadas e editadas de maneira singular. Ele via o ensaísta, o poeta, a escrita como um pescador de pérolas, um sujeito que leu uma biblioteca inteira de citações que, juntas, poderiam formular ideias inteiramente novas. Esse conceito de “pescador de pérolas”, tão poético, está exposto em um ensaio/perfil de Hannah Arendt (2008) no livro *Homens em tempos sombrios*, e que nos lembra intensamente Borges em sua biblioteca infinita, a vida/livro de areia em geografias imateriais.

Cesar Aira e Carlito Azevedo dão ressonância às formas pelas quais as narrativas e os poemas se reinventam, em sua historicidade, e assim procuram realizar o necessário gesto, ético e épico, de indicar a abertura de outros tempos além da imagem de um presente esgotante, sempre em crise, incapaz de se figurar. A leitura e a narrativa, como atos de resistência, um modo de se fazer presente, cheia de reviravoltas e torneios no verossímil. Ou, dito de outra forma com Cesar Aira, escrever as histórias que se fazem sozinhas.

Os procedimentos podem ser entrevistados, por exemplo, na autrorreflexividade, como em *Biografía* (AIRA, 2014) e em *La Confesión* (AIRA, 2007). A fórmula para a produção de literatura sem esforço, a pura colocação em jogo da língua, que abre a narração a um horizonte de pura invenção, o que Aira chama de saída “hacia adelante” ou, por vezes, “literatura mala” (AIRA, 2011). Essa fórmula, ele assim a define em *Nouvelles impressions du Petit Maroc*:

Escrever mal, sem correções, numa língua tornada estrangeira, é um exercício de liberdade que se parece à própria literatura. De repente, descobrimos que *tudo nos é permitido*. Se Deus não existisse, eu poderia escrever mal. O território que se abre diante de nós é imenso, tão grande que nosso olhar não consegue abarcá-lo por inteiro, e o corpo se solta, numa velocidade superior a suas possibilidades... Os pensamentos fogem muito rápido em todas as direções. A vertigem nos arrasta, a qualidade fica para trás. A prosa se dissolve, quanto pior se escreve maior é tudo, numa imensidão já sem angústia, exaltante. Até um umbral em que a exaltação se revela como qualidade, como o “bom” de uma escrita que deve voltar sua fixidez paralítica para se fazer real. Jamais se deveria corrigir o escrito para torná-lo melhor. Corrigir é invocar um fantasma [...] Quando se escreve mal, o produto não é o texto mas o autor. (AIRA, 2011 [1991], p. 26-27; grifo do original)

Em “A nova escritura”, texto de 1998, recolhido, no Brasil, no livro *Pequeno manual de procedimentos*, a partir da ideia de que as vanguardas aparecem quando se dá por encerrada a profissionalização do artista, Aira dirá que “os grandes artistas do século XX não são os que fizeram obra, mas aqueles que inventaram procedimentos para que a obra se fizesse sozinha” (AIRA, 2007, p. 13).

Inventar procedimentos para que a obra se faça sozinha; não querer trabalhar; dissolver a prosa; retirar o valor da obra para colocar em seu lugar o valor do ir se fazendo (o processo); retirar importância à literatura para que dela emerja o escritor, o mito do escritor, a crença de que se é um escritor, o mal-entendido que permite que os outros o vejam como escritor; recuperar das vanguardas, contra a profissionalização, a perfeição e a institucionalização da arte, toda uma complexidade da obra-vida. Em que se sustenta, então, a difamação das “histórias que se fazem sozinhas”, as autobiográficas, as confessionais? O que está em jogo nessa afirmação/negação?

Analizar esses escritores mediante o procedimento, os escritores se liberam de suas invenções, que de algum modo sempre serão mais ou menos previsíveis, pois saem de seus mecanismos mentais, de sua memória, de sua experiência, de toda a miséria psicológica diante da



qual a maquinaria fria e reluzente do procedimento brilha como algo, afinal, novo, estranho, surpreendente. Uma invenção realmente “nova” nunca vai sair de nossos velhos processos mentais, onde tudo já está condicionado e mais que sabido. Só o acaso de uma maquinção alheia a nós nos dará o novo (Aira, 2018b, p. 69).

Aira aqui parece ter encontrado como marca do contemporâneo o contrário do que Moretti encontra na literatura burguesa do século XIX, o século sério. A partir de “Introdução à análise estrutural da narrativa”, em que Barthes (1972) divide os episódios narrativos em “funções cardinais” – aqueles momentos em que a ação se abre para alternativas diferentes de continuação; “o momento decisivo da trama” – e “catálises” – os momentos em que a narração é mais descrição e preparação para uma nova alternativa –, Moretti usa termos próprios – bifurcações e enchimentos – para constatar que a narrativa do século sério, o século burguês, se faz mais de enchimento do que da trama ágil do romance do século anterior. O que vai ficar em primeiro plano é a narração do cotidiano, as longas descrições dos ambientes, a regularidade da vida privada. “Os enchimentos racionalizam o universo do romance, transformando-o em um mundo com poucas surpresas, pouquíssimas aventuras e absolutamente sem milagres” (MORETTI, 2014, p. 89). O romance muda de ritmo porque subordina o tempo da ação ao espaço opressor ou acolhedor do interior burguês. Mas Cesar Aira detecta o contrário nas histórias que emergem dos temas autobiográficos: a subordinação completa ao tempo do acontecimento pessoal, sem nenhuma perspectiva espacial, um contar sem fim, porém esvaziado; um relato em que não é possível imaginar cenários, sem volume, portanto, e que segue o fluxo automático no desenrolar de acontecimentos sem importância.

O que buscaremos aqui é o que Cesar Aira diz faltar no romance burguês:

Falta enchimento, descrição imaginativa, fuga da linearidade, superposição de planos: volume. O procedimento é necessário como ferramenta para que haja leitura de fruição. A literatura, se não é trabalho, é jogo, jogo que obedece a alguma técnica, que é capaz de criar volumes habitáveis para que dê ao leitor a possibilidade de se evadir, de ler por puro prazer – não há, para Aira, outro motivo para ler, nem para escrever. Não recuperar o tempo da vida, mas gastar o tempo fazendo outra coisa que não contar a vida. (AIRA, 2011, s.p.)

Em Carlito Azevedo, a presença de um cão na abertura do *Livro das postagens* remete à espécie de ética da poesia moderna que recusa o processo de identificação com o autor/leitor (aliás, “hipócrita”), criando um ruído com propriedade crítica. Apresentar-se como o cão sem domicílio, *flâneur*, saltimbanco, como cão aflito, é uma encenação muito crua da relação que o autor tem com seu contemporâneo, quer seja o da crítica especializada, de leitores, editores ou jornalistas. Expor-se ao estranho, ao anormal, é, portanto, explicitar a proximidade com o presente (já no título, em referência às “postagens” das redes sociais), mas tratando essa relação a partir do que ela tem de problemático. Poeta e leitor se complementam nesse ambiente textual e ético. Buscaremos assim, nos poemas, diferentes contextos de resistência que articulam o afeto do luto e a força da luta.

A provocação responde à situação mais comum que é a do cultivo da docura, do encantamento, do afeto destituído de diferença. Em uma palavra, de um tipo de postura que “poetiza” a poesia. Do ponto de vista da tradição moderna, a delicadeza – “por delicadeza perdi minha vida”, dizia Rimbaud – pode ser um sério inconveniente, uma vez que costuma levar o poeta à complacência com o público e consigo mesmo, reduzindo tudo à dimensão do amigável: “é em



nós que o mundo é inimigo do mundo", rumoreja a epígrafe do livro, retirada de Pasolini (apud AZEVEDO, 2016, p. 9).

Abandonando-nos nas palavras de Carlito Azevedo e Cesar Aira, continuamos querendo ser Rimbaud:

O que aparece, afinal, como objeto digno de nosso abandono é a vida em que vínhamos acreditando até agora. "Já vi, já tive, já vivi." Aí descobrimos que a literatura ainda nos serve, a literatura posta do direito, instrumento perfeito para negar a si própria, levando consigo tudo, em seu reflexo aniquilador. É a euforia, enfim, o entusiasmo, a vocação, o êxtase prometido... Mas é uma euforia da melancolia. Porque nossa vida passou... Teve de passar para que aprendêssemos. Parece como se fosse muito tarde, como se não houvesse outro momento além deste, póstumo, para começar. Então, "do fundo do naufrágio", voltamos em busca de consolo nos poetas que amamos em nossa juventude, quando queríamos ser escritores. Primeiro Baudelaire. Depois todos os outros. E depois Rimbaud. Nele nos detemos, perplexos, no presente. Chegamos. Podemos começar. Podemos terminar. De Rimbaud, o poeta mais amado, sempre se diz ser mais que um poeta amado. Deve ser isso, porque não começamos sequer com ele. Não começamos, aliás, sequer com nós mesmos. Nos escapa como um mau projeto. Foge para frente, e não vale a pena persegui-lo. É o mito de nossas vidas, nossa juventude em pessoa. Certa vez perguntei a um poeta, o que mais amei, por que não havia terminado o secundário. Por que não havia seguido o caminho. Me respondeu, com toda naturalidade, como se fosse óbvio: "Pra quê, se o que eu queria era ser Rimbaud". É óbvio, realmente, todos poderíamos responder o mesmo. Mas ultimamente começo a me perguntar se essa frase não estará além das precisões biográficas, repetindo para sempre o mito que pretendemos encarar. Para que viver, com efeito, por que querermos ser escritores, se o que desejamos é ser Rimbaud? Deveríamos deixar de nos mentir. Talvez saímos ganhando ao perder tudo. O tempo, em sua transparência inofensiva, contém a promessa do instante, e a alquimia se realiza no caderno de um menino. E digo "se realiza" em sentido literal. Se faz realidade, tal como se faz real a realidade: no presente, em nós, definitivamente. Nossos mais loucos e irrealizáveis desejos estão se fazendo realidade em nossas vidas, ou seja, em Rimbaud. Não é história, nem filologia, nem crítica literária; é um procedimento para fazer do mundo, mundo. Por isso, este curso, que originalmente se chamaria "Como ser escritor", irá se chamar, ao fim das contas, "Como ser Rimbaud". (AIRA, 2008)

O valor sacrificial do "Livro do cão", o primeiro dos dois longos poemas do livro de Carlito, é relativizado teoricamente, já que não o restringe ao caso pessoal de tal poeta: quem está em cena quando um "autor" se coloca em cena? Mas a provocação – "Eu não deveria estar aqui" / "O autor deveria estar aqui" (AZEVEDO, 2016, p. 13) – é clara, respondendo à cobrança crítica de "realidade" que coloca a poesia na condição de embuste retórico, de leviandade ou de má-fé política. Poderíamos nos perguntar, a propósito, se é a poesia que padece de falta de realidade ou se é determinado tipo de crítica que deixou de buscá-la na poesia. "Olho pra vocês aí sentados [...] e sinto falta de céu, de horizonte" (AZEVEDO, 2016, p. 16). Creio que é possível ver o *Livro das postagens* como uma espécie de "poema sujo", mas sujo da matéria que é a mescla da poesia que se escreve com o que se faz da poesia, de tudo aquilo que empenha de modo mais imediato e mais mesquinho a poesia e os poetas.



A afinidade do procedimento de Carlito vem justamente de se colocar, desde seu “Prólogo operístico-canino”, na condição de cão miserável exposto à curiosidade pública. O abandono constitui uma ética pela qual o sujeito se lança infinitamente a um além do já-sabido, do abandono para uma nova escritura. Também podemos tentar responder com as boas perguntas que abrem o pensamento, ainda com Pasolini

A observação, a indagação mesma do poema vem tornar-se uma daquelas pontiagudas reflexões sobre o tempo como coincidência entre espaço e pensamento que faz surgir o tempo em que nós, leitores, tanto seremos aconchegados quanto extraviados.

Nesse livro das postagens/passagens, nesse ambiente benjaminiano do século XXI, o eu lírico, o cão lírico passa dias a traduzir poemas à espera de uma pessoa não identificada, e os contatos com o mundo exterior se dá por meio de suas telas do computador e do *smartphone*:

No café da manhã, antes de seu embarque de volta para o Rio de Janeiro, ela lhe narrou a mais estranha sensação de que foi acometida durante todos estes meses em que viveu no Leste: sempre que saía de algum avião, carro, barco ou ônibus, sentia o corpo se inclinando de modo acentuado para o chão, e então lembrava-se, invariavelmente, de Bruno Schulz dizendo que por aquelas regiões o céu parece mesmo ter sido atirado sobre as costas dos homens como um edredom infinito, de sob o qual é preciso sair engatinhando, “como escaravelhos na umidade quente, farejando como os cornichos sensíveis o barro doce do chão”. (AZEVEDO, 2016, p. 60-61; grifo do original)

A escrita de Carlito continua reconhecível nesse livro, explorando a variação formal, a repetição de motivos, as bruscas descontinuidades sustentadas por alusões ao mundo pop, político e literário, a sensação de estar perdendo espaço. A referência à vida pessoal, que veio ao primeiro plano com o poema “H.”, de Monodrama (AZEVEDO, 2009), também está presente, mas de modo mais integrado à persona pública do poeta.

Na bela imagem do músico de jazz que toca uma nota inesperada e altera o rumo da composição, a “vida” para Carlito é essa nota que desarranja a ordem conhecida. Ao responder aos caprichos da vida, o poeta às vezes desafina, cai no ridículo, e precisa ser recolhido “no lixo”, como um cão. Ou como um carneiro, no paralelo com a imagem de Valéry, citado por Carlito Azevedo, “um leão é feito de carneiros devorados”. Mas é justamente ao desafinar que o poeta consegue instalar-se provisoriamente no solo do “carneiro feito de leões ferozes ludibriados”. Eis o que nos propõe o solo do “carneiro feito de leões ferozes ludibriados” (AZEVEDO, 2016, p. 57).

Raul Antelo sublinhou na obra de Cesar Aira o aspecto de uma obra em miniatura escudada no eu que reinventa o passado, devolvendo-lhe o poder perdido de imaginar alternativas, num movimento de refutação do tempo que afirma sua temporalidade com o mesmo gesto que a impugna. Percebo que em ambos, Cesar Aira e Carlito Azevedo, vemos esse cenário, dentro de uma estética ausente, em benefício da construção de um cenário em que circula a polifonia babélica do presente (DERRIDA, 2002). Assim o presente pode ser precariamente configurado numa imagem ausente. Na literatura que eles produzem surgem teorias do escritor e da literatura. A teoria da teoria, no tempo como coincidência entre espaço e pensamento, na matéria que mescla a poesia que se escreve com o que se faz da poesia, daquilo que empenha de modo mais imediato e mais mesquinho a poesia e os poetas.

Podemos pensar também no sentido de “falena”, nome correntemente dado às borboletas da família dos geometrídeos, em particular a algumas espécies nocivas às plantas cultivadas ou às árvores das florestas. Haroldo de Campos considera as falenas um “vagamundo” que assinalaria



uma alegoria da imagem, procedimento esquivo que teria a virtude de fazer sintoma, interrompendo o saber, e simultaneamente produzir conhecimento, interrompendo o caos da história. Temos, assim, autobiografias mágicas, fórmula da passividade imanente em Borges, e o escritor como proliferação de teorias.

Por sorte já não somos tão ingênuos, e se aprendemos algo, é que o abandono e a liberação não sobrevirão por um mero cessar. O antigo resiste a morrer: fulmina-o o raio do inesperado, burlando suas mais sutis precauções, uma legião. Tudo deve ser inventado, inclusive a renúncia a seguir inventando. Sobretudo a renúncia. A literatura inteira, o sistema das artes em sua fantástica variedade, se revela nessa tarefa, se põe de pé (até agora víamos isso ao contrário, num reflexo desluzido).

Criação, poesia, escritura nas obras de Carlito Azevedo e Cesar Aira – textos em interlocução entre a literatura e a teoria literária, a sociologia, a pintura, o cinema e a memória, uma conversação infinita.

As imagens de acidente, de caos, de abertura para o presente eivado de passado e futuro que a literatura apresenta, a partir de teóricos afins como Walter Benjamin e Jacques Derrida, por exemplo, são disparadoras de linguagens em transe, em trânsito, e figuram como um modo de pensar o atual estado da arte no Brasil e Latinoamérica, numa recuperação e explicitação de uma memória do presente e uma memória que se projeta a algum futuro.

No poema em prosa “O cão e o frasco”, de *O spleen de Paris*, Baudelaire associa o público a um cão de rua, ao qual se devem oferecer “dejetos cuidadosamente escolhidos” (BAUDELAIRE, 1995, p. 31). Quais seriam estes dejetos cuidadosamente escolhidos na contemporaneidade da América Latina?

Em Carlito Azevedo e Cesar Aira podemos nos ater a questões da Literatura das últimas décadas a partir do modo como recolocam em cena os problemas do conhecimento e da experiência na literatura reformulados pela modernidade e, num certo sentido, abandonados pelo modernismo. Ambos retomam os arquivos da modernidade e se posicionam diante do tempo, diante de um presente marcado pelo excesso de memória; os autores propõem a aporia, isto é, um caminho sem método ou, ainda, um método que abre mão da lógica racionalista das polarizações, como base dessa literatura do presente.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, G. **O que resta de Auschwitz**. São Paulo: Boitempo, 2008.
- AGAMBEN, G. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.
- AGAMBEN, G. **Signatura rerum: sobre o método**. São Paulo: Boitempo, 2019.
- AIRA, César. **Biografia**. Buenos Aires: Mansalva, 2014.
- AIRA, César. **Continuação de ideias diversas**. Trad. Joca Wolff. Rio de Janeiro: Papéis Selvagens, 2017.
- AIRA, César. **Nouvelles impressions du Petit Maroc**. Trad. Joca Wolff. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2011.



AIRA, César. **O abandono**. In: MARQUARDT, Eduard. **A ética do abandono**: Cesar Aira e a nova escritura. 2008. Tese (Doutorado em Literatura) – Programa de Pós-graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2008.

AIRA, César. **Pequeno manual de procedimentos**. Trad. Eduard Marquardt. Org. Marco Maschio Chaga. Curitiba: Arte e Letra, 2007.

ANTELO, Raúl. **Tempos de Babel**: anacronismo e destruição. São Paulo: Lumme Editor, 2007.

ARENDT, Hannah. **Homens em tempos sombrios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ARENDT, Hannah. **Liberdade para ser livre**. Trad. Pedro Duarte. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2018.

ARENDT, Hannah. **O que é política?** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

AZEVEDO, C. 13 variações sobre Aira. **Revista Landa**, Florianópolis: UFSC, v. 2, 2014.

AZEVEDO, C. **Livro das postagens**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.

BARTHES, Roland. **Análise estrutural da narrativa**. Petrópolis: Vozes 1972.

BAUDELAIRE, Charles. **O Spleen de Paris**: pequenos poemas em prosa. Apresentação e tradução de Leda Tenório da Motta. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

BENJAMIN, Walter. **Ensaios sobre literatura**. Trad. João Barrento. Lisboa: Assírio e Alvim, 2016.

BENJAMIN, Walter. **História da literatura e ciência da literatura**. Trad. Helano Jader; Posfácio de Manoel Ricardo de Lima. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo, Brasiliense, 1985. (Obras Escolhidas; v. 1)

BENJAMIN, Walter. **O capitalismo como religião**. Trad. Michael Löwy. São Paulo: Boitempo, 2013.

BENJAMIN, Walter. **Rua de Mão Única. Infância Berlinense**: 1900. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. 5. ed. São Paulo, Brasiliense, 1991. (Obras Escolhidas; v. 2).

BLANCHOT, Maurice. **A conversa infinita 1**: a palavra plural. Trad. Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2001.

BLANCHOT, Maurice. **A conversa infinita 2**: a experiência limite. Trad. João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2007.

CAMPOS, A. **Poesia da recusa**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CAMPOS, Haroldo de. **A arte no horizonte do provável**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

COCCIA, E. **A vida das plantas**: uma metafísica da mistura. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.

COCCIA, Emanuele. **A vida sensível**. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2010.

DERRIDA, J. **Che Cos' È la Poesia?** Lisboa: Angelus Novos, 2014.

LIMA, MANOEL RICARDO de. **O método da exaustão**. Rio de Janeiro: Garupa, 2020.



LIMA, MANOEL RICARDO de; PESSOA, Davi. **Pasolini: retratações**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2019.

LOPES, S. R. **Teoria da des-possessão**: sobre textos de Maria Gabriela Llansol. Lisboa: Averno, 2013.

LOPES, Silvina Rodrigues. **A anomalia poética**. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2019.

LOPES, Silvina Rodrigues. **A anomalia poética**. Lisboa: Edições Vendaval, 2005.

LOPES, Silvina Rodrigues. **Literatura, defesa do atrito**. Lisboa; Belo Horizonte: Chão da Feira, 2012.

SCRAMIN, Suzana. Literatura do presente: história e anacronismo dos textos. In: SCRAMIN, Suzana. **O corpo do delito**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.



ASPECTOS DA TRADUÇÃO NO POEMA “LOS MUERTOS DE LA PLAZA 28 DE ENERO DE 1946 SANTIAGO DE CHILE” DE PABLO NERUDA

Fernanda Vasco de Oliveira¹

Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

Maria do Bonfim Rodrigues Pereira Esteban²

Universidade Federal do Tocantins (UFT)

RESUMO

O presente artigo tem como proposta principal analisar a tradução do poema “Los Muertos de la Plaza 28 de enero de 1949 Santiago de Chile”, encontrado no livro *Canto General* (1955) escrito pelo poeta chileno Pablo Neruda. Este poema se refere ao massacre que ocorreu no ano de 1946 na praça Bulnes, localizada em Santiago no Chile. Para discorrer sobre o tema da tradução, em especial de poesia, vale ressaltar as questões particulares em que os tradutores se submetem no ato tradutológico; descrever sobre o engajamento social de Neruda por meio da escrita poética; analisar criticamente o contexto social ao qual o poema foi escrito e, para finalizar, será debatido acerca das maneiras em que o poema foi traduzido. A metodologia desenvolvida nesta pesquisa é um levantamento bibliográfico com base em alguns teóricos de textos literários como Berman (2013), Pohling (2009), Bertussi (2010) e Arrojo (2007), entre outros. Por meio desta pesquisa desejamos contribuir para a expansão dos poemas de Neruda para os leitores brasileiros, mesmo que se tratando de poemas traduzidos.

Palavras-chave: Tradução; Poesia; Engajamento Político.

ABSTRACT

The main purpose of this article is to analyze the translation of the poem “Los Muertos de la Plaza 28 de enero de 1949 Santiago de Chile”, found in the book *Canto General* (1955) written by Chilean poet Pablo Neruda. This poem refers to the massacre that took place in 1946 in Bulnes’ square located in Santiago - Chile. To discuss the topic of translation, especially poetry, it’s worth emphasizing the particular issues that translators submit to in the translation act; describe Neruda’s social engagement through poetic writing; critically analyze the social context in which the poem was written and, finally, it will be debated about the ways in which the poem was translated. The methodology developed in this research is a bibliographic survey based on some theorists of literary texts based on Berman (2013), Pohling (2009), Bertussi (2010) and Arrojo (2007), among others. Through this research, we wish to contribute to the expansion of Neruda’s poems to Brazilian readers, even if it is a matter of translated poems.

Keywords: Translation; Poetry; Political Engagement.

INTRODUÇÃO

Este trabalho tem como tema principal a tradução: seus desafios e as problematizações acerca do traduzir um texto de língua espanhola para a língua portuguesa. Para Berman (2013), a cultura da

¹ É mestrandona UFSC. E-mail: fernanda.oliveirinha15@hotmail.com

² É professora de Língua Espanhola e tem mestrado em Estudos Literários pela UFT. E-mail: mariadobonfim3@gmail.com



língua de partida e a cultura da língua de chegada podem demandar especificidades que tornam complexa a tarefa do tradutor.

Conforme Pohling (2009), os povos sempre tiveram a necessidade de se comunicar com outros grupos sociais que, por sua vez, falavam línguas diferentes. Então, a tarefa do tradutor é muito antiga. Segundo Berman (2013, p. 44) “a tradução é, por assim dizer, a demonstração da unidade das línguas”, ou seja, aquilo que se chega, alcança em outras línguas.

Nesse momento, entra em ação a difícil tarefa do tradutor, pois cabe a ele a função de interpretar o texto que será passado para outra língua (BERMAN, 2013). Vale ressaltar que um dos maiores desafios de se traduzir um texto da língua espanhola para a língua portuguesa se refere às divergências lexicais, conhecidas como “falsos amigos”. Por serem bastante próximas, as línguas portuguesa e espanhola apresentam similaridades nas palavras, na grafia e na sonoridade, o que muitas vezes pode ser entendida de forma equivocada.

A questão da tradução de textos poéticos é ainda mais complexa, porque o tradutor é o intermediário entre línguas, culturas e heranças literárias (ARROJO, 2007). Uma das maiores dificuldades do tradutor é a conservação das metrificações, das rimas, das musicalidades, ou seja, manter toda a essência da poesia sem deixar de pensar no autor do poema, pois agora o tradutor será seu coautor reescrevendo o poema para outra língua.

Desse modo, propomos estudar alguns dos desafios que cercam a tradução do poema “Los Muertos de la Plaza 28 de enero 1946 Santiago de Chile”, do livro *Canto General*, de Pablo Neruda. Para tal finalidade, utilizamos a 16ª edição da obra traduzida ao português por Paulo Mendes Campos (1922-1991), intitulada *Canto Geral*.

O presente trabalho encontra-se estruturado da seguinte forma: inicialmente, apresentamos alguns conceitos teóricos sobre o tema da tradução de textos poéticos e suas particularidades. Falamos brevemente a respeito do engajamento político de Pablo Neruda, e no último momento analisamos a poesia nerudiana, objeto deste trabalho, e seu momento político. Através dela explicamos acerca do ato da tradução literal da língua espanhola para a língua portuguesa brasileira.

1 A TRADUÇÃO POÉTICA E SEUS IMPASSES

O termo tradução está inserido em várias culturas. Comumente, ele se refere a um fenômeno usado para a transposição de um sistema linguístico para outro.

Se pensarmos na história da tradução dentro do pensamento ocidental, encontramos na Roma antiga os registros da necessidade de tradução:

O grego era a língua cultural naquele período, dessa forma, os leitores romanos instruídos, que dispunham de condições e conhecimentos para ler os textos originais, consideravam a tradução como metatexto do original. Por conseguinte, a tarefa de traduzir era tida para os tradutores romanos como prática de comparação entre o estilo do texto original e o estilo linguístico do texto traduzido, pois subentendia-se que o leitor do texto meta já conhecia a forma e o conteúdo do texto original (LIMA, 2012, p. 204-5).

Nesse sentido, tem-se a história da tradução como ponto importante para compreensão de estudos que são posteriores a esses. Segundo Lima (2012) uma das primeiras posições de tradução surgiu antes de Cristo, e estas controvérsias já vêm desde os antigos romanos, com duas vertentes: a tradução literal e a tradução livre. A tradução literal é aquela que está associada



à ideia de tradução fiel, neutra, objetiva, com predominância de traduzir palavra por palavra. Já a tradução livre é aquela que proporciona a ideia de tradução infiel, parcial, subjetiva, que valoriza o sentido da palavra no ato da tradução.

Estas oposições de conceitos entre a tradução livre e literal surgiram no século I a.C. Por exemplo, Cícero mostrava preferência pela tradução livre, ou seja, tradução de sentidos, e não aderiu à tradução literal, palavra por palavra. O que se pode relatar também de São Jerônimo (384 a.C.), que é considerado o santo protetor dos tradutores. São Jerônimo traduziu a *Bíblia* para o latim optando pela tradução de sentido, contradizendo a tendência de seu tempo, que era a tradução literal, por se tratar de obras sagradas da “Palavra de Deus” (DELISLE & WOODSWORTH, 1998).

Conforme destaca Pohling (2009), com a decadência do Império Romano e ascensão do cristianismo, vemos a figura do tradutor em evidência, quando Martinho Lutero rompe com a Igreja Católica, por justamente propor a tradução da *Bíblia* para outras línguas europeias. Martinho Lutero traduziu a *Bíblia* para o alemão defendendo o mesmo estilo de Cícero e São Jerônimo, da tradução livre, a de sentidos, e não da tradução literal, como era de costume traduzir palavra por palavra.

Vale ressaltar que o linguista russo Roman Jakobson (1995) contribuiu com a tradução, relatando a existência de três tipos de tradução:

- 1 A tradução intralingual, ou *reformulação*, (*rewriting*) consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua.
- 2 A tradução interlingual, ou *tradução propriamente dita*, consiste na interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua.
- 3 A tradução intersemiótica, ou *transmutação*, consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais (JAKOBSON: 1995, p. 64-65).

Segundo Jakobson, a tradução intralingual ou tradução intralinguística é aquela que se traduz uma palavra do texto-fonte por outra palavra mais ou menos sinônima do texto-alvo. Esse processo ocorre dentro de uma mesma língua. Para reforçar esta afirmação Octavio Paz escreveu em seu livro *Traducción: literatura y literalidad* que:

aprender a hablar es aprender a traducir: cuando un hijo pregunta a su madre el significado de ésta o de aquélla palabra, lo que realmente pide es que traduzca para su lenguaje la palabra desconocida. La traducción dentro de una lengua no es, en este sentido, esencialmente distinta de la traducción entre dos lenguas, y la historia de todos los pueblos repite la experiencia infantil (PAZ. 1990, p. 9).

Essa tradução ocorre na literatura quando se traduz grandes obras dentro da mesma língua, porém escrito em um tempo passado para um tempo presente, por exemplo, o *Grande Sertão Veredas*, de Guimarães Rosa, quando é lido por um leitor atual, este leitor, por sua vez, atua como leitor-textualizador, ou seja, está atualizando o texto de forma instantânea. Outro exemplo comum na tradução intralinguística é o que acontece em determinados grupos em que as pessoas costumam usar palavras próprias para se comunicar. Há comunidades que utilizam uma língua para a religião, outra usada nas assembleias, na literatura, na família e no cotidiano. Para Steiner, a diferença está inserida no centro mesmo da linguagem:

Não há duas épocas históricas, duas classes sociais, duas localidades que usem as palavras e a sintaxe para expressar as mesmas coisas [...]. Nem dois seres humanos. Cada uma das pessoas se serve, deliberadamente ou por costume espontâneo, de



duas fontes de suprimento linguístico: a língua corrente que corresponde a seu grau de letramento é um tesouro privado.

[...] A língua de uma comunidade, por mais uniformes que sejam seus contornos sociais, é um agregado inesgotavelmente múltiplo de átomos de fala, de significados pessoais em último irredutíveis (STEINER, 2005, p. 70-71).

É de suma importância conceituar o termo “compreensão de interpretação” dentro da tradução intralingual, pois haverá interpretação e compreensão diferentes sobre um mesmo texto independente de sua relevância cultural ou estética. A língua está em constante mutação:

[...] quando lemos ou ouvimos qualquer enunciado verbal do passado, seja saído do Levítico ou do *best seller* do último ano, nós traduzimos. Leitor, autor, editor são tradutores de eventos linguísticos fora de sua época. O modelo esquemático da tradução é aquele no qual uma mensagem passa de uma língua de saída para uma língua de chegada por meio de um processo transformador. A barreira é o fato óbvio de que uma língua difere da outra, de que uma transferência interpretativa deve ocorrer de modo a garantir que a mensagem “passe”. Exatamente o mesmo modelo – e isto raramente recebe o devido destaque – está em funcionamento no interior de uma única língua (STEINER, 2005, p. 53).

Quanto à tradução interlingual, ou tradução propriamente dita, engloba o texto-fonte, o tradutor e o texto-alvo. Através desta tradução, a função do leitor se abrange a tradutor, intérprete e textualizador, visto que estamos trabalhando com línguas distintas. A tradução interlingual nos remete cuidados, pois estamos falando de culturas diferentes, por exemplo, ao traduzir a obra *Don Quixote de la Mancha* do escritor espanhol Miguel de Cervantes, ao português, o tradutor deve estar atento ao texto em que se trabalha e principalmente ao texto final, pois traduzirá para outra cultura.

De acordo com Bassnet (2003), a tradução interlingual abrange todo tipo de texto, como textos técnicos, literários, esportivos, religiosos e políticos, que possam ultrapassar fronteiras para fazer chegar um texto-fonte a um texto-alvo. Os textos literários são os mais importantes para os escritores e críticos no ramo da tradução interlingual.

Já a tradução semiótica, segundo os estudiosos Jakobson (1995) e Rónai (1976), é o ramo da tradução mais promissora dos últimos anos. Conhecida como transmutação de uma obra de um sistema de signos a outro, é a passagem entre um sistema verbal como ocorre da ficção ao cinema, vídeo e histórias em quadrinhos - a ilustração de livros. E entre dois sistemas não-verbais, como, por exemplo, entre música e dança e música e pintura. Para Rónai, a tradução semiótica é:

[...] aquela a que nos entregamos ao procurarmos interpretar o significado de uma expressão fisionômica, um gesto, um ato simbólico mesmo desacompanhado de palavras. É em virtude dessa tradução que uma pessoa se ofende quando outra não lhe aperta a mão estendida ou se sente à vontade quando lhe indicam uma cadeira ou lhe oferece um cafezinho (RÓNAI, 1976, p. 17).

O tradutor-intérprete se utiliza de palavra escrita e de palavra pronunciada ou dos gestos, da música e das expressões para levar o leitor a um mundo adaptado na filmagem, levando em conta alguns elementos cinematográficos como: o diálogo, a ambientação, a trilha sonora, a montagem, o enquadramento, a iluminação, a cor, o plano etc.

Pode-se dizer que existiu e existem várias teorias acerca do tema discutido. Apesar de longos séculos de estudos, todavia não há uma teoria consistente que descarta as demais, por isso, é



aceitável a palavra teorias no plural para dar fundamento em todas as teorias, sem desvalorizar nenhuma (NIDA, 1993).

No entanto, até o momento presente não existe um modelo de tradução que seja satisfatório para os especialistas na área tradutológica. Isso ocorre porque no ato de traduzir o tradutor tem duas escolhas, como assevera Venuti (2002), pois o tradutor opinará em levar o leitor até o escritor ou levar o escritor até o leitor. Dúvida essa, que não tem uma resposta concisa, visto que na prática é quase impossível o tradutor opinar por um só procedimento, aqui entra o conhecimento do tradutor em “domesticar” ou “estrangeirizar” o texto da língua de partida para a língua de chegada.

Para que seja realizada uma melhor análise da tradução do poema de Pablo Neruda é importante frisar em relação ao conceito de poesia, que segundo Rios (2009) pode ser entendido como “[...] inspiração, o que desperta o sentimento do belo, arte de expressar a beleza por meio da palavra ritmada” (RIOS, 2009, p. 538). Então, quando o tema principal se refere à tradução de poesia o processo fica ainda mais difícil, pois, sabe-se que o texto da língua de partida leva na escrita todo o contexto social, político, cultural, religioso, pessoal e, é claro, a lírica do poeta. Lírica essa que é expressa pelo poeta chileno Pablo Neruda em seus poemas de cunho político, como por exemplo, “Los Muertos de la Plaza 28 de enero 1946 Santiago de Chile”.

Sendo assim, a tradução de um poema poderá sofrer influência do tradutor diretamente ou indiretamente, devido seus conhecimentos linguísticos, e a interferência de leitura e interpretação. Segundo Paulo Henrique Britto (2020), existem três posições quanto à tradução dos textos poéticos:

Num extremo, temos aqueles que defendem a absoluta impossibilidade de se traduzir poesia; no extremo oposto, temos os que afirmam que se pode traduzir poesia tal como qualquer outro tipo de texto. As posições intermediárias são muitas: [...]” (BRITTO, 2020, p. 119).

Em um tema tão polêmico como a tradução de textos poéticos já era de se esperar que haveria apoiadores e opositores. Entretanto, para Britto (2020), esse processo é possível, mas alerta que todas as traduções poéticas podem ser falhas, que o poema não será traduzido, e sim recriado, imitado, parafraseado ou transpoetizado, nesse sentido o texto poético que será traduzido. Britto (2020) ainda acrescenta que o poema faz parte de um texto literário no qual o tradutor deve observar todos os detalhes do poema como, por exemplo, musicalidade, ritmo, estrutura poética.

Dessa forma, a tradução da poesia é um fenômeno possível se aceitarmos que o poema faz parte de uma “transcrição, reimaginação [...] transtextualização, ou – já com timbre metaforicamente provocativo – transparadisação (transluminação) e transluciferação, [...]” (Campos, 2013, p. 10), de uma língua de partida para uma língua de chegada.

O que acontece na ocasião da tradução é uma série de adaptações, modulações, transposições, procedimentos etc., da língua de partida para a língua de chegada que não deixa de ser uma recriação do texto-fonte, pois sabemos que é impossível que uma poesia seja traduzida na íntegra. Como destaca Arrojo (1993, p. 40): “[...] é impossível resgatar integralmente as intenções e o universo de um autor, exatamente porque essas intenções e esse universo serão sempre a nossa visão daquilo que possam ter sido”.

Assim, na tradução de poesia, o que seria uma simples adaptação de conteúdo vai além, porque envolve todos os elementos poéticos como: rimas, metáforas, ritmo e musicalidade. As maiores dificuldades no momento da tradução de poesias aparecem quando nos deparamos com as ambiguidades. Ela surge em todas as línguas naturais, e para um profissional da tradução é indiferente



como ela é demonstrada: pode ser em uma polissemia, quando uma mesma palavra contém vários significados; ou através do acontecimento da homonímia, o surgimento de duas ou mais palavras dividindo o mesmo significante. Cabe ao tradutor a difícil opção de identificar o verdadeiro sentido do uso da ambiguidade, se ela pode ser retirada sem comprometer o sentido do poema ou talvez se ela é intencional.

2 PABLO NERUDA: ENGAJAMENTO SOCIAL POR MEIO DA POESIA

Ricardo Eliécer Neftatí Reyes Basoalto – nome verdadeiro do poeta Pablo Neruda, nasceu dia 23 de julho de 1904, no povoado do Chile chamado Parral. O poeta foi escolhido como representante oficial do Chile. Estava na Espanha em plena ditadura de Francisco Franco (1892-1975), ditador que mandou assassinar Federico García Lorca, poeta que não aceitava as injustiças praticadas no período.

O interesse de Pablo Neruda com a política apareceu com sua ida à Espanha como diplomata em plena ditadura de Franco nos anos de 1936 a 1939. Neruda ficou indignado com o sofrimento do povo espanhol e com o assassinato do poeta e libertador dos direitos dos espanhóis, García Lorca. Neruda se solidariza com a Nação espanhola escrevendo *España en el corazón*. Esse livro denuncia os horrores da guerra espanhola fabricados pelos próprios soldados no mosteiro perto de Girona.

Os soldados do *front* aprenderam a manejar os tipos da gráfica. Mas aí faltou o papel. Encontraram um velho moinho e ali decidiram fabricá-lo. Estranha mistura a que foi elaborada entre as bombas que caiam no meio da batalha. Tudo era aproveitado no moinho, desde uma bandeira do inimigo à túnica ensanguentada de um soldado mouro. Apesar dos materiais insólitos e da inexperiência total dos fabricantes, o papel ficou muito bonito. Os poucos exemplares que restaram desse livro assombraram pela tipografia e pelas páginas impressas em misteriosa manufatura. Anos depois vi um exemplar desta edição em Washington, na Biblioteca do Congresso, colocado em uma vitrina como um dos livros mais raros do nosso tempo (URRUTIA, 1974, p. 129).

Com seu retorno ao Chile, se filiou ao Partido Comunista do Chile, candidatando-se e vencendo as eleições como senador da República. Então nasce o senador-poeta. Entre 1945 e 1948, o poeta escreveu alguns poemas que indicam o começo de um processo de integração, de adequação consciente entre sua ideologia marxista e o aperfeiçoamento de sua consciência poética, incluindo *Los Muertos de La Plaza 28 de enero de 1946 Santiago de Chile*, do livro *Canto General*.

No de 1945 havia pessoas em plena miséria no Chile, nessa mesma época Pablo Neruda foi eleito senador do Partido Comunista. Porém, o presidente regente Gabriel González Videla mandou cassar o mandato de Pablo Neruda. Sendo destituído de seu cargo, passou a viver na clandestinidade. Por esse motivo, Neruda percorreu toda a América do Sul e através dessas viagens viu as necessidades e os sofrimentos das pessoas. Neruda experimentou na pele o que as pessoas menos favorecidas sentiam, fato que serviu de inspiração para compor seus poemas.

O poeta Chileno no ano de 1950 publicou *Canto General*, um livro de poema épico-social em que retrata o continente latino-americano desde suas origens pré-colombianas.

No ano de 1970, candidatou-se à Presidência da República que com muita honra cedeu seu lugar a seu amigo Salvador Allende. Allende convidou Pablo a ser embaixador em Paris. Um ano depois, ganhou o prêmio Nobel de Literatura, o que era almejado por muitos há muito tempo.



Com essas breves palavras que resumem um pouco da vida política de Pablo Neruda e sua relação com a poesia, pondera-se no próximo tópico fazer uma análise crítica do poema “Los Muertos de la Plaza 28 de enero 1946 Santiago de Chile”.

3 ANÁLISE CRÍTICA DO POEMA DE PABLO NERUDA “LOS MUERTOS DE LA PLAZA 28 DE ENERO 1946 SANTIAGO DE CHILE”

O poema analisado historicamente se encontra no primeiro volume do livro *Canto General*, na parte do canto V, intitulado “La arena traicionada”, em que o poeta com toda sua maestria de escritor engajado descreve a dominação e a exploração das classes menos favorecidas não só do Chile, mas de toda América Latina. Nas palavras de Fagundes (2016, p. 12) “as questões do engajamento político e da crítica social de Pablo Neruda são explícitas, das quais o autor expõe vários problemas da sociedade chilena.”

O livro *Canto Geral* terminou de ser escrito em 1950, e Neruda compôs as poesias que pertencem a essa obra no período em que estava fugindo da perseguição política chilena. Está dividido em quinze livros que enaltecem a natureza, as lutas e heróis revolucionários da América Latina:

Canto Geral é, sem dúvida, o livro mais político de Neruda e o que mais refere regiões não só do Chile, da América Latina, como da Europa, Nova York e outras. Do elogio à natureza, às árvores, aos animais, aos pássaros, ao mar, chega à apologia dos heróis revolucionários libertadores. São XV livros dentro do livro maior, muito espaço para o poeta falar da terra, dos homens, da História da América Latina, fazendo paralelos com outras lutas emancipatórias universais, e realizar, ainda, uma espécie de meta-poesia, reafirmando reiterada e explicitamente sua opção pela arte engajada na luta social (BERTUSSI, 2010, p. 119).

O primeiro verso de “Os mortos da praça” inicia apontando para o espaço onde um acontecimento trágico tenha ocorrido. Chama atenção não para os que “caíram” ali, mas sim para os que estão vivos. Através desses versos notamos que a praça foi um lugar de revoltas e sofrimentos, mas que o poeta está diante dela falando para os vivos, não aos mortos que vieram antes dele.

Segundo o poema, as pessoas estavam sendo oprimidas pelo atual presidente Gabriel González Videla (1898-1980), quando usa essas palavras: “desde os pampas aos arquipélagos foram assassinados outros homens”. Essa opressão abrange muitos homens e mulheres que foram mortos pela insistência e rebeldia contra o regime político que estava implantado no Chile.

Para demonstrar o que estava acontecendo no Chile, o poeta usa nomes de pessoas simples como: “Antônio”, associando aos demais homens que se encontravam na praça. Cita duas profissões: a figura do homem “pescador”, que necessita de calma para executar sua função, e outra figura, a do ferreiro, homem que domina o metal que pode ser usado como arma para defender seus direitos. Mas, as duas profissões são de pessoas comuns, simples. Portanto, faz referência ao povo oprimido que, por isso, estaria lutando.

Como sabemos, Neruda usa os elementos da natureza para expressar suas alegrias e os sofrimentos. O poema “Los Muertos de la Plaza 28 de enero 1946 Santiago de Chile” está repleto de informações como: “chuva”, “vento”, “areia”, “rios” e “ramas”. Os elementos servem para marcar o espaço onde atrocidades estariam sendo cometidas. São imagens que remetem ao país. Em todos os espaços por onde esse eu-lírico passou, notou uma “gota de sangue” de seu povo. O eu-lírico se fixa nesse momento em espaços rurais. Mostra para os que morreram na praça que a violência está em



cada recanto do país. Essa violência sendo associada a elementos naturais aparece, portanto, naturalizada.

O poema “Los Muertos de la Plaza 28 de enero de 1946 Santiago de Chile” é de cunho político, pois o eu-lírico denuncia as mazelas cometidas pelos poderosos no ano de 1946, bem como, também cita outros massacres como, por exemplo, os de San Gregorio, Lonquimay, Ranquil e Iquique que ocorreram anteriormente no Chile entre os anos de 1907 e 1946, em que as classes trabalhadoras reivindicavam por seus direitos trabalhistas.

O verso final, no entanto, aborda algo que incomoda: “e cada gota, como fogo, ardia”. Portanto, a morte não é naturalizada pelo eu-lírico. Pelo contrário, ele se sente continuador desses mortos e quis criar uma linhagem de luta contra quem matou o povo.

O poema tenta, assim, criar uma ligação, uma relação, uma identidade de todos com a luta dos que morreram em nome da liberdade. Mas é preciso ir além dos “muros da pátria”, “dos rios verdes”, “debaixo do nitrato da espiga”. Ou seja, o eu-lírico diz que é preciso ir além das imagens oficiais, é preciso não se contentar com a realidade aparente. A postura de quem quer lutar pelos mortos da praça deve ser de inquiridor da realidade. Deve, ainda, ver as mortes de outros como a morte de todos também.

Ao refletir sobre essa análise, encontrou-se a necessidade em analisar também a tradução desse poema para a Língua Portuguesa Brasileira, discutindo, assim, alterações, problemas ligados aos versos, ritmo e entre demais questões que estão presentes em uma poesia.

4 ANÁLISE DA TRADUÇÃO DA POESIA “LOS MUERTOS DE LA PLAZA 28 DE ENERO 1946 SANTIAGO DE CHILE”, DO LIVRO *CANTO GENERAL*, DE PABLO NERUDA

A tradução analisada foi realizada pelo brasileiro Paulo Mendes Campos (1922-1991) escritor, jornalista, cronista, tradutor e adaptador. Traduziu e adaptou para muitas línguas como: língua inglesa, espanhola, francesa, italiana e alemã. Obedecendo à mesma estética que a poesia da língua de partida. Não esquecendo que, em alguns versos, deparamo-nos com palavras equivalentes ou semelhantes da língua de chegada. O livro “*Canto General*” (Canto Geral) foi publicado pela primeira vez no ano de 1979, pela Editora Difel, com 602 páginas em um só volume.

A respeito do estilo, o poema “Los Muertos de la Plaza 28 de enero de 1946 Santiago de Chile” está composto por duas estrofes, sendo a primeira em verso livre / irregular e a segunda em verso regular, formada por uma sextilha. A primeira estrofe não possui rimas; já, na segunda estrofe, há presença de rimas A, A, B, A, C, A, entre os versos.

Paulo Mendes Campos optou por não distanciar o leitor brasileiro da escrita espanhola, mas sim levá-lo até o poeta chileno que segundo Venuti (2002) trata-se do procedimento de domesticação. Sendo assim, são raríssimas as interferências feitas pelo tradutor, como é o caso do verso a seguir:

- (1) Vengo a vosotros, acudo a los que viven.
Venho a vós, acudo aos que vivem.

Esse verso é um dos vários exemplos de tradução literal, ou seja, palavra por palavra. Desse modo, Campos manteve a estrutura sintática do verso de partida. Nota-se que o tradutor não alterou o verso em absolutamente nada. É possível observar que o texto-fonte permitiu essa conservação da estratégia palavra por palavra. Para os teóricos Vinay e Darbelnet (1977, p. 49), “esse procedimento deve ser usado sempre que seu resultado for um texto correto e que respeite as características



formais, estruturais e estilísticas da Língua de Tradução" (VINAY e DARBELNET, 1977, p. 49 *apud* BARBOSA, 2004, p. 27).

Quanto ao exemplo abaixo, Campos usou algumas maneiras de traduzir, pois inverteu a ordem da escrita do verso-fonte:

- (2) Cayeron otros antes. Recuerdas? Sí, recuerdas.
Antes otros tombaram. Lembras? Sim, lembras.

O tradutor poeta pode ter a mesma liberdade literária que o poeta criador, porém precisa estar atento para não fugir do tema principal do poema fonte, até porque no caso da tradução, há o envolvimento de duas culturas distintas que por mais que se pareçam entre si, há sempre particularidades. No verso acima, por exemplo, Campos iniciou o verso de chegada com a preposição "Antes", trocando a ordem do verso fonte que é iniciado o com o verbo "Cayeron". Normalmente, quando se inicia uma oração, a primeira palavra que aparece é o sujeito que no verso fonte está oculto, mas sabe-se que esse sujeito faz referência a todos os massacrados que caíram naquele dia. Como está sendo discutida a liberdade do tradutor ao traduzir, o que Campos fez foi imprimir uma nova melodia ao verso, para torná-lo agradável aos leitores brasileiros. Ao começar com a preposição "Antes", o verso chama a atenção do leitor induzindo-o a voltar ao passado, destacando que aquela tragédia já tinha ocorrido em outros tempos, e que os leitores precisavam se lembrar.

Na tradução, os heterossemânticos, "falsos amigos" ou "falsos cognatos" estão presentes, pois se referem aos significados das palavras, como pode-se ver nas falas de Silva; Vilar:

"Falso amigo" é um termo coloquial usado em Linguística, nomeadamente em áreas específicas da tradução, para fazer referência às lexias cognatas com diferente significação. Isto é, o falso amigo é aquele signo linguístico que, geralmente pelo efeito de partilha de uma mesma etimologia, tem uma estrutura externa muito semelhante ou equivalente a de outro signo numa segunda língua, cujo significado é completamente diferente (SILVA; VILAR, 2004, p. 03).

Segundo as autoras as palavras heterossemânticas deixam o leitor/ tradutor com a ilusão de que conhece determinada palavra por sua escrita, por partir de uma mesma etimologia; no entanto, quando a encontramos em uma outra língua pode causar confusão se traduzir literalmente a palavra. No verso abaixo ocorre esta especificidade na palavra "apellido" no verso-fonte:

- (3) Otros que el mismo nombre y apellido tuvieron.
Outros que os mesmos nomes e sobrenomes tiveram.

Existem particularidades que podem fazer toda a diferença em uma tradução, como, por exemplo, a palavra "apellido" na língua de saída que é substituída pela palavra "sobrenomes" na língua de chegada. Observa-se que essa palavra é um falso cognato, pois na língua espanhola "apellido" é "nombre de familia con que se distinguen las personas..." (Real Academia Española, 2006, p. 112). Se o tradutor tivesse mantido a palavra "apellido" não teria o mesmo significado, pois "apellido" na língua portuguesa muitas vezes, é usada para nomear certas pessoas em forma carinhosa ou pejorativa.

Muitas vezes, pode-se observar nas traduções de Campos, pequenas alterações que podem ser vistas com muita atenção. É o caso do verso abaixo, em que há apenas uma troca por um sinônimo, que ao ser passado para a língua de chegada troca de gênero:

- (4) a lo largo del humo y de la lluvia,



ao longo da fumaça e da chuva,

Na tradução de Campos, ele optou pelo sinônimo feminino singular “fumaça” que está acompanhado da contração em português “da”, união entre a preposição “de” e o artigo feminino singular “a”. Essa simples adaptação entre os sinônimos demonstrou que o tradutor escolheu a palavra que fazia mais sentido para seus leitores da língua de chegada.

Em alguns casos, o tradutor interfere diretamente ou indiretamente na ideia do poeta, pois a tradução parte do pressuposto de interpretação por parte do tradutor como leitor. Por isso, em algumas instâncias, ele necessita acrescentar uma palavra ou até menos um sinal de pontuação, para melhor entendimento por parte dos leitores da cultura de chegada como pode-se ver nesta citação:

(5) desde las pampas a los archipiélagos
dos pampas aos arquipélagos,

Neste verso escolhido para análise do poema citado acima, é visível que Campos optou pelo procedimento de modulação (Barbosa, 2004, p. 28) já que preferiu modificar a preposição termo “desde” da língua de partida para a contração “dos” junção da preposição “de” e o artigo masculino plural “os” formando a contração “dos” na língua de chegada. Com isso, ele proporcionou mais poeticidade para o leitor brasileiro. Outro detalhe importante a ser mencionado é referente ao tamanho dos versos, pois o verso traduzido se vê menos esteticamente.

Muitas vezes o tradutor faz uma simples adaptação ou até mesmo uma inversão que faz toda a diferença para os leitores do texto final, porque proporciona maior intensidade poética, como no caso do verso a seguir:

(6) otros que/ como tú se llamaban Antonio
outros que/ se chamavam Antonio como tu

Campos optou por trocar de posição a frase “se *llamaban Antonio*”. Enquanto no verso de partida a frase está no começo, no verso de chegada passa a estar ao final. Entende-se que essa mudança se deve ao desejo do tradutor de oferecer visibilidade àqueles homens que se viam representados na figura de Antonio.

Ao traduzir Campos omitiu o pronome pessoal da primeira pessoa do singular “Yo”, que de maneira alguma interferiu no entendimento do verso, como se pode ver abaixo:

(7) Yo encontré por los muros de la patria,
Encontrei pelos muros da pátria,

Quanto a modalidade da omissão (AUBERT, 1998), é ocultado o pronome “Yo” da língua de partida, mesmo sendo esta a palavra que inicia o primeiro verso do poema; no entanto essa supressão não interfere no entendimento da mensagem. O que o tradutor fez foi omitir essa pequena partícula que não prejudicou no entendimento do verso traduzido.

Traduzir um texto literário é fazer com que o outro conheça a existência de outras culturas sem ter que se deslocar de seu ambiente. Sabe-se que traduzir um texto literário da língua de partida para a língua de chegada não é tarefa fácil para um profissional que aplica seus conhecimentos neste ato necessário à Humanidade.

Percebemos que, de maneira geral, ao analisarmos a tradução de Paulo Mendes Campos é mantido o sentido e as formas das palavras do espanhol. Isso ocorre porque as línguas espanhola e portuguesa pertencem ao mesmo tronco linguístico, sendo assim, é possível uma tradução literal.



Nota-se que Campos conservou o mesmo número de estrofes e versos, a única alteração que foi necessária se refere a alguns sinônimos da língua portuguesa, que fazem parte do cotidiano brasileiro. Neste caso específico, o tradutor conseguiu levar a obra até o leitor pelo processo que Venuti (2002) chamou de estrangeirização, pois o poema possui versos livres e de fácil compreensão; com isso o tradutor manteve o sentido do texto-fonte.

Entretanto, por mais difícil que seja a tradução de poemas, pode se asseverar que Campos conseguiu manter o sentido do poema fonte conservando a dramaticidade quanto ao tema do massacre na praça, com relação ao momento histórico que os chilenos estavam vivendo. Como afirma Laranjeira (2003), “tudo é perfeitamente traduzível”, ou seja, embora o tradutor possa encontrar alguns obstáculos tradutórios, o melhor caminho para solucioná-lo, é visando a língua de partida para língua de chegada, e principalmente o leitor que irá ter acesso a essa obra para leitura.

CONCLUSÃO

O tradutor pode valer-se de diferentes modulações, procedimentos e estratégias de tradução, como tradução literal, adaptação, transposição, recriação, transcrição, dentre outros, para facilitar a expansão do conhecimento literário.

Vale ressaltar que o tradutor em hipótese alguma deve se desvincular do texto-fonte, pois os leitores do texto-alvo devem ter um entendimento e compreensão da obra traduzida. A tradução é de suma importância à Humanidade porque nos permite ter acesso a culturas e tempos que não participamos e não vivenciamos, mas que através da leitura essa viagem é possível.

Neste trabalho, tentamos refletir sobre alguns aspectos que cercam a tradução, principalmente dos textos poéticos. Quando um tradutor de poesia se depara com esse tipo de trabalho, ele está consciente que deve manter, em primeiro lugar, o sentido do texto-fonte, para isso ele tem caminhos a percorrer que podem gerar muitas dúvidas acerca de suas escolhas. Mas, Paulo Mendes Campos manteve o sentido do poema fonte, pois em todo momento o leitor está situado quanto ao momento político que ocorria no território chileno.

REFERÊNCIAS

- ARROJO, Rosemary. **Oficina de Tradução/ A teoria na prática.** 5^a ed. São Paulo: Ática, 2007. p. 85. Série Princípios.
- AUBERT, Francis Henrik. **Modalidade de Tradução: Teoria e resultados.** São Paulo, 1998. Revista do Centro Interdepartamental de Tradução e terminologia FFLCH/USP.
- BERMAN, Antoine. **A tradução e a letra ou o albergue do longínquo.** Tradução de: Marie Hélène C. Torres, Mauri Furlan, Andréia Guerini. Revisores: Luana Ferreira de Freitas, Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan, Orlando Luiz de Araújo. 2^a Ed. Tubarão: Copiart: Florianópolis: PGET/ UFSC: 2013, p. 39-103.
- BARBOSA, H. G. **Modelos de tradução. Procedimentos técnicos da tradução: uma nova proposta.** Campinas, S.P: Pontes, 2004.
- BERTUSSI, Lisana Teresinha. **A poesia de Pablo Neruda: vanguarda, modernismo e regionalidade.** Revista Antares; Letras e Humanidades. N° 3 – Jan / jun. 2010.
- BRITTO, Paulo Henrique. **A tradução literária.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.



CAMPOS, Haroldo de. **Transcrição**. (Org.) Marcelo Tápia, Thelma Médici. 1. Ed. – São Paulo: Perspectiva, 2013.

DELISLE, Jean & WOODSWORTH, Judith. **Os Tradutores na História**. Tradução de Sérgio Bath. São Paulo: Editora Ática, 1998.

Disponível em <<http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/antres/rt/capitureCite/422/373>> Acesso em: 12 de jun. de 2016.

Diccionario Esencial de la Lengua Española. Real Academia Española: Espasa Galpe, 2006.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. Tradução: Izidoro Blikstein e Jose Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1995.

LARANJEIRA, Mário. **Poética da Tradução: Do Sentido à Significância**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

LIMA, Thiago Estevão. **A tradução e a sua história**. Revista Litteris. ISSN:19837429. n° 10. setembro. 2012. Linguagens. Disponível em: <http://revistaliter.dominiotemporario.com/doc/A_TRADUÇÃO_E_SUA_HISTORIA THIAGO-ESTEVAO_LIMA_RL_10.pdf> Acesso em: 12 de jun. de 2016.

NERUDA, Pablo. **Canto General I y II**. Buenos Aires: Editorial Losada, S. A. 1955.

NERUDA, Pablo. **Confesso que vivi**. Tradução de Olga Savary. 3. ed. São Paulo: DIFEL/ Círculo do Livro, 1983.

NERUDA, Pablo. **Canto Geral/Pablo Neruda**. Tradução de Paulo Mendes Campos. 16ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010. p. 602.

NIDA, E. **Language, culture and translating**. Shanghai: Foreign Language Press, 1993.

PAZ, Octavio. **Traducción: literatura y literalidad**. Barcelona: Tusquets, 1971.

POHLING, Heide. **Sobre a história da tradução**. Cardozo, Maurício; Heidermann, Werner; Weininger, Markus (Orgs.). A escola tradutológica de Leipzig. Tradução de Ludmila Sandmann. Peter Lang Frankfurt a. M., Berlim etc., 2009.

RIOS, Dermival Ribeiro. **Grande dicionário unificado da Língua Portuguesa**. São Paulo: DCL, 2009.

RÓNAI, Paulo. **A tradução vivida**. Rio de Janeiro: EDUCOM, 1976.

SILVA, Ana Margarida Carvalho; VILAR, Guillermo. **Os falsos amigos na relação espanhol – português**. Cadernos de PLE 3, 2003 (2004), pp. 75-96.

STEINER, George. **Depois de Babel: questões de linguagem e tradução**. Tradução de Carlos Alberto Faraco. Curitiba: Editora UFPR, 2005, p. 533.

URRUTIA, Matilde. **Minha vida com Pablo Neruda**. Tradução de Luciana Savaget. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.



VENUTI, Lawrence. **Escândalos da Tradução: por uma ética da diferença.** Tradução de Laureano Pelegrin, Lucinéia Marcelino Villela, Marileide Dias Esquerdo e Valéria Biondo; Bauru, SP: EDUSC, 2002.



SALIR DE SÍ MISMO: CÉSAR VALLEJO ANTE EL DOLOR DE ESPAÑA

Nikolas Candido Rodrigues de Carvalho¹

Escuela Internacional de Cine y Tv de San Antonio de Los Baños (EICTV)

RESUMEN

Este artículo presenta un breve estudio comparativo de la poesía de César Vallejo en sus distintas etapas de producción. Al trazar un paralelo entre los libros *Los Heraldos Negros*, *Trilce*, *Poemas Humanos* y *España, aparte de mí este cáliz*, el artículo busca en los matices de las voces poéticas los cambios significativos y simbólicos de los poemas del autor. Desde la publicación de *Los Heraldos Negros* hacia el libro póstumo *España, aparte de mí este cáliz*, este trabajo investiga en qué medida se produce un posible cambio estético sustancial en el trabajo del gran poeta peruano, conocido como el poeta del "dolor humano". Con el fin de avanzar en esta búsqueda, este artículo tiene como premisa la noción de alteridad y empatía en el momento de analizar la complejidad del contexto de un país: una España que sangra por una guerra civil. La dimensión colectiva de la alteridad surge como una posibilidad y como un resultado del estudio comparativo de la obra del autor.

Palabras Clave: Alteridad; Empatía; Otredad; Dolor; República.

SUMMARY

This article works to outline a brief comparative study of the path and evolution of César Vallejo's poetry. By drawing a parallel between the books *Los Heraldos Negros*, *Trilce*, *Poemas Humanos* and *España, aparte de mí este cáliz*, the article seeks in the nuances of poetic voices the significant changes and symbolic displacements of Vallejo's poems. From *Los Heraldos Negros* publication to his posthumous book *España, aparte de mí este cáliz*, this paper investigate how the great peruvian poet became known as the poet of the "human pain". In order to follow this quest, this paper raises the issue of alterity and empathy applied in the sense of the pain of an entire country: a Spain that is bleeding from a civil war. The subject of the *otherness* and its dimension emerges as a possibility and as a result of the comparative study of the evolution of the poet's voices and work.

Key Words: Alterity; Empathy; Otherness; Pain; Republic.

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo tiene como meta realizar un breve análisis sobre la dimensión empática hacia el dolor ajeno en los poemas de *Poemas Humanos*, *Trilce*, *Los Heraldos Negros* y en el libro póstumo *España, aparte de mí este cáliz*, del poeta peruano César Vallejo, uno de los más importantes poetas hispanoamericanos del siglo XX. ¿En qué medida son *Los Heraldos Negros* y *Trilce* libros aún encarcelados en el dolor de la figura de un *yo* subsumido solamente en su autorreferencialidad?

A partir de elementos internos de los textos y del mecanismo general de los poemas analizados, el objetivo de este artículo es demostrar cómo se da un cambio esencial en la poesía de Vallejo, que se refleja y coincide con la toma de posición del poeta ante la causa republicana durante el periodo de la sanguinaria guerra civil española.

¹ É formado na EICTV, com especialidade em Roteiro para Cinema e Televisão, e atualmente é graduando em Literatura Comparada na Université de Genève (UNIGE).



Nacido en Santiago de Chuco en el Perú en 1892 y fallecido en París en 1938, el poeta peruano tuvo una breve vida. Marcada por la precariedad, por una frágil e inestable salud y a la vez por un recorrido literario notable a través de la evolución de su obra, es imposible acercarse a la literatura hispanoamericana del siglo XX sin mencionar el nombre de César Vallejo.

El poeta peruano también es conocido como el poeta del dolor humano (GAVRILESCU, 2016, p. 673). Tal denominación se debe a la constante alusión simbólica al dolor a través del recorrido de su obra, desde *Los Heraldos Negros*, pasando por *Trilce* y encontrando su más plena expresión en *Poemas Humanos* y en su libro póstumo *España, aparta de mí este cáliz*.

El breve recorrido del presente artículo se propone, por lo tanto, a comparar y establecer nuances en los textos que componen parte de la obra del poeta. En las páginas siguientes, se averiguará, después del breve recorrido por la trayectoria literaria del poeta, en qué medida *Poemas humanos* y *España, aparta de mí este cáliz* son las obras que mejor demuestran el salto estético-literario de César Vallejo, al lograr expresar su solidaridad ante el dolor ajeno.

1 EVOLUCIÓN LITERARIA

La obra de César Vallejo está constituida por tres publicaciones fundamentales cuyas tendencias nos llevan a identificarlas con etapas esenciales de su biografía y de su recorrido intelectual. La primera fase notable se inaugura con *Los Heraldos Negros*, publicado en 1919, donde ya se puede notar la dimensión existencial del dolor, de la angustia y de la incertidumbre de la vida.

Sin embargo, a pesar de demostrar en sus versos una riqueza literaria capaz de sensibilizar al lector, *Los Heraldos Negros* son aún los primeros pasos de la elaboración del *yo poético* del autor. La voz que enuncia el poema todavía está desamparada, subsumida en un dolor autorreferencial (GRAVILESCU, 2016, p.673) :

Los Heraldos Negros

Hay golpes en la vida, tan fuertes... Yo no sé!
Golpes como del odio de Dios; como si ante ellos,
la resaca de todo lo sufrido
se empozara en el alma... Yo no sé!

Son pocos; pero son... Abren zanjas oscuras
en el rostro más fiero
y en el lomo más fuerte.
serán tal vez los potros de bárbaros Atilas
o los heraldos negros que nos manda la Muerte.
[...](VALLEJO, 1984, p. 105)

El dolor es omnipresente a lo largo de la composición, como se nota, entre otras cosas, en la repetición del verso « *Hay golpes en la vida, tan fuertes... Yo no sé* » que abre y cierra el poema. Además, este dolor viene acompañado por la reiteración de la construcción « *yo no sé* », separado del cuerpo del texto por puntos suspensivos en los versos 1, 4 y 17. Esto demuestra una inclinación hacia una cierta especulación por parte del yo lírico. Ante la incertidumbre de la vida y de la muerte, la voz del poema expresa su angustia y especula sobre la condición de la vida. La voz del poema también demuestra una incomprendión ante el mundo. Es interesante notar que esta angustia se expresa, por ejemplo, a través de los vocablos « *golpes* »(v.1) y « *fuertes* »(v.1). Este mismo verso,



que comporta a la vez esta doble estructura de afirmación del dolor e incertidumbre ante la vida, es el verso que vuelve a cerrar el poema.

El movimiento de la segunda y tercera estrofa es decisivo para la comprensión del poema, porque complementa la estructura casi espectral - si no fuera por la penúltima estrofa - del poema. Estas dos estrofas son responsables por el avance especulativo del yo lírico y confirman la dimensión de impotencia que este expresa a lo largo de todo el poema.

Estas son las estrofas que demuestran que el enunciador trabaja con hipótesis a través de metáforas y comparaciones frente a un dolor todavía incomprendible para el propio yo poético. En otras palabras, se puede decir que hay un intento de la voz poética de caracterizar estos golpes (v.1) que ella enuncia al comienzo del poema, por medio de metáforas y comparaciones. A ese respecto, es interesante notar que, entre el verso 7 y el 8, hay respectivamente un mecanismo de especulación y duda, materializado en el verbo serán (v.7) y en la conjunción « o » (v.8).

En este sentido, se puede afirmar que este poema, representativo y homónimo del libro *Los Heraldos Negros*, es un logro parcial del autor, puesto que no logra satisfacer del todo la expresión del dolor del yo lírico. Si por un lado el poema alude a contundentes figuras tales como los mismos heraldos del título o *los cristos del alma* (v.9), por otra parte deja al lector en un plan de suma abstracción con relación al mensaje más profundo.

Ya en *Trilce*, publicado en 1922, hay una revolución formal acompañada por un registro más auténtico de expresión de dolor a través de la confesión de la experiencia de la vida (GAVRILESCU, 2016, p. 673). Esta experiencia aparece a su vez como un testimonio de algo roto; se logra expresar el sentimiento de desamparo, caos y miseria del yo lírico:

XXVIII

He almorzado solo ahora, y no he tenido
madre, ni súplica, ni sírvete, ni agua,
ni padre que, en el facundo ofertorio
de los choclos, pregunte para su tardanza
de imagen, por los broches mayores del sonido.

Cómo iba yo a almorzar. Cómo me iba a servir
de tales platos distantes esas cosas,
cuando habráse quebrado el propio hogar,
cuando no asoma ni madre a los labios.
Cómo iba yo a almorzar nonada.
[...] (VALLEJO, 1984, p. 110)

En este poema se puede notar una noción de vacío sutilmente sugerida a través del juego de los versos. La alusión al hogar roto, al almuerzo tardío, a la madre ausente, a la falta de súplica y al neologismo *nonada* (v.10) ayudan a construir un campo semántico donde el vacío, causado por diversos dolores, sobresale. De esta manera, la voz poética también narra la condición de una vida precaria cuyo tema es el profundo desamparo ante el mundo.

Es interesante notar que el título del libro es un neologismo derivado de una misteriosa e incierta composición de palabras. Es posible interpretarlo, por ejemplo, como una especie de fusión entre el nombre de la ciudad de Trujillo donde el poeta estuvo preso entre noviembre de 1920 y febrero de 1921 y el propio nombre (César) del autor (GOLOBOFF, 2009, p. 280).



Más allá de la verdadera significación del título, cabe resaltar la dimensión autobiográfica del mismo, pues la experiencia del poeta en la cárcel, con motivo de una falsa acusación, ha influenciado significativamente la escritura del poemario.

2 SALIR DE SÍ MISMO: CESAR VALLEJO ANTE EL DOLOR DE ESPAÑA

César Vallejo deja el Perú para instalarse en París en julio de 1923 (NÚÑEZ, 2009, p.215). Sin embargo, su situación precaria y su baja rienda, ambos productos de trabajos inestables e irregulares en la capital francesa, lo llevan poco a poco a entablar relaciones con la península ibérica. El poeta peruano entra en contacto con la realidad española por primera vez en 1925, después de haber gestionado un proceso para obtener una beca en aquel país (NÚÑEZ, 2009, p. 216). Sin embargo, Vallejo solo se involucra en la vida política española después de la proclamación de la Segunda República española en 1931, poco tiempo antes de la guerra civil (NÚÑEZ, 2009, p.216).

De hecho, en estos años, el poeta empieza a relacionarse con el partido comunista ruso y pasa entonces a vivir entre Rusia, España y Francia en idas y vueltas. En París escribe gran parte de su experiencia sobre el conflicto de España, poemas que emplean un tono aún más refinado de confesión y testimonio que en *Trilce*:

Masa

Al fin de la batalla,
y muerto el combatiente, vino hacia él un hombre
y le dijo «No mueras, te amo tanto!»
Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.

Se le acercaron dos y repitiéronle:
«No nos dejes! ¡Valor! ¡Vuelve a la vida!»
Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.

Acudieron a él veinte, cien, mil, quinientos mil,
clamando
«Tanto amor y no poder nada contra la muerte!»
Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.

Le rodearon millones de individuos
con un ruego común: «Quédate hermano!»
Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.

Entonces, todos los hombres de la tierra
le rodearon; les vio el cadáver triste, emocionado;
incorporóse lentamente.
abrazó al primer hombre; echóse a andar...
(VALLEJO, 1984, p.126)

Es interesante notar cómo el yo lírico tiene en este poema un rol de testigo. El enunciador podría ser, *a priori*, cualquier individuo en medio de la multitud, narrando la magia de lo ocurrido. Sin embargo, una lectura atenta sugiere un alejamiento del yo lírico hacia el fenómeno relatado. Es posible notar que el poema abre la posibilidad para una perspectiva que observa la masa y el referido muerto



desde una cierta distancia. De otro modo, no sería posible describir con claridad el movimiento dramático en el que se sitúan los individuos y la masa.

Dado que se trata de un poema, el lector se encuentra ante un texto de dimensiones ficcionales donde también es necesario tener en cuenta la posibilidad del propio autor implícito, que fabula sobre este movimiento popular. El argumento simbólico de este poema se advierte ya en el título: un hombre que lucha por una causa común, aunque muerto, resucita cuando se lo pide el conjunto de la humanidad.

Los versos del poema juegan con el aparente contraste entre masa e individuo. El cadáver alude a la figura de Lázaro mientras que el conjunto de la humanidad alude a la figura de Cristo. Una vez que la humanidad, en su conjunto, se moviliza hacia el cadáver, este se levanta y anda. En este sentido, el poema puede ser leído como un elogio al conjunto y a la comunión de la humanidad.

En *Masa*, forma y contenido crean un puente hacia lo popular. Es importante resaltar la disposición narrativa del poema, que podría fácilmente ser dividido en tres actos. Hay un hilo conductor claro que se hace progresivo en cada estrofa, pero el poema solo cobra todo su sentido al final. A ese respecto podemos decir que el poema contrasta con la mayor parte de los poemas de *Trilce* o incluso *Los Heraldos Negros*. Hay un notable cambio en el *modus narrativo* y estético que se acerca al estilo del romance, composición poética vinculada a la oralidad. A raíz de esto, cabe resaltar que aquí el objetivo es alentar a las tropas y no solamente cantar su dolor individual. En este sentido se puede argumentar que hay una voluntad, por parte del autor, de que el poema sea entendido por la masa.

Entre las publicaciones de *Poemas Humanos* y *Trilce* hay un gran intervalo de tiempo. Entre ambos libros, el poeta pasa por una larga pausa de escritura, un silencio que probablemente lo ayudó a dar este salto estético en su obra. Si lo comparamos con *Trilce* o *Los Heraldos Negros*, *Poemas Humanos* puede ser visto como una evolución más refinada, con nuevos matices (GAVRILESCU, 2016, p. 673).

Despedida recordando un adiós

Al cabo, al fin, por último
tomo, volví y acábome y os gimo, dándoos
la llave, mi sombrero, este pobre cerebro mal peinado,
y, último vaso de humo, en su papel dramático
yace este sueño práctico del alma.

¡Adiós, hermanos san pedros,
heráclitos, erasmos, espinozas!
¡Adiós, tristes obispos bolcheviques!
¡Adiós, gobernadores en desorden!
¡Adiós, vino que está en el agua como vino!
¡Adiós, alcohol que está en la lluvia!

¡Adiós también, me digo a mí mismo,
adiós, vuelo formal de los miligramos!
¡También adiós, de modo idéntico,
frío del frío y frío del calor!
Al cabo y al fin, por último, la lógica,



los linderos del fuego,
la despedida recordando aquel adiós.
(VALLEJO, 2007, p.108)

En este extenso poema que integra parte de *Poemas Humanos*, se puede notar en el verso tres un tono bien humorado y burlesco hacia la figura del propio yo, como si el yo lírico se burlara de la figura de César Vallejo. Este mecanismo de distanciamiento del propio yo es retomado más adelante, en la última estrofa del poema, cuando el yo lírico se despide de sí mismo.

Si pensamos en la disposición de Vallejo en ayudar a la causa republicana de España y el contexto en el cual está escrito el poema - octubre de 1937 - podemos entender que las líneas convergen. Hay una voluntad del olvido de sí mismo que configura un importante eje del movimiento de despedida enunciado por el yo lírico del poema.

A ese respecto cabe resaltar que este ejercicio del olvido de sí mismo es fundamental para la práctica de la solidaridad, puesto que no hay solidaridad posible sin el olvido de sí mismo.

Las nociones de solidaridad, olvido de sí mismo y canto hacia el dolor ajeno establecen una relación de complementación y diálogo en los poemas de *Poemas Humanos y España, aparta de mí este cáliz*. Sin embargo, esto no significa que el poeta no se preocupe más por su propio dolor, sino que es capaz de cantar el dolor ajeno como un gesto de solidaridad, de compasión y de entrega hacia una causa que él juzgaba importante.

El dolor de un yo autocentrado parece abrir camino, aunque por un instante considerable, para inscribirse en un *nosotros*. En la última estrofa del poema cohabitan el sentido del *nosotros* y el sentido del *yo*. Y, sin embargo, podríamos decir que en este poema el uno no sería posible sin el otro. La última estrofa reitera el poder y el sentido del texto. En un poema de fecha muy cercana a los anteriores, podemos encontrar este mismo gesto, que dialoga y complementa los gestos del poema anterior:

Pequeño responso a un héroe de la república

Un libro quedó al borde de su cintura muerta,
un libro retoñaba de su cadáver muerto.
Se llevaron al héroe,
y corpórea y aciaga entró su boca en nuestro aliento;
sudamos todos, el ombligo a cuestas;
caminantes las lunas nos seguían;
también sudaba de tristeza el muerto.

Y un libro, en la batalla de Toledo
un libro, atrás un libro, arriba un libro, retoñaba del cadáver.

Poesía del pómulo morado, entre el decirlo
y el callarlo,
poesía en la carta moral que acompañara
a su corazón.
Quedóse el libro y nada más, que no hay
insectos en la tumba,
y quedó al borde de su manga el aire remojándose
y haciéndose gaseoso, infinito.



Todos sudamos, el ombligo a cuestas
también sudaba de tristeza el muerto
y un libro, yo lo vi sentidamente
un libro, atrás un libro, arriba un libro
retoño del cadáver exabrupto.

(VALLEJO, 1987, p. 253)

Lo que predomina en este poema es el sentido de una comunidad en la que el *yo* estaría descentrado de sí mismo en pro de una causa colectiva. La forma en primera persona aparece, en efecto, en la última estrofa. Sin embargo, no se trata de una voz poética que exalta ciertas cuestiones, que serían propias de una voz autocentrada. Aquí, al contrario, estamos ante una enunciación que atestigua un suceso colectivo para que se vuelva, como promesa, hacia un suceso colectivo análogo, hacia el resurgimiento de la república.

El texto cobra el valor de testimonio a través de un narrador que se encuentra entre el pueblo y a él parece también pertenecer. En este sentido, vale resaltar que este *yo* es, por lo tanto, un *yo* de carácter *colectivo*, que contrasta con el *yo* que predomina en *Los Heraldos Negros* o aún, en muchos poemas de *Trilce*. Esa voz poética, en cambio, está movilizada por el sentido de la causa colectiva que es, como veremos, el poder simbólico de la república.

Es interesante notar, sin embargo, que en esta masa todavía hay distintas identidades. El *yo* del antepenúltimo verso, por lo tanto, no se borra del todo. A nivel narrativo, en el primer verso de la última estrofa encontramos que « *todos sudamos* » y, en el verso siguiente, « *también sudaba de tristeza el muerto* ». En este colectivo están presentes varias dimensiones identitarias que no se funden completamente en una sola identidad. No obstante, la dimensión implícita del *nosotros* se armoniza con el *yo* y con el aparente « *muerto* » (v.7) formando el subtexto de una tríada. La herencia material y simbólica del *muerto* es el « *libro* » (v.1,2,8,9,14,20,21) que reitera la tríada implícita y, como veremos, es una de las claves del poema.

La palabra *responso* tiene su raíz en el latín: es la forma primitiva de la palabra respuesta, que se relaciona intrínsecamente con la noción de responsabilidad. La palabra también evoluciona hacia la forma de *respondere* (COROMINAS, 1987, p. 505). En este sentido, responsabilidad podría ser leído aquí como el acto de responder. Si pensamos que el acto de responder implica una respuesta a algo o a alguien, la forma primitiva *responso* cobra su sentido como respuesta a favor de la causa republicana. Desde el título, hay una evidente toma de posición al evocar esta forma primitiva del latín y dirigirla hacia un héroe de la república.

En este caso, el título en sí mismo es el eje político fundamental del texto. Este movimiento inicial, que se da desde el título, conforma un todo con el resto del poema. El conjunto resultante es un campo semántico en el que el juego de palabras articula el sentido hacia una contrarespuesta o, justamente, un *responso*.

En este sentido, el poema es, a la vez, una respuesta política hacia la ideología contraria y un homenaje al coraje de los combatientes republicanos.

A lo largo del poema, los versos nos guían de forma progresiva y catártica en dirección al ideal republicano, teniendo como motivo el cadáver del héroe muerto y el libro que este lleva. El vocablo « *retoñar* » aparece conjugado en dos formas distintas en los versos 2, 9 y 22, siempre haciendo alusión al libro. Este vocablo significa, entre otras cosas, volver a brotar y volver a nacer (COROMINAS, 1987,



p. 506). En este sentido, si « *retoñar* » es volver a nacer, encontramos aquí una resonancia y un resurgimiento, en potencia, de una república que ya había nacido.

El libro, que figura como motivo constante en el poema, no es solamente la promesa de un ideal que no muere, sino que también es el símbolo de la permanencia de este ideal a lo largo de las generaciones. El libro es, en otras palabras, la semilla y el vínculo ancestral de esta breve república que aún no pudo ser y, sin embargo, será. En este sentido, el libro cobra el rol de un personaje colectivo en potencia: la república y el pueblo viven en él.

Si en este poema el libro es una promesa de algo que vuelve a crecer y a brotar, entonces también estamos ante una noción de resurrección. La diferencia con relación al poema *Masa* es el objeto. Si el cuerpo del hombre es el lugar donde se va a dar la transformación simbólica en el uno, en el otro es el libro que se desplaza y retoña del cuerpo, para volver a nacer.

CONCLUSIÓN

En este artículo se ha establecido el referido recorrido bibliográfico y temático anunciado en la introducción. En seguida, se ha movilizado la producción poética inicial del poeta peruano con el fin de demostrar que en *Los Heraldos Negros* la enunciación representa una voz poética que aún no ha cobrado toda su potencia y valor de expresión, aunque contenga ya los rasgos de una contundente poética. En el mismo sentido, se ha avanzado hacia *Trilce* para estudiar de qué manera la voz poética evoluciona en la elaboración del dolor y cómo se da su expresión. Entre *Trilce* y *Poemas Humanos*, se ha estudiado el salto estético a la luz de un gran período de intervalo de escritura entre estas dos obras. Se han buscado aún más nuances en el análisis de *España, aparte de mí este cáliz* dado que en este libro póstumo la carga del dolor se dirige hacia la alteridad como una continuidad temática de *Poemas Humanos*.

César Vallejo falleció en medio del periodo de la sanguinaria guerra civil. Por haber transitado la cuestión del dolor más allá del dolor propio, hoy es recordado como uno de los principales poetas de Hispanoamérica. Su aporte a la causa republicana no se resume solamente a sus versos. El poeta también ayudó en diversos frentes organizacionales desde París, siempre luchando para articular un eje de inteligencia y lucha por la causa republicana.

El autor de *Poemas Humanos* luchó hasta el fin de su vida con el lenguaje. En París dejó un gran volumen de manuscritos por publicar, que dieron origen a *Poemas Humanos* y a *España, aparte de mí este cáliz*, estos dos grandes libros póstumos y de suma importancia para toda la literatura.

La toma de posición de César Vallejo no se resume solamente a sus actos de escritura. El poeta ha sido fundamental dentro de los debates del partido comunista, sobre todo en las críticas hacia los grupos que se declararon neutrales en el conflicto. En este sentido, Vallejo insistió en declarar no haber neutralidad posible en este mundo, siendo su poesía un gesto de rechazo hacia el silencio político. El poeta falleció en la capital francesa, como lo había previsto en uno de sus *Poemas Humanos*.

REFERENCIAS:

COROMINAS, Joan. **Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana**. Madrid: Editorial Gredos, 1987.



GOLOBOFF, Gerardo Mario. Vallejo en Trilce : el retorno en las fuentes. **Cuadernos hispanoamericanos**. Homenaje a César Vallejo, 1.454-455 (1988), p. 279-288. Disponible en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, URL : (<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmccz3q8>) [consultado el 10 jun.2021].

NÚÑEZ, Estuardo. Vallejo y España : una doble perspectiva. **Cuadernos hispanoamericanos**. Homenaje a César Vallejo, 1.454-455 (1988), p. 215-220. Disponible en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, URL : (<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmct72z3>) [consultado el 10 jun.21].

GAVRILESCU, Ioana Patrascu. César Vallejo y el dolor de España. **Actas del III Congreso de la Asociación internacional de hispanistas**: celebrado en México D.F. del 26-31 de agosto 1968, México : El Colegio de México, 1970, pp. 673-677. Disponible en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, URL : (<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcnp432>) [consultado el 11 jun.21].

VALLEJO, César. Los Heraldos Negros. *In* : OLIVIO JIMÉNEZ, José (ed.) **Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea 1914-1970**. Madrid: Alianza Editorial, 1984.

VALLEJO, César. Poemas Humanos. *In* : OLIVIO JIMÉNEZ, José. (ed.) **Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea 1914-1970**. Madrid: Alianza Editorial, 1984.

VALLEJO, César. Trilce. *In* : OLIVIO JIMÉNEZ, José (ed.) **Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea 1914-1970**. Madrid: Alianza Editorial, 1984.

VALLEJO, César. **Pequeño responso a un héroe de la república**. Lima: Laberintos, 2007.