

Literatura
Interseções
Transversões

Paulo Sérgio Nolasco dos Santos
Leoné Astride Barzotto
Organizadores

Paulo Sérgio Nolasco dos Santos

Leoné Astride Barzotto

Organizadores

Literatura
Interseções
Transversões



2013

Universidade Federal da Grande Dourados

COED:

Editora UFGD

Coordenador editorial : Edvaldo Cesar Moretti

Técnico de apoio: Givaldo Ramos da Silva Filho

Redatora: Raquel Correia de Oliveira

Programadora visual: Marise Massen Frainer

e-mail: editora@ufgd.edu.br

Conselho Editorial - 2011/2012

Edvaldo Cesar Moretti | Presidente

Wedson Desidério Fernandes | Vice-Reitor

Célia Regina Delácio Fernandes

Luiza Mello Vasconcelos

Marcelo Fossa da Paz

Paulo Roberto Cimó Queiroz

Rozanna Marques Muzzi

Imagem da Capa: Fita de Möbius, por Genivaldo Pinheiro de Andrade

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central - UFGD

809 Literatura interseções transversões / Paulo Sérgio Nolasco dos
L776 Santos, Leoné Astride Barzotto (organizadores) – Dourados-MS:
Ed. UFGD, 2013.
368f.

ISBN: 978-85-8147-045-0

Possui referências.

1. Literatura. 2. Estudos literários. I. Santos, Paulo Sérgio
Nolasco dos. II. Barzotto, Leoné Astride.

Índice

| | |
|---|-----|
| I. Apresentação | 11 |
| II. Interseções, posições, enunciações de lugares | 23 |
| As incertezas das margens <i>Edgar Cezar Nolasco</i> | 25 |
| <i>Ave, Palavra</i> : um bestiário contemporâneo <i>Betina Ribeiro Rodrigues da Cunha</i> | 39 |
| Literatura comparada entre intersecções e transversões para uma leitura da poesia brasileira contemporânea <i>Maria Luíza Bernanger da Silva</i> | 55 |
| Zonas de transgressão, ou fronteiras geográficas e artísticas em Mato Grosso do Sul <i>Neurivaldo Campos Pedrosa Junior</i> | 67 |
| A crise da ficção em Helder Macedo <i>Gregório F. Dantas</i> | 85 |
| III. Transversões, narrativas e memórias, ou textualidades latino-americanas | 105 |
| Paraíso e odisséias pós-modernas: a(s) fronteiras(s) no cinema latino-americano contemporâneo <i>Manuel Fernando Medina</i> | 107 |
| Aventuras, desplazamientos y convergências transatlânticas: impressions contemporâneas de Jules Laorgue en Alemania y Carl Brendel en Uruguay <i>Lisa Block de Behar</i> | 121 |
| Vanguardismo, posvanguardismo y modernidad en la poesía paraguaya <i>Miguel Ángel Fernández Argüello</i> | 139 |

| | |
|---|-----|
| La identidad lingüística de Stephanie en Mexican Enough de Stephanie Elizondo Griest <i>Lisa Wagner</i> | 153 |
| Formação cultural antiga vs. divisão política recente: Mato Grosso do Sul e suas memórias aparentemente paradoxais <i>Paulo Bungart Neto</i> | 173 |
| Real women have curves: A Look at the challenges faced by Young Latina Immigrants to the United States <i>Jeanne T. Guerrero</i> | 197 |
| O ‘canto desencantado’ de Kosmofonia Mbya Guarani: textualidades indígenas e resistência cultural <i>Ana Paula Macedo Cartapatti Kaimoti</i> | 213 |
| Religião e contatos interculturais: as transversões da fé e as interseções de seus objetos <i>Rita de Cássia Pacheco Limberti</i> | 231 |
| O empoderamento latino-americano por meio da literatura: Josefina Plá, Alice Vaz de Melo & Isabel Allende <i>Leoné Astride Barzotto, Leonimar Bachiegas e Noraci Cristiane Michel Brauckes</i> | 255 |
| A presença dos estudos culturais na obra barretiana: possível aproximação <i>Zélia R. Nolasco dos S. Freire</i> | 289 |
| Análise semiótica das configurações dramáticas da tradição do “Banho de São João” de Corumbá – MS <i>Gicelma da Fonseca Chacarosqui Torqui e Wilson Leguizamón Baruki</i> | 309 |
| Fronteiras, migrações e plurilinguagens nos contos “Jesús Menhino”, de Josefina Plá, e “Saca suerte”, de Hélio Serejo <i>Suely Aparecida de Souza Mendonça</i> | 331 |
| Memória e crítica biográfica: um possível retrato de José Pereira Lins <i>Paulo Sérgio Nolasco dos Santos e Joyce Alves</i> | 345 |
| Sobre os autores | 365 |

O evento XIV Ciclo de Literatura - Colóquio Internacional: "Literatura - Interseções - Transversões" ocorreu na Universidade Federal da Grande Dourados nos dias 27 e 28 de junho de 2012.

Este volume reúne os trabalhos apresentados no evento, registrando a atuação dos pesquisadores da linha de investigação "Literatura e estudos regionais, culturais e interculturais" do Grupo de Pesquisa Núcleo de Estudos Literários e Culturais, da área de concentração em Literatura e Práticas Culturais do Programa de Pós-Graduação em Letras (FACALE/UFGD) e dos que a eles se integraram na ocasião, entre outros convidados especiais.

I. Apresentação

Apresentação

As relações da escrita de criação com a escrita crítica se estreitaram tanto quanto a escrita crítica se assimilou à escrita teórica. Inscrita nos limites, sua função liminar se constitui numa questão epistemológica: “a palavra crítica significa mais uma indagação sobre os limites do conhecimento, quer dizer, do que não pode ser formulado ou é inacessível.”¹

Da mesma forma, este novo humanismo não poderia confundir-se com a ideia de herança, de patrimônio. Ou ainda com esta mistura de saber e ética que, no entanto, serviu para defender e ilustrar, com força e nobreza, uma certa ideia do homem. [...]. O dar a palavra aos criadores, além de tentar reconciliar reflexão e criação, abordagem teórica e perspectiva poética, já que certas práticas universitárias as dissociaram.[...]. O novo humanismo e o comparatismo renovado devem outra vez dar a palavra.²

A instalação do evento XIV Ciclo de Literatura - Colóquio Internacional: “Literatura – Interseções – Travessões”, na Universidade Federal da Grande Dourados, nos dias 27 e 28 de junho deste ano de 2012, permi-

1 Agamben, G. *Apud*, Behar, Lisa Block de. A invenção teórica do discurso crítico latino-americano. In: Marques, R.; Bittencourt, Gilda N. (org.). *Limiares críticos: ensaios sobre literatura comparada*. Belo Horizonte: Autêntica, 1998, p. 20-21.

2 Pageaux, Daniel-Henri. Comparatismo e humanismo: espaços para reflexão. In: _____. *Musas na encruzilhada: ensaios de Literatura Comparada*. (Organização de Marcelo Marinho, Denise Almeida Silva, Rosani Ketzer Umbach). Frederico Westphalen/RS: URI; São Paulo/SP: Hucitec; Santa Maria/RS: UFSM, 2011, p. 253, 263.

te a reflexão, mesmo que rápida, sobre o tema que nos reúne e as formas que ele ganha nesta realização graças à confluência de vários fatores.

Em primeiro lugar, trata-se da reunião de pesquisadores já organizados em torno de uma proposta comum, ou em linha de pesquisa de significativa consistência em nosso Programa de Pós-Graduação em Letras – cuja inserção e impacto na região de abrangência deste Programa, em particular pela sua posição geo-histórica –, nos permite constatar por si só como acréscimo de um deliberado empenho profícuo em produtividade, resultante de uma ampliação natural dos focos de interesse. Estes justificam o lugar de nossa intervenção (extensionismo?) não só dentre os mais jovens Programas do país, mas, sobretudo dentre os mais afastados do/s “centro/s” e tão bem interconectado ao leque de sentidos hoje afetado pelas várias ressignificações da expressão “*centro, centros: novos modelos literários*”, e da discussão sobre a literatura – como sustenta o crítico comparatista Jean Bessière, em recente texto gerador que abre precioso volume de título *per se* instigante sobre o assunto.³

Essa reunião ganhou dimensões mais significativas graças à sua própria regularidade, pois os “Ciclos de Literatura”, em 14ª edição, carregam em sua história e realização um caráter de eficácia e êxito cujo título e programações desenvolvidas aparecem inumeráveis vezes em reflexões acadêmicas, ilustrando grande parte dos trabalhos realizados em nosso entorno, mas também como referência ao próprio campo do comparatismo brasileiro nas últimas décadas. Sobre a relevância dos “Ciclos de Literatura” na Universidade, ainda faremos algumas considerações finais.

3 Cf. Bessière, Jean. *Centro, Centros: novos modelos literários*. In: Weinhardt, M. ; Cardozo, M. M. (org.). *Centro, centros: literatura e literatura comparada em discussão*. Curitiba: Ed. UFPR, 2011.

Retomemos agora o elo de intermediação que balizou este Ciclo propriamente, a partir do seu título e programação, com o objetivo de uma adequada apresentação e/ou justificativa dos trabalhos reunidos e ora publicados, que, seguindo a perspectiva inicial deste texto, voltam-se explícita ou implicitamente para a exposição e discussão de aspectos inerentes à literatura e interconexão com a crítica literária e cultural, modos de ver e fazer do literário que se translada da ideia de um Paul Van Tieghen, pioneiro do comparatismo mundial, plena de ressonâncias e ainda hoje máxime em produção de sentidos, ao enfatizar que “todo estudo de literatura comparada tem por fim descrever uma *passagem*” – iluminando-se pela ótica de outro comparatista contemporâneo, cujo texto diz o seguinte:

A palavra “passagem” encontra-se destacada em itálico e relembra, de forma bastante proveitosa, que o comparatista traz do mundo uma imagem aberta, ou porosa, para ser mais preciso: sempre há uma possibilidade de passagem (“poros”, em grego). Van Tieghen complementa sua imagem do objeto comparatista: “o fato de que qualquer coisa de literário é transportada (sublinho) para além de uma fronteira linguística”. Sem mais delongas, relembremos agora a célebre máxima de Michel de Montaigne: “Eu não pinto o ser. Eu pinto a passagem.” [...]. Entendamos: é preciso apostar na força criativa da passagem, do transporte, da transferência. Da passagem como mudança de formas... e de ideias: metamorfose. O ideal do diálogo faz da literatura comparada uma espantosa máquina de produzir transitividade. Tornar transitivo aquilo que não o é, ao mesmo tempo em que se preserva a sua singularidade.⁴

4 Van Tieghen. [*La littérature comparée*. Paris: Colin, 1951, p. 68]. *apud* Pageaux, Daniel-Henri. O comparatismo: entre tradição e renovação. In: _____. *Musas na encruzilhada: ensaios de literatura comparada*. (Organização de Marcelo Marinho, Denise Almeida Silva, Rosani Ketzner Umbach). Frederico Westphalen/RS: URI; São Paulo/SP: Hucitec; Santa Maria/RS: UFSM, 2011, p. 39-40.

Assim configurada, a proposta dos trabalhos reunidos neste livro, em sintonia com o título “Literatura – Interseções – Transversões” acaba por corresponder à noção mesma de comparatismo que contrasta, confronta, ultrapassa limites buscando reconceituar noções pré-estabelecidas e sublinhar a importância para a reflexão comparatista contemporânea de questões como apropriação, hibridismo, interpenetração cultural, cruzamentos discursivos, disseminação espacial e de fronteiras, multiculturalismo. Com isso, desdobrando o título deste Colóquio, evoco mais uma vez as palavras que já justificavam a “abertura” do 10º Ciclo de Literatura – Literatura comparada: Interfaces e transições –, realizado em abril de 2001, as quais, por sua vez, já sinalizavam nossas preocupações como pesquisadores dentro de uma Linha de Pesquisa, “limiões críticos”, do GT de Literatura Comparada da ANPOLL, que são as seguintes:

Questões como a abertura do cânone, quebra das oposições entre alto e baixo, popular e erudito, ampliação do corpus literário para além das coordenadas estéticas, apagamento de fronteiras da literatura em relação a disciplinas como a história, a sociologia e a antropologia, entre tantas outras, têm colocado em discussão as noções tradicionais de exegese, interpretação e avaliação do texto literário. Os novos aportes teóricos e metodológicos – a exemplo do pós-estruturalismo, desconstrução crítica feminista, psicanálise, novo historicismo, teoria do discurso, pós-colonialismo, etc. – não apenas renovam os conhecimentos da área, como também desafiam a própria maneira pela qual ela é constituída.⁵

Mais recentemente, a proposta foi retomada no âmbito de um Simpósio intitulado “Cânone e Anticânone: A hegemonia da diferença”,

5 Cosson, Rildo. *apud* Santos, Paulo Nolasco. (org.). *Literatura comparada: Interfaces & transições*. Campo Grande: Editora UFMS, 2001, p. 6.

que coordenei juntamente com a Professora Betina Ribeiro Rodrigues da Cunha, da UFU, e o Professor Mário Cesar Silva Leite, da UFMT, por ocasião do Congresso Internacional da ABRALIC, em Curitiba, 2011, onde diversos pesquisadores debateram a temática, e que sai agora em livro publicado sob os auspícios da UFU. Deste Simpósio e deste livro em particular, permito-me destacar, dentre outros, o capítulo intitulado “Acesso-global-linhas-locais: globalização regionalismos e identidades do/no interior do Brasil”, de Mario Cesar Silva Leite, gentilmente dedicado a minha pessoa como se vê no capítulo mencionado. Como *leitmotiv*, prolongamento de textos, *mise en relation*, valho-me de passagem “convocatória” de Ana Pizarro, em “A América Latina como arquivo literário”:

A América Latina como arquivo literário precisa da urgência do registro, do testemunho de memória, do documento, devido à precariedade de sua condição histórica. Necessita também de reler os monumentos, abordando-os de forma crítica, desconstrutiva, para re-situar permanentemente o documento e o monumento. É um trabalho de intelectuais e de arquivistas com capacidade de situá-los no foco de um olhar interdisciplinar, em que possam convergir a história, a paleografia, o direito, a semiologia, a linguística, entre outras disciplinas, além das técnicas de conservação e restauração com seus respectivos conhecimentos auxiliares.⁶

A este propósito e tendo em vista a importância da contextualização, lembro de Tania Franco Carvalhal, que, em texto de abertura do Seminário Internacional “Culturas, contextos, discursos: limiares críticos no comparatismo”, evoca o esforço comum de vários integrantes de

6 Pizarro, Ana. A América Latina como arquivo literário. In: Souza, Eneida Maria de ; Marques, Reinaldo (org.). *Modernidades alternativas na América Latina*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009, p. 357.

um Projeto de pesquisa, do qual fui membro e depois coordenador, com a notável participação de Lisa Block de Behar, em cujo texto de justificativa da linha de investigação “limiões críticos”, então coordenada pela Professora e colega Tania Carvalhal, diz o seguinte:

Se as definições epistemológicas questionam os limites disciplinares, teóricos, metodológicos;
se as dúvidas taxonômicas impugnaram a rigidez de inventários que não abarcam a variedade dos objetos a classificar ou cujas diferenças não justificam as oposições que ultrapassam as classificações ou as entrecruzam;

se a atualidade literária, estética, teórica, crítica e hermenêutica hesita diante de um conhecimento que, em movimento, se instala no intervalar, abarcando a uma só vez espaços distintos, julga-se que se deva dar mais atenção, além da requerida por centros e periferias, a *zonas limiões* onde os gestos de iniciação propiciam a formação de conceitos, onde os limites vão penetrando progressivamente espaços que não se determinam com nitidez.

Do mesmo modo, as oscilações verificadas nas instituições literárias, acadêmicas e midiáticas, o questionamento de suas categorias, de outras instituições com as quais guarda limites tão afins quanto difusos, dão lugar a diversos entrecruzamentos e controvérsias que, como as discussões sobre o cânone, sobre gêneros, sobre a vigência da própria instituição literária, fazem dos marcos um espaço de luz e sombra, *um umbral* que habilita o acesso a uma interioridade sempre enigmática ou que avança em direção de uma exterioridade que não se subtrai às inscrições de uma escrita, que filtra tanto a realidade quanto a ficção, representando-a e configurando-a.

Contrariamente, estas preocupações *com o limite, a fronteira, a margem, o contorno, se encontram no centro das reflexões literárias que transformam a localização em tema e matéria de seus objetivos disciplinares onde a comparação, a ar-*

*ticulação entre culturas, as linhas de contraste e coincidência se constituem na topografia destas investigações.*⁷

Como se pode ver pela longa citação, extraída daquela linha de investigação, sua retomada hoje no contexto deste “XIV Ciclo de Literatura / Colóquio Internacional: Literatura - Interseções - Transversões”, além de reforçar a continuidade da programação que, em contraponto, marcou a realização dos Ciclos, propicia o alargamento de nossas perspectivas atuais, na medida em que este XIV Ciclo visou à instrumentalização do conhecimento na área de Letras/Literatura, particularmente interessado na tópica do local e translações reverificadoras do elemento regional, da localidade, traduzindo-se pela ótica dos saberes e interseções vinculados ao campo “Literatura e Práticas Culturais”. Com efeito, este Colóquio procurou como eixo o caráter multiplicante, ramificante e fragmentário da cultura, em sua condição socio-histórica e discursiva, na contemporaneidade, daí recuperando vínculos/elos entre o “próprio e o alheio” mediante os quais nenhuma disciplina de síntese explicaria outras elaborações e meios de pensar sobre a totalidade em que o “contemporâneo” vem propondo como renovada perspectiva em trans/versões articuladoras de saberes, aliás não só no campo das Letras/Literatura mas também nos da comunicação em geral, das linguagens, das humanidades. A partir do temário geral, o evento voltou-se para os estudos que tratam das diversas práticas discursivas e de interconexões culturais, de transculturalidade, de transculturação narrativa e zona de contato.

Deste ponto de vista, além de retomarmos a proposta deste XIV Ciclo de Literatura, visando o encontro de pesquisadores da área de Letras/Literatura, como consequência da regularidade de sua edição

⁷ *apud* Carvalho, Tania F. Limiares críticos no comparatismo: considerações iniciais. In: _____. (Coord.). *Culturas, contextos e discursos: limiares críticos no comparatismo*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1999, p. 20-21. [Grifos da autora]

e calendário, remonta-se a 14ª edição dele mesmo, uma vez que teve inauguração no ano de 1986. Por sua envergadura, os Ciclos de Literatura atendem demandas da pesquisa na Pós-Graduação em Letras da Universidade e da região sul-mato-grossense, tendo se projetado como evento “internacional” em três ocasiões de sua realização. Em sua história, os Ciclos reúnem uma série de publicações que hoje servem de suporte teórico-crítico e metodológico para pesquisadores da área e que instrumentalizam a produtividade em pesquisa no espaço universitário – particularmente da linha de pesquisa à qual está vinculado, bem como ao Grupo “Núcleo de Estudos Literários e Culturais” –, reunindo pesquisadores de várias Universidades e promovendo intensivos debates entre professores pesquisadores e estudantes geralmente envolvidos com a pesquisa e com a Pós-Graduação em Letras. Em sua edição anterior, em 2009, o Ciclo foi contemplado com Edital da FUNDECT-MS e recebeu apoio da Prefeitura Municipal e da própria UFGD, como também recebeu os mesmos apoios em 2012. Em realizações anteriores, recebeu apoio do CNPq e de associações nacionais como a ANPOLL e a ABRALIC. Salienta-se, principalmente, que a realização dos Ciclos congrega a participação maciça de estudantes e do público interessado, pois seu oferecimento dá-se em pleno turno de aulas na Graduação e na Pós-Graduação, confirmando um de seus maiores objetivos, que é o de se direcionar para o discente como foco principal da ação. Nisto irradiam-se interlocuções entre todos os discentes da Faculdade, dentre eles mesmos e os diversos docentes, bem como se fortalecem os vínculos com a comunidade em que atuam, seja como profissionais do magistério seja em funções correlatas.

Em tudo e por tudo, o evento fortalece o papel da Instituição e da Faculdade de Letras através de seu Programa de Pós-Graduação, mostrando-se como oportunidade singular que esses lugares institucionais já detêm enquanto conquista de um “horizonte de expectativas” da comunidade local / regional. Como resultado de uma programação em

adrede preparada, a proposta temática do evento atendeu a interdisciplinaridade e a transdisciplinaridade, mantendo em pauta a discussão acerca dos saberes “disciplinados”, tudo corroborado pela prática, o ensino e a pesquisa em literatura comparada, que, desde o ano de 1985, de modo pioneiro nos cursos de graduação, é regularmente ministrada em nosso Curso de Letras, passando a ser incluída como disciplina regular e obrigatória na grade curricular do Curso, desde 1992.

É gratificante registrar a continuidade deste tipo de reflexão em uma universidade onde os estudos de literatura comparada constituem uma área de real interesse e de produtividade, destacando o forte sentido agregador deste Colóquio de pesquisadores, seja pela sua natureza de abrangência internacional, seja pelo empenho da Instituição, a UFGD, na pessoa do reitor Damião Duque de Farias. Particularmente pela atuação da Pró-Reitoria de Ensino de Pesquisa e Pós-Graduação, na pessoa do pró-reitor Cláudio Alves de Vasconcelos, o Programa de Pós-Graduação em Letras, com sua coordenadora, professora Leoné Astride Barzotto, a Faculdade de Comunicação, Artes e Letras, através de seu diretor Rogério Silva Pereira, e a FUNDECT-MS, através de sua Diretoria Executiva, ambas Instituições promotoras do Colóquio, propiciadoras deste momento de sublinhar os objetivos e resultados alcançados, refletidos na expressividade dos capítulos aqui reunidos e ora publicados neste livro.

Quero a todos agradecer a disponibilidade com que responderam ao nosso chamado e com que prepararam os estudos que aqui são apresentados. Em especial honram-nos os convidados do exterior, além dos de outras instituições brasileiras e os da própria Universidade: professor Jean Bessière, da Universidade de Paris III, Sorbonne-Nouvelle; professor Manuel Fernando Medina, da University of Louisville, Louisville/USA; professora Lisa Block de Behar, da Universidad de la República, do Uruguai; professor Miguel Ángel Fernández Argüello, da Universidad Nacional de Asunción, do Paraguai; professora Maria

Luiza Berwanger da Silva, da UFRGS e Sorbonne-Nouvelle; professor Mario Cesar Silva Leite, da UFMT; professora Norma Wimmer, do Ibilce-UNESP/SJRP; professora Betina Ribeiro Rodrigues da Cunha, da UFU; professor Edgar Cesar Nolasco, do NECC/UFMS e PACC/UFRJ; professoras Lisa Wagner e Jeanne Guerrero, também da University of Louisville, Louisville/USA.

Não poderia concluir sem mencionar a colaboração valiosa da comissão organizadora deste colóquio, constituída pelos professores Leoné Astride Barzotto, Paulo Bungart Neto, Rita de Cássia A. Pacheco Limberti, Zélia Nolasco dos Santos Freire, Gicelma da Fonseca Chacarasqui Torqui, Neurivaldo Pedroso Junior, Suely de Souza Mendonça. Um registro muito especial deve ser feito à equipe integrada pela professora Joyce Alves, que assegurou o bom andamento do colóquio, especialmente num momento singular e histórico das Universidades brasileiras, a greve dos técnicos e professores. Releva, ainda, agradecer o apoio da mídia impressa e *on-line*, em especial das Divisões de Produção de Divulgação e de Eventos e Relações Públicas da UFGD, à Secretaria Administrativa da Faculdade, nas pessoas de Mary Beatriz Macedo e Genivaldo Pinheiro de Andrade e, *last but not least*, saudar o lançamento dos seguintes livros, em sessão após a primeira mesa redonda do dia: *A flor amarela, solitária e mórbida da introspecção: A obra crítica de Augusto Meyer sobre Machado de Assis*, de Paulo Bungart Neto, *Interfaces culturais: The ventriloquist's tale & Macunaíma*, de Leoné Astride Barzoto, *Entretextos: crítica comparada em literaturas de fronteiras*, de Paulo Nolasco.

Ao CNPq, os organizadores deste volume agradecem a concessão de bolsas de produtividade em pesquisa, importante estímulo ao trabalho.

Os organizadores

II. Interseções, posições, enunciações de lugares

As incertezas das margens⁸

Edgar Cezar Nolasco⁹

Mas precisamos abrir o espaço que a epistemologia roubou à gnosiologia e tomar como seu objetivo não Deus, mas as incertezas das margens. Nossos objetivos não são a salvação, mas a descolonização e a transformação da rigidez de fronteiras epistêmicas e territoriais estabelecidas e controladas pela colonialidade do poder, durante o processo de construção do sistema mundial colonial/moderno.

Mignolo. *Histórias locais/Projetos globais*, p.35.

Na tríplice fronteira (Brasil/ Bolívia/paraguai), onde as linhas se bifurcam, onde a “zona colonial” se impõe, onde o que é da ordem da lei e do fora da lei guerreiam entre si, onde a franja do Sul é barrada pelo pôr do sol sanguinolento que (re)torna, resta-nos perguntar onde fica a terceira margem da fronteira sul que é seca e íngreme ao mesmo tempo? Tal qual os atravessadores, ou homem-fronteira, que por ela passam e vivem, uma saída estratégica talvez seja aquele sentido inverso proposto por Rosa logo no começo do conto “Sanga puytã”, quando afirma que “sul avante, senso inverso, entramos a rodar as etapas da Retirada da Laguna (ROSA, 1985, p. 26). Pelo caminho do sentido inverso do instituído vamos rediscutindo a epistemologia moderna, o que

8 Este ensaio faz parte do projeto “Paisagens críticas transculturais na fronteira sem lei” desenvolvido pelo autor junto ao Programa Avançado de Cultura Contemporânea – PACC/UFRJ, como professor-visitante do Pós-Doc.

9 NECC/UFMS; PACC/UFRJ. E-mail: ecnolasco@uol.com.br.

é da ordem do saber acadêmico e disciplinar, da colonialidade do saber etc. Seguindo o tom de registro de diário de viajante que encontramos propositalmente no conto rosiano, conforme adentramos os lugares fronteiriços que se desvelam, vamos percebendo que a *História vai se rarefazendo*. Na travessia, encontramos vários sujeitos que vivem a sua condição de *atravessados*, como, por exemplo, as *paraguayitas* bordando em ponto de *nbanduti* e o “povo fronteiro, misto, que, cá e lá, valha chamarmos *brasilguaios*, num aceno de poesias” (ROSA, 1985, p. 27). Na fronteira sem lei, o escritor brasileiro adverte-nos que os povos atravessadores estão sempre trazendo sua *cultura, inteiriça*. Em se tratando de países, povos e culturas fronteiriços, é bom lembrar que sempre há influxos e refluxos, assim como os lugares, o território do lado de cá, por exemplo, rebrasileira muita coisa alheia, também a fronteira move-se numa transfronteiridade sem fim.

Na confluência das línguas marginalizadas da fronteira, no bilinguajamento e nunca no monolinguajamento, ocorre a impressão de um país *estar recuando* (Rosa) e, diferentemente do que pensam alguns, se, por um lado, *tudo se passa num estilo convivente*, por outro lado, há uma luta de poder sangrenta que vem assinalada desde o nome do lugar fronteiriço: “Sanga puytã”¹⁰. A luta se trava entre os povos, as línguas, as culturas e o poder. É sintomático disso uma cena descrita por Rosa: “Em Dourados, uma mulher mostra seu filho, menino teso como um guaicuru: _ “*Paraguayo, no, Brasilerito! ...*” (ROSA, 1985, p. 28). O desejo de poder inscrito na fala da mulher sinaliza o cuidado que devemos ter em toda negativa que ronda o sujeito subalterno e seu *locus* da perspectiva do discurso moderno e colonizante. Tal qual a luta travada entre os sujeitos em sua condição de fronteira, inclusive pela sobrevivência, a crítica selvagem ou de fronteira luta para

10 E espalham-se os *puytãs* - os ponchos de sarja escarlate - que transitam, contra horizontes e céus, como fúcsias enormes, amadurecendo um vaqueiro num cardeal, pingando de sangue o planalto, nas léguas instantâneas da paisagem, ou acendendo no verde do Pantanal tochas vagantes. (ROSA. *Ave, palavra*, p. 27)

que o *locus* de enunciação crítica se desloque dos eixos para os foras do eixo, do Primeiro para o Terceiro Mundo, reivindicando a legitimidade da “localização filosófica” (Mignolo), da localização epistemológica específica da fronteira. Não por acaso, Mignolo lembra-nos que Gloria Anzaldúa *considerava as fronteiras como lugares onde cai a distinção entre o interior e o estrangeiro*: “as próprias fronteiras tornam-se o lugar de reflexão e libertação de temores construídos pelos intelectuais nacionais sobre o que possa vir de fora”. (MIGNOLO, 2003, p. 353). Deve-se considerar também nessa discussão o que possa vir de dentro dos grandes centros desenvolvidos para as zonas periféricas, sobretudo quando se tem em discussão um país continental como o Brasil. Aqui a separação entre eixo e fora do eixo, centro e periferia, avanços e atrasos, lugares que geram saber e lugares que recebem o saber, distribuição injusta de direitos de toda espécie ainda é muito grande.¹¹ Mas as fronteiras são mais do que a distinção entre o interior e o estrangeiro e mais do que o lugar de reflexão. De acordo com Anzaldúa:

Fronteiras são organizadas para definir os lugares que são seguros e não seguros, para nos distinguir deles. Uma fronteira é uma área de divisão, uma faixa estreita ao longo de uma borda íngreme. Uma fronteira é um lugar vago e indeterminado criado pelo resíduo emocional de um limite não natural. Está em um constante estado de transição. O proibido e o não permitido são os habitantes. Los atravessados vivem aqui: [...]¹²

Na fronteira sul de Mato Grosso do Sul, de Puerto Quijaro (BO) e Pedro Juan Caballero (PY), os atravessados vivem: os sem-terras, os

11 Ver NOLASCO. *Crítica fora do eixo: onde fica o resto do mundo?* In: CADERNOS DE ESTUDOS CULTURAIS: CULTURA LOCAL, p. 27-41

12 Borders are set up to define the places that are safe and unsafe, to distinguish us from them. A border is a dividing line, a narrow strip along a steep edge. A borderlands is a vague and undetermined place created by the emotional residue of an unnatural boundary. It is in a constant state of transition. The prohibited and forbidden are its inhabitants. *Los atravessados live here.* [...]. (ANZALDÚA, p. 25) [tradução livre]

brasiguaios, os índios, os foras da lei, os brasileiros (*brasileritos*), os paraguaios (*paraguaytos*), os bolivianos (*bolivianitos*), os agricultores, os peões, o pantaneiro, o vaqueiro, o gaúcho e outros povos – todos, enfim, em sua condição de atravessados, atravessam e são atravessados pela sua condição de homem-fronteira. Essa condição de sujeito marginalizado, excluído e subalterno e sua luta pela sobrevivência também fazem parte das incertezas das margens. Como se lê na epigrafe aposta acima, resta-nos (e à crítica) trabalhar no sentido de articular uma *epistemologia fronteriza* (Mignolo, Anzaldúa) que dê conta de descolonizar e transformar essa vida rígida encontrada na fronteira sul que mais se assemelha a uma eternidade. Talvez este seja o maior papel da crítica selvagem: o de partir as fronteiras, sobretudo, e principalmente, a epistemológica, para que as diferenças democráticas, de direito e de justiça pelo menos se amenizem nessas bordas belicosas onde os sujeitos subalternos ancoram seu *bios*.

Walter Mignolo, em “Postoccidentalismo: el argumento desde América Latina”, afirma, sobre sua análise do livro *Borderlands*, de Anzaldúa, que ele não é apenas um momento teórico fundamental para a construção de categorias geoculturais não imperiais, mas indica uma direção possível para a superação do ocidentalismo. Anzaldúa

mostra a necessidade de uma epistemologia fronteiriça, pós-colonial, que permita pensar e construir pensamentos a partir dos interstícios e que possa aceitar que os imigrantes, os refugiados, os homossexuais, etc., são categorias fora da lei com base em uma epistemologia monotemática que normaliza determinados espaços (nacionais, imperiais), como espaços de contenção e marginalização. (MIGNOLO, 1998, s.p.)¹³

13 [Anzaldúa] muestra la necesidad de una epistemología fronteriza, posoccidental, que permita pensar y construir pensamiento a partir de los intersticios y que pueda aceptar que los inmigrantes, refugiados, los homosexuales, etc, son categorías fuera de la ley desde una epistemología monotópica que normaliza determinados espacios (nacionales, imperiales),

A passagem cai feito uma luva no contexto que atravessa a fronteira sul aqui em relevo. Sujeitos foras da lei encontram-se nas bordas da nação nacionalista e, por extensão, da crítica hegemônica do centro, à espera de uma episteme que emirja das margens como forma de, se não representá-los mais dignamente e democraticamente, escutá-los e reinseri-los na agenda da crítica *pós-ocidental*. Da perspectiva pós-ocidentalista defendida por Mignolo, *a reorganização da produção do conhecimento deve ser formulada de uma “perspectiva fronteriza” por meio da qual a reflexão (filosófica, literária, ensaística), incorporada às histórias locais, encontra seu lugar no conhecimento desincorporado dos projetos globais em ciências sociais*. Dessa forma, a crítica *fronteriza* articulada das histórias locais tem o poder de barrar aqueles discursos críticos acadêmicos e científicos articulados nos grandes centros mais desenvolvidos em todos os sentidos (econômico, tecnológico, etc). Não é demais reconhecer que o homem da fronteira sul, ou melhor, o homem-fronteira, a exemplo dos brasiguaios, do *andariego* do pântano e do cerrado, do vaqueiro andarilho, do pantaneiro, do refugiado, do deserdado, do forasteiro, do sem-terra, entre outros sujeitos atravessados da região fronteira, demanda uma nova epistemologia (ou outra epistemologia) crítica visando que seu *locus* de movimentação (de não-lugar) seja compreendido em toda sua extensão e problematização. Com certeza, a compreensão mais abalizada desse sujeito transfronteiriço não passa nem pela crítica interna do centro do país, nem muito menos pela crítica vinda de fora, a exemplo daquela pensada na e sobre a América Latina. Também não estou dizendo com isso que uma crítica que emirja desse *locus* seria a que melhor poderia abarcar a discussão crítica. Ao contrário, o que estamos propondo é que qualquer discurso crítico que se formule sobre o assunto deva contemplar, necessariamente, as especificidades inerentes ao *locus* cultural em questão, bem como ao sujeito nele imbricado. Diferentemente da epistemologia moderna, a epistemologia *fronteriza*, sem querer se pôr no lugar daquela, não se constrói visando uma

como espacios de contención y de marginación. (MIGNOLO, 1998, S.P.) [tradução livre]

“perspectiva universal de observação e um lócus privilegiado de enunciação” (MIGNOLO, 2003, p. 175), mas, sim, uma perspectiva específica que, ao mesmo tempo em que ajuda a compreender melhor o *locus* imbricado, ajuda também a compreender os demais *loci*, quer eles sejam dos centros ou das margens.

“Epistemologia do Sul”, “epistemologia *fronteira*” e “*locus* epistemológico” são sinônimos e fundamentam a discussão em torno da crítica selvagem. Em “O resgate da epistemologia”, João Arriscado Nunes aponta o significado do projeto de uma epistemologia do Sul. Segundo ele, uma epistemologia do Sul significa

uma descontinuidade radical com o projeto moderno da epistemologia e uma reconstrução da reflexão sobre os saberes que, como veremos, torna reconhecíveis os limites das críticas da epistemologia tal como elas têm emergido num quadro ainda condicionado pela ciência moderna como referência para a crítica de todos os saberes. (NUNES, 2010, p. 263).

Na esteira de Boaventura de Sousa Santos, Nunes lembra-nos que a epistemologia do Sul situa-se do lado dos subalternos e dos oprimidos. Ou seja, tal articulação epistêmica leva em conta as diferenças, ou injustiças sociais nas quais tais sujeitos subalternos encontram-se envolvidos. Sujeitos vilipendiados, esquecidos da história e da episteme moderna, como todos aqueles homens-fronteiras já mencionados, cuja biografia traz a insígnia da margem, do esquecimento e do perdão, ancoram e são ancorados pelo projeto de uma epistemologia da fronteira (pós-abissal, do sul), cujo projeto

é indissociável de um contexto histórico em que emergem com particular visibilidade e vigor novos atores históricos no Sul global, sujeitos coletivos de outras formas de saber e de conhecimento que, a partir do cânone epistemológico ocidental, foram ignorados, silenciados,

marginalizados, desqualificados ou simplesmente eliminados, vítimas de epistemicídios tantas vezes perpetrados em nome da razão, das luzes e do Progresso. (NUNES, 2010, p. 280)

“Vítimas do epistemicídios” parece ser a metáfora perfeita para traduzir o poder e a arrogância que repousam no discurso acadêmico e disciplinar que insiste em achar que ainda pode representar os sujeitos subalternos. Não é demais frisar que o mesmo cuidado deve haver por parte do intelectual que, às vezes tomado pelas boas intenções, se arvora de um poder não menos castrador e propõe uma reflexão crítica que encampa o sujeito excluído mas não alcança seu *locus* geo-histórico. Isso se dá porque, na verdade, a episteme que sustenta o discurso crítico continua assentada numa visada moderna que traz, desde seu bojo, a herança de repetir teorias e críticas importadas pelos trópicos como forma de, assim, melhor discutir os sujeitos periféricos e suas respectivas produções culturais. Aqueles outros saberes e seus respectivos sujeitos emergidos da margem foram esquecidos em prol de uma epistemologia soberana da nação moderna que, sempre, ou ignorou tais *loci* periféricos de enunciação, ou simplesmente os olhou como uma paisagem exótica e desprovida de qualquer interesse para o mundo civilizado. Em contrapartida, os lugares subalternos, atravessados por suas especificidades como o bilinguajamento, a mistura de povos, o barbarismo e a selvageria, a condição de fora da lei, a sombra e o esquecimento, a festa e a alegria, *naturalmente* fizeram emergir seus saberes, sua nova epistemologia (do sul) que, por sua vez, barrou a epistemologia vinda de fora (dos centros, dos eixos) que acreditava que podia continuar teleguiando os passos dos sujeitos oprimidos pelos caminhos incertos das fronteiras sem bordas definidas e saberes estanques. O estado simbiótico no qual se estrutura a epistemologia da fronteira (Sul) barra qualquer ideia de dualidade discursiva que possa haver das margens para os centros. Já não podemos dizer o mesmo sobre o inverso. A diferença epistemoló-

gica instaura-se exatamente no modo como o “*locus* epistemológico” da fronteira articula seu discurso crítico.

Por falar em simbiose, não é demais lembrar que o projeto de uma epistemologia do Sul (da fronteira) está envolvido criticamente com as epistemologias dominantes com todas as suas implicações. É nessa direção que entendemos que a epistemologia do Sul

aparece como uma refundação radical da relação entre o epistemológico, o ontológico e o ético-político a partir, não de uma reflexão centrada na ciência, mas em práticas, experiências e saberes que definem os limites e as condições em que um dado modo de conhecimento pode ser ‘traduzido’ ou apropriado em novas circunstâncias, sem a pretensão de se constituir em saber universal. (NUNES, 2010, p. 284)

Centrada nas práticas, nas experiências e nos saberes das margens subalternas, a epistemologia desses lugares descentrados, além de produzir seu próprio discurso crítico, *traduz* o conhecimento que chega dos centros hegemônicos (do país, do Norte). A especificidade da experiência dos sujeitos subalternos que funda seu “*locus* epistemológico” leva a epistemologia da fronteira a barrar a intrínseca pretensão ao saber universal que move a epistemologia vinda de fora das margens. Nesse jogo epistemológico e de forças discursivas, parece que sobra à epistemologia da fronteira lembrar que o Universal foi, antes, a soma nunca aleatória das especificidades. O corolário de uma epistemologia *fronteriza* origina-se das especificidades do *locus* geo-histórico e cultural, traduz as epistemologias que migraram para as margens e visa ultrapassar todas as barreiras acadêmicas e disciplinares, separatistas e fundamentalistas que gravitam em torno do conhecimento e da cultura.

Quem nos ajuda a compreender melhor esse “pensamento de fronteira” é Ramón Grosfoguel em “Para descolonizar os estudos de economia e política e os estudos pós-coloniais: transmodernidade, pen-

samento de fronteira e colonialidade global”. Para Grosfoguel, o pensamento de fronteira “é, precisamente, uma resposta crítica aos fundamentalismos, sejam eles hegemônicos ou marginais. O que todos os fundamentalismos têm em comum (incluindo o eurocêntrico) é a premissa de que existe apenas uma única tradição epistêmica a partir da qual pode alcançar-se a verdade e a Universalidade” (GROSFOGUEL, 2010, p. 457). O autor, ao mesmo tempo em que contrapõe a epistemologia da fronteira (Sul) à epistemologia canônica (moderna), elenca três aspectos que devem ser considerados por aquela epistemologia: na perspectiva epistêmica descolonial *exige-se um cânone de pensamento mais amplo do que o cânone ocidental; ela não pode basear-se num universal abstrato*; e, por último, “a descolonização do conhecimento exigiria levar a sério a perspectiva/cosmologias/visões de pensadores críticos do Sul global, que pensam com e a partir de corpos e lugares étnico-raciais/sexuais subalternizados” (GROSFOGUEL, 2010, p. 457-458). Na esteira do “pensamento crítico de fronteira”, trabalhado por Mignolo em *Histórias locais/Projetos globais*, Grosfoguel acaba pontuando o papel e o lugar de uma epistemologia de fronteira:

O pensamento crítico de fronteira é a resposta epistêmica do subalterno ao projeto eurocêntrico da modernidade. Ao invés de rejeitarem a modernidade para se recolherem num absolutismo fundamentalista, as epistemologias de fronteira subsumem/redefinem a retórica emancipatória da modernidade a partir das cosmologias e epistemologias do subalterno, localizadas no lado oprimido e explorado da diferença colonial, rumo a uma luta de libertação descolonial, em prol de um mundo capaz de superar a modernidade eurocentrada. Aquilo que o pensamento de fronteira produz é uma redefinição/subsunção da cidadania e da democracia, dos direitos humanos, da humanidade e das relações econômicas para lá das definições impostas pela modernidade europeia. O pensamento de fronteira não é um fundamentalismo antimoderno. É uma resposta transmoder-

na descolonial do subalterno perante a modernidade eurocêntrica (GROSFOGUEL, 2010, p. 480-481).

A passagem sintetiza toda a discussão que propomos até aqui, sobretudo quando reitera que a epistemologia do subalterno tem o papel e função de desarticular a episteme moderna que sempre grassou nos lugares periféricos. Não por acaso, uma das tarefas essenciais da crítica *fronteriza* seria a de revisar as lições críticas que já se cristalizaram na cultura contemporânea, ao invés de, como faz quase sempre o discurso acadêmico e de perspectiva disciplinar, replicar tais conceitos.¹⁴ Na verdade, a leitura que Eneida Maria de Souza faz das “lições francesas” vai além do que seus representantes propuseram, uma vez que eles simplesmente ignoraram a “diferença colonial”. Muito pelo contrário, o que se percebe hoje é que tal lição reforçou o projeto (euro)cêntrico e moderno. A melhor resposta epistêmica que o pensamento subalterno pode dar ao projeto moderno dos centros é compreender para melhor redefinir suas lições imperiais e conceitos hegemônicos. A luta da epistemologia *fronteriza* dá-se em todos os sentidos e direções, e de modo específico (político) na descolonização do discurso totalitário (do saber) que se agrega nos loci e corpus subalternos da cultura. Na condição de front, os sujeitos subalternos, que se encontram do *lado oprimido e explorado da diferença colonial*, como se lê na passagem, articulam seu discurso descolonial que os eleva, por conseguinte, a uma transfronteiridade. A ideia de transfronteiridade aqui é correlata à possibilidade de se pensar criticamente para além de qualquer dualidade, bem como a proposição de transcender a versão eurocêntrica da modernidade (GROSFOGUEL). Trans-

14 “As lições de Jacques Derrida, de Roland Barthes, de François Lyotard, de Michel Foucault, de Freud e Lacan, para mencionar alguns entre tantos, podem ser hoje revisadas – e digo revisadas, pelo fato de já se constituírem como lições – por terem rompido os limites dos campos disciplinares, estabelecendo a cooperação entre arte, literatura e teoria, e por terem entendido que nessa relação, nomeada por David Carrol de *paraestética*, o processo não implica o fim da teoria ou da arte, mas a sua revitalização mútua: nem a idealização da estética, nem a supremacia da teoria.” (SOUZA, 2002, p. 83-84)

fronteiridade também equivale ao projeto denominado de transmodernidade proposto por Enrique Dussel e desenvolvido, recentemente, por Walter D. Mignolo e Ramón Grosfoguel. Grosso modo, podemos dizer que é consenso entre esses intelectuais que o projeto libertário transmoderno é o pensamento crítico que se erige da fronteira como forma de redefinir subsumindo o moderno, visando alcançar, assim, *um mundo transmoderno pluriversal* (MIGNOLO, GROSFUGUEL). Ao final da passagem destacada acima, Grosfoguel conclui que o pensamento de fronteira “é uma resposta transmoderna descolonial do subalterno perante a modernidade eurocêntrica.” Walter D. Mignolo, por sua vez, também partilha das proposições do filósofo argentino Enrique Dussel, sobretudo quando se trata da discussão em torno do projeto da modernidade. Mignolo conclui que as teorias pós-colônias estão construindo um “novo conceito de razão” e o faz com base em *loci* diferenciais de enunciação. Diferencial, para Mignolo, significa “um deslocamento do conceito e da prática das noções de conhecimento, ciência, teoria e compreensão articuladas no decorrer do período moderno” (MIGNOLO, 2003, p. 167). Deslocar os conceitos e as práticas pedagógicas do conhecimento emerge como papel fundamental de todo crítico, teórico ou educador que não quer correr o risco de permanecer repassando um saber caduco e um conhecimento desatualizado ao outro. Tal ação identifica a razão pós-colonial ou pós-subalterna, uma vez que a reflexão crítica, por sua vez, ocupa o *locus* diferencial de enunciação. E ocupar esse lugar é valer-se de uma epistemologia *fronteriza*, cujos lugares críticos, segundo Mignolo, não são “opostos dialéticos do *locus* de enunciação criado pela modernidade”, mas constituem, por sua vez, “lugares de intervenções, interrupções da auto-invenção da modernidade” (MIGNOLO, 2003, p. 170). De acordo com Dussel, a transmodernidade “[...] é a co-realização daquilo que a modernidade não consegue realizar sozinha: ou seja, uma inclusão solidária [...] entre centro/periferia, homem/mulher, diferentes raças, grupos étnicos, classes, civilização/natureza, cultura ocidental/

culturas do Terceiro Mundo etc” (*apud* MIGNOLO, 2003, p. 169). A transfronteiridade, ou a razão transfronteiriça, supera essas abordagens dicotômicas que teimavam em resistir na discussão crítica contemporânea, e o faz porque reconhece seu lugar subalterno como primordial para ancorar seu *locus* diferencial/epistemológico de enunciação crítica.

Margeando as margens e não mais as fronteiras, afastamo-nos das visadas dicotômicas, como sugere a epígrafe, e nos aproximamos do coração selvagem da crítica *fronteriza*, para retomar o título deste trabalho, de onde emerge uma nova consciência (ANZALDÚA, MIGNOLO) crítica que precisa, mais do que revisar a história pregressa do homem, redirecionar as discussões epistemológicas que se impuseram nesta virada de século. Valho-me, por fim, de uma passagem de Bhabha usada por Mignolo, por entender que ela ilustra a trajetória a ser seguida pelo crítico neste século: “Guiado pela história subalterna das fronteiras/margens da modernidade _ e não pelas falhas do logocentrismo _ tentei, em pequena medida, revisar o conhecido, renomear o pós-moderno a partir da posição do pós-colonial” (*apud* MIGNOLO, 2003, p. 167).

Referências

ANZALDÚA, Gloria. *Bordelands: the new mestiza = la frontera*. 3rd ed. São Francisco: Aunt Lute Books,

GROSGOUEL, Ramón. In: SANTOS, Boaventura de Sousa, MENESES, Maria Paula (org.) *Epistemologias do Sul*. São Paulo: Cortez, 2010, p. 455-491: Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global.

MIGNOLO, Walter D. *histórias locais/Projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Trad. de Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

_____, Walter D. “Postoccidentalismo: el argumento desde América Latina. In: CASTRO-GOMÉZ, Santiago y MENDIETA, Eduardo (editores). *Teorías sin disciplina: (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización em debates)* <http://ensayo.rom.uga.edu/critica/teoria/castro/> s.p.

NOLASCO, Edgar C ezar. In: CADERNOS DE ESTUDOS CULTURAIS: Subalternidade. Campo Grande, MS, vol. 3, n. 5, jan./jun., 2011, p. 51-65: Crítica subalternista ao sul.

_____. In: CADERNOS DE ESTUDOS CULTURAIS: Cultura local. Campo Grande, MS, vol.3, n. 6, jul./dez. 2011, p. 27-41: Crítica fora do eixo: Onde fica *o resto do mundo?*

NUNES, João Arriscado. In: SANTOS, Boaventura de Sousa, MENESES, Maria Paula (org.) *Epistemologias do Sul*. São Paulo: Cortez, 2010, p. 261-290: O resgate da epistemologia

ROSA, João Guimarães. *Ave, palavra*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica cult*. Belo Horizonte; Editora UFMG, 2002.

*Ave, Palavra: um bestário contemporâneo*¹⁵

Betina Ribeiro Rodrigues da Cunha¹⁶

*Não é necessário se aproximar da literatura incondicionalmente pelo lado intelectual. Isto vem por si só, com o tempo, quando o homem chega à sua maturidade, quando tudo nele se amálgama em uma personalidade própria. Quem cresce em um mundo que é literatura pura, bela, verdadeira, real, deve algum dia começar a escrever ...*¹⁷

Guimarães Rosa – expoente da literatura brasileira contemporânea e objeto das investigações e reflexões de inúmeros críticos no Brasil e no exterior - desafia os pesquisadores em literatura ao abrir espaço para instigantes interrogações a respeito da palavra e do poder da imaginação criadora, desenhando novos e inesperados caminhos que organizam um projeto particular da sensibilidade contemporânea, dinâmico e plural ao mesmo tempo, e carregado de leituras possíveis a interpretar o *estar no mundo* e suas representações.

A literatura de Guimarães Rosa resulta em uma sensação de incompletude e, ao mesmo tempo, de provocação a uma nova expedição:

15 Esta proposta de trabalho está alicerçada em trabalhos iniciais de uma pesquisa de pós-doutoramento que pretende investigar como os animais têm sido representados por G. Rosa em *Ave, Palavra*, com vistas a verificar a presença e o papel que estes animais desempenham na produção e conformação da poética rosiana, a partir de uma perspectiva crítica condizente com as demandas culturais do século XX.

16 Doutora em Literatura pela USP com Pós-doutorado em Literatura Comparada pela UFRJ; Prof. no curso de Letras e na Pós-graduação em Letras – Mestrado em Teoria da Literatura, no qual exerce ainda a função de Coordenadora. betina@ufu.br.

17 LORENZ, Günter. “Diálogos com Guimarães Rosa”. In: ROSA, João Guimarães. *Ficção completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1995, p. 34.

buscar novas trilhas, enxergar as fontes que fazem desdobrar palavras em sentidos, enfrentar mundos ainda não vislumbrados. Em face dessa incompletude e dos desafios que a ficção rosiana impõe, espera-se, aqui, perseguir o entendimento de mais um aspecto constitutivo da obra rosiana, buscando, agora, observar os elementos e as formas de representação dos animais na ficção de Rosa, mais especificamente em *Ave, Palavra* (1970), verificando em que medida os animais foram revisitados e significados ficcionalmente por este escritor, a partir de uma visão crítica da tradição zoológica ocidental e de uma perspectiva das experiências existenciais do mundo contemporâneo.

Esta proposta de trabalho está alicerçada em trabalhos iniciais de uma pesquisa de pós-doutoramento que pretende investigar como os animais têm sido representados por G. Rosa em *Ave, Palavra*, com vistas a verificar a presença e o papel que estes animais desempenham na produção e conformação da poética rosiana, a partir de uma perspectiva crítica condizente com as demandas culturais do século XX. Espera-se, mesmo rapidamente, delinear/verificar em *Ave, Palavra* as principais linhas de força da zooliteratura contemporânea, observando-se, em um primeiro momento, em que medida Rosa adota uma visão ética e ecológica sobre a condição dos animais no mundo contemporâneo e, ao mesmo tempo, analisar a mesclagem de gêneros literários (verbete, poema, narrativa, ensaio) na obra literária em análise. Nesse sentido, algumas interrogações esperam ter suas respostas alinhavadas: é possível identificar na animália de Rosa uma tentativa de revelar, a partir da investigação/descrição do comportamento dos bichos, um possível “saber animal”? Como o autor lida com a relação entre humanos e animais? Essas indagações advêm da constatação de que os bestiários contemporâneos não são simples releituras do gênero, mas apresentam-se também como espaços de reflexão crítica sobre aspectos literários, culturais e políticos dos modelos anteriores e da literatura atual. Aliás, tais interrogações se justificam ainda pela consideração de que G. Rosa viveu em uma estreita relação com a natureza e com os animais que nela habitam. Como

sertanejo ou homem do mundo, o escritor deita um olhar cuidadoso sobre esse múltiplo grupo, zelando e conferindo sua presença e condição no mundo. Como sertanejo ou homem do mundo, Guimarães Rosa deixa antever a importância desses “ingredientes” na definição de suas prioridades afetivas e eleições existenciais. “... também configuram meu mundo a diplomacia, o trato com os cavalos, vacas, religiões e idiomas”, resume ele em sua entrevista a Lorenz, de modo a consolidar sua relação fundamental e pedagógico-afetivo com os animais.

Ave, Palavra, título da obra que sustenta essa empreitada, é uma das publicações póstumas de Guimarães Rosa e seu título foi por ele escolhido dentre uma lista de treze outros¹⁸ que, talvez pudessem exprimir o conteúdo misto e ambivalente, de poesias e de textos poéticos, implícito nos 37 textos revistos e por ele também preparados.

O próprio Guimarães definiu *Ave, Palavra* como uma “miscelânea”, pretendendo assim considerar a descontraída e despreziosa forma com que apresentava notas de viagem, diários, poesias, reportagens poéticas, meditações, tudo aquilo que, somado à presença de alguns poemas dramáticos e textos filosóficos, constituiu sua descontinuada passagem em jornais e revistas brasileiros, durante o período de 1947 a 1967.

A organização da publicação considerou a ordenação de textos que, presumivelmente o autor teria feito. Assim, conforme Ronai¹⁹ “ele alternaria temas e gêneros variados, textos mais curtos ou mais longos, poesia e prosa, narrativas e cenas dramáticas, procurando realizar assim um conjunto harmonioso para, fugindo ao monótono, manter alerta e prisioneiro o leitor”.

18 “Azulejos amarelos”; “Conversas com o tempo”; “Sortidos e retalhos”; “Reportagens”; “Desconexões”; “Via e viagens”; “Contravazios”; “Moxinifada”; “Almanaque”; “Poemas do esporádico”; “Exercícios de saudade”; “Meias-histórias”; “Oficina aberta”. Cf. a esse sujeito, ROSA, João Guimarães. *Ficção completa*, vol. 2.

19 “Nota da primeira edição”. In: ROSA, João Guimarães. *Ave, palavra*. 5 ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p 16.

Em entrevista a Günter Lorenz, Rosa sugere:

[...] gostaria de ser um crocodilo vivendo no rio São Francisco. O crocodilo vem ao mundo como um *magister* da metafísica, pois para ele cada rio é um oceano, um mar de sabedoria, mesmo que chegue a ter cem anos de idade.²⁰

Aí é possível testemunhar a íntima relação que o sertanejo mantém com a natureza e seus habitantes: as “lições” apreendidas no âmbito da observação do animal e da força intuitiva do olhar representam uma nova perspectiva de reconhecimento do conteúdo abstrato e filosófico que permeia a realidade interior e ontológica do poeta e do homem. Nessa perspectiva, Guimarães Rosa passa a projetar, através da alusão aos animais, a encarnação de uma sensibilidade lúcida a questionar e exprimir, de forma especial e particularizada, o quadro da crise de valores que assola o mundo contemporâneo, a modernidade.

Sob um ponto de vista individual, ele se ressentiu profundamente das contradições históricas, sociais e culturais constitutivas da civilização, lembrando, assim, a convivência sempre paradoxal, contraditória e enriquecedora do eu (ego) com o campo das ideias, dos sentimentos, com o universo e com suas origens. A esse respeito, Rosa oferece um depoimento:

[...] sou místico, pelo menos acho que sou. Que seja também um pensador, noto-o constantemente em meu trabalho [...]. Somos tipos especulativos, a quem o simples fato de meditar causa prazer. Gostaríamos de tornar a explicar diariamente todos os segredos do mundo. Chocamos tudo que falamos ou fazemos antes de falar ou fazer.²¹

20 LORENZ, Günter. Diálogo com Guimarães Rosa. In: ROSA, J. G. *Ficção completa*. vol. 1. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1994. p. 32.

21 LORENZ, 1994, p. 44.

O homem, segundo Rosa, é resultado de uma maneira de encarar e compreender o mundo, estabelecendo elos com esse mundo, com as pessoas, com os outros homens e consigo mesmo; esses elos apontam para relações de forças e de aprendizagem que constituem, igualmente, o exercício de interpretação que o autor realiza sobre os elementos do sertão, da natureza. Com isso, firma-se o pressuposto de que Guimarães Rosa faz parte de um processo histórico, social e cultural, cuja prática vital, denominada modernidade, compreende a vivência e o compartilhamento de experiências paradoxalmente unidas pela desunidade, pela não-totalidade, pelo resto que isso produz. Ser moderno é experimentar a dualidade, a ambivalência, a contradição. É conviver com o efêmero, com o fragmentado e com o transitório; é ainda ser o agente de deslocamentos dolorosos e implacáveis, decorrentes do próprio processo construtor da sensibilidade contemporânea.

Por outro lado, na posição de escritor e poeta, Rosa constrói uma obra, em suas especificidades, que representa, ao mesmo tempo, uma experiência “consciente” para apreender o homem enquanto ser, traduzindo flutuações, questionamentos e nostalgias próprias à modernidade por ele vivida e que, conseqüentemente, são exploradas no conjunto poético, ficcional, enunciativo de sua literatura.

Dessa maneira, o sertanejo organiza sua ficção em termos da instauração, no âmbito do discurso heterogêneo que a sustenta, de jogos intelectuais e impressivos que podem sugerir – como representação discursiva de um universo zôo-existencial – um dos caminhos que se abrem sobre a necessidade de configurar uma totalidade para o mundo, insistindo em confirmar que a obra literária pretende ser não uma explicação, mas sim uma tomada de consciência face à existência das coisas, do homem, da realidade. E, portanto, a obra é uma interrogação que não se quer respondida, mas sim, manifestada. Aliás, Guimarães Rosa, afiança que “[...] tudo: a vida, a morte, tudo é, no fundo paradoxo. Os paradoxos existem para que ainda se possa exprimir algo para

o qual não existem palavras”²², realçando a permanência das interrogações essenciais que, em última análise, justificam o ser do homem, sua necessidade constante de compreender o mundo, vivenciando-o através do exercício da criação e da poesia. Nessa medida, essas interrogações justificam o movimento do ser em um percurso possível de compreensão do mundo que se lhe apresenta como pura contingência.

A esse respeito pronuncia-se o prosador-poeta: “as vacas e os cavalos são seres maravilhosos. Minha casa é um museu de quadros de vacas e cavalos. Quem lida com eles aprende muito para sua vida e a vida dos outros” (LORENZ, 1994, p. 32). Desse modo é que se compreende essa relação com os animais envolvendo a ficção rosiana de forma a propor, pela palavra e pela história que a atravessa, uma nova leitura da condição existencial do homem, enquadrando-o, por um lado, à eterna busca por respostas que se lhe apresentam sob a aparência do ambíguo, do ambivalente, do contraditório, enfim, de *respostas que não respondem*; circunscrevendo-o, por outro lado, aos exercícios dialéticos que sempre o preocupam e, ainda, sempre foram objeto de uma representação simbólica, apaziguadora do sentimento advindo da confrontação com a experiência dialética – experiência que coloca em cena algo do real, algo do ideal, algo do cotidiano imaginário e que situa o sujeito escritor numa injunção a interpretar sua experiência (plural) com o mundo.

Aliás, para Guimarães Rosa, intuitivamente, viver é tomar consciência de si e do mundo circundante; viver é sobreviver ou viver além e apesar das circunstâncias, buscando em cada letra, em cada momento, uma estrada que impulse à vida e não à morte; um caminho transformador e iluminado que produza sentidos novos, ricos, originais; um atalho imaginativo e desafiante, que reduza as crises da existência dolorosa e coercitiva a um impulso de vida e agregação, de desejos e buscas fecundas.

22 *Ibid.*, p. 32.

Se existir corresponde, para Rosa, à sobrevivência a um conjunto de contingências que realce as referências de sentido, a sobrevivência conquistada é a capacidade – plena, potencial – de analisar ou aproveitar o conteúdo do passado, o conteúdo do *ser-sendo* e reempregá-lo, sensível e criativamente, para a construção de um futuro; é aproveitar a crise ideológica e cultural da estrutura existencial moderna em um exercício que produza uma visão englobante da realidade, capaz de deslocar medo em crescimento, negação em superação, crise em alumbramento, morte em vida.

Essas observações acabam por testemunhar o papel e a força que os animais ocupam na obra de Guimarães Rosa. Em diferentes momentos, ele próprio o assevera e J. Quintão de Oliveira (2008) sintetiza:

a obra de Rosa institui três especiais olhares sobre o mundo: – do louco, da criança e do animal. Os dois primeiros estão hoje já relativamente estudados, o último, isto é, o animal, em suas diversas manifestações está ainda muito pouco explorado.

O crítico permite inferir que os estudos da fortuna crítica rosiana – ainda que numerosos, de qualidade e originalidade inquestionáveis – apresentam motivos e aspectos pontuais incidindo sobre obra específica ou enfrentando algum recorte de uma obra mais longa, não tendo se voltado, em sua maioria, extensivamente sobre o tema ou o motivo dos animais, que se faz presente de forma significativa na ficção rosiana.

Com efeito, tal estudo acredita oferecer uma visão e uma leitura crítica da animália rosiana e de seu papel na conformação de um projeto rosiano de apreensão não-objetiva da substância poética, ontológica que sustenta e redimensiona a experiência do sensível na contemporaneidade; além disso, poderia estabelecer alguns parâmetros para a compreensão da noção de humanidade para o escritor, tal como pontifica a epígrafe dessa apresentação.

Em outras palavras, enfrentar este trabalho inicial sobre os animais na obra de Guimarães Rosa é muito mais do que um exercício de interpretação e de aplicação de ingredientes teórico-críticos sobre sua produção literária. Esse investimento intelectual se traduz, do ponto de vista de Rosa, em um processo iniciático de revelação e compartilhamento de uma condição alternativa de existir substantivamente, o que faz corresponder, para ele, à sobrevivência a um conjunto de contingências e de impressões que realçam as referências de sentido, ampliadas pelo reconhecimento de novos conteúdos e novos potenciais, a partir dos quais ele propõe outra interpretação para o já-dado-mundo.

O fragmento da obra que se espera comentar, e escolhido aleatoriamente,²³ condensa as impressões de Rosa ao visitar o *Whipsnade Park*,²⁴ em Londres.

São anotações quase desprezíveis – de uma frase ou duas, “O elefante desceu, entre as pontas das presas, desenrodilhada e sobrolhosa, a tromba: que é a testa que vem ao chão.”; às vezes um único adjetivo, “O lince zarolho”; outras vezes, em clássicas comparações:” Seu leque gagueja: o pavão arremia, às vezes, como gato no amor.”, ou “um coelho pulou no ar – como a gente espirra”; ou, ainda, um curto e ritmado poema: “O conciso embuço / o inuso, o uso / mais omissal. / Hílar cassandra / sapiencial.” em homenagem à coruja – cujos versos realçam o olhar sensível sobre o mundo da realidade e a soberania da imaginação, ao estimular o conteúdo invisível das imagens, transformando-as em palavras e em substâncias visíveis.

O olhar rosiano, intimamente relacionado com as imagens sensoriais recolhidas no âmago de sua experiência criativa, parece ultrapassar a própria visão que o real lhe presenteia e passa a construir, via palavra,

23 O critério de escolha e análise repousa, em verdade, na ordenação que o texto tem no Sumário da obra: é o primeiro dos textos relativos à Zoo.

24 Todas as referências a este texto, salvo indicação contrária, serão retiradas da obra: ROSA, João Guimarães. *Ave, palavra*. 5 ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p.92 a 96.

uma outra possibilidade de visão, alicerçada, agora, no seu patrimônio de impressões revisitadas e recolhidas ao longo da contemplação do animal-substância apreendido pela visão.

Assim, a mesma (?) coruja que encanta o Rosa, é resumida e condensada na seguinte definição: “A coruja – confusa e convexa – belisco que se interroga: cujo, o bico, central”, deixando antever um jogo de imagens e formas que prenunciam um olhar recriador e imaginativo do espectador, nesse caso o poeta-prosador. O animal passa a ser “confuso e convexo” como a realçar a obliquidade genética dos olhos da ave, que não estão alinhados paralelamente, gerando uma impressão – por parte daquele que analisa – de confusão, anormalidade e desorganização. A sugestão de uma forma “convexa” acrescenta substância à imagem percebida, realçando a exterioridade de um traço físico, que concentra no seu interior os conteúdos apontados qualitativamente e, aliás, denegados pela própria condição de existência, ou seja, a confusão não permite o reconhecimento de uma matéria sólida, representativa de uma condição determinante.

Entretanto, não se pode desprezar o fato que a coruja tem a capacidade de ver uma quantidade de luz 100 vezes a mais que o ser humano. Ela também tem uma ótima audição. A disposição de seus olhos permite uma ótima percepção do relevo e da distância. Por possuir uma alta capacidade de ver no escuro, é como se ela conseguisse ver o que os outros não veem.

Nesse sentido, pode-se entender que o belisco²⁵, brincadeira ou punição ou um ato para despertar a atenção, como usam as mães, passa a ser uma senha para o reconhecimento e a compreensão dessa imagem-conteúdo ambígua e pluridimensional, permitindo, inclusive, a reordenação de todo esse contexto imagístico paradoxal em um único elemento, o bico!, que agora transfere sua função física para outra, o equilíbrio da imagem e do animal, “salvando” assim a existência corpó-

25 ato ou efeito de beliscar (‘apertar a pele’) estorcegadela, pinicada, muçunga, beliscadura.

rea da espécie mas, também, induzindo à consolidação – lírica e poética, sem dúvida - da coruja como símbolo da Filosofia. Paulo Ghiradelli²⁶ assim explica essa simbologia, a princípio caracterizada pela deusa grega Athena (Minerva na mitologia romana) e somente depois, transferida para o animal.

Athena detinha com suas duas facetas o espírito de suas filosofias: de um lado, Athena era a protetora de uma democracia de artesãos, de outro, a racionalizadora das decisões urbanas. Portanto, Marx e Hegel, em essência! Mas sabemos que, de fato, o símbolo da filosofia ficou sendo a coruja, não Athena. Poderia ser outro animal, e não a coruja, o mascote de Athena? E como mascote da filosofia, o que indica. A coruja não é bela. Platão era tido como belo, mas Sócrates era horrível. A coruja não é adepta de uma visão unidirecional, ela gira a cabeça quase que completamente, vendo todos os lados. Platão era adepto de uma visão unificadora, mas Sócrates era quase um perspectivista. Platão ensinava em uma escola que, muitas vezes, foi oficial. Mas Sócrates ensinava nas ruas. Foi acusado e condenado por seduzir os jovens, por roubá-los da Cidade, da Pólis. A coruja, por sua vez, é a ave de rapina par excellence, e apanha os descuidados – na noite. Os leva da cidade, para seu ninho. E então, dá para entender, agora, o que é que coruja e filosofia fazem juntas?

Aliás, a frase de Hegel, “a Coruja de Minerva levanta vôo somente ao entardecer”, releva o papel importante desempenhado pela filosofia na condução das experiências humanas e sensoriais, impressivas. Ou seja, a filosofia só pode dizer algo sobre o mundo, através da linguagem da razão, após os acontecimentos.

26 <http://ghiradelli.wordpress.com/filosofia/a-coruja-simbolo-da-filosofia/>; consultado em 25/09/2009

Rosa, como filósofo das impressões originais e sertanejas, retoma a simbologia e a atualiza poeticamente, transformando a qualidade da visão em uma enigmática interpretação, apoiada na sinédoque. O bico, parte de um todo já simbólico, duplica essa função simbólica, superpondo à condição de manutenção física aquela de manutenção das dualidades e antinomias que se unificam na prática filosófica e nas interrogações existenciais.

Reconhece-se aqui a profunda relação que Rosa imprime à visão e ao conteúdo filosófico, como a reconhecer-lhes, em consequência, a leitura impressiva que reúne suas interações. A coruja se faz presente pelo olhar rosiano, revisitando, conceitualmente, aquilo que Adauto Novaes²⁷, citando Giordano Bruno, sugere:

Os olhos apreendem as aparências e as propõem ao coração; elas se tornam então, para o coração, objeto de desejo e esse desejo, ele o transmite aos olhos; estes concebem a luz, irradiam-na e, nela, inflamam o coração; este, abrasado, espalha sobre os olhos seu humor. Assim, primeiro a cognição emite a faculdade afetiva que, por sua vez e em seguida, emite a cognição.

E, em última análise, preconizando intuitivamente, que o saber vem da visão, da forma e do conteúdo com que se constrói esse olhar.

Nessa visita de sensibilidade e conhecimento, Rosa se depara com o ganso, vendo nele: “o ganso é uma tendência: seu andar endomingado, pé-não-ante-pé, bi-obliquo, quase de chapéu – reto avante a esmo.”, emprestando-lhe, portanto, comportamentos sociais até então conformados ao gênero humano.

A descrição começa por revestir o animal de uma tendência, ou seja, uma disponibilidade para criar o novo, instituindo uma orientação que possa vir a ser comum a uma determinada categoria de

27 “De olhos vendados” In: NOVAES, Adauto. *O olhar*. São Paulo. Companhia das Letras. 1988. p. 18

peessoas. O porte altivo, elegante e imponente, de um longo e retilíneo pescoço, com os pés abertos, permite antever um desenho de traços simples e despojados de adereços, como um esboço de cena cinematográfica, à qual se acrescenta conteúdo e substância cultural ao produto delineado, ao animal revistado pelo olhar estético e performático do poeta-prosador.

Por outro lado, é interessante salientar que o processo de antropomorfização da ave acontece pela valorização de características externas do animal aproximadas de traços internos do ser humano, condizentes com escolhas sociais e, quem sabe, até mesmo éticas, próprias de comunidades, linguagens e de olhares coletivos traduzidos em escritura e imaginação criadora.

Assim, o ganso – não mais uma espécie de ave relacionada à Ornitologia – deixa, pelo olhar de Guimarães Rosa, a sua condição primeira, adquirindo uma condição teriantrópica, com a qual se pode configurar uma visada estética, construída com os olhares da percepção sociocultural, que deixa inteligível a indicação do adjetivo domingueiro, aqui traduzido, intuitivamente, pelo comportamento diferenciado que os seres humanos imprimem a esse dia. O cinema, a missa, as visitas de cortesia, o lazer, o ócio e a melhor comida são características do dia de domingo, justificando assim o orgulho, a elegância e a altivez percebidas na imagem metaforizada do animal. Por isso, talvez a comparação embutida na aproximação com o substantivo *tendência*. Entender o ganso como uma “*tendência*” é proporcionar-lhe uma emblemática situação de comportamento social, cujas atitudes intuídas podem lembrar descrições provincianas e modernistas de cenas humorísticas.

Nesse sentido, pode-se, por um lado, recuperar a distinção entre espetáculo e simulacro, instalada pelos críticos da pós-modernidade, avaliando essa imagem como um espetáculo, uma vez que autoriza a representação de uma manifestação legítima de cultura, permitindo compreender melhor o universo cultural e simbólico da contemporaneidade. Afirma-se a supremacia da imagem, a partir da qual a reali-

dade passa a ser a representação da representação: o ato estético ganha consistência e legitima um conteúdo de substância e sentido distanciado da significação e experiência sîgnica inicial mas que, por outro lado, consolida a imagem como uma leitura referencial inovadora, cujo novo sentido se perfaz nas entrelinhas do olhar social cotidiano.

Vale aqui repetir a instigante questão proposta por Bosi:

Situar o olhar histórica ou psicanaliticamente, é descrever não só os seus limites, as suas determinações objetivas, mas também sondar a qualidade complexa da sua intencionalidade. O que é cativo e o que é livre no exercício do olhar?²⁸

Qual é enfim o conteúdo movente do olhar? Qual é, enfim, o impulso criador escondido pela condição daquele que vê? Qual objetivo e qual condição motivam a leitura e a escritura sensíveis, representadas em um olhar polifônico e estetizado pelos conceitos intrínsecos e individualizantes do belo universalizante?

Tais interrogações – angústia e, ao mesmo tempo, saída para a fragmentada e coercitiva modernidade contemporânea – remetem à epígrafe que inicia esse texto, garantindo, em última análise, o status e a supremacia da literatura e do fazer poético como elementos intrínsecos ao viver humanizado e ao exercício do estar no mundo significante. Se a literatura é real e significa por si própria, sua produção conjuga todos os elementos para um fazer criativo, instaurando a sensibilidade e a imagem poética como elementos de uma nova perspectiva humanizadora, que se apropria de um olhar histórico – situado em um tempo e em um espaço igualmente prenhes de sentido - para compartilhar, universalmente, as características e pluralidades ali encerradas.

28 BOSI, Alfredo. “Fenomenologia do olhar”. In: NOVAES, Adauto. *O Olhar*. São Paulo. Companhia das Letras. 1988. p. 79.

Vale lembrar aqui, e a título de uma interrupção inconclusiva, a objetividade de Said ²⁹ que justifica:

... qualquer leitura que realizemos está situada em um determinado tempo e lugar, assim como os escritos que encontramos no curso do estudo humanista estão localizados numa série de estruturas derivadas da tradição, da transmissão e variação do textos, bem como de leituras e interpretações acumuladas.

E, ao mesmo tempo, sugere a obrigação do leitor e do crítico de considerar os elementos externos ao discurso e ao fazer poético como componentes indissociáveis da sensibilidade humana.

Esta é, nesse sentido, a única maneira de ousar compartilhar e entender o percurso escritural de Guimarães Rosa, em especial, compreender esse esboço, quase embrionário, de uma pesquisa voltada para a compreensão e análise dos bestiários rosianos (se cabe aqui uma nova ousadia!) e, em que medida essa amostragem pode configurar um exemplo de bestiário contemporâneo.

Se, por um lado, o termo bestiário guarda, em sua conceituação medieval, a definição de uma compilação de narrativas alegóricas ou morais, geralmente em versos, de animais fabulosos ou reais, ou, mais modernamente, uma compilação, geralmente poética, de textos sobre animais, pode-se inferir que os exemplos aqui apresentados, confirmam a ideia de um bestiário contemporâneo no fragmento de *Ave, Palavra* analisado.

Por outro lado, essa suposição só pode se confirmar se adequada à condição de entendimento de uma palavra poética nascida de um olhar individual, mas, ao mesmo tempo, instaurador de uma imagem e um sentido universalizantes, nascidos, desta feita, da substância hu-

29 SAID, Edward. *Humanismo e crítica democrática*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p.99.

manista que preenche o ser da escritura, e que dirige seu olhar para a configuração de uma metáfora da representação histórica-cultural dessa humanidade irrestrita que define e representa esse ser, o poeta-prosador Guimarães Rosa.

Assim, e em consequência, compreende-se, por esse recorte - o trabalho é longo e, ainda que esboçado nesse artigo, apresenta-se como um patrimônio de inúmeras e futuras reflexões! - a afeição e o respeito que Rosa debita aos animais. Ele os reiventa a partir da linguagem, reconhecendo-lhes características essenciais que permitem construir uma relação de originalidade e identidade, ofertando a esse animal uma estrutura polifônica e uma função poética mítica, no sentido emblemático de manutenção e reatualização da essência primeira e universal.

Assim – e finalmente! – compreende-se o conselho de Rosa: “Amar os animais é aprendizado de humanidade.”³⁰

Referências

BOSI, Alfredo. “Fenomenologia do olhar”. In: NOVAES, Adauto. *O Olhar*. São Paulo. Companhia das Letras. 1988.

LORENZ, Günter. Diálogo com Guimarães Rosa. In: ROSA, J. G. *Ficção completa*. vol. 1. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1994.

NOVAES, Adauto. *O olhar*. São Paulo. Companhia das Letras. 1988.

ROSA, João Guimarães. *Ave, palavra*. 5 ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. *Ficção completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar. 1995.

SAID, Edward. *Humanismo e crítica democrática*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

30 ROSA, João Guimarães. *Ave, Palavra*. Opus. Cit. P. 158

Literatura comparada entre intersecções e transversões para uma leitura da poesia brasileira contemporânea

Maria Luiza Berwanger da Silva³¹

O problema foi ter visto
tantas reproduções com tão pouca idade.
Paragens fabulosas que murcharam,
palácios e suas escadarias comidas
pelos anos. Parques, estatuárias congeladas.
Páginas e páginas. Acervos estanques.
Rostos de turistas apressados
que pouco acrescentaram à banalidade
essencial a todo espaço. Não é esta
minha geografia encantada. Além
dos olhos e do coração selvagens,
cresce e caminha a resultante
supostamente habitável. [...]³²

Primeiro foi o olhar
Cristalino,
Que não coincide com a alma
Nem é seu espelho.
O olhar cria o que vê.
A alma olha para dentro
E distingue o incriado.
Com ciclópico olho

31 Pós-Doutora em Literatura Comparada. Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS.

32 COSTA, Horácio. *Fracta* – Antologia poética. Seleção de Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 2004. [Signos; 37]. p. 25.

Só a alma vê
O que não está para ver-se
E sempre é gigantesco
E talvez seja cego o olhar.³³

Condensando nesta distância desenhada entre a busca de uma geografia distinta e a incidência de um olhar descentrado certa estampa da Paisagem Poética do Brasil; como se toda modulação literária captada de convergências (ou intersecções) encontrasse sua completude em melodias outras que divergem irradiando. Marcar pontos do olhar que se aproximam para se distanciar, eis a experiência paisagística com que nos brinda o poeta Horácio Costa dos quais a composição esboça um movimento perceptivo de natureza outra, aquém e além da percepção fenomenológica legitimada pelo conjunto de traços que, uma vez identificados, elucidam parte da leitura simbólica.

Como traduzir a captação deste conjunto acidental, produto da apreensão fenomenológica que cede lugar ao incidental e não fenomenológico: poética do lugar que, ao desdobrar o visto e o experienciado em não visto e em não experienciado, expõe certo território a decifrar? Como estampar sobre a página este movimento da textualidade que busca configurar o espaço cartografado por práticas transgressivas de diferentes naturezas e pertencças? Como, em uma palavra, vislumbrar, nestes fragmentos do paulista Horácio Costa, certo ritmo composto por intersecções, transgressões e transversões?

Transgeografia, transsubjetividade e transdisciplinariedade tecem a textualidade profunda desta errância espacial a que se destina este movimento triplo que o ato crítico comparatista faz ressoar sobre todo leitor nacional, transnacional e virtual. Nele, (no reconhecimento deste

33 COSTA, Horácio. *Ciclópico olho*. São Paulo: Annablume, 2011. [Selo Demônio Negro]. p. 111.

fluxo novo do comparatismo contemporâneo produzido por modalidades perceptivas díspares entrecruzadas), duas vozes teóricas dialogam e elucidam o percurso seguido pela poeticidade do ver, dele filtrando a própria poeticidade do lugar. Refiro-me à obra *La Pensée-paysage* (2011), de Michel Collot, e às *Transformations Silencieuses* (2010), do filósofo François Jullien, um e outro pertencentes a campos distintos do saber artístico e não artístico mas aproximados pelo jogo demarcado entre traços evidentes e inevidentes convivendo de modo harmônico, ainda que produto de olhares díspares: « geografia encantada » e « ciclópico olho », retornando-se ao lirismo multifacetado de Horácio Costa, elucidam-se reciprocamente no desejo de configurar o inconfigurável da paisagem tecida e retecida por este poeta-síntese, representativo do fazer simbólico nacional.

Em *La Pensée-paysage*, a citação de François Jullien por Michel Collot dele captando o « inobjectivable par excellence »³⁴, imagem do não figurável e do insondável, enquanto presenças insistentes e irredutíveis à representação, esta citação sublinha certo espaço de vácuo a traduzir composto pelo contraponto do conjunto de evidências (acidentais) com o conjunto de inevidências (incidentais ou transformações silenciosas), na base da reflexão de François Jullien, estudioso do pensamento chinês mediando a configuração da *Pensée-paysage* assim definida por Michel Collot:

Si le paysage est un art, il ne se limite pas à la sphère des représentations : il commence *in situ*, et à ras de terre, avec la culture du sol et des végétaux. Le paysagiste est à la fois artiste, ingénieur et paysan : un artisan inspiré, un créateur terre à terre. Homme d'atelier et de terrain, il assume tour à tour la conception du projet, sa réalisation et son suivi. Il réinvente à sa manière l'un des sens

34 COLLOT, Michel. *La Pensée-paysage* – Philosophie, Arts, Littérature. Paris : Actes Sud / Ensp, 2011. p. 110.

du mot *art*, qui ne dissocie pas la technique d'une visée esthétique. Il mobilise ainsi une pensée qui n'oublie jamais le concret, pour produire une œuvre à la fois sensible et intelligible, lisible et visible pour l'œil du corps et celui de l'esprit – une pensée-paysage.³⁵

Dito de outro modo: o crítico e o filósofo, um e outro encontram no simbolismo do “perscrutar” o fio mediador da inteligibilidade que o fenômeno comparatista propõe a todo leitor, hoje: paisagens sem figuras ocultando presenças inconfessadas ou paisagens com figuras das quais o confesso não traduz o sucessivo desdobramento da paisagem:

Entre le moment où elle (la transformation) n'a pas encore accédé au visible et celui où elle s'est désormais trop étalée et confondue au sein du visible pour que l'on y discerne encore la transformation n'offre qu'un étroit interstice de perceptibilité ; c'est pourquoi c'est avec tant de vigilance qu'il faut «scruter».³⁶

« Scruter (Perscrutar) », eis a experiência ditada pela contínua germinação de transformações silenciosas que escapam a todo sentido que nelas imprimem o olhar. Na obra de François Jullien, visualizada como um todo, este filósofo considera o perscrutar como exercício que, ao captar e ao valorizar o fugidio e o insuspeitável, acentua o efeito da transmutação contido no conjunto de traços emergentes por vezes à superfície textual dos quais a presença intermitente não estanca ou retrai o fluxo da constante reciclagem que provocam nos modos e nas formas perceptivas. Ao oscilar do fenomenológico e do acidental ao não fenomenológico e ao incidental, este gesto novo, produzido pela intersecção demarcada pelo entrelaçamento de duas

35 COLLOT, Michel. *La Pensée-paysage* – Philosophie, Arts, Littérature. Paris : Actes Sud / Ensp, 2011. p. 192.

36 JULLIEN, François. *Les Transformations silencieuses*. Paris: Grasset, 2009. p. 101.

variantes perceptivas, se propõe à abordagem do fato comparatista como ressimbolização do lugar próximo em lugar mundializado.

« O Brasil não é longe daqui », diz o título de um estudo de Flora Süssekind, antecipando esta nova cartografia a estabelecer de um Brasil fabuloso no qual a Paisagem faz-se matriz irradiadora de transferências artísticas e culturais. Grão nuclear do pensamento de Jean Bessière, este eixo das transferências agrega completude ao diálogo efetivado por Michel Collot e por François Jullien conquanto este eixo permite pressupor que todo gesto comparatista, produzindo intersecções, condensa, em seu interior, o fio do desdobramento que incide em eficazes transversões. Em outras palavras: vista sob a égide da transversalidade, a leitura comparatista fixa em transgressões geográficas, disciplinares e subjetivas o ponto de origem de transformações a efetivar. Deste modo, o ver tanto tece, destece e retece o lugar próximo difratando-o para além de fronteiras estabelecidas, (difratar correspondendo a transgredir), quando, uma vez difratado ou transgredido, o lugar, ao se desdobrar em lugar de outros lugares, demarca transversões que asseguram a mobilidade infinita. Assim: se o aproximar de campos, com base em intersecções, produz transgressões, o transgredir de limiares, por sua vez, produzirá transversões, singulares transversões que, ao dar a ver figurações inusitadas, reacendem o encantamento do literário na paisagem transfigurada. Híbrida e múltipla, ela se faz consolidação do «ciclópico olho»; como se, ao fazê-lo, o olhar praticasse a vivência de captações de natureza diversa, mas complementar.

Retorna-se, pois, uma vez mais, ao fazer prático de Horácio Costa, onde a celebração confessa ao escultor Alberto Giacometti guarda, em sua intimidade artística, este fluxo comparatista representado pelo suave convívio de um pensamento-paisagem com certa transformação silenciosa: sob o precário e o esguio das formas esculpidas, a reordenação provocada pelo efeito da transversalidade das significações múltiplas garante a contínua « operatividade » do ver. Como dizem os versos:

o herói longilíneo
avança pela paisagem
branca
sob a luz de um sol
estático

arrasta os pés no chão
como se temesse
desequilibrar-se
tombar como
palmeira fustigada
pelo alíseo

traz coladas
ao torso das mãos
uma das quais
a direita
segura uma resma
uma constituição

inquieta-lhe
qualquer desnível
do terreno:
seu ideal
exclui imperfeições
topográficas
as rugosidades
do caminho

sua alta cabeça
mínima como
fruto encima
do delicado uniforme
vertical
é apta para conversar
com astros
além deste sol
branco:

o herói giacomettiano
desperta ternura
a quem o divisa

na paisagem
queríamos tocá-lo
fazer-lhe algo
um carinho

ele:

subido demais
frágil demais
demais filosófico

vemos que passa
lentamente
vemos que desaparece
lentamente

no horizonte fica
como exclamação
que
se
vai³⁷

Perceber este efeito da transversalidade, na base da relação da Escultura com a Literatura, significa perceber do mesmo modo a transformação da paisagem-representação (daquela que reproduz o espaço de fora) em paisagem-presença (daquela que retrabalha este fora pela subjetividade).³⁸ Transversão e transformação fundam um novo espaço, como se a mão que esculpe elucidasse para a mão que escreve a composição emergente de um território diverso desdobrado da visualidade experimentada, o desprovido das figuras esguias de A. Giacometti considerado como lugar de autotradução que irrompe no espaço do museu

37 COSTA, Horácio. *Ciclópico albo*. São Paulo: Annablume, 2011. [Selo Demônio Negro]. p. 30-31.

38 Elucidação do título pelo próprio poeta: « Bolívar Giacometti é Bolívar e Giacometti – O venezuelano herói boliviano e em nome de quem o caudilho da Venezuela exerce a sua insofismável veia populista e Giacometti, o escultor que emagrece os seres humanos e os torna mesmo etéreos, metafísicos » (e-mail enviado à autora deste estudo em 12.06.2012).

e no da página como e em contraste com a leveza formal, constituindo uma « real presença » justamente pela virtualidade do paradoxo que irradia. Deste modo, a obra de A. Giacometti faz-se arquivo de certo jogo perceptivo compartilhado entre visível e invisível, traduzível e intraduzível, figurado e não figurado ou ainda evidente e inevidente. Como o diz o título de uma das obras de François Jullien: *La grande image n'a pas de forme*, reflexão que antecipa, na trajetória deste filósofo contemporâneo, o próprio caminho de certas percepções ininteligíveis, mas de inegável traçado a decifrar, que poderão encontrar na abordagem da Literatura Comparada certo lugar matricial de eficácia irrestrita.

Nos bastidores da poética de Horácio Costa, Haroldo de Campos respalda esta transversalidade do olhar, sobretudo em *A Educação dos Cinco Sentidos*, quando diz em *Tenzone*:

um ouro de Provença
(ora direis) uma doença
de sol um sol queimado
desse vento mistral (que doura e adensa)
provedor de palavras sol-provença
ponta de diamante rima em ença
como quem olha a contra-sol
e a contravento pensa *Cogolin, Provence*³⁹

Neste poema, a realocização de um lugar distante (a Provença) evidencia a produtividade dos « cinco sentidos » para o fazer poético, esta modalidade perceptiva plural constituindo uma das faces mais emergentes da Poesia do Brasil Contemporâneo. « Educar » corresponde a substituir o canto de exaltação da geografia tropical pela subjetividade da qual a palavra expõe a melodia da figuração íntima na qual a representação transforma-se em transparência de captações « polissensoriais e dinâmicas » efetuadas pelo sujeito, como diz Michel Collot. Trata-se de ver nesta articulação figu-

39 CAMPOS, Haroldo de. *L'éducation des cinq sens*. Paris : Plein Chant, 1989. p. 58.

rada pelo simbolismo da « pensée » (pensamento) a tecitura de transferências artísticas e culturais: desenhando sobre o branco da página as linhas de uma paisagem inacabada e neutra, *A Educação dos Cinco Sentidos* insinua o profundo diálogo que o exercício de transferir concede ao nascimento do poema: visualidade (ciclópica) e movimento incontroláveis, eis o que os traços (evidentes e inevidentes) da presença retêm e com que compõem a paisagem em estado de decifração. Deste modo, sujeito-poeta, sujeito-engenheiro, sujeito-geógrafo e sujeito-arquiteto convergem nesta concepção contemporânea do espaço paisagístico como zona de descoberta e de consolidadas transversões mediadoras à invenção de relações inesperadas e insuspeitáveis, aquém e além de todo limiar estabelecido: sob a mediação da « Pensée Paysage », o Sujeito encontra-se sempre em estado de busca de imagens tradutoras de constantes realocações e reacomodações dos limites transgredidos em incidência que estampa inventivas paisagens transvertidas. Intersecção, transgressão e transversão reaclimatam-se na voz de Manoel de Barros, nela fixando o ponto de origem da paisagem primordial do lirismo brasileiro.

No descomeço era o verbo.
Só depois é que veio o delírio do verbo.
O delírio do verbo estava no começo, lá onde a
criança diz: *Eu escuto a cor dos passarinhos*.
A criança não sabe que o verbo escutar não funciona
para cor, mas para som.
Então se a criança muda a função de um verbo, ele
delira.
E pois.
Em poesia que é voz de poeta, que é a voz de fazer
nascimentos –
O verbo tem que pegar delírio.⁴⁰

40 BARROS, Manoel de. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010. p. 301.

Os fragmentos IX de *Uma didática da invenção d'O Livro das Ignorâncias* realçam o ajuste eficaz da produção poética nacional à produção teórico-crítica francesa citada (ajustar não correspondendo à inteligibilidade absoluta da criação artística e cultural), referindo-se a Manoel de Barros, poeta no qual a invenção como plenitude do fazer brasileiro, ao distender o olhar ciclópico, transfigura o lugar sul-mato-grossense, tornando-o lugar de incessante e dupla irradiação, do lugar que tanto emana mitos, temas e sentimentos quanto daquele que fixa, no prazer da palavra autorreferencial teorizada, um dos possíveis caminhos mediadores de « uma dialética da invenção ». Demarcar estas duas faces significa observar que, ao captar o infinito da natureza e o vasto da subjetividade, humana, em movimento de contínua instalação/desinstalação/reinstalação transgressiva consolidando transversões comparatistas, provoca o « potentiel de métamorphose qui est dans la nature »⁴¹: a poética de Manoel de Barros decanta a produção brasileira visualizando-a pela ótica da poesia do pensamento a qual, aquém e além das perspectivas teórico-críticas e filosóficas francesas apontadas neste estudo, (e de franca intersecção com o diálogo do literário com o espacial estampado pela paisagem), desdobra o pensar do desejo profundo de autotradução do homem brasileiro contemporâneo. Dizer que o «Brasil» não é longe daqui, que o «ciclópico olhar» viabiliza a «geografia encantada» a qual, na base da « educação dos cinco sentidos », corresponde igualmente a dizer que, transvertida, a palavra de Manoel de Barros faz-se mediação insuperável para a inserção do sujeito nacional no saber mundializado, simbólico e não simbólico. Assim, pois, esta certeza de autotradução legitima a própria eficácia do fato comparatista examinada pela incessante operatividade de intersecções e transversões aflorando sob a transparência do «perscrutar», simbólico e em constante fluir.

41 COLLOT, Michel. *La Pensée-paysage* – Philosophie, Arts, Littérature. Paris : Actes Sud / Ensp, 2011. p. 125.

Paisagem sem figuras e paisagem com figuras, inconfessas e confessas, que se consolidam como arquivo de grãos seminais antecipadores de pensamentos que virão.

Referências

BARROS, Manoel de. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010.

CAMPOS, Haroldo de. *L'éducation des cinq sens*. Paris: Plein Chant, 1989.

COLLOT, Michel. *La Pensée-paysage – Philosophie, Arts, Littérature*. Paris: Actes Sud / Ensp, 2011.

COSTA, Horácio. *Fracta – Antologia poética*. Seleção de Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 2004. [Signos; 37].

_____. *Ciclópico olho*. São Paulo: Annablume, 2011. [Selo Demônio Negro].

JULLIEN, François. *Les Transformations silencieuses*. Paris : Grasset, 2009.

Zonas de transgressão, ou fronteiras geográficas e artísticas em Mato Grosso do Sul

Neurivaldo Campos Pedroso Junior ⁴²

Vivemos em trânsito, entre fronteiras de línguas, códigos, culturas, procurando ver a literatura, sem que ela seja limitada por essas fronteiras, de nações ou de línguas, nem pela divisão entre as artes e outras formas do conhecimento ou entre o erudito e o popular.

Tania Franco Carvalhal

Nos últimos anos, o mundo passou a processar, com vertiginosa rapidez, uma reorganização de seus mapas geopolíticos, trazendo com ela transformações de muitas ordens. Despontam grandes dificuldades para se estabelecer os limites entre nações e nacionalidades, regimes políticos e projetos nacionais, grupos e classes sociais, economias e sociedades, culturas e civilizações. Diante das novas cartografias geográficas, literárias e culturais emergem, no campo conceitual, as noções de trânsitos, travessias, migrações, passagens, trocas, diálogos, fronteiras e limiares, como instrumentos para a compreensão dos bens simbólicos. Nesse cenário, registra-se a disseminação de discursos que se apóiam em *tropos* como migração, exílio, diáspora, viagem, territorialização, desterritorialização e reterritorialização. Os novos desenhos de frontei-

42 UEMS/UFGD. E-mail: npedrosojunior@yahoo.com.br.

ras reais e imaginadas atualizam a noção de espaço na qual se inscrevem diversas configurações de identidades. Nesse sentido, a posição geográfica em que se encontra o estado de Mato Grosso do Sul é produtiva para se refletir sobre as novas configurações identitárias, pois, não apenas o estado faz fronteira com dois outros países – Paraguai e Bolívia, mas também é inegável a importância da divisão do estado em Mato Grosso e Mato Grosso do Sul, ocorrida em 1977 e que deu início “a um longo processo, ao mesmo tempo angustiante e obstinado, de busca por raízes históricas e culturais, que respondesse ao dilema da singularidade e da autenticidade do novo Estado” (BANDUCCI JÚNIOR, 2009, p.107). Fazemos referência à antológica passagem de Aline Figueiredo, quando a historiadora acentua o caráter de despertencimento de nosso estado:

Fomos desvendados, em termos europeus, pela captura do índio, descobertos pelos metais e fixados pelo boi. Pela procura ou pelo encontro de metais, prata na Bolívia, ouro em Mato Grosso, fomos ocupados entre os séculos XVI e XVII, no caso do Paraguai e da Bolívia e no século XVIII, no contexto mato-grossense, e, com a sua ausência ou escassez, fomos despovoados e esquecidos com a mesma rapidez com que fomos ocupados. Durante três séculos ruminamos com os nossos bois a mesmice e o marasmo do tempo. E com eles, pastando soltos pelos campos indivisos, delimitamos as nossas fronteiras. Nesse decorrer vivenciamos a sanha das atrocidades como ninguém. Construimos a nossa sociedade mestiça, mesclada de usurpados e usurpadores. Ora subjugamos, no intuito da integração, ora corrompemos ou liquidamos sumariamente o índio, o nosso personagem autóctone. E mais, vivenciamos o horror da maior das guerras americanas, a Guerra do Paraguai (1864/1870), quando participamos do extermínio da grande Nação Guarani, arrasada pela nossa ignorância e comandada pela astúcia do capital estrangeiro, que em seguida nos invade nos invade com a ludibriante troca de “civilização”, proposta principalmente pelo libera-

lismo inglês. [...] Apesar de todo esse passado histórico quase ninguém nos conhece. Falta de bibliografia? Conversa. Desde o século XVI, nossa região é anotada, desenhada e estudada por cientistas free-lancers ou de grandes expedições ou mesmo por comandantes e missionários interessados. [...] Costumo dizer que a distância e o isolamento foram responsáveis pelas dificuldades do nosso desenvolvimento, mas é exatamente o enfrentar a esses entraves que constrói a cronologia do próprio desenvolvimento, resultando disso a nossa história. [...] Temos o espaço de amplos horizontes do Planalto, talvez por isso sejamos tão sonhadores. Temos a vasta depressão da planície pantaneira, talvez por isso sejamos tão ensimesmados. Ao mesmo tempo, temos a altura da grande Cordilheira a nos ventilar ares libertadores, talvez por isso sejamos tão idealistas, pois, prisioneiros, o sonho da liberdade é mais cara das nossas esperanças. Estamos no centro, quem sabe nos venha daí a consciência da síntese e nela a receptividade consagrada. Somos o coração da América, talvez por isso sejamos tão apaixonados (FIGUEIREDO *apud* SANTOS, 2008, p.17-18).

Retomando a passagem de Figueiredo, vemos que o estado de Mato Grosso do Sul apresenta fronteiras regionais, nacionais e transnacionais móveis, o que, em certa medida, acaba por apresentar-se como um convite à travessia de limites geográficos, textuais, culturais e artísticos. Esses constantes trânsitos imprimem um ritmo que modula a experiência dos sujeitos e nos leva a questionamentos relativos à problemática da construção de uma identidade sul-mato-grossense, na medida em esta apresenta-se como um amálgama de diferentes povos, culturas, dialetos e línguas. Entendemos, contudo, que a questão da identidade pode, em princípio, apresentar-se como redutora, pois, “sempre que se quer estudar objetos específicos de determinado espaço ou grupo – nação, religião, etnia, busca-se apoio em um conceito de identidade” (MENEZZO, 2009, p.160). Todavia, tal conceito tende a eliminar as di-

ferências em nome de uma falsa e improdutiva igualdade, como se num mundo de fronteiras dissolvidas e de continuidades rompidas, houvesse uma homogeneização das identidades nacionais. Longe de compactuarmos com essa atitude, entendemos que a reflexão de/sobre a identidade sul-mato-grossense, em suas manifestações artísticas e culturais, pode sim considerar as diversas identidades nacionais e internacionais que contribuem para a formação de nossa identidade, mas isto não implica o apagamento das especificidades de cada uma delas.

A incidência do olhar sobre a arte e a cultura sul-mato-grossense atesta a multiplicidade e variedade dos sujeitos (paraguaios, brasileiros, japoneses, paulistas, mineiros, goianos, para citar apenas alguns) que compõem a paisagem humana de nosso estado e que concorrem na construção de uma identidade cultural e artística “própria”. Dessa perspectiva, justificam-se os vários componentes culturais e produções simbólicas que atravessam e interpenetram a região cultural da fronteira sul-mato-grossense, reforçando, dessa forma, a metáfora de uma “cultura em trânsito” proposta por Walter Moser e que passa a designar “a dinâmica cultural que vivenciamos cotidianamente e que, em certa medida, aponta para a fragilização das culturas tradicionais e das identidades estabelecidas” (MOSER, 2005, p.79). Assim, poderíamos pensar a formação da identidade cultural e artística sul-mato-grossense a partir de três eixos propostos por Moser: *locomotion*, *mediamotion* e *artmotion*, em que *locomotion* diz respeito “à experiência porque passam os sujeitos humanos quando estão fisicamente em deslocamento – voluntário ou forçado: viagem, êxodo, fuga, migração”, enquanto que *mediamotion* “designa a situação em que um sujeito humano permanece fisicamente *in loco* enquanto o seu aparelho sensorial capta o movimento de um mundo simbolicamente representado que se desloca diante dele através de mídias sobrepostas (telefone, rádio, filme, vídeo, televisão, internet...)” e por fim, a *artmotion* está intimamente relacionada “à experiência estética de um movimento que nos oferece, quando do ato de sua recepção,

uma obra de arte concebida como processo” (MOSER, 2006, p. 16. Tradução nossa).

Considerando a posição geográfica do estado de Mato Grosso do Sul, de um lado, fronteira com os países Paraguai e Bolívia e, de outro, limítrofe com relação aos grandes centros nacionais brasileiros, observamos que o estado tem se apresentado como um “Estado de Passagem” ou um “Corredor”, em que transitam sujeitos das mais diversas regiões do Brasil – mineiros, paulistas, cariocas, goianos, etc, além daqueles de outros países, como, por exemplo, japoneses, árabes, europeus, americanos. Essas constantes travessias e passagens apontam para a hibridez multicultural do Estado de Mato Grosso do Sul, hibridez esta que estará difratada não apenas na cultura sul-mato-grossense, mas, também, na produção artística. Dentro dessa perspectiva, observamos que a reflexão de/sobre a construção da identidade cultural e artística sul-mato-grossense, reforça a compreensão de que o constructo identitário não pode estar dissociado de referências à culturas alheias ou externas, tanto nacional como internacional, o que nos leva a afirmar que “a identidade cultural de uma região não corresponde, por si só e *a priori*, a práticas culturais da região, localizadas, a verificação e análise de tais manifestações localizadas só podem ser compreendidas como *spectrum*, que irradiam-se por outros espaços, por outras regiões culturais” (SANTOS, 2008, 16). Esse raciocínio aponta para a constatação de que as fronteiras regionais, nacionais e transnacionais, antes rígidas, tornam-se agora porosos portos de passagem, facilitando o contato e estimulando a produtiva troca cultural entre os diferentes povos.

Pensando mais especificamente no contato da região sul-mato-grossense com a Bolívia e o Paraguai, observamos que a influência boliviana pode ser vista com maior força nas cidades de Corumbá e Ladário. Enquanto isso, em decorrência da amplitude do território de contato com o Paraguai e, também, dos embates históricos ocorridos, podemos observar que a influência paraguaia impõe-se de maneira mais

acentuada. Em outras palavras, vemos que muitos símbolos e valores representativos da cultura e da identidade paraguaia, ao atravessarem as fronteiras entre os dois países, acabam sendo assimilados à cultura da região sul-mato-grossense, todavia, ocorre uma ressemantização daqueles valores e símbolos à cultura local. Ou seja,

(...) os elementos da cultura paraguaia foram apropriados e reinterpretados localmente. A chipa consumida no Estado difere consideravelmente da paraguaia, mais consistente devido ao emprego do polvilho e gordura em sua massa. O tereré ganha novos sabores e embalagens descartáveis. A música, cuja influência foi determinante sobre os ritmos locais, sofre uma série de releituras, a começar pelas batidas do movimento da Moderna Música Popular Urbana do MS, nascido na década de 1970, considerados representantes natos da identidade cultural do Estado, que ademais das referências ao Pantanal, à natureza e à fronteira, incorpora o espaço ternário da música paraguaia em suas melodias (BANDUCCI JÚNIOR, 2009, p. 116-117).

As Artes nas fronteiras

Encheram a terra de fronteiras, carregaram o céu de bandeiras. Mas só há duas nações – a dos vivos e a dos mortos.

Mia Couto

Sob a bela epígrafe do moçambicano Mia Couto, vemos o gesto duplo de celebrar, de um lado, o apagamento das fronteiras entre as nações e, de outro, o de celebrar a unicidade entre estas últimas, reiterando a compreensão do mundo como uma “aldeia global”. Assim, a discussão mais pontual sobre a noção de Nação implica, simultaneamente, a reflexão sobre a ideia de fronteiras, pois, como observa Zulma Palermo, “la noción de ‘nación’ no resulta posible sin su complementaria, la de ‘fronteras’, pues es dentro de éstas que aquella se organiza, cobra cuerpo

definido y se diferencia de las demás” (PALERMO, 2004, p. 237). Poderíamos complementar o raciocínio da professora e crítica argentina, ao propor que as fronteiras entre as nações podem apresentar-se como limites a serem ultrapassados. Dentro dessa pauta, deve-se fazer uma ressalva com relação ao emprego dos conceitos de fronteiras e limites, pois, de acordo com Carlos Hissa

Fronteiras e limites, em princípio, fornecem imagens conceituais equivalentes. Entretanto, aproximações e distanciamentos podem ser percebidos entre fronteiras e limites. Focaliza-se o limite: ele parece consistir de uma linha abstrata, fina o suficiente para ser incorporada pela fronteira. A fronteira, por sua vez, parece ser feita de um espaço abstrato, areal, por onde passa o limite. O marco de fronteira, reivindicando o caráter de símbolo visual do limite, define por onde passa a linha imaginária que divide territórios (HISSA, 2002, p. 34).

Ou ainda, como bem salienta Tania Franco Carvalhal,

Pelo menos duas explicações se tornam necessárias. A primeira é que num contexto em que a noção de *fronteira* se relativiza pela construção de conjuntos sub-regionais, no qual interagem diferentes povos e culturas, tomo o termo na acepção de *limiar*, ou seja, de espaço móvel que pode ser deslocado e refeito. A segunda diz respeito ao lugar-comum, isto é, à fronteira como *limite* previamente estabelecido no recorte das nações e que se sustenta como espaço de trânsito, onde os elementos migram e se transformam (CARVALHAL, 2003, p. 170).

Entre a voz de Carlos Hissa, que aponta para a distinção entre fronteiras e limites, e a voz de Tania Franco Carvalhal que fixa na reflexão sobre as fronteiras disciplinares, geográficas ou textuais, o convite à travessia, entre essas duas vozes instalamos nosso propósito de pensar a mobilidade das fronteiras regionais, nacionais e internacionais que cir-

cundam o Estado de Mato Grosso do Sul e modificam as experiências dos sujeitos aqui enraizados. Assim, entendemos que, face à mobilidade das fronteiras entre Brasil, Paraguai e Bolívia, a frequente oscilação entre as diferentes nacionalidades consolidou, ao longo dos anos, o sentimento de ser híbrido, constante nas artes sul-mato-grossense, operando seus registros de diferentes modos e sob diversas circunstâncias. No campo das artes plásticas, observamos, por exemplo, que Abílio Escalante traz “para as telas o calor da terra argilosa da Bolívia, que acrescentou ao colorido vibrantes dos elementos do Pantanal” (SÁ ROSA, 2009, p.115), enquanto que nas obras de Ilton “o que se destaca é a revolta contra a exploração do trabalho escravo. Cortadores de cana, lenhadores, ervateiros surgem como símbolos da miséria, da opressão em meio a uma natureza mal utilizada e abandonada” (SÁ ROSA, 2009, p.115). No campo da música, podemos observar, por exemplo, que muitas canções sul-mato-grossenses recebem influência da música paraguaia, considerando que esta pode ser vista como o resultado do desenvolvimento de gêneros musicais europeus, sobretudo os espanhóis, com contornos específicos em termos de ritmo, melodia e instrumentação. Assim, vemos que “a maioria das canções consideradas autênticas manifestações das identidades musical sul-mato-grossense tem estrutura musical análoga as estruturas da música paraguaia, notadamente a polca, a guarânia e o chamamé” (HIGA, 2004, p. 125-126). Nesse contexto, registramos que:

(...) o compositor Almir Sater deixa claras as influências recebidas da música de fronteira a qual chama de “música pantaneira”: a guarânia, a polca e principalmente, o chamamé. Também o compositor Paulo Simões – autor, com Sater, do célebre “Trem do Pantanal”, espécie de hino regional de várias gerações de sul-mato-grossenses – elenca os gêneros locais que o influenciaram, que passam da música sertaneja tradicional à *música paraguaia* tocada nas grandes festas ou nas tradicionais churrascarias da cidade (HIGA, 2004, p. 125. Grifo nosso).

As fronteiras nas Artes

Gostaria de iniciar evocando Marc Jimenez, quando observa que

Hoje duas tendências se enfrentam: as artes especializaram-se a um ponto extremo. Sua prática usa técnicas e procedimentos extremamente especializados, e constatamos que os artistas das diversas disciplinas não se correspondem entre si. Porém, paradoxalmente, assistimos a aproximações, a conjunções, a intercâmbios que tendem a abolir divisórias. Tudo acontece como se a vontade de criar elos entre as diferentes práticas artísticas, de associar material heterogêneos, de conjugar as práticas artísticas, fosse mais forte do que a preocupação de classificar, de ordenar, de “administrar” o domínio do imaginário e do sensível. Não se estaria sonhando com uma “polissensorialidade” que reatasse, de forma nostálgica, com a “obra de arte total” e se esforçasse para unificar a esfera estética? (JIMENEZ, 1999, p. 103)

François Jost reforça as palavras de Marc Jimenez, pois, ao analisar romances da Modernidade, dentre os quais destacam-se *Ulisses*, de James Joyce e *Jogo de fogo*, de Robbe-Grillet, registra a existência de uma relação entre esses romances e a música. Ao desenvolver sua análise, Jost aponta para a questão das trocas teóricas e metodológicas que passam a existir entre sistemas semióticos diferentes, todavia, há, também (e de forma inegável) um “impasse” sentido pelos próprios artistas, pois, apesar da vontade de realizar as trocas, os trânsitos entre as fronteiras interarísticas, acentua-se, em certa medida, o olhar voltado para si, colocando em discussão o questionamento dos códigos da representação, o que resultaria em uma “intermedialidade militante”. Assim, o paradoxo desta intermedialidade militante “é que, ao mesmo tempo em que ela vai buscar sua inspiração fora do campo semiótico próprio, ela se afirma como uma procura da especificidade, já que ela trata, no fundo, de experimentar os limites de cada arte, de cara prática uma pela

outra” (JOST, 2006, p. 34). Podemos pensar que a arte contemporânea caminha em direção contrária à autonomia e auto-referencialidade própria do modernismo. Assim,

(...) a arte pós-modernista está preocupada não com a pureza formal dos objetos artísticos tradicionais, mas com a “impureza” textual – as interconexões de poder e do conhecimento nas representações sociais. É nesses termos que o objeto de arte – de fato, o campo da arte – mudou, na medida em que o velho decoro iluminista de formas distintas de expressão (visual *versus* literária, temporal *versus* espacial), enraizado em áreas separadas de competência, já não é mais obedecido. E, com essa desestruturação do objeto e de seu campo, surgiu um descentramento do sujeito, tanto em relação ao artista quanto ao público (FOSTER, 1996, p. 178).

As palavras de Jimenez que abrem esta seção potencializam nosso raciocínio, uma vez que apontam para uma obliteração das divisões entre as artes no sentido de formar uma “obra de arte total”. Por mais ingênua que possa parecer essa ideia, não podemos deixar de trazê-la para o plano da reflexão interartística, pois, se consideramos, em princípio, as discussões e trocas teóricas e metodológicas empreendidas pelos artistas, de forma mais sistemática, a partir do pós-impressionismo, nos daremos conta, então, do quanto tem havido esses intercâmbios, chegando, inclusive, a não existir mais a exclusividade, por uma arte, de determinado material. É importante apontarmos para a ampliação, ocorrida nos últimos anos, do campo de atuação dos Estudos Interartes sofrida, principalmente, em decorrência da introdução do conceito de intermedialidade, na medida em que este se refere, não apenas àquilo que tradicionalmente designamos como “artes” (Literatura, Pintura, Música, Dança, Artes Plásticas, Cinema, Teatro, Arquitetura), mas, acaba por agregar outras mídias e seus textos. Com isso, vemos figurar, lado a lado, as mídias impressas, o Cinema, a Televisão, o Rádio, o Vídeo, além das várias mídias eletrônicas e digitais. Logo,

(...) os teóricos das mídias, na sua maioria, concordam que eles trabalham com formas mistas, nas quais, elementos verbais, visuais, auditivos, cinéticos e performativos agem conjuntamente, as disciplinas dedicadas às artes tradicionais, frequentemente, têm dado pouca atenção a essas formas mistas que surgem em seu âmbito e não desenvolveram quaisquer métodos adequados que lhes fizesse justiça – até que elas se tornaram um objeto de estudo importante para os Estudos Interartes. O fenômeno dessas formas mistas também é denominado, no uso corrente alemão, “intermedialidade” (CLÜVER, 1998, p. 19).

Diante do exposto, podemos evocar, uma vez mais, a reflexão proposta por Marc Jimenez em *La querelle de l'art contemporain*, quando, ao discorrer sobre a atuação dos artistas contemporâneos, registrará que, atualmente, os artistas não se prendem mais aos seus “médios” e procedem à obliteração das fronteiras interartísticas em nome de uma produtiva interlocução:

Em nossos dias, o artista contemporâneo não se limita mais a um único média. Pintor ou escultor, ele pode acumular as funções, de performer, de instalador, de cineasta, de músico, etc. O fim da unidade das Belas-Artes se caracteriza efetivamente pela disseminação dos modos de criação a partir das formas, de materiais, de objetos, ou de ações heterogêneas que a expressão ‘arte contemporânea’ define imperfeitamente (JIMENEZ, 2005, p. 28. Tradução nossa).

As palavras de Jimenez atestam a correspondência interartística de forma que artistas têm recorrido, na elaboração de suas obras, a dois ou mais sistemas de signos ou mídias. Com isso, assistimos à convivência, produtiva e inseparável, em uma mesma obra, de elementos pictóricos, literários, cinematográficos, musicais. Maria do Carmo de

Freitas Veneroso, em texto intitulado “A letra como imagem, a imagem da letra”, registra que,

(...) não mais preocupada com a pureza formal dos veículos artísticos tradicionais, a arte recente volta-se para as ‘impurezas textuais’. O campo da arte mudou na medida em que a separação entre formas distintas de expressão (como expressão visual versus expressão literária) já não é mais obedecida. Assim, como não há mais um limite preciso entre o visual e o literário, também tempo e espaço se articulam, e o que Hal Foster chamou de ‘impureza textual’ pode estender-se até a quebra dos limites entre as linguagens (VENEROSO, 2005, p.46).

No campo das artes (e das novas mídias) nada mais é estanque, a interação entre as artes está se tornando cada vez mais intensa e complexa. Nesse sentido, pensamos que há, hoje, uma forte tendência de combinação entre diferentes linguagens, também, dentro de uma arte, assim, se pensarmos nas artes plásticas, podemos observar que os limites entre desenho, pintura, gravura e escultura já não são mais tão rígidos. Pensando, também, em termos da Literatura, a proliferação da Internet e dos blogs fez com que houvesse uma instabilidade nos limiares entre conto, crônica, poesia e até mesmo romance. Por último, não podemos deixar de mencionar que o advento das novas mídias proporcionou a re-discussão dos limites entre artes plásticas, música, teatro, literatura, cinema, vídeo, fotografia etc. O trabalho colocado em execução pela artista sul-mato-grossense Desirée Melo pode ser tomando como exemplo da obliteração dos limites entre as diversas artes e/ou mídias e, mais ainda, como uma forma de transcender as fronteiras geográficas e artísticas, pois, o projeto artístico iniciado em 2003 com *Obra-aberta: uma instalação multimídia* aponta para as modificações a que estão sujeitas as linguagens artísticas. Assim, podemos observar com Desirée Melo que

“Obra Aberta” é uma instalação multimídia cujo título além de significar a diversidade de interpretações possíveis na percepção de uma obra como propôs Umberto Eco (1991:39), serve de referência ao processo participativo do espectador na obra contemporânea, do tipo instalação, que propõem múltiplas vivências perceptivas.

(...)A instalação se mostra, em parte, como instalação multimídia, porque atualiza o conceito de representação na mídia eletrônica. Pela televisão, o espectador se vê no centro da obra e também parte dos ambientes interno e externo. Além disso, é visto pelo restante do público através da moldura instalada na frente do espaço ocupado por ele. A metáfora da janela entre o real e o virtual é exaustivamente explorada. Isso constitui um campo caótico sobre o que é obra e quem é o espectador. Quem está dentro do espaço da instalação vê as imagens de fora entre molduras: quadro, televisão, janela. Além disso, será visto por quem estiver fora da instalação, também, através de molduras e janelas.⁴³

Em 2004, Desirée Melo dá início a uma série intitulada *Exercícios de Experimentação*, em *Exercícios 1 de experimentação*, Desirée, ao utilizar imagens pessoais, tipografias, linhas, ruídos e repetições, caminha em direção a uma transposição das fronteiras não apenas entre as artes, mas, principalmente, entre as diversas mídias, pois, ao trabalhar com imagens da própria artista, o projeto estético busca integrar o linguístico, uma vez que a repetida inserção da palavra “linhas” paralelamente na horizontal evoca a “imagem” de linhas. Outra exploração sensorial ocorre quando a artista opta pela ampliação de detalhes das imagens com a intenção de criar ruídos. Esta primeira tentativa de proporcionar uma obliteração das fronteiras entre as diversas artes e mídias dá-se, ainda, de maneira pouco expressiva, contudo, em *Exercício 2 de expe-*

43 MELO. “Obra aberta: uma instalação multimídia (2003)”. Disponível em <http://www.desireemelo-artesvisuais.blogspot.com> Acesso em 10/09/2012.

rimentação, a artista procura desenvolver o conceito de apagamento de fronteiras intrerartísticas, na medida em que neste novo trabalho irá explorar de forma mais pontual a relação entre o linguístico e o plástico, pois, diferentemente do exercício anterior em que a inserção repetida da palavra “linhas” tinha como objetivo evocar semanticamente a imagem “linhas”, em *Exercício 2 de experimentação* (2004), a artista não se preocupa mais com a carga semântica das palavras, o que lhe interessa agora é a visualidade da palavra na superfície da tela. Diante disso, podemos afirmar que palavra e imagem passam por novos processos engendrados pelas novas tecnologias e mídias, na medida em que as possibilidades abertas hoje pela computação gráfica permitem que palavra e imagem ampliem suas potencialidades. Outro trabalho de Desirée Melo que merece destaque é *Ruptura e aproximações: a arte e o desenho gráfico* (2005), em que a artista leva seu projeto estético a re-pensar as fronteiras entre arte e comunicação e, mais precisamente, entre a arte e o design gráfico. Como podemos observar,

Essa característica propriamente artística foi buscada nos nossos trabalhos embora sejam inspiradas no *design* gráfico, e ela fica evidente nas sugestões de ambigüidades configuradas nos seus elementos formais e compositivos como: utilização de **ruídos**, provocados pela saturação de cores e sobreposições de textos lingüísticos; uso de **textos lingüísticos** com função predominantemente estética; valorização das formas plásticas do texto que, aparentemente, envolvem o corpo da modelo fotográfica e interação com a imagem fotográfica; construção de diversos **planos** e sugestão de perspectiva, através dos textos lingüísticos e linhas; uso de **cores uniformes** (amarelo) como plano de fundo; percepção de **montagens gráficas**, através da representação de ambientes com espelhos, grades e cadeiras, **uso da linha diagonal** (em parte das obras), o que provoca um jogo com a horizontalidade da composição. Um con-

junto de conceitos apresentados como um **auto-retrato** em uma linguagem contemporânea.⁴⁴

De certo modo, entendemos que a reflexão sobre a produção artística e cultural em Mato Grosso do Sul desdobra-se em uma reflexão de/sobre travessias e trânsitos entre fronteiras regionais, nacionais e transnacionais e que acaba por influenciar consideravelmente a experiência dos sujeitos bem como a arte e a cultura da região. Por outro lado, reconhecemos que, se as fronteiras nacionais e transnacionais apresentam uma certa mobilidade e um esboroamento, o mesmo ocorre com as fronteiras entre as diversas artes e mídias, fato este que pode ser observado na produção de alguns artistas sul-mato-grossenses, dentre os quais destacamos Desirée Melo e Douglas Colombelli, que tendem a criar um espaço de experimentações artísticas e estéticas que transcendem os lugares canônicos da arte em nome de uma produtiva intermedialidade, ou, de uma “intermedialidade militante”, como registrou François Jost. E assim, pensar as artes nas fronteiras e/ou as fronteiras nas artes é ser tomado por um obsessivo desejo de atravessar as fronteiras demarcadas entre países, nações, comunidades, territórios culturais, campos de invenção artísticos e não-artísticos, limites que, confrontados, poderão articular o produtivo intercâmbio entre os diversos povos, artes e culturas.

Referências

BANDUCCI JÚNIOR, Álvaro. “Tradição e ideologia: a construção da identidade em Mato Grosso do Sul”. In: MENEGAZZO, Maria Adélia & BANDUCCI JÚNIOR, Álvaro (Org.). *Travessias e limites: escritos sobre identidade e o regional*. Campo Grande: Ed. UFMS, 2009. p. 107-134.

44 MELO. “Ruptura e aproximações: a arte e o desenho gráfico”. Disponível em <http://www.desireemelo-artesvisuais.blogspot.com> Acesso em 10/09/2012.

CARVALHAL, Tania Franco. “Fronteiras da crítica e crítica de fronteiras”. In: _____. *O próprio e o alheio: ensaios de literatura comparada*. São Leopoldo: Ed. UNISINOS, 2003. p. 153-183.

CLÜVER, Claus. “Estudos Interartes: introdução crítica”. In: BUESCU, Helena Carvalho; DUARTE, João Ferreira & GUSMÃO, Manuel (Org.). *A floresta encantada: novos caminhos da literatura comparada*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2001.

_____. “Inter Textus/Inter Artes/ Inter Media”. In: ALETRIA: revista de estudos de literatura, v.6, 1998/1999. Belo Horizonte: POSLIT, Faculdade de Letras da UFMG.

_____. “Intermedialidade e Estudos Interartes”. In: NITRINI, Sandra (Org.). *Literaturas, artes e saberes*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild: ABRALIC, 2008.

COUTO, Mía. *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

FOSTER, HAL. *Recodificação*. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996.

HIGA, Evandro. “A música como elemento identitário: a contribuição cultural Paraguaia em Mato Grosso do Sul”. In: RUSSEF, Ivan; MARINHO, Marcelo & SANTOS, Paulo Sérgio Nolasco dos. *Ensaíos farpados: arte e cultura no pantanal e no cerrado*. Campo Grande: Letra Livre/UCDB, 2004.

HISSA, Carlos. *A mobilidade das fronteiras: inserções da geografia na crise da modernidade*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

JIMENEZ, Marc. *La querelle de l'art contemporain*. Paris: Gallimard, 2005.

_____. *O que é estética?* Trad. Fulvia M. L. Moreto. São Leopoldo/RS: Ed. UNISINOS, 1999.

JOST, François. “Das virtudes heurísticas da intermedialidade”. In: CYNTRÃO, Sylvia Helena (Ed.). *Cerrados – Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura da UNB*. Ano 15, n.21 (2006). Brasília, 2006.

MELO, Desirée. Portfólio - Artes Visuais. Disponível em <http://www.desireemelo-artes-visuais.blogspot.com> Acesso em: 10 de Ago. 2012.

MENEGAZZO, Maria Adélia. “Travessias e fronteiras – o espaço entre a cultura e a identidade”. In: MENEGAZZO, Maria Adélia & BANDUCCI JÚNIOR, Álvaro (Orgs.). *Travessias e limites: escritos sobre identidade e o regional*. Campo Grande: Ed. UFMS, 2009. p. 159-167.

MOSER, Walter. “Bye Bye Brasil: os contrapassos entre cultura popular e cultura de massa”. In: DINIZ, Dilma Castelo Branco *et al* (Org.). *Brasil-Canadá: olhares diversos*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2006.

_____. “Récits de migration interne et externe dans la littérature canadienne anglaise”. In: ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. *Perspectivas transnacionais = Perspectives transnacionales = Transnational perspectives*. Belo Horizonte: ABECAN/Faculdade de Letras UFMG, 2005.

PALERMO, Zulma. “De fronteras, travesías y otras liminalidades”. In: COUTINHO, Eduardo Faria; BEHAR, Lisa Block de & RODRIGUES, Sara Viola. *Elogio da lucidez: a comparação literária em âmbito universal – textos em homenagem a Tania Franco Carvalhal*. Porto Alegre: Evangraf, 2004. p. 237-244.

SANTOS, Paulo Sérgio Nolasco dos. *Fronteiras do local: roteiro para uma leitura crítica do regional sul-mato-grossense*. Campo Grande: Editora UFMS, 2008.

SÁ ROSA, Maria da Glória. “O olhar do artista reinventa o meio ambiente em Mato Grosso do Sul”. In: RIGOTTI, Paulo Roberto (Org.). *Uniarte: textos escolhidos*. Dourados: UNIGRAN, 2009. p. 113-116.

VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. “A letra como imagem, a imagem como letra”. In: NAZÁRIO, Luiz & FRANÇA, Patrícia (Org.). *Concepções contemporâneas da arte*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005. p. 46-67.

A crise da ficção em Helder Macedo

Gregório F. Dantas⁴⁵

Não escrever é estar-se dentro da vida sem lá estar – ou
estar-se nela mutilado, intruso, estéril.

Fernando Namora

O escritor norte-americano Henry James é responsável por uma das mais precisas — e preciosas — metáforas para o exercício da crítica literária. Em “O desenho do tapete” (1896), James nos conta a história de um crítico empenhado em descobrir qual seria o “plano oculto”, a intenção geral escondida na obra do escritor Hugh Vereker, revelando-se ao olhar do investigador como “o desenho complexo de um tapete persa”, ou ainda, como o fio que une as pérolas de um colar (JAMES, 1993, p. 158).⁴⁶ No conto em questão, poucos são os “escolhidos” para conhecer o verdadeiro segredo oculto daquela ficção. Ainda assim, o texto fascina, e convida o leitor a tentar desvendá-lo.

Em se tratando de grandes textos literários, porém, tal busca é ambivalente. É certo que há planos ocultos a serem descobertos; mas quando o são, não explicam a obra em sua totalidade, como um enig-

45 Professor de Literatura Portuguesa da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD) e Doutor em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas. O presente artigo foi publicado nos Anais do SILEL – Simpósio Internacional de Letras e Linguística, realizado na Universidade Federal de Uberlândia em 2011. E-mail gregdantas@gmail.com

46 Nas palavras do narrador: “A meu ver, [o segredo] devia estar em primeiro plano, como o desenho complexo de um tapete persa. Ele [o escritor] aprovou enfaticamente esta imagem quando a usei, e propôs outra: ‘É o fio onde estão enfiadas minhas pérolas!’” (JAMES, 1993, p. 158).

ma desvendado; muitas vezes, pelo contrário — e com um requinte de crueldade —, sugerem novas inquietações ao crítico literário.

A ficção do escritor português Helder Macedo pertence, seguramente, à categoria dos grandes textos literários que, seduzindo o crítico com suas referências intertextuais, digressões metaficcionalis e reflexões históricas, escapam à interpretação unívoca, e promovem mais perguntas do que respostas. O autor nos dá pistas de interpretação para em seguida negá-las, e manipula os elementos textuais com o inegável fim de ludibriar o leitor.

A repercussão acadêmica que os romances de Helder Macedo alcançaram, em Portugal e no Brasil, é a prova de que têm intrigado a crítica de modo bastante singular. Em 1997, Macedo esteve na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, participando do Seminário Internacional “Três vozes de Expressão Portuguesa”, ao lado Orlanda Amarílis e José Saramago. Referindo-se à atenção que *Partes de África* (1991) recebeu por parte da crítica brasileira e da “perplexidade, quando não mesmo um certo desconforto” que o livro havia causado em Portugal, Helder Macedo declarou:

Direi apenas que se a atenção crítica brasileira me lisonjeia, a perplexidade portuguesa também não me desagrada, por ambas sugerirem que de algum modo teria alcançado nesse livro o meu propósito de significar a diferença dentro da semelhança e a semelhança dentro da diferença. Creio aliás que, em termos abstratos, é esse o tema central do livro, manifestado na sua estrutura, nas relações entre várias personagens, nas referências a outras obras e, muito especialmente, nas articulações entre o fatural e o fictício — o recordado e o imaginado — ou seja, entre a História e a Literatura (MACEDO, 1999, p. 37).

Partes de África é um romance quase indefinível. Utilizando-se de diversos registros — ficção, poesia, autobiografia, ensaio, teatro — Ma-

cedo compôs um texto híbrido, quase uma colagem de diferentes formas textuais. O que não acarreta necessariamente em dispersão temática. Recorrendo à metáfora de Henry James, podemos dizer que tanto *Partes de África* quanto os romances seguintes de Macedo são centrados em duas preocupações temáticas, como dois fios entrelaçados unindo as contas de um colar, a saber: a investigação metaficcional e o diálogo entre ficção e História, temas caros aos autores aos quais Macedo dedicou sua carreira acadêmica. O mesmo quanto aos procedimentos formais: desde *Partes de África*, Macedo se utiliza de antinomias formais e temáticas, que se espalham por vários níveis de sua ficção — desenvolvimento dos personagens, oposição entre História e ficção, enunciação metaficcional —, compondo através da “justaposição significativa” de suas partes um *mosaico*. Procedimentos semelhantes já haviam sido localizados por Macedo em Machado de Assis, Camilo Castelo Branco, Almeida Garrett, Cesário Verde, autores estudados por Macedo em muitos de seus ensaios e conferências. De modo que os romances macedianos são a realização ficcional das questões caras aos seus ensaios, situando tais questões no âmbito das grandes dúvidas da literatura contemporânea, como o questionamento da função social da prosa de ficção, suas formas possíveis e sua conseqüente legitimação. Questões antigas como o próprio gênero romanesco, mas mais relevantes e recorrentes do que nunca.

A obsessão pelo discurso metaficcional torna o narrador de *Partes de África* o primeiro (e seguramente um dos mais importantes) comentadores da obra. Isso porque ele elabora uma espécie de “teoria ficcional”, que também dialoga com seus ensaios, (além das conferências e entrevistas concedidas por Macedo) de maneira significativa. Não se trata, porém, de uma teoria coerente e fechada, à qual poderíamos aplicar em seus romances como uma reveladora chave de leitura. Como uma “capela imperfeita”, essa teoria ficcional, embora exista, está em contínua (e, suspeitamos, permanente) reconstrução, inominada, a ser

escrita. Obra em aberto, com personagens que desaparecem, livros a serem escritos, futuros incertos: suas tramas não se encerram como casos comprováveis de uma teoria. Ao contrário do que almejavam os naturalistas, a literatura se Helder Macedo se recusa a ser reduzida a um estudo de caso; pelo contrário, empenha-se em satirizar constantemente o ideário determinista, em defender a autonomia dos personagens, e em sabotar constantemente as regras ficcionais, demonstrando que o material literário não se submete às regras científicas. Se a ficção macediana é a conclusão de um percurso ensaístico, como uma resposta a perguntas desde há muito formuladas, trata-se de uma falsa resposta, composta não por certezas e regras, mas por imprecisões, reticências, novas perguntas e, “com alguma sorte, algumas respostas a perguntas que não foram feitas” (MACEDO, 2002, p. 236).

Considerando a configuração destes elementos em cada um dos romances, podemos identificar um percurso inequívoco no comportamento do narrador, de livro a livro.

Dentro deste mosaico de formas que é *Partes de África*, figura um enredo não linear que descreve, em linhas gerais, momentos da vida deste narrador chamado Helder Macedo e que não deve, apesar das semelhanças, ser confundido com o autor empírico. Como este, o narrador é poeta, acadêmico e Catedrático do King’s College em Londres; passou a infância em diferentes partes da África, pois seu pai pertencia à Administração Colonial Portuguesa; já foi Secretário de Estado da Cultura e, em Londres, funcionário da BBC e do Consulado brasileiro. Esse narrador é, portanto, a personificação do esvanecimento das fronteiras (palavra cara ao autor) entre biografia e ficção, entre verdade e verossimilhança literária. Segundo ele,

A questão é que não basta tornar a verdade verossímil, como fez o Medeiros, ou transformar uma inverossimilhança noutra. (...) O que é preciso é misturar tudo ou, pelo menos, como eu aqui, fazer o que se pode. Porque

conseguir, em português, só o Camões e o Machado de Assis (MACEDO, 1999a, p. 249).

Em *Partes de África* não se distingue o que é “verdade por ter acontecido” da “verdade sem ter de acontecer”, ou seja, o que não aconteceu também é “verdade”, ficcional.

Em uma comunicação apresentada no Rio de Janeiro, “Reconhecer o desconhecido”, incluída no romance, Macedo usa o exemplo dos mapas dos descobridores portugueses, que continham não apenas a descrição de regiões já comprovadamente existentes, como também ilhas imaginadas, o que é uma perfeita metáfora para a relação entre verdade e verossimilhança estabelecida pelo romance. No mapa de sua ficção, as ilhas imaginárias são tão verdadeiras quanto as reais; mais do que isso, talvez sejam mais verossímeis (e portanto mais adequadas do ponto de vista literário) do que as últimas.

A começar pela história da família, que reflete determinado momento da história de Portugal, o da manutenção das colônias africanas desde meados do século XX, o que poderíamos chamar de ocaso do terceiro império português, para usar os termos de Lincoln Secco (2004). Segundo o historiador, o Terceiro Império colonial português se iniciou com a perda da América portuguesa, buscada, a partir de então, na África. A infância de Helder Macedo em diferentes pontos _ ou partes _ da África corresponde a um período de intensa tensão política e início de movimentos revoltosos significativos, como o “Incidente de Constança”, relatado no capítulo 10, através de um relatório do pai do narrador, então “Chefe dos serviços da administração civil na colônia de Guiné”.

O romance, portanto, é composto por uma série de

visitas à galeria das sombras no que foi a casa dos meus pais, um largo corredor com as paredes quase totalmente cobertas por fotografias que refletem, como crônica minimalista de família, a história de uma boa parte do colonialismo português do último império. No escritó-

rio que dá para o corredor, agora com a má iluminação do desuso, há cópias empilhadas de relatórios, estantes com livros de leis anotados à margem, mapas de África com círculos a cores, outros vestígios da contribuição pública do meu pai a várias partes dessa mesma história (MACEDO, 1999a, p. 09-10).

E o percurso do narrador é problematizado a cada passo, por um comportamento volúvel e assumidamente devedor a uma nobre tradição de narradores caprichosos: Laurence Sterne, Almeida Garrett, Machado de Assis, entre outros. Filiando-se (pretensamente?) a tal tradição, o narrador elabora reflexões metaficcionais para então questioná-las, debatendo assim as formas possíveis do romance, mas conferindo, com sua própria presença, unidade à forma aparentemente anárquica do romance. *Partes de África* demonstra então que, ao menos em parte, e ainda que sujeitas aos imperativos da ficção, a restauração do passado é possível: o autor trata das relações afetivas e familiares, sobrepostas à História recente do país, sob o único viés possível, o da ficção.

Em *Pedro e Paula* (1998), o modelo não é mais a autobiografia, mas o romance histórico machadiano — se assim podemos chamar *Esau e Jacó*. No penúltimo romance de Machado de Assis, há dois irmãos gêmeos, Pedro e Paulo, que representam diferentes momentos históricos do país, a monarquia e a república. Iguais em tudo, porém, pouco importa de que lado estejam: para Machado, mudando-se tempos e vontades políticas, não se alteram as bases estruturais do país. Já Pedro e Paula representam, respectivamente, o Portugal colonialista, preso ao ideal decadente do império, e a novo Portugal, com vistas para o futuro, que proporcionará a Revolução dos Cravos de 1974. Os personagens são, portanto, “metáforas da história”, na medida em que simbolizam o momento histórico retratado. Assim, Macedo termina por criar uma narrativa que, tematizando constantemente a forma romanesca, ainda demonstra certa confiança nela, como prova o enredo algo folhetinesco e o fato inegável de que a fragmentação, desta vez, está a serviço de

se contar uma história mais coesa do que a do romance anterior. Em *Pedro e Paula*, Macedo ensaia referências a *Partes de África* e a seu método composicional, que indicam se não uma vontade de superação da forma adotada anteriormente, ao menos um olhar distanciado sobre ela, de quem a analisa. Talvez o mais evidente destes momentos seja a descrição do método artístico de Paula:

Estava em todo o caso a preparar uma exposição, a primeira inteiramente não figurativa, quadros difíceis de tornar simples (...). Porque o segredo dos quadros, que tina de estar lá para não ser notado mas precisava de estar, era que por detrás das cores e das texturas queria que houvesse o que ela sabia serem pedaços de corpos fluidos a desarticularem-se e a reorganizarem-se em novas combinações, lábios, ventres, dedos, dorsos, seios, uma espécie de plasma fértil (MACEDO, 1999b, p. 193).

Não é preciso muito para que o leitor se lembre do gato de Alice que “acabou só sorriso sem gato” (MACEDO, 1999a, p. 40) e que simboliza a teoria do mosaico de *Partes de África*. O método composicional adotado por Macedo em *Pedro e Paula* não é mais “não-figurativo” como em *Partes de África*, e sim escrito “à maneira realista”, como diz o narrador logo nas primeiras páginas: “Ou seja: baseado no que eu próprio vi e não no mero diz-se” (MACEDO, 1999b, p. 17). Há uma evidente mudança na proposta ficcional, mudança que ainda indica certa confiança na forma romanesca.

Vícios e virtudes (2000) é um livro de virada. Desta vez, Macedo sobrepõe o tema da redação de um livro com o da restauração do mito sebastianista. Ambos estão fadados ao fracasso. O romance é novamente narrado pelo escritor Helder Macedo, que conhece uma sedutora mulher, Joana, cuja vida parece ter muitas semelhanças com a da histórica Joana da Áustria, mãe de D. Sebastião. O projeto do narrador é redigir a história de Joana em termos muito próximos ao que fizera nos

romances anteriores: o de um personagem que representasse um determinado momento histórico. Para tanto, elabora uma narrativa em que a vida da personagem histórica é narrada em termos atemporais, de modo que bem poderia ser a vida da Joana contemporânea. Esse projeto de romance está reproduzido nos capítulos 2 e 3 de *Vícios e virtudes*. Desta vez, porém, a restauração do passado não será mais possível.

Antes, o processo criativo de Paula era análogo ao método do autor em *Partes de África*; e em *Vícios e virtudes*, o método narrativo do autor-narrador espelha, sem dúvida, o adotado nos livros anteriores, principalmente em *Pedro e Paula*: ficção e História enredados de maneira insolúvel, com a confiança no enredo folhetinesco. Como se o narrador de *Vícios e virtudes* houvesse escrito *Pedro e Paula*, e quisesse agora escrever um novo romance nos mesmos termos. Também há muitos temas em comum: o jogo de cartas como metáfora da emancipação afetiva e política, um triângulo amoroso entre a mãe, a filha e o “tio”, uma possível violação incestuosa, o amor como posse do outro. A propósito, diz Joana: “o pior que se pode fazer a alguém porque parece um ato de amor mas é horrível, é tomar posse de uma alma e destruí-la” (MACEDO, 2002, p. 48). Mas este romance dentro do romance não tem prosseguimento: seu autor, o narrador Helder Macedo, envolve-se com a mulher que lhe serviu de modelo, relação que revela o logro das restaurações. Joana toma o controle da relação, elabora ela mesma versões pouco confiáveis de seu passado, como se assumisse a forma desejada pelo escritor. Paula era uma personagem em busca de sua emancipação e independência; Joana já exercita essa liberdade a ponto de ser ela a verdadeira responsável por sua própria história. Em certo momento, ela diz a um atônito Macedo: “Joana é gente, não é personagem. Não entra nesta história. Só se eu quiser.” Ao que ele responde, derrotado: “Hum... Contrablefe ao meu blefe. Jogadora de pôquer, devia ter-me lembrado” (MACEDO, 2002, p. 89). Jogadora de pôquer e escritora, valeria dizer. Ao final, Joana desaparece, dona de seu destino e de sua própria histó-

ria, sem que o escritor tenha conseguido reproduzi-la com fidelidade, ou sequer a compreendido totalmente. O que fora verdade, o que fora ficção? Neste sentido, *Vícios e virtudes* representam a falha de um projeto literário, e um novo momento na trajetória da ficção macediana, o de demonstrar sua falta de confiança na forma romanesca. O narrador, que em *Partes de África* e *Pedro e Paula* ironizava o leitor, agora é vítima do blefe ficcional.

Sem nome (2005) dá continuidade ao tema. Se o narrador entrou em crise no último romance, agora ele desaparece, dando lugar a uma voz em terceira pessoa, cujas opiniões se fazem ouvir no corpo do texto, direta ou indiretamente, mas não é mais o personagem Helder Macedo dos romances anteriores.⁴⁷ O enredo trata de uma jovem escritora, Júlia de Sousa, confundida de maneira inverossímil com uma mulher desaparecida há décadas, a militante Marta Bernardo. Júlia torna-se amigo de José Viana, advogado expatriado em Londres e ex-amante de Marta; dessa amizade nasce o interesse de Júlia em escrever a história da desaparecida. Como em *Vícios e virtudes*, sucedem-se versões possíveis para uma personagem encoberta de mistério.

De modo que há duas imagens a serem construídas durante a leitura do romance: a de Marta, que constitui a “presença implícita, uma ausência estruturante” na vida de José Viana e em todo o enredo; e a do narrador que, sem ser nenhum dos personagens, especificamente, deixa-se revelar em todos eles, na soma de suas falas e práticas literárias, incluindo, como convêm, as suas possíveis contradições.⁴⁸ O narrador deixa-se ouvir, por exemplo, nas reflexões de Júlia sobre a escrita:

47 Como personagem, Macedo ficou reduzido a uma aparição um pouco cômica. Ele é citado por José na carta dirigida a Júlia, como “um tipo aqui em Londres que estava no Rio de Janeiro quando aconteceu o 11 de setembro” e que, ao ligar a TV e assistir ao atentado, demorou “alguns minutos a perceber que aqueles aviões a baterem nas torres não eram uma introdução criativa a um programa sobre ele” (MACEDO, 2006, p. 154).

48 A propósito de *Sem nome*, Teresa Cristina Cerdeira fala de uma “generosidade autoral que (...) chega às raíais do perverso ao roubar de seus leitores-críticos aquela dose

Tinha passado os últimos dias a pensar nos problemas de como escrever um romance, mas a Júlia de Sousa talvez ainda não tivesse percebido que é perfeitamente normal os escritores às vezes sentirem-se envergonhados pelos comportamentos que imaginam para as suas personagens. Que pode acontecer aos melhores. Se calhar mesmo só a esses. A solução é esquecer e mudar de rumo. Ou pelo menos consultá-las, saber das próprias personagens o que são capazes e não são capazes de fazer e de pensar. Elas dizem sempre. Não como gente, é claro, mas como personagens. O autor a consultar-se através delas (MACEDO, 2006, p. 182).

Os comentários do narrador espelham o processo de aprendizagem de Júlia de Sousa. Ao final do romance, porém, e embora seja sugerido que ainda há um livro a ser escrito por essa jovem escritora, o romance (ou reportagem?) sobre Marta Bernardo não passa de mais uma tentativa frustrada de restauração do passado.

O último romance de Helder Macedo, *Natália* (2009) dá prosseguimento ao impasse, agora, porém, sob nova configuração. Pela primeira vez, um personagem assume a narração da história:

Ora bem, vou começar assim para ver no que isto vai dar. Fazendo uma espécie de diário que depois logo se vê se poderei reorganizar num livro como deve ser. Ou seja: vou tentar seguir o conselho de um escritor que entrevistei há já algum tempo, na última entrevista que fiz na televisão. Evitar pomposidades que teriam sido a minha tendência natural de menina formada em letras. E que foi como tinha começado, antes de apagar tudo

narcísica de conseguirem inferir sozinhos as relações que este romance necessariamente mantém com a biblioteca particular do seu autor, aquela que por mera sedução de leitura ou exercício profissional — em se tratando aqui de um ficcionista que é também poeta e crítico de literatura — funda o seu mundo de sombras herdadas da tradição” (CERDEIRA, 2008, p. 438).

e voltar à página em branco. Que é como quem diz, ao vidro branco na esquadria azul do computador (MACEDO, 2009, p. 11).

Este início é bastante sugestivo. Como a Júlia de *Sem nome*, Natália começa a redação de um texto — desta vez um diário — a fim de investigar seu passado e, por consequência, de seu país. A redação, tumultuada, envolve jogos de duplos e espelhos, a ficcionalização do escritor Helder Macedo (desta vez como um personagem que não aparece em cena), relações amorosas atribuladas (em que os jogos sexuais e suas máscaras supõem jogos de poder) e o contínuo questionamento do passado do país, representado pelo papel — na História e no âmbito familiar — dos pais de Natália. Reformulados, os elementos mais importantes da ficção de Helder Macedo — os duplos, a teoria ficcional, a relação entre ficção e história, os jogos de contrários e antíteses narrativas — adquirem novos sentidos. Ainda assim, trata-se de mais uma restauração falida: desta vez, a restauração da vida dos pais de Natália, militantes mortos misteriosamente quando ela ainda era uma recém nascida. Reconstituir a verdade histórica do país e de sua família termina por ser um percurso de autoconhecimento em que lidar com a impossibilidade de se alcançar a verdade é um insólito, mas necessário exercício de liberdade.

Se em *Partes de África* as personagens eram construção de um narrador caprichoso e autoritário (como prova o método de composição de uma antiga namorada, construída ficcionalmente a partir de partes de diferentes mulheres), em *Pedro e Paula* é elaborado um discurso de emancipação da personagem feminina, cuja independência representa também, no plano da narrativa, a subversão das amarras do romance realista tradicional (cf. DANTAS, 2010). A forma contestadora espelha a libertação dessa mulher que olha para o futuro (incerto) de Portugal. Em *Vícios e virtudes*, a personagem feminina está absolutamente emancipada, e domina não apenas seu próprio destino, como também as

versões possíveis de sua vida, tornando-se ficcionista de si mesma. *Sem nome* é o romance em que o narrador em primeira pessoa desaparece (ainda que os valores ficcionais dos romances anteriores insinuem-se nas entrelinhas da narrativa em terceira pessoa), dando espaço para que o percurso de Júlia seja testemunhado (supostamente) sem qualquer mediação. Ao menos sem a mediação caprichosa do narrador-personagem chamado Helder Macedo. Esse afastamento sugere um passo a mais no processo de emancipação da personagem feminina, emancipação supostamente alcançada em *Natália*. Dona de sua própria voz, a personagem escritora atravessa um doloroso processo de autoconhecimento — nas esferas familiar, afetiva, sexual, profissional —, sobre o qual escreve em termos muitos próximos dos anunciados pelo narrador-personagem Helder Macedo nos romances anteriores. Aliás, embora não seja devidamente nomeado, o autor de *Pedro e Paula* é personagem fundamental de *Natália*: seus procedimentos e valores literários são constantemente referidos pela protagonista, bastante impressionada pela figura do “velho escritor” que entrevistara para seu programa de televisão. E se em *Sem nome* ficava sugerido que Júlia estava prestes a redigir, finalmente, seu livro, em *Natália* o processo de escrita, ainda que fundamental para a emancipação, parece encontrar um melancólico fim na tecla *delete* (ainda que o fato de o velho escritor ter, ele próprio, redigido um romance homônimo possa sugerir outros desdobramentos).

Desse modo, as ficções de Helder Macedo desenham um percurso rumo ao impasse. A confiança no romance e na História, que ainda existia em *Partes de África*, parece cada vez mais frágil, até se consolidar, em *Sem nome*, em um romance quase “sem título” (ou melhor, cujo título representa o vazio de sentido) e um enredo de duplos falhados e correspondências históricas artificiosas. Curiosamente, o romance mais empenhado na “ilusão realista” — em que o “disfarce da ficção” seria mais elaborado para ocultar o narrador e seus caprichos — é também o mais inverossímil. A tentativa subsequente, *Natália*, ainda que sugira

um novo momento da ficção macediana — o da plena emancipação da personagem — termina, mais uma vez, sob o signo do impasse: Natália teria chegado à conclusão de que, embora o processo de escrita tenha lhe valido, seu resultado pouco importa; e o “velho escritor” (um alter ego de Macedo) teria talvez usurpado a história da protagonista para redigir seu próprio romance (o livro que temos em mãos?). Deste modo, tanto a noção de autoria quanto os verdadeiros sentidos da restauração do passado, da vida de personagens marcados pela História, parecem nos escapar.

Observando esse percurso, é possível dizer que Helder Macedo está escrevendo, em seus romances, uma história de Portugal. Uma história ficcional, obviamente, mas que sem dúvida se propõe a representar alguns dos mais importantes e recentes momentos históricos do país.

Para Hayden White, as narrativas históricas são “ficções verbais cujos conteúdos são tanto *inventados* quanto *descobertos* e cujas formas têm mais em comum com os seus equivalentes na literatura do que com os seus correspondentes nas ciências” (WHITE, 1994, p. 98). Ou seja: por mais importantes que sejam os indícios históricos — sejam eles eventos registrados ou resquícios físicos e palpáveis do passado —, eles sozinhos não constituem a História. Os indícios são apenas elementos esparsos que serão selecionados e reordenados pelo historiador que, para tanto, deverá se valer de estratégias afins às da literatura. Ainda segundo White,

Os acontecimentos são *convertidos* em estória pela supressão ou subordinação do motivo, variação do tom e do ponto de vista, estratégias descritivas alternativas e assim por diante — em suma, por todas as técnicas que normalmente se espera encontrar na urdidura do enredo de um romance ou de uma peça (WHITE, 1994, p. 100).

Na execução destes procedimentos, estão em ação determinantes incontornáveis, como a ideologia e os valores pessoais do historiador, seus pressupostos teóricos e sua metodologia, a natureza das fontes e dos vestígios disponíveis, além das mais imponderáveis influências cotidianas. De modo que, “não importando o quanto a história seja autenticada, amplamente aceita ou verificável, ela está fadada a ser um constructo pessoal, uma manifestação da perspectiva do historiador como ‘narrador’” (JENKINS, 2004).

Por mais importante que tenha sido — para a historiografia em particular, e para as ciências humanas em geral — a superação do conceito de História positivista, em nome da consciência mais realista do que seja o *discurso* historiográfico, há que se evitar relativismos. Em *Relações de força*, Carlo Ginzburg elabora uma crítica ao pensamento bastante difundido de que a História não se constrói de fatos ou de verdade, mas apenas de discursos. Ginzburg recupera então a distinção entre retórica e prova, para explicar que a História aproxima-se cada vez mais da primeira, à medida que se afasta da segunda: “a idéia de que os historiadores possam provar algo parece a muitos antiquada e até ridícula” (GINZBURG, 2002, p. 13). Segundo esta linha de pensamento, a prova não se aplica mais à História; se, como queria Nietzsche, a verdade não passa de “um exército móbil de metáforas, metonímias e antropomorfismos”, então “ser verdadeiro significa servir-se das metáforas usuais” (*apud* GINZBURG, 2002, p. 24). Ou seja: a História não estaria sujeita à prova, mas apenas à retórica; sua finalidade última seria a de convencer, e não a de mostrar a verdade.

Contra o relativismo, Ginzburg explica que a oposição entre retórica e prova não foi sempre evidente. Pelo contrário, estavam interligadas desde antiguidade, como mostra a tese central de Aristóteles, para quem as provas constituem, na verdade, o “núcleo fundamental” da retórica. Não que as fontes devam ser compreendidas como um meio de acesso imediato à verdade:

As fontes não são nem janelas escancaradas, como acreditam os positivistas, nem muros que obstruem a visão, como pensam os cépticos: no máximo poderíamos compará-las a espelhos deformantes. A análise da distorção específica de qualquer fonte implica já um elemento construtivo. Mas a construção, como procuro demonstrar (...), não é incompatível com a prova; a projeção do desejo, sem o qual não há pesquisa, não é incompatível com os desmentidos infligidos pelo princípio de realidade. O conhecimento (mesmo o conhecimento histórico) é possível (GINZBURG, 2002, p. 45).

Mas estas são elucubrações do campo da historiografia, que nos servem apenas na medida em que esclarecem — em um procedimento de aproximação e contraste — algumas escolhas de narradores contemporâneos, em particular as de Helder Macedo. O conhecimento é possível, mas o conhecimento literário não está sujeito à prova. A literatura, embora possa se valer de fatos e eventos históricos aceitos como verdadeiros, ainda que possa se utilizar de dados e informações tidos como confiáveis a respeito do mundo e de diferentes épocas (pretéritas e futuras, inclusive), ainda assim a literatura não pode ser submetida à prova, que orienta a retórica historiográfica.

O romance, então, é “apenas” retórica. Seu convencimento é a verossimilhança: não a verossimilhança que quer reconstituir o real — como nos tribunais —, mas a que diz respeito às leis literárias e somente a elas. Segundo Todorov, “estudar o verossímil equivale a mostrar que os discursos não são regidos por uma correspondência com seu referente, mas por suas próprias leis” (TODOROV, 2003, p. 114). Esperam-se determinadas relações de causa e efeito em um romance de recorte realista; em um conto fantástico ou em um romance policial, a expectativa será outra. E para além do gênero literário específico, o verossímil se constrói no corpo do texto, a cada linha, o que equivale dizer que cada romance cria, em certa medida, suas próprias regras (pois que estas existem para serem subvertidas). Não é à toa que um dos exemplos

utilizados por Tzvetan Todorov em seu ensaio sobre verossimilhança seja o romance de Diderot, *Jacques, o fatalista*, em que o narrador, auto-consciente e caprichoso, debate suas escolhas abertamente, levando em consideração a expectativa do leitor, uma noção difusa de gênero e suas convicções pessoais, que orientam a redação de seu texto.

Voltando enfim a *Partes de África*: é evidente que se trata de um romance que recupera o passado recente de Portugal, como também a história pessoal de seu autor. Como literatura, porém, o romance se submete à prova da verdade. Ainda assim, não deixa de colocar a questão dos limites do discurso histórico: como seria possível escrever sobre a História do país, senão como ficção? Seria esta, sequer, a função da prosa de ficção contemporânea?

A ficção macediana responde, em parte, a essas indagações. Sem dúvida, a literatura não é, para Helder Macedo, mero veículo de entretenimento, como também não se submete aos imperativos do ensaísmo ou da militância política. Sua literatura é engajada no sentido não panfletário, o de promover questões éticas e morais, tematizando a posição política do sujeito frente ao mundo.

Posição que nunca é óbvia. Seus personagens não são heróis: compostos sempre sob o signo da ambigüidade e da contradição, não são modelos ideais de vícios ou virtudes. Isso não significa que o autor-implícito, Helder Macedo, seja inocente, ou que não se posicione ideologicamente através de seus personagens. Ele o faz, em primeiro lugar, através da ironia: satirizando comportamentos e escolhas dos personagens, o narrador rebaixa suas decisões ao risível, deixando assim evidente sua posição frente a elas. Ou elabora oposições entre o cômico e o sério. Basta lembrar, em *Partes de África*, o episódio do administrador Gomes Leal, cruel em suas práticas cotidianas, mas também conhecido como o “Leão da Zambézia”, por causa de uma célebre prisão de ventre.

Neste sentido, Helder Macedo, embora componha uma história construída inteiramente pela retórica (porque ficcional), não é um rela-

tivista. Ao leitor de *Partes de África* é conferida a consciência da existência, como diz Ginzburg, das “das relações de força” que condicionam “a imagem total que uma sociedade deixa de si” (GINZBURG, 2002, p. 43). Macedo relativiza a História (“rebaixando-a” ao estatuto da ficção), nega poderes ao seu narrador e se recusa a deixar soluções unívocas ao seu leitor, de modo a revelar a existência dessas relações de força.

Mas em uma ficção tão empenhada em dizer e desdizer seus propósitos, e que a cada livro parece mais comprometida a levar seus impasses ao paroxismo, o excesso de referências intertextuais e de comentários que as expliquem termina por aparentemente condenar tal procedimento ao esgotamento. Mas como uma literatura empenhada na negação pode afirmar ideologicamente as “relações de força” a que nos referimos acima?

Em diversos níveis, formais e temáticos: na manifesta consciência de que as trajetórias individuais possuem inevitáveis correspondências históricas e sociais; no elogio do leitor, manifesto no exacerbado comentário metaficcional, ainda quando disfarçado sob a ironia; na desconfiança das verdades pré-determinadas e na destabilização das convenções, inquietações próprias da literatura. E, finalmente, na persistência na escrita, apesar dos impasses da ficção: “Só podemos construir capelas imperfeitas. Para os leitores poderem acabá-las” (MACEDO, 2002, p. 61), diz Carlos Ventura à futura escritora, Júlia de Sousa. Ainda assim, e talvez exatamente por isso, é preciso continuar.

Referências

CERDEIRA, Teresa Cristina. De como exorcizar fantasmas: *Sem nome*, de Helder Macedo. In: DUARTE, Lélia Parreira (org). *De Orfeu e de Perséfone: morte e literatura*. Cotia - SP: Ateliê Editorial; Belo Horizonte - MG: Editora da PUC Minas, 2008.

DAL FARRA, Maria Lúcia. No desfileiro de incertezas: Natália, de Helder Macedo. *Outra travessia*, n. 10. Revista de Pós-Graduação em Literatura da UFSC. Florianópolis, SC, 2010.

DANTAS, Gregório F. As erratas pensantes - uma leitura de *Pedro e Paula*, de Helder Macedo. *Literatura e sociedade*, n. 14. Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, FFLCH/USP, 2010.

GINZBURG, Carlo. *Relações de força - história, retórica, prova*. Trad. Jônatas Batista Melo. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

JAMES, Henry. *A morte do leão - histórias de artistas e escritores*. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

JENKINS, Keith. *A história repensada*. Tradução Mário Vilela. São Paulo: Contexto, 2004.

MACEDO, Helder. As telas da memória. In: CARVALHAL, Tania Franco; TUTIKIAN, Jane (org.). *Literatura e História: três vozes de expressão portuguesa*. Porto Alegre: Editora da Universidade/EFGRS, 1999.

_____. *Partes de África*. Rio de Janeiro: Record, 1999a.

_____. *Pedro e Paula*. Rio de Janeiro: Record, 1999b.

_____. *Vícios e virtudes*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

_____. *Sem nome*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

_____. *Natália*. Lisboa: Presença, 2009.

NAMORA, Fernando. *O rio triste*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1986.

TODOROV, Tzvetan. Introdução ao verossímil. In: *Poética da prosa*. Trad. Cláudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

SECCO, Lincoln. *A revolução dos Cravos e a crise do império colonial português*. São Paulo: Alameda, 2004.

WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso - ensaios sobre a crítica da cultura*. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Edusp, 1994.

III. Transversões, narrativas e
memórias, ou textualidades
latino-americanas

Paraíso e odisséias pós-modernas: a(s) fronteiras(s) no cinema latino-americano contemporâneo

Manuel Fernando Medina⁴⁹

Os primeiros cronistas que visitaram a América a partir do final do século XVI descreveram para a Europa um mundo imaginado que distava da realidade. As apresentações oscilam entre mostrar um paraíso ou utopia como contou Cristóvão Colombo em seu diário (1492). Outros se concentram em narrar a odisséia da viagem ao se adentrar no território, como Cabeza de Vaca em *Naufrágios y comentarios* (1541) que com tanto detalhe descreve sua passagem de sete anos pelo sudoeste dos Estados Unidos. Os cronistas embarcaram à procura de lugares que pudessem fazê-los ricos rápida e facilmente, como El Dorado, ou que pudessem mantê-los jovens para sempre, como “a fonte da juventude”. Até mediados do século XIX, a imaginação europeia desenhou a imagem de uma América que oferecia riquezas, lindas mulheres exóticas, natureza bela e espaços enormes esperando ser colonizados. Após a grande depressão de 1930, a locação do paraíso se mudou na direção dos países que forneceram maiores oportunidades de trabalho. Os bolivianos e paraguaios cruzam as fronteiras brasileiras ou argentinas à procura de melhores condições de vida, enquanto as pessoas do resto da América perseguem o sonho norte-americano (o “American Dream”) tentando

49 Department of Classical and Modern Languages, University of Louisville, Louisville, KY 40292. E-mail: manuel.medina@louisville.edu

entrar e viver nos Estados Unidos. A produção cultural e a mídia têm colaborado muito na perpetuação destes conceitos: “New York, New York. If I can make it there, I can make it anywhere.” [Nova York, Nova York. Se eu conseguir ter sucesso lá, vou conseguir em qualquer lugar.]. Os italianos chegaram à Argentina para “Hacer la América.” Nosso artigo propõe que a partir da última década do século XX, escritores e cineastas, operando às margens, vêm transformando a apresentação do paraíso, ao descrever a crua realidade da vida nos centros urbanos que atraem o maior número de imigrantes. Analisamos dois filmes: *Paraíso Travel* (2009), do diretor colombiano Simon Brand, e *Bolivia* (2005), do diretor argentino Adrián Caetano, que redefinem o conceito do paraíso ao apresentar às plateias, cidades onde os personagens sofrem para sobreviver. A viagem para chegar ao paraíso se converte em uma odisséia.

The City La ciudad (2005) de David Riker e *Nueva Yol e Nueva Yol 3: la nueva ley* (1995 e 1997) do diretor dominicano Angel Muñiz, oferecem uma Nova York que se assemelha mais a uma selva onde os seres humanos têm que lutar muito para sobreviver sob condições horríveis. *Bodega Dreams* do equatoriano-porto-riquenho-norte-americano Ernesto Quiñonez e *Moriré una mañana de verano en Nueva York* (1991) do argentino Marcelo Zamboni narram o desafio da vida nesta cidade, onde na verdade as ruas não estão cobertas de ouro. Cabe esclarecer que a produção mexicana-norte-americana já tem obras assim desde a década de cinquenta, como por exemplo *Pocho*, (1959) de Leopoldo Villareal, a obra inteira de Rolando Hinojosa, . . . *And the Earth did Not Devour Him* (1973) de Tomás Rivera.

Usamos o termo “paraíso” no sentido de espaço ou *locus amoenus* onde reinam a harmonia, a paz, a prosperidade e a felicidade como são propostas na bíblia e nas teologias judeu-cristãs: “Genesis 2 and 3 describes the harmony between beings, the natural world, and God which characterize Eden, the paradisaical garden. . . . It also holds out a vision of a world restored to ecological balance and transcending social, sexual and racial difference.”

(Pyper 514-15). Utopia, como sugere Thomas Moore, representa uma sociedade alternativa onde os homens, através de um perfeito sistema legal, político e social, criam uma sociedade ou comunidade ideal. No entanto, os filmes revisam estas versões tradicionais do paraíso e falam sob a perspectiva de uma voz pós-moderna a partir das margens: “After all, our present cultural situation - let us follow current practice and call it postmodernism - claims to privilege the marginal. “In the so-called postmodern condition,” says Terry Eagleton, “what was previously displaced to the margins returns to haunt the very center”³ - a haunting now much in evidence” (Patterson 1-2). Os textos que estudamos, com espírito pós-moderno, contrapõem as versões da corrente principal de mostrar os centros urbanos que atraem tanto a atenção das pessoas, que as fazem migrar para eles esperando encontrar um paraíso. Os filmes se posicionam às margens para exibir uma realidade alternativa. A Nova York das comédias românticas de final feliz, como *Maid in Manhattan*, se converte no completo oposto: um lugar horrível onde as pessoas sofrem demais.

No caso de *Bolivia*, o diretor documenta o uso como pano de fundo à crise econômica que afetou grandemente a situação do país em 2002, atingindo todos os setores da população. Tecnicamente, a imigração de bolivianos e paraguaios à Argentina se reduz porque o valor do peso argentino perdeu a paridade com o dólar e deixou de ser uma proposta atrativa para os imigrantes que chegavam à procura de melhores condições de vida. Porém, com o filme *Paraíso Travel*, o diretor parece prever a crise econômica que o país do hemisfério norte ainda atravessa. Os moradores dos Estados Unidos coincidem em que as condições favoráveis para alcançar o “Sonho Americano”, antes acessível a todos, agora mudaram:

The perennial conviction that those who work hard and play by the rules will be rewarded with a more comfortable present and a stronger future for their children faces assault from just about every direction. That great enemy of democratic capitalism, economic inequality,

is real and growing. The unemployment rate is dispiritingly high. The nation's long-term fiscal health is at risk, and the American political system, the engine of what Thomas Jefferson called "the world's best hope," shows no sign of reaching solutions commensurate with the problems of the day.

O Pew Hispanic Center anunciou os resultados de sua última pesquisa sobre o número total de imigrantes mexicanos que entram nos Estados Unidos e demonstrou que em 2011, pela primeira vez na história, o número foi zero. Os pesquisadores encontram uma relação direta entre a situação econômica e a diminuição no número de pessoas que atravessam a fronteira entre o México e os Estados Unidos: "The standstill appears to be the result of many factors, including the weakened U.S. job and housing construction markets, heightened border enforcement, a rise in deportations, the growing dangers associated with illegal border crossings, the long-term decline in Mexico's birth rates and broader economic conditions in Mexico" (Passel et al n.p.).

Paraíso Travel (2009), do diretor colombiano Simon Brand, se baseia no romance homônimo do escritor Jorge Franco, quem coincidentemente contribui para escrever o roteiro. Este filme representa seu segundo esforço, pois *Rosario Tijeras*, outro romance do mesmo escritor, já tinha sido levado às telas com sucesso. Trata a história de Marlon e sua namorada, que decidem viajar de Medellín para os Estados Unidos. Sem a possibilidade de conseguir vistos oficiais, escolhem a opção oferecida pela agência de viagem Paraíso Travel, referente inicial do nome do filme. Por uma quantidade enorme de dinheiro, eles oferecem literalmente uma viagem ao paraíso, os Estados Unidos. O filme conta a odisséia da viagem por ar, mar e terra, desde a Colômbia até o destino final, depois de semanas, em Nova York. Marlon passa a maior parte do filme procurando Reina e o filme culmina quando ele a encontra.

A história do filme é contada de forma fragmentada cronologicamente: começa com os primeiros dias do casal em Nova York e

aprendemos os detalhes da sua viagem por meio de analepses. A cena inicial marca o momento de separação entre Marlon e Reina, que, ao escapar da polícia metropolitana, perde o caminho de volta ao hotel onde moravam. O resto do filme mostra como Marlon sobrevive em Nova York, sempre procurando encontrar Reina por quem continua apaixonado. Ao final, encontra-a em Atlanta, na Geórgia, um estado distante de Nova York, mas ela já tinha seguido sua vida sem ele. Marlon, então, volta para Nova York livre para continuar sua vida sem ter que se preocupar com Reina.



Fig. 1. Cartaz do filme *Paraíso Travel*

Paraíso Travel conta a história de Marlon mais que a de Reina, que serve de catalisadora ao desenvolvimento da trama. A viagem que empreendem cabe na definição de odisséia: viagem motivada por um

objetivo, e Marlon, Ulisses do século XXI, receberá a recompensa de ter relações sexuais com Reina ao final da viagem. A protagonista usa seu corpo para se converter em objeto de desejo de Marlon, que faz tudo o que ela exige dele com a esperança de finalmente preencher o vazio que sente por não ter acesso livre a satisfação sexual com sua namorada. Marlon sente um desejo laciano de acalmar uma necessidade incontornável. Reina alimenta esta falta ao adiar a satisfação do desejo de Marlon. Então, ele parte para os Estados Unidos, mas não porque morar lá representa seu sonho. Ele já usufrui de uma qualidade de vida própria da classe média colombiana. Embarca em sua odisséia porque precisa satisfazer seu desejo adiado. Reina também precisa satisfazer um desejo laciano de suprir uma falta: a ausência da sua mãe, que já tinha partido para os Estados Unidos—e agora quer se encontrar com ela. Acaba encontrando paz, harmonia, felicidade e prosperidade quando se une à sua mãe, o que a motiva. O filme usa o desejo de alcançar o que procuram para despertar o desejo narrativo dos telespectadores em saber o final da história. Nas seqüências contadas em analepses o diretor mostra a odisséia da viagem e os telespectadores a acompanham para saber como chegaram ao momento inicial da narração. Já sabemos que os protagonistas chegaram a Nova York desde a cena inicial, mas não sabemos como. O diretor mostra um relato de sofrimento, fome, estupro, abuso e extorsões. Cada analepse adiciona um segmento próprio das odisséias: *mareros salvatruchas (gangues)* estupram as mulheres do grupo, incluindo Reina, ou alguém deve pagar o motorista do ônibus com sexo para que ele leve o grupo de um lugar para outro. Reina segue em frente porque o breve encontro com sua mãe a motiva. Marlon vislumbra finalmente em receber a recompensa prometida por Reina, a de satisfação sexual. A parte contada cronologicamente sobre a vida de Marlon em Nova York serve para o diretor exhibir as dificuldades da vida nessa cidade, que desafia muito aos indocumentados. Na realidade, Marlon recebe muita ajuda de seus compatriotas

colombianos. A trama avança e tenta capturar a atenção dos telespectadores com a procura constante e incansável de Marlon por Reina.

Ao final, o filme satisfaz, ou não, os desejos dos telespectadores de saber o final da história com uma conclusão aberta. Esta ambivalência reflete o que Marlon sente quando finalmente encontra Reina, a qual perdeu a beleza corporal que usava para convencê-lo a embarcar na odisseia da viagem da Colômbia aos Estados Unidos. Agora, ela é mãe solteira, adquiriu o vício nas drogas e trabalha como prostituta para se sustentar. A odisseia de Marlon não tem o final feliz de Ulisses, que recebe Penélope como recompensa de sua viagem. Reina, sem o encanto de antes, nem sequer deseja ficar com Marlon, e não o tinha procurado porque já tinha cumprido sua missão: chegar a Nova York. Ao partir do estacionamento de trailers (um lugar muito pobre), onde Reina mora com sua mãe, a chuva que cai e que umedece as lentes parece sugerir as lágrimas de Marlon pela perda de seu objeto de desejo. Também pode-se interpretar a chuva como tipo de falácia patética; a natureza duplica a dor de Marlon e, por extensão, a da plateia que não vai ter o final feliz de praxe. Os amantes não vão terminar juntos como nas comédias românticas. Reina também realizou de forma ambivalente seu desejo: ter encontrado sua mãe. Entretanto, a vida que tem difere muito do final paradisíaco com o que sonhava ao deixar a Colômbia. Agora, viciada nas drogas, morando num lugar muito pobre, vendendo seu corpo para sobreviver, ainda que morando com sua mãe, não parece ter conseguido subir na escala social. Na verdade, o filme parece apresentar a mensagem coerente de que todo mundo estaria melhor na Colômbia, longe do “paraíso” e de odisseias.

Em outro filme, *Bolívia*, o diretor argentino Adrián Caetano, que já tinha lançado grandes obras como *Pizza, Birra, Faso* trata os temas da imigração e da xenofobia em Buenos Aires. O elenco do filme, formado por sete atores, só inclui dois profissionais; o resto está estreando em *Bolívia*. Caetano consegue o propósito de apresentar cenas cheias de rea-

lismo porque os atores cumprem cabalmente seus papéis. Os bolivianos e paraguaios, quando existia a paridade do peso argentino com o dólar americano, entravam sem documentos legais para trabalhar na Argentina. O filme se passa precisamente depois do desastre econômico que precipitou a queda do peso, que rapidamente perdeu seu valor. *Bolivia* conta a queda do estado social argentino provocado primeiramente pela consequência do neo-liberalismo com sua subsequente privatização de empresas públicas e, num segundo momento, pela crise que provocou a desvalorização da moeda e a mudança no estado social da população. O filme toma o seu nome de dois detalhes importantes: abre com a transmissão de uma partida de futebol em que a seleção argentina dá uma goleada na da Bolívia e os argentinos se regozijam com sua suposta superioridade. O resto do filme marca uma rápida e precipitada queda em todos os aspectos. O outro detalhe se relaciona diretamente com o personagem principal: Freddy, boliviano com visto de turista que busca e consegue emprego em um restaurante de uma área de classe operária de Buenos Aires. Imediatamente percebe que a capital, Meca da abundância promovida pela mídia, literatura e outros viajantes, perdeu sua condição de paraíso. Os frequentadores do restaurante, todos argentinos, sobrevivem na cidade tentando se recuperar da crise de 2002, que afetou a todos os setores da economia e da sociedade argentina. O antagonista, cujo apelido é Oso, não trabalha mais, passa o dia no restaurante, à espera da indenização que deve chegar em qualquer dia; na realidade, já se passaram muitos anos, mas ele não faz nada para melhorar a sua situação atual. Rosa, também sem documentos, trabalha de garçonne aturando a discriminação verbal por parte tanto de Enrique, dono do restaurante, quanto dos frequentadores.

Bolivia se destaca por combinar magistralmente o aspecto técnico com o temático. Usa uma trama circular, pois começa e termina com a mesma cena: o proprietário do restaurante colocando um cartaz e anunciando uma vaga de grelhador/cozinheiro. Isto serve para enfatizar a

sensação de que os trabalhadores imigrantes sem documentos, como Freddy, acabam sendo mais fáceis de substituir. O filme é produzido em preto e branco com fotografia matizada em cinza, o que contribui para criar um ambiente tétrico que serve de fundo para o filme todo.



Fig. 2. Freddy numa cena do filme *Bolivia*

O restaurante em que ocorre a maioria das ações mostra asseio, mas é igualmente percebida uma decadência iminente que o dono tenta driblar a todo custo. O *mise en scène* apresenta personagens confinados pelo ambiente, pois constantemente a câmera expõe as portas e as janelas como grades que os mantêm presos. Frequentemente aparece na tela um relógio para mostrar a lentidão com que passa o tempo, com o objetivo de recalcar que o tempo dos argentinos já passou. O personagem Oso é representado como alguém que perdeu seu emprego e agora luta para manter a sua condição social dentro do grupo fazendo alusões ao seu status anterior. Espera que lhe paguem a indenização e literalmente come e bebe fiado, graças ao crédito que o dono do restaurante lhe dá, baseado em seu histórico de certa glória. Os outros personagens apresentam situações semelhantes. Tem um vendedor que não vende. O taxista perdeu parte de sua clientela do período pré-crise.

Os imigrantes, trabalhando ilegalmente, revelam seu estado de confinados e presos por sua situação. Freddy veio trabalhar em Buenos Aires porque perdeu seu emprego na Bolívia devido a problemas laborais e deve sustentar sua família. As tomadas de Freddy o exibem como um ser aprisionado e fora do lugar mesmo quando não está no restaurante. Em uma das cenas mais reveladoras de *Bolívia*, a polícia o intimida e maltrata por ser boliviano. A câmera, por meio de tomadas de plano médio, mostra Freddy abatido após o interrogatório policial. Em tomadas sucessivas, vê-se que perambula pela rua em uma noite fria, pois não tem um lugar para dormir. O filme *Bolívia* enfatiza sua solidão exibindo a rua desolada, vazia e inerte através do filtro da película em preto e branco.



Fig. 3. Rosa, personagem do filme *Bolívia*, em uma cena que a mostra presa pelas grades da janela do restaurante.

Rosa, a paraguaia que trabalha com Freddy no restaurante, mora em condições pouco favorecedoras em uma pensão onde vivem os imigrantes. O espaço que ocupa sugere sua pobreza e o diretor se aproveita dessas cenas para sugerir que o proprietário da pensão, uma casa de pessoas abastadas, mas que também estão em decadência, explora e se aproveita dos imigrantes. Todavia, o que o filme mais ressalta sobre a

focalização de Rosa, acaba sendo o olhar masculino que se fixa nela e que a trata como objeto de desejo. Invariavelmente um dos homens fica olhando para ela com tal desejo.

O filme termina com uma cena que resume a mensagem coerente de *Bolívia*. Em câmera lenta, a polícia sai caminhando do restaurante sem resolver o crime que Oso cometeu, o assassinato de Freddy motivado pela xenofobia racial e social. Tudo volta à normalidade. O restaurante continua funcionando e o dono vai contratar um novo empregado, outro imigrante sem permissão de trabalho. Deduzimos que os mesmos frequentadores continuam clientes assíduos, enquanto Rosa ainda trabalha como garçone. Todos os personagens, com a exceção de Freddy, continuam presos dentro do restaurante onde a vida passa diante dos mesmos, os quais não podem evoluir devido à crise em certos casos, ou porque se recusam a buscar novas oportunidades. Na verdade, os únicos que realmente progredem, apesar do maltrato, abuso e racismo, representam os que cumprem os trabalhos que os argentinos se recusam a fazer, pois não querem se rebaixar. Oso poderia trabalhar como cozinheiro, mas seu orgulho e posição social (ainda que agora só no nome) não lhe permitem. A Argentina que vive do orgulho nacional pela seleção de futebol que vence times mais fracos, como os bolivianos (de 2004), estende essa metáfora ao maltrato dos trabalhadores imigrantes que se aventuram a trabalhar em Buenos Aires, apesar de o país também estar em decadência. Longe de oferecer um paraíso ou um espaço utópico, Buenos Aires serve como última morada para Freddy, o qual paga com sua vida o preço da intolerância racial precipitada pela complicada situação econômica que sofre o país em consequência dos problemas internos.

Resumindo, *Paraíso Travel* e *Bolívia* representam exemplos de como os diretores latino-americanos contribuem para a discussão cultural de redefinir conceitos tradicionalmente aceitos. Dentro do entorno pós-moderno, as correntes principais têm sido trocadas ou desafiadas por

versões provenientes das margens da produção cultural. Estes dois filmes atravessam as fronteiras estéticas literalmente em busca de oferecer versões alternas. Os diretores outorgam vozes aos setores minoritários, ao permitirem que os telespectadores percebam a situação dos imigrantes nos grandes centros urbanos para onde tradicionalmente se emigra em busca de melhores condições de vida. Nem Nova York, nem Buenos Aires oferecem as soluções esperadas por Marlon, Reina ou Freddy. Em *Bolívia*, a xenofobia motiva sentimentos tão negativos e preconceituosos que acabam com a vida de um pai que cruzou a fronteira procurando comida e sustento para sua família. Caetano triunfa ao proporcionar ao público um filme sem heróis tradicionais, mas com heróis contemporâneos carentes de traços convencionais. *Paraíso Travel* exhibe a odisséia da viagem empreendida todos os dias por centenas de pessoas que sofrem peripécias para chegar aos Estados Unidos em busca do sonho americano. Deixa para o público a mensagem de que já moravam no paraíso e não era necessário sair da Colômbia⁵⁰.

Referências

BRAND, Simon. *Paraíso Travel*. Distributed in the USA by Phase 4 Films, Fort Mills, SC, 2009. Filme.

CAETANO, Israel Adrián. *Bolívia*. New Yorker Video: [Distributed by] Cinema Tropical, [New York], 2005. Filme.

COLUMBUS, Christopher, et al. *The Diario of Christopher Columbus's First Voyage to America, 1492-1493*. The American Exploration and Travel Series. 1st ed. Norman: University of Oklahoma Press, 1989. Impresso.

DAVIDSON, Michael. "From Margin to Mainstream: Postwar Poetry and the Politics of Containment." *American Literary History* 10.2 (1998): 266-90. Impresso.

50 Obrigado a Shalimar Rebecca Fodrá e a André Zampaulo pelos comentários a versões originais deste artigo.

- FRANCO RAMOS, Jorge. *Paraíso Travel*. Bogotá: Editorial Planeta Colombia, 2001. Impreso.
- MEACHAM, Jon. "The American Dream: A Biography." *Time* 21 jun. 2012. Impreso.
- MORE, Thomas. *Utopia (1516)*. 1 vols. Leeds, Eng.: Scolar Press Ltd., 1966. Impreso.
- MUÑIZ, Angel. *Nueba Yol 1 e 3*. Venevision International, Coral Gables, FL, 2006. Filme.
- NUÑEZ, Cabeza de Vaca, Alvar, and FERRANDO, Roberto. *Naufragios y comentarios*. Crónicas De América. 1a ed. Madrid: Historia 16, 1984. Impreso.
- PASSEL, Jeffrey; D'VERA, Cohn; GONZALEZ-BARRERA, Ana. Net Migration from Mexico Falls to Zero—and Perhaps Less. Pew Hispanic Center. 23 avr. 2012. 29 ago. 2012. Internet.
- PATTERSON, Lee. "On the Margin: Postmodernism, Ironic History, and Medieval Studies." *Speculum* 65.1 (1990): 87-108. Impreso.
- QUIÑONEZ, Ernesto. *Bodega Dreams*. New York: Vintage Contemporaries, 2000. Impreso.
- RIKER, David. *La Ciudad the City*. New Yorker Video, New York, N.Y., 2005. Filme.
- RITTER, Gerhard. MACHIAVELLI, Niccolo. MORE, Thomas. *Machtstaat Und Utopie; Vom Streit Um Die DäMonie Der Macht Seit Machiavelli Und Morus*. 2. Aufl. ed. München; R. Oldenbourg, 1941. Impreso.
- RIVERA, Tomás. *Y no se lo tragó la tierra*. Houston, TX: Piñata Books, 1996. Impreso.
- VILLARREAL, José Antonio. *Pocho*. Garden City, N.Y.: Doubleday, 1970. Impreso.
- ZAMBONI, Marcelo. *Moriré una mañana de verano en Nueva York*. Buenos Aires, Argentina: Grupo Editor Latinoamericano : Distribuidor exclusivo, Emecé Editores, 1991. Impreso.

Aventuras, desplazamientos y convergências transatlánticas: impresiones contemporáneas de Jules Laorgue en Alemania y Carl Brendel en Uruguay⁵¹

Lisa Block de Behar⁵²

Asociadas a la invención de la escritura, las distancias favorecen intercambios epistolares que han multiplicado, en ambos márgenes oceánicos, los vestigios de quienes las transitaron, registrando historias individuales, conocidas o sorprendentes, correspondencias que ilustran sobre inesperadas experiencias, entusiasmos previsibles e iguales decepciones. Parciales, esos intercambios suelen ser precarios, apenas un simulacro de convivencia que no disimula ni disminuye las crecientes añoranzas. Entre la curiosidad y la nostalgia, las anotaciones se conservan en diarios personales que contrarrestan la carencia del espacio anterior y compartido, por un espacio interior o íntimo, inscritas en páginas melancólicas que *espacializan* la diversidad de aventuras en documentos reveladores de nuevas situaciones.

51 Este escrito parte de la presentación realizada en el Coloquio “Ideas viajeras y sus objetos: El intercambio científico entre Alemania y América austral”. Universidad de la Plata-CONICET, Universidad de Buenos Aires-CONICET, Instituto Iberoamericano de Berlín, Fundación Alexander von Humboldt. Publicado en las actas de ese encuentro, con el título “Crónicas de extranjeros: una escritura entre dos aguas. Impresiones contemporáneas de Jules Laforgue en Alemania y Carl Brendel en Uruguay”, por Iberoamericana/Vervuert, Frankfurt am Main/Madrid, 2011, p.: 291-305.

52 Universidad de la República, Uruguay.

Más esporádicos que sistemáticos, desde un continente viejo y occidental a otro igualmente viejo pero más occidental - que es el americano nuestro- llegaron viajeros que habían soñado con una naturaleza agreste, con extensiones selváticas o desérticas, innumerables andanzas y promisorias fortunas, descubrimientos de seres autóctonos o exóticos y de poblaciones urbanas o rurales, ansiosos por conocer fauna y flora, reunidas, ordenadas y descritas en archivos, libros, y expuestas discontinuamente en edificios (la casa de Alexander von Humboldt, en Berlín, precisamente, habría sido uno de los mejores modelos) que, en algunos casos, superando adversidades varias, devinieron museos o dejaron de serlo.

Por sus travesías, entre filosóficas y cosmológicas, Humboldt, por ejemplo, se informaba sobre las características de estas tierras, formulaba o confirmaba hipótesis sobre armonías planetarias, sobre la composición química de la atmósfera, identificaba estratos geológicos mientras Aimé Bonpland coleccionaba pacientemente ejemplares botánicos, los denominaba y clasificaba en interminables y fundacionales taxonomías. Sin desconocer, sin embargo, las depredaciones que producía la civilización europea (se refería sobre todo a la española) en las poblaciones indígenas. El testimonio de Humboldt, su indignada compasión, apareció publicado, traducido del francés, en un periódico de Montevideo, LA ABEJA DEL PLATA, en mayo de 1837:

(...) eran en aquella época los Españoles, y lo fueron aún mucho después, una de las naciones más civilizadas de la Europa. (...) Habríase pensado que las consecuencias de ese desarrollo del espíritu y de aquellos vuelos sublimes de la imaginación [europea], debiera [n] haber sido una dulcificación general de las costumbres. Pero más allá de los mares, y por todas partes donde la sed de las riquezas acarrea el abuso del poder, los pueblos de Europa, en todas las épocas de la historia, han desplegado el mismo carácter. El hermoso siglo de León X fue señalado en el nuevo mundo con actos de

crueledad dignos de los siglos más bárbaros. *Voyage aux Régions équinoxiales*, liv. 3, chap. 6⁵³

No solo sorprende que, ya en esa temprana fecha, un periódico uruguayo publicara escritos de Humboldt sino, y sorprende mucho más, que sus reflexiones tuvieran igual y total vigencia formuladas un siglo después, suscitadas por la barbarie que los alemanes precipitaron ya no sobre “los desdichados indios” sino sobre sus compatriotas judíos, colegas, amigos, vecinos.

Pero, en esta oportunidad, no podré recordar los intrépidos viajes de investigación de distinguidos científicos desde Europa a nuestros países ni los derroteros que, en sentido inverso, realizaban jóvenes uruguayos, vástagos de familias patricias, en su mayoría, en busca de conocimientos y capacitaciones diversas, ni me detendré en las dolorosas variaciones de la tragedia del siglo XX ni en las fugas de unos pocos judíos alemanes que se refugiaron, a duras penas, en Uruguay a fines de la década del 30, tan pocos que no mitigaron el infortunio de cifras incontables.

Me referiré, en cambio, a dos casos excéntricos, dos individuos que no se inscriben en los esquemas más frecuentes ni de viajeros ni de exilados, quienes tampoco presentan ninguna conexión entre sí. Doblemente insólitos, tienen algo en común, al menos: no tienen nada en común.

Son tan marcadas y profundas las divergencias entre ellos que, presumiblemente, invalidarían cualquier comparación. Pero ¿bastaría acaso con que un observador intente aproximar dos objetos como para que, por más disímiles que sean, la mera cercanía —que es *afinidad*— dé lugar a otras *afinidades* que transforman la proximidad en semejanza?

53 Alexander von Humboldt. “Del influjo del espíritu y régimen monásticos en el carácter y en la condición social de las tribus indígenas de las ex colonias españolas”. LA ABEJA DEL PLATA. N° 1, mayo 1837. Disponible en: http://www.periodicas.edu.uy/v2/minisites/abeja_del_plata/index.htm

Probablemente la literatura no renegaría de estas aproximaciones de las que dan cuenta las ficciones de “*axolotl*”,⁵⁴ por ejemplo, que relatan la fábula del extranjero, el anhelo de asimilación de quien, fascinado por las peculiaridades de una larva extraña, se deja atraer por su anfibia identidad hasta una identificación total. También extranjero, en una pecera, el ajolote se expone a la obsesiva observación de un narrador, reflejados ambos en las dualidades del agua y las temblorosas transparencias del vidrio. De la misma manera que la distancia propicia la escritura, la deseada proximidad acarrea la *fijación* –que es observación y estabilidad-, semejanzas de las que el cuento de Julio Cortázar es paradigma. El film de Alain Tanner *Dans la ville blanche*,⁵⁵ que lo recuerda y repite, entrecruza ambas, la distancia –las cartas que la disimulan- y la fijación – imágenes de la filmación, las fotografías-, el registro de un personaje que entre el mar y la tierra, la navegación y la ciudad, la distancia y la inmediatez, las voces y las letras concilia en conflicto la condición del híbrido.

Dos casos raros

Como si se tratara de cruzar destinos antagónicos, en los mismos años en los que Jules Laforgue (1860-1887) parte con su familia en 1867 desde Montevideo, donde había nacido, hacia el sudoeste de Francia de donde sus antepasados eran originarios, y se instala luego en Berlín (1881-1886), Carl Brendel (1835-1922) nacido en Ansbach, Baviera, llega con la suya a instalarse en estas tierras (1867-1892) procedente del Brasil (Bahía), donde solo pasó una breve temporada.

Si bien las coincidencias fortuitas de la cronología los acercan, el rumbo hacia Europa del primero, y hacia América del segundo, em-

54 Julio Cortázar. “axolotl”. *Final de juego*. Sudamericana. Buenos Aires, 1958.

55 Suiza-Portugal, 1983. Bruno Ganz interpreta a Paul, el protagonista que lee y muestra en la pantalla la página del cuento.

pieza por oponerlos. Aunque sus circunstancias geográficas y afectivas fueron muy diferentes, ambos anotan sistemáticamente sus peripecias diarias. A una relación epistolar que los afectos personales, familiares y amistosos entonan en un mismo registro sentimental, Laforgue suma los apuntes que se convertirán en su libro *Berlin, la Cour et la Ville* (1886), que antes de su tardía y póstuma publicación (1922) ya habían aparecido en *LE FIGARO*, suscritos con un seudónimo suyo, conmovedoramente significativo: Jean Vien (*J'en viens*).

Brendel, sorprendido por las inesperadas peripecias de un mundo que empieza a descubrir, adopta el hábito de una escritura profusa, continua, un acopio de notas muy cercanas a los hechos, escritas con rigurosa claridad, adoptando una escritura más referencial que literaria, desechando los raptos de la imaginación o de la factura poética. Más allá de la curiosidad que transmite respecto de los hechos cotidianos relatados con naturalidad pero que, en gran parte, devinieron históricos, sus *Memorias* no dejan de aludir a importantes protagonistas contemporáneos que, en varios casos y en otras latitudes, son los mismos que llamaron la atención de Laforgue, aunque perfilados desde perspectivas diversas.

No llegaron a tener noticias uno del otro y, sin embargo, sus escritos revelan, cada uno desde su medio y estilo, la sagacidad no exenta de ironía con que observaban su entorno o modulaban sus apreciaciones sobre figuras, épocas y episodios.

En efecto, demasiado diferentes para compararlos: Jules Laforgue, un joven poeta, un poeta mayor y muy fino crítico de arte, autor de una obra tan ocurrente como transgresiva, de notables y prolongadas resonancias, vivió desamparado en París al principio y al final de su corta existencia que supo, sin embargo, de los mejores amparos.

En cambio, Carl Brendel, un avezado médico y apreciado hombre de ciencia, con familia y fortuna, recorrió y conoció muy bien el Uruguay, sus gentes y sus costumbres; realizó prácticas profesionales

importantes, tratamientos desconocidos en nuestro medio provincial y decimonónico, medicinas que se suministraron por primera vez, formuladas o introducidas por él.

Fernando Mañé Garzón, que considera sus *Memorias* un documento único por las valiosas informaciones que proporciona sobre nuestra historia, la inmigración alemana, el estado de la medicina en nuestro medio, las rescata, las publica y anota en un libro que él tituló, con razón y con ingenio, *El gringo de confianza*.⁵⁶

Laforgue, a quien no dudaría en calificar como “*homme de lettres*”, no solo porque se trata de un escritor, un artista que siente – más que por Francia, más que por Uruguay - la poesía por patria. Pero más aún porque este *homme de lettres* vive escribiendo cartas (fr. *lettres*) a su familia, a sus amigos, a sus relaciones en general. Aun así no logra sobrevivir a una vida de miseria, de enfermedad, de inusitados contrastes.

Adverso a la cultura, robusto, longevo y nacionalista, Brendel retorna a su patria donde dispondrá de veinte largos años para elaborar sus memorias a partir de las anotaciones que bosquejaban, a distancia, los incidentes, los sucesos y las actividades de ultramar. Dos de sus hijas, que regresan a Uruguay, las traen consigo y aquí quedaron. Desde lejos mantuvo vínculos afectuosos con el Uruguay, prolongando a distancia penas y preocupaciones originadas en este continente, de los que da prueba su correspondencia. Fechada en Munich, el 18 de enero de 1898, dirige una carta respetuosa y entrañable a la vez, a su amigo, el Sr. Carlos Peixoto, requiriendo su auxilio para averiguar sobre la suerte de su hijo Gustavo, desaparecido en el Mato Grosso. Gracias a la extraordinaria generosidad intelectual de Arturo Rodríguez Peixoto, que conserva las cartas que recibió su bisabuelo de Carl Brendel (entre

56 F. Mañé Garzón y A. Ayestarán. *El gringo de confianza. Memorias de un médico alemán en Montevideo entre el fin de la Guerra del Paraguay y el Civilismo 1867-1892. Su actuación obstétrica y quirúrgica por Ricardo Pou Ferrari*. Edición financiada por el Laboratorio Roemmers, Montevideo, 1992.

otros remitentes ilustres) y que ha tenido a bien informarme sobre su existencia, conozco y transcribo las líneas en las que confiesa su desolación paternal confiando en la solidaria comprensión de su amistoso destinatario. En un perfecto español, con su escritura intachable, intachada, se dirige a

Sr. Dr. Carlos Peixoto,
Muy estimado señor y amigo mío
Tanto mi primo el Sr. Dr. Ed. Fein, como mi apoderado, el Dr. Juan Figari, le habrán manifestado mi pedido, para que Ud., mi más íntimo amigo, se empeñe á aclarar el destino de nuestro hijo Gustavo, del cual nos falta toda clase de noticias desde 22 de Febrero p.p. de Cuyabá. Supongo que ha sido asesinado.

¿Cómo comparar a individuos de carácter, ocupación e intereses tan desemejantes, con biografías demasiado diversas e itinerarios dispares? Compartieron, sin embargo, una parcial contemporaneidad, pero en países ajenos a los suyos, donde ocuparon ambos sendas y diversas posiciones de privilegio por las que disfrutaron de “la gracia del extranjero”, prerrogativas que no suelen ser concedidas a los nativos.

Previsibles, esas facultades le fueron asignadas a Brendel en Uruguay, un profesional a quien no le pesó radicarse en comarcas agitadas por la crueldad de guerras civiles y bárbaras, en bien llamadas tierras purpúreas, anegadas por los desbordes de traiciones y asesinatos, por dictaduras y epidemias sucesivas e incontrolables, hechos dramáticos de los que el médico dio cuenta.

Encumbrada su existencia diaria por privilegios inusuales, Laforgue se deleita entre los placeres que depara la vida en la corte, despreocupado ya de las tribulaciones de la inanición y de todas las penurias que le afligieron hasta incorporarse, en 1881, como “lector de francés” en la corte de la Emperatriz Augusta, dedicando sus saberes literarios a la

soberana, con prescindencia de los conflictos o enconos políticos o patrióticos, todavía vigentes, en épocas que los multiplicaban. ¿Un poeta franco-uruguayo en la corte prusiana, sirviendo como lector a su Majestad la Emperatriz, luego de la derrota que padeció Francia en la guerra franco-prusiana finalizada una década atrás? ¿Cómo se entiende?

Ambos dejan constancia, por escrito, de sus impresiones personales, pero esos relatos refieren a mundos tan antagónicos que resultaría forzada la comparación entre la cultura agreste, casi primitiva, que procura y deleita a un escritor en un caso y, en otro, los refinamientos de una cultura aristocrática, monárquica, imperial, cuyas dimensiones ni siquiera imaginaba quien llegó a disfrutarla durante unos pocos años.

Brendel anota someramente las suyas pero recién les da forma cuando regresa a Alemania; una parte de dos gruesos volúmenes en alemán, sus escritos, publicados y traducidos al español forman ese libro, muy bueno, que solo publica los materiales relativos al Uruguay⁵⁷ y que pude tener entre mis manos gracias a la generosa comprensión del Dr. Mañé Garzón. Muy estimadas, las cartas y crónicas de Laforgue, escritas en su francés que se inclina ante las transparencias de una función que, sin ser periodística, se atiene a sucesos de señalada actualidad, dejan entrever los vestigios de sus esmeros literarios.

Mañé Garzón indica las fechas, separa los capítulos, da luz a las *Memorias* de Brendel que pintan un fresco abigarrado, una galería donde parecen desfilar los mayores personajes del Uruguay, las jerarquías del país. Presidentes poco competentes y anodinos, ministros de alta y discutible dignidad, generales feroces que ejercen sus violencias dentro y fuera del combate, toda la farándula que la historia trató de embellecer con propósitos patrióticos, así como llaman la atención las clausuras endogámicas propias de una aristocracia provinciana, muy apegada a las genealogías de la tierra.

57 Ídem.

Intercala asimismo estampas de la gente sencilla, servidores bien dispuestos, trabajadores del campo y la ciudad, de diferente empeño y lealtad para quienes guarda recuerdos de atento agradecimiento. Con similar equidad, Brendel elogia las tareas desempeñadas por sus compatriotas o sus destempladas conductas, sus progresos económicos, los suyos propios con una precisión que no sorprende:

A cuántos alemanes he visto fundirse, o vivir pobremente, que sin embargo si hubieran llevado una vida ordenada y con un poco de voluntad hubieran podido ocupar situaciones ventajosas y felices. (...) Mucho más tarde recién reconocí claramente que la causa de sus desgracias fue la bebida, en muchos de esos hombres, y otras cosas, que me tengo que callar.⁵⁸

No duda en adherir, como muchos extranjeros, a la dictadura del Coronel Lorenzo Latorre (1876-1879) pero, contando con que también fueron uruguayos, procedentes de diversos sectores sociales, quienes lo apoyaron o colaboraron con el régimen sin apoyarlo: “Solo a regañadientes el país se sometió a la dictadura del coronel Latorre, pero nosotros, los extranjeros, la queríamos, ya que hacía reinar el orden y la seguridad.”⁵⁹

Sin fechas puntuales en un diario que administra a su gusto, Laforgue advierte sobre las ambivalencias de una comitiva formada por las más destacadas personalidades del Imperio y que observa de cerca. Vive entre ellas, bajo su mismo techo, como si convivieran, pero la proximidad es una cercanía eventual, no disminuye las diferencias sociales de un testigo no implicado, de una distancia interior pero no íntima, de alguien que describe desde adentro pero como si estuviera afuera, en otro mundo, con la desenvoltura de quien, desde lejos, no se compro-

58 F. Mañé Garzón. P. Cit., p. 90.

59 F. Mañé Garzón. Op. cit., p. 186.

mete y, aunque no tiene nada que ver, ve y dice lo que ve. Es la suya una situación excepcional pero sabe que no le pertenece; sobrevino como un lance de fortuna sin sed de aventuras ni ambición social; su meta era volver a su vida anterior y cada vez fue mayor el deseo de regresar y recuperarla.

Recurrente, la ironía marca la escritura de ambos autores; muy conocidas, las parodias de Laforgue pretenden “la originalidad”⁶⁰ a cualquier precio pero no se confundirían con el “refinado humorismo” que reconoce Mañé Garzón en Brendel, ni con las ambigüedades de quien intenta o cree vivir dos presentes a la vez o, bilocalizado, un presente en dos lugares. ¿Cómo se explica que Laforgue, un poeta nacido en Montevideo, emigrado a Francia, desfalleciendo de hambre en París, de la noche a la mañana, como en un cuento de hadas, se encuentre disfrutando de una “vida de palacio”, en habitaciones y mesas bien provistas, dedicado su tiempo al placer de sus lecturas, a escribir, visitar y ver exposiciones y, antes que nada, oficiando como lector en la corte prusiana de la emperatriz Augusta? Aun llevando esa vida de príncipe – pero como Hamlet en un palacio ajeno -, sintiendo nostalgias de otras tierras, realiza anotaciones muy precisas, sobre todo, de las actividades culturales que ocurrían en Berlín y en otras ciudades alemanas adonde la corte se dirigía e instalaba en grandes palacios: Coblenza, Constanza, Baden-Baden, Babelsberg, Potsdam, Wiesbaden, hasta 1886, cuando Laforgue renuncia a su empleo.

Estoy en una isla [Mainau, julio 1884]; me alimento en la vajilla real de las elucubraciones de dos cocineros franceses, no tengo nada que hacer, recibo mis tres periódicos diarios y paso, *täglich*, cuatro horas en el lago, solo, en canoa (...).⁶¹

60 D. Grojnowski. *Jules Laforgue et "l'originalité"*. Éd. de la Baconnière, Neuchatel, 1988.

61 J. Laforgue. *Œuvres complètes. Vol. V. Lettres* (1883-1887). Slatkine, Genève, 1979, XCII, p. 94.

Sin embargo, y a pesar de apreciar las opulencias de esa afortunada plenitud no oculta la tristeza que las mitiga; dice que extraña París y en cada carta reclama noticias del mundo del que se sentía partícipe, como si no quisiera alejarse de ese círculo, que muestra Auguste Renoir en *Le déjeuner des Canotiers* (1881), el cuadro donde aparece Laforgue conversando con Charles Ephrussi, complacido por el esplendor estival y festivo, en ese ambiente de delicada convivialidad, uno de esos idilios que Renoir pintaba con inconfundible frescura. ¿Cómo no lamentar – aún en medio de abundancias áulicas - el alejamiento de esas reuniones donde la belleza era común?

O cuando, al deambular en el puerto de Hamburgo, entre recuerdos y sentimientos vagos, ve flamear en el mástil de un barco la bandera uruguaya y asocia su imagen con los olores de un mar que ni París ni Berlín evocaban.

Una escena similar, en la misma década, aunque con la bandera ondeando sobre el mástil de un alto edificio, suscita los sentimientos patrióticos de Brendel, más orgulloso que nostálgico, quien comenta:

y encima de todo ondeaba la bandera alemana, visible desde la orilla por encima del anchísimo río hasta la costa occidental de la provincia hermana de Santa Fe. [...] viajamos hasta la cercana ciudad de Paraná, más o menos la distancia de Hamburgo-Cuxhaven, a bordo de un vaporcito siempre a lo largo de la costa izquierda de Entre Ríos.⁶²

Su ejercicio profesional le permitió alternar con figuras relevantes de la sociedad uruguaya, así como mantener estrechas relaciones con sus compatriotas, que se habían radicado en distintos parajes de nuestro país.⁶³ Sus *Memorias*, publicadas hace apenas un par de décadas, dan

62 F. Mañé Garzón. Op. cit., p. 226.

63 Según anota, son 400 los alemanes que en 1868 vivían en Uruguay, una demografía que incluía suizos y austríacos, germanohablantes todos.

cuenta de su participación en las vicisitudes históricas de tiempos casi heroicos, de gestación de la nación y de progresos civiles e institucionales, pero no perdía de vista las decisivas instancias históricas de una Alemania de cuyos acontecimientos no se sentía nada alejado y, sin vacilar, reafirmaba una y otra vez su identidad alemana. Con vehemencia recuerda sus paseos y festejos en Vigo, ciudad donde se detiene su barco al volver a Montevideo, apuntando algunas observaciones convencionales sobre las corrientes emigratorias, sobre el temperamento de los gallegos, sus suculentos platos y vinos pero, de inmediato, a renglón seguido, contrarresta los elogios pasando a rendir exaltado tributo a sus sentimientos patrióticos:

Pero no nos olvidamos de nuestra patria, ya que al día siguiente sería el cumpleaños del viejo emperador Guillermo. Le enviamos un efusivo telegrama de felicitación, y cuando a la mañana siguiente a las ocho se izó la bandera alemana, brindé por el emperador.⁶⁴

Ni las alternativas de la navegación: “las coloridas medusas y los delfines danzantes”, ni los encantos del variado paisaje: las viñas, los campos, los torrentes de lava, en torno al Tenerife, llegaron a distraer el fervor teutónico ni las libaciones celebratorias: “Naturalmente no dejamos pasar el 1° de abril, el 70° cumpleaños de Bismarck, y el cruce del Ecuador, sin celebrarlo”.⁶⁵ (Año 1885)

“El Emperador”, que vivió hasta 1888, es tema y título de uno de los extensos capítulos del libro de Laforgue; allí encomia en él a un hombre, respetado por los alemanes, tanto por aquellos que se encontraban lejos como por los que se alojaban bajo su mismo techo. Todos apreciaban el rigor de sus hábitos militares, de sus gestos que el desfile y la disciplina habían afianzado al punto de considerarlos parte de su

64 F. Mañé. Op. cit., p. 227.

65 *Ibidem*, p. 228.

natural continencia. Laforgue observaba los movimientos de palacio desde los espacios que compartía con la Emperatriz Augusta, sin pasar por alto ninguno de sus atributos. No deja de ser curioso que el poeta, el lector profesional, el joven que estuvo a punto de desfallecer de hambre en un mísero cuartucho de París, vea a Guillermo I, Rey de Prusia, Emperador de Alemania con tal natural y mesurada discreción:

[Guillermo] es el personaje menos complicado. ¿Tiene acaso alguna pasión, un gusto que sobresalga, una manía? No. No es ilustrado, ni hacedor de ocurrencias históricas como su predecesor (...) ni devoto, ni libre-pensador; ni comilón, ni bebedor; ante todo es un militar, pero no un bruto.

Aprecia la firmeza de sus rasgos patriarcales, su voz fatalista y mística, la sincera sobriedad de quien, al frente del Imperio, no se ha visto afectado ni por los homenajes, ni por glorias ni triunfos, admirado de que su fama y victorias no lo hayan apartado de las moderaciones de la vida burguesa ni le hayan hecho olvidar sus años de pobreza y austeridad.⁶⁶ No parece escandalizarse ante la indiferencia del Emperador, a quien las artes importaban poco, pero no le cuesta reconocer que, si bien jamás llegaba a poner los pies en un museo o en una exposición de arte

[hace] comprar todos los años un surtido de telas mediocres que distribuye enseguida en los corredores y las habitaciones de castillos en los que se habita un mes por año.⁶⁷

Sin embargo, por sobre la inevitable perspicacia y sobriedad de sus críticas, a pesar de las nefastas consecuencias de una guerra que

66 Laforgue. Op. cit., p. 43.

67 Laforgue. Op.cit., p. 39.

derrotó a Francia y consolidó la unidad germana, prevalece el respeto de un joven poeta que estima al soberano con una deferencia similar a la de cualquier ciudadano alemán, patriota fervoroso, médico en nuestra campaña.

De la misma manera que el emperador, Brendel evitaba su asistencia a las tertulias musicales o artísticas que tenían lugar en su casa, consintiendo – por condescendencia o por simple desapego - las veleidades de su mujer, pero hasta cierto punto:

En casa las veladas musicales fueron excesivas, y debido al agrandamiento de nuestro círculo se formó un club musical propio, en cuya comisión organizadora tuve que colaborar también yo. Pero pronto me retiré de eso.⁶⁸

Una condescendencia que no se distinguía de la tolerancia displicente con que el monarca consentía las aficiones de la augusta emperatriz, un monarca a quien Brendel no conocía pero admiraba respetuosamente hasta que la desavenencia con Otto von Bismarck separó a los alemanes, incluso a aquellos que, tan alejados de las decisiones de palacio o de los avatares políticos y militares que conmovían la capital del Imperio, se enfrentaban en el extranjero fundando y afiliándose a clubes adversos.

Sin reverencias y sin resentimientos sociales de clase alguna, Laforge se detiene a describir con la mayor naturalidad al emperador, como si se tratara - como se trataba - de un semejante. Hasta diría que lo observaba con simpatía aunque ocurría, concomitante, el desgaste del trato cotidiano, esa proximidad que suele anular las diferencias - no solo de clase -, no obstante una distancia obligada ya que el emperador y

68 F. Mañé Garzón. Op. cit., p. 64.

la emperatriz vivían tan separados, tanto como pueden vivir separados quienes habitan un mismo palacio:

El emperador nunca fue un hombre ilustrado; tanto la ciencia como las artes le son totalmente ajenas; ni siquiera se interesa en la literatura alemana. Solo leyó una novela francesa, el *Judío errante* de Eugène Sue.⁶⁹

No sorprende que el judío y su errante fatalidad atrajeran el interés imperial aunque - y a pesar del título - sea insignificante la atención que se le dispensa al judío y su trágico destino en ese libro.

¿Qué atraería, entonces, la atención del Emperador como para preferir, de forma excluyente, una enorme novela de gran popularidad en París, de alusiones míticas e históricas bastante confusas?

Mientras que la Emperatriz (a cuyos ímpetus ancestrales hacía referencia el Emperador), descendiente de Catalina la Grande de Rusia, educada en Weimar, no disimulaba sus animadas inquietudes culturales: vivía admirando la ilustración conversada en los salones franceses, los aciertos del idioma francés a los que los poetas daban musical relieve y auspiciaba, durante el invierno, “*les jendis musicaux*” que, como otras recepciones, se realizaban en el propio palacio donde habitaban sus majestades.

Augusta impone el francés, una lengua que hablaba correctamente y sin acento, en todas las ocasiones. Los diarios que lee son solo en esa lengua (LE FIGARO, LE TEMPS, LES DÉBATS), los autores que le importan, también (Goncourt, Zola, Daudet) y, como una verdadera francesa del siglo pasado – dice Laforgue - solo se interesa en la pintura anecdótica. Si bien la devoción desmedida por esa cultura en particular podría complacer al lector de francés que era Laforgue, él objeta las discriminaciones de tal hegemonía lingüística que, impopular, la distancia e indispone con sus súbditos:

69 Laforgue. Op. cit., p. 44.

La emperatriz es impopular en Berlín. No tanto por sus simpatías francesas, que son mal conocidas y constituyen, además, un capítulo en el que el alemán es menos susceptible de lo que nosotros lo seríamos, (...).⁷⁰

Tan diferentes los dos cronistas, Laforgue y Brendel, tan distantes sus orígenes, sus intereses, las circunstancias vitales y, sin embargo, a pesar de las anotaciones claramente diversas, la extrema lejanía en un caso y la extrema proximidad en el otro no cuentan, sus impresiones se confunden en un mismo régimen comparativo. En la memoria de quien los compara, se superponen los comentarios de Laforgue con los de Brendel, como si al describir las mismas figuras, pero desde perspectivas tan distintas, se suspendieran las divergencias para pasar a formar una unidad que los comprende.

Gringos de confianza ambos, dedicado a los preciosismos de la literatura y del arte uno, atento a los criterios de París, juzga los acontecimientos de Berlín, de la corte y la ciudad desde los fueros de su aventajada perspectiva. Otro, un médico que – entre tantas responsabilidades profesionales - no duda en operar al Ministro de Guerra, Gregorio Suárez, de extremada crueldad y oprobiosa fama, arriesgando tanto la vida de su impaciente paciente como la suya propia. Gracias a la feliz culminación de esa crítica situación quirúrgica, el feroz militar dio a Brendel el título con que lo distingue: “El gringo de confianza”, que dio título, a su vez, al libro en que recuerda a quien por su fealdad y, tal vez, por disimulada homonimia con quien no sintió escrúpulos en degollar centenares, llamaban “el Goyo Jeta” (Ver XIV, XV, 30-31).

Son notables, desde todo punto de vista, la descripción de la epidemia de cólera (XIII, 9-12), el embalsamamiento del cadáver del General Flores (P.13), presidente del Uruguay durante dos períodos

70 Laforgue. *Œuvres complètes. Vol. VI, En Allemagne: Berlin, la cour et la ville. Une vengeance à Berlin. Agenda*. Slatkine, Genève, 1979, p. 69.

(1853-1855, 1865-1868), asesinado en circunstancias poco claras, o el procedimiento de veneración – o de preservación - del que solo se tiene noticias por el relato de Brendel.

Ambos destacan la estampa de Bismarck que Laforgue resuelve con un voluntario efecto de distanciamiento, a pesar de la frecuente proximidad. Por su parte, la estupenda entrevista que relata Brendel con el mismo y célebre personaje, en su condición de representante de los alemanes del Río de la Plata, las noticias que publica en LA PLATA o en el DEUTSCHE LA PLATA ZEITUNG (periódico de rotunda adhesión nazi, desde principios de los años 30, ya muerto Brendel) lo presentan, a partir de su excepcional trato cercano, como emblema de la férrea identidad prusiana.

Son numerosas las tesis de estudios comparados que hacen referencia a un objeto común, un tópico, un paisaje, el viaje, para examinar las peculiaridades que presentan en cada obra que los relata y recrea. También en esta oportunidad me permití tomar algunas referencias comunes para atender las diferencias y coincidencias que presentaban las semblanzas literarias y testimoniales de dos semejantes tan diferentes pero que la escritura reúne.

Pienso en las metáforas del desplazamiento y en los estudios que, seguramente, se habrán dedicado a examinar las constantes que vinculan los viajes con las distancias y de ambos con la escritura. Se trata de un destino común, una ruta o rumbo que, como la palabra bien lo dice, es libro y camino, escritura y *derrotero*, que, en curiosa dilogía, concilia en una palabra distintos sentidos que el mar y sus travesías no distinguen.

Vanguardismo, posvanguardismo y modernidad en la poesía paraguaya

Miguel Ángel Fernández Argüello⁷¹

Se ha dicho que la poesía de vanguardia aparece en el Paraguay con los poemas que escriben Josefina Plá y Hérrib Campos Cervera a mediados de la década del '30⁷². Creo necesario hacer al respecto algunas puntualizaciones.

Los conceptos de “vanguardia” y “vanguardismo” se refieren, por lo general, a los movimientos de ruptura que se dieron en las literaturas occidentales en las primeras décadas del siglo XX: expresionismo, cubismo, futurismo, dadaísmo, surrealismo...

Dentro del ámbito hispánico —y, más específicamente, español—, se dan las primeras manifestaciones vanguardistas en la revista PROMETEO y en los escritos de su director, Ramón Gómez de la Serna, entre los años 1910 y 1920, pero no se afirma sino con la llegada a Madrid del poeta chileno Vicente Huidobro, que trae desde Francia el *Creacionismo*, en coincidencia con la postura animadora de Rafael Cansinos Asséns, que en Madrid predica el *Ultra* a través de revistas como GRECIA (con su primera época sevillana, seguida por la segunda de Madrid), ULTRA, TABLEROS, HORIZONTE y REFLECTOR (también madrileñas), a las cuales hay que agregar todavía la revista CREATION, que dirige Huidobro en París.

71 Universidad Nacional de Asunción. E-mail: mafdial@gmail.com.

72 V. Rodríguez Alcalá, Hugo: “El vanguardismo poético en el Paraguay”, en *Quince ensayos*, Asunción, Criterio, 1987.

Conocemos mejor, ahora, después de las investigaciones de la estudiosa argentina Gloria Videla, lo que fue el ultraísmo español, así como su prolongación rioplatense a través de Jorge Luíz Borges, quien regresa a Buenos Aires en 1921 tras una estancia en España durante la cual participa activamente en el movimiento encabezado por Cansinos Asséns, Guillermo de Torre y otros.

La recepción de las vanguardias en el Paraguay

Pues bien, también en Hispanoamérica se dan varios movimientos de vanguardia. Se los conoce ahora mejor después de los trabajos de investigación y las publicaciones de la citada Gloria Videla, Hugo J. Verani y Jorge Schwartz, entre otros.

La mayor parte de estos movimientos vanguardistas hispanoamericanos (como también en el ámbito brasileño) surge asimismo alrededor del año 20. Se asocian a estos hechos nombres como los de Vicente Huidobro, ya citado por su influencia sobre el ultraísmo, Pablo de Rohka, también chileno, Borges y Oliverio Girondo en la Argentina...

Por la misma época, en el Paraguay la generación más joven aparece ligada al modernismo rubendariano. Pero ya hacia 1923, con la aparición de revistas como JUVENTUD y ALAS, asoma con cierta timidez, al principio, un acento nuevo, que pronto se definirá en un sentido similar al de otros poetas hispanoamericanos de la época: lo que se conocerá con el nombre de *Posmodernismo*, y que, desde luego, tiene su equivalencia en España.

El Postmodernismo hispanoamericano tiene figuras de gran porte, que a la hora de evaluar los hechos literarios de la época tienen un peso importante. Me refiero, por ejemplo, a poetas como el mejicano López Velarde, el argentino Baldomero Fernández Moreno y, muy especialmente, a tres grandes figuras femeninas: la chilena Gabriela Mistral, la uruguaya Juana de Ibarbourou y la argentina Alfonsina Storni. Algu-

nos historiadores incluyen también en este grupo a una voz precursora, la de Delmira Agustini, que muere en Montevideo en 1914.

Aunque no sea éste el momento de caracterizar a esta tendencia, quiero subrayar solamente el hecho de que en la misma se acentúa una propensión a la sencillez expresiva, a un cuestionamiento de la retórica suntuosa precedente, que se enlazará de una manera significativa, más adelante, con lo que se conoce como *Posvanguardismo* en Hispanoamérica, y que desde luego tiene también su equivalente en la poesía española.

Párrafo aparte merece el poeta peruano César Vallejo, que en el transcurso de dos décadas hace el recorrido que va desde un posmodernismo de acentos muy peculiares en su libro *Los Heraldos negros* (1918), pasando por el vanguardismo originalísimo de *Trilce* (1922), hasta culminar en los poemas, en gran medida posvanguardistas, reunidos por su viuda, tras su muerte en 1938, bajo el título de *Poemas humanos* (1939). La intensidad, profundidad y extensión de la experiencia poética vallejiana la convertirán en un hecho paradigmático (en todos los sentidos del término) en la poesía de lengua castellana.

Al llegar a este punto, quiero volver al ámbito de las letras paraguayas.

¿Qué se sabe, por entonces, en el Paraguay, de los vanguardismos artísticos y literarios? Si nos atenemos a la versión generalizada, la “nueva poesía” paraguaya tiene sus inicios a mediados de la década del 30, cuando un pesado pasatismo aún obtura las vías de acceso a la nueva sensibilidad estética.

En realidad, hay algo más que esto. En primer lugar, es preciso decir que al Paraguay llegaron tempranamente noticias de las vanguardias europeas. En 1909, unos días después de su aparición en *LE FIGARO*, un diario asunceño publica el *Manifiesto futurista* de Marinetti y casi inmediatamente lo comenta Rafael Barrett (1876-1910), una de las inteligencias más agudas que se han dado, desde el Paraguay, en las letras hispanoamericanas. En el correr de la década que va desde 1910 hasta

1920, un eminente polígrafo español, Viriato Díaz Pérez (1874-1960) va guardando diversos artículos de prensa referentes al cubismo, al futurismo, al surrealismo, así como revistas como PROMETEO (dirigida por Ramón Gómez de la Serna), GRECIA y ULTRA, portavoces del ultraísmo español. También en la biblioteca del poeta José Concepción Ortiz he hallado revistas como CERVANTES, COSMÓPOLIS, TABLEROS y REFLECTOR, de Madrid, y NOSOTROS, de Buenos Aires. Tanto en la biblioteca de Díaz Pérez como en la de Ortiz figuran libros de Salinas y Guillén, García Lorca y Alberti, así como de Pablo Neruda, Alberto Hidalgo y otros poetas hispanoamericanos.

Por otro lado, uno de los jóvenes fundadores (y primer director) de la revista JUVENTUD, Heriberto Fernández (1903-1927), se marcha a París a los 21 años, en 1924. En la capital francesa publicará dos plaquetas de poesía, *Visiones de églogas* (1925) y *Voces de ensueño* (1926), dejando a su muerte, ocurrida en 1927, otro breve conjunto titulado *Sonetos a la hermana*, que sólo verá la luz, también en forma de plaqueta, treinta años después. Se conocieron, sin embargo, estos poemas a través de publicaciones periodísticas poco después de la desaparición de su autor. Y vistos en perspectiva presentan unos rasgos que no cuadran enteramente en el marco de la estética de su generación en el Paraguay. En primer lugar, una notoria ruptura con las formas tradicionales del soneto. Enseguida, un temple de ánimo, un *stimmung*, cercano a ciertos trechos angustiosos de *Los heraldos negros*, de Vallejo. Veámoslo:

SONETOS A LA HERMANA (VI)

Yo no te amo, mar, a mis montañas yo amo.
Rutina, ideas hechas. Las disfrazan los árboles.
Juventud y vejez, cuatro veces por año.
—Mar poliforme y vario, mar innumerable—.

¿Por qué no te amo, mar, por qué no te amo?
Voz de acento yodado, de cambiar incesante.
Eres verde y azul, eres oscuro, eres claro.

Inquietud loca de las almas grandes.

Silencio claro
bajo
arboleda espesa.

Placer de descansar en la fresca ladera.
Rutina, ideas hechas. Quietud en la montaña
que en esta siesta intensa nos servirá de almohada⁷³.

Pues bien, varios indicios permiten conjeturar que Heriberto Fernández conoció y trató al gran poeta peruano en París. Basta mencionar el hecho de que en uno de los últimos números de la revista JUVENTUD, de la cual Heriberto era corresponsal en Francia, se publica un artículo de Vallejo, “Poesía nueva”, aparecido tres meses antes en el primer número de la revista FAVORABLES PARÍS POEMA, que dirigían en París el autor de *Trilce* y Juan Larrea, otro interesante poeta vanguardista rescatado por la crítica recién en los decada del ‘70.

De este modo, se produce en la poesía paraguaya un hecho que indirectamente la pone en contacto con una de las líneas estéticas de los años ‘20, interrumpiéndose abruptamente con la inesperada muerte de Heriberto en 1927.

Entretanto, además de las figuras principales del posmodernismo paraguayo de los años ‘20 —entre los cuales hay que citar en primer lugar a José Concepción Ortiz— se suman al mismo dos figuras muy jóvenes: Hérib Campos Cervera (1905-1953) y Josefina Plá (1903-1999), que llega desde su España natal, casada con el artista Julián de la Herreía, y termina incorporándose definitivamente al proceso literario y artístico del país, produciendo a lo largo de su larga vida una labor cultural de gran envergadura, casi siempre de una intensidad y profundidad

73 Fernández, Heriberto: *Sonetos a la hermana*, Asunción, Cuadernos de la Piririta, Diálogo, 1957.

inusuales. Tanto el uno como el otro desarrollarán, en su poesía, hasta mediados de los años 30, líneas estéticas no muy alejadas de los demás poetas citados. Particularmente Josefina Plá, en esos años, alcanza ya una madurez expresiva notable en algunos poemas de *El precio de los sueños* (1934), libro en que recoge su producción de esos años. Campos Cervera no reúne en libro sus poemas postmodernistas, que permanecerán inéditos en volumen hasta su compilación, en 1996, en sus *Poesías completas*.

Al promediar los años 30, paralelamente, Campos Cervera y Josefina Plá dan un giro acusado en su expresión poética, dando lugar al inicio de la llamada “poesía nueva” del Paraguay, confundida a veces por historiógrafos y críticos de la literatura paraguaya con el *vanguardismo*. Cada uno desarrollará en direcciones particulares su creación poética. Pero ambos, a un mismo tiempo, serán reconocidos como los maestros de la poesía moderna del Paraguay.

Hérib Campos Cervera

Hérib Campos Cervera debe de haber tenido acceso a las publicaciones vanguardistas que recibía su tío Viriato Díaz Pérez, pero su poesía no registra —en esos años de la década del ‘20— rasgo alguno que pueda relacionarse con las vanguardias. En cambio, se observa un giro en su sistema expresivo hacia el exterior de la órbita modernista y posmodernista a mediados de la década del ‘30. Un texto de 1936, “Poema a un héroe proletario”, del que solo cito un fragmento, muestra claramente la crisis expresiva que preanuncia su nueva poesía, así como una definición ideológica inequívoca:

Desde Espartaco hasta hoy, nuestros héroes se llamaron:
Stenka Razin, caudillo campesino, vengador de su clase;
comuneros de París, innumerables y anónimos, fusilados
en el muro;

pero sobrevivientes para siempre en el gran corazón de los obreros; trabajadores de Moscú, de Leningrado, de Hamburgo y de Viena.

Los héroes de nuestra clase se llamaron:
Rosa Luxemburgo y Carlos Liebknecht: ambos fuego, corazón y brazo de la revolución;
ambos padre y madre del Partido Comunista Alemán.
Los poetas revolucionarios de hoy
cuando queremos cantar a un héroe proletario,
cantamos a Jorge Dimitroff.⁷⁴

Posteriormente, los rasgos formales de su poesía adquieren una particular expresividad y se estabilizan y desarrollan hasta culminar en sus poemas de madurez.

El segundo destierro de Campos Cervera se produce en 1947. Por entonces, es ya un poeta reconocido y admirado por la generación siguiente —la del '40—. Buena parte de su poesía enfoca temas sociales, pero los motivos existenciales darán tema y contenido a sus más logradas poesías. El exilio será, casi al final de su vida, tema de un poema emblemático en donde hacen vértice esas dos líneas de su poesía: me refiero a “Un puñado de tierra”, incluido en su libro *Ceniza redimida*, publicado en 1950. Tres años después, Hérib Campos Cervera fallece en Buenos Aires, a los cuarenta y ocho años de edad, sin que volviera ya a pisar su patria.

El último poema que parece haber escrito, publicado póstumamente, da cuenta de su dramática visión de la existencia humana con desgarrador acento poético:

74 “ Poema a un héroe proletario”, in Campos Cervera, Hérib: *Poesías completas y otros textos*. Edición de Miguel Ángel Fernández, Asunción, El Lector, 1996, p. 185.

ASÍ

Dejo aquí, en tus umbrales,
mi corazón inaugurado; mi voz incompatible;
mi máscara y mi grito y mi desvelo;
todos los carozos desnudos, roídos de intemperie;
todo lo que decae como un pétalo seco
en los vencidos días de otoño.
Hoy quiero verlo todo desde dentro;
todo el hilván y el esqueleto de sostén;
toda la utilería;
los telones y relieves prolijos del sueño.
Hoy recorro los acontecimientos
como quien navegara a lo largo de la miga cariñosa
de un pan
y saliera, de golpe, a flor de costra,
en llegando a la ciega corteza
apoyado en carbones de próximos diamantes.
Así, ejecutado y prolijo,
con la corbata puesta y los zapatos en su sitio:
como un muerto que espera el turno de su leño.
Así.

Porque es hora ya de irse preguntando:
¿A qué tanto jadeo y tanto andar a pie,
con la corbata puesta al revés,
y el corazón al aire, allí,
justo sobre las coyunturas desangradas
y los dedos haciéndole señas al Dios de nadie?
¿A qué los ojos cayéndose de tanto ver osamentas
y los párpados, ardiendo
sobre el aire podrido de un tiempo miserable?

Bueno: dejo aquí, en tus umbrales,
mi corazón de arena; mi voz toda desecha
y mi máscara rota y mi mano sin horóscopos,
sin huellas saturnales de lunas muertas;
todo aquello que amé;
todo aquello que pudo ser un canto y es solamente
desprendido terrón de cementerio.

Tómalos todavía: colócalos
en un hondo nivel de marineros descansos;
ponles un grano de sal sobre las órbitas;
ponles una flor marchita en los ojales...
Llámalos a esa muerte que tú no desconoces
y entrégalos a la dulce vocación de los pájaros
que emigran hacia el Sur...
Y no los nombres nunca, si no es para amarlos
en recuerdo, en piedad, en dulzura de tarde quieta
_como quien acunara la cabeza de un infante sin
madre_,
Así⁷⁵.

Josefina Plá

El desarrollo de la poesía de Josefina Plá se da paralelamente a la de Campos Cervera, pero con características estéticas y motivaciones diferentes. Sus primeras colaboraciones poéticas en la revista JUVENTUD —la de la generación posmodernista— tienen rasgos expresivos asimilables a los del modernismo y el posmodernismo y en cierta medida es comparable a las líneas poéticas de otras grandes figuras femeninas hispanoamericanas, como Gabriela Mistral, Juana de Ibarbourou y Alfonsina Storni. Tampoco su poesía de los años '20 y principios del '30 registra contactos con las tendencias vanguardistas. En 1934 publica su primer libro, compilación de sus textos posmodernistas, con el título de *El precio de los sueños*, en donde ya se encuentran textos de notable calidad estética y fuerte carga anímica, como este poema:

SOY

Carne transida, opaco ventanal de tristeza,
agua que huye del cielo en perpetuo temblor;

75 Campos Cervera, Hérib: *Hombre secreto*, Asunción, Cuadernos del Colibrí, Diálogo, 1961. In *Poesías completas y otros textos*, edición citada, pp. 215-216.

vaso que no ha sabido colmarse de pureza
ni abrirse ancho a los negros raudales del horror.
¡Ojos que no sirvieron para mirar la muerte,
boca que no ha rendido su gran beso de amor!
Manos como dos alas heridas: ¡diestra inerte
que no consigue alzarse a zona de fulgor!

Planta errátil e incierta, cobarde ante el abrojo,
reacia al duro viaje, esquiva al culto fiel;
¡rodillas que el placer no hincó ante su altar rojo,
mas que el remordimiento no ha logrado vencer!

Garganta temerosa del entrañable grito
que desnuda la carne del último dolor:
¡lengua que es como piedra al dulzor infinito
de la verdad postrera dormida en la pasión!

Haz de inútiles rosas, agostándose en sombra,
pozo oculto que nunca abrevó una gran sed;
prado que no ha podido amansarse en alfombra,
¡pedazo de la muerte, que no se sabe ver!⁷⁶

Ese mismo año de 1934 viaja a España en compañía de su marido, Julián de la Herrería, que fallecerá en 1937, en plena guerra civil española. Josefina regresa, ya sola, en 1938 y en Asunción coincide con su sobrino político Hérib Campos Cervera, con quien realizará una importante labor divulgadora de las nuevas tendencias poéticas en auge, principalmente a través de la obra de los poetas españoles de las generaciones del 25 y el 36. En su propia poesía se advierten nuevos recursos expresivos, especialmente en el orden de las imágenes, así como en la carga anímica de sus configuraciones significativas. El tema del amor, que en su libro *El precio de los sueños* tenía ya una fuerte presencia, se carga en los nuevos poemas de un sentido dramático desgarrador. Sus poemas

76 Plá, Josefina: *El precio de los sueños*. In *Poesías completas*, Edición de Miguel Ángel Fernández, Asunción, El Lector, 1996, p. 73.

de las décadas del 40 y 50 se publican en diarios y revistas, pero después del libro inicial ya mencionado, no volverá a editar ningún título nuevo sino a comienzos de la década del 60, en primer lugar *La raíz y la aurora*, un cuaderno de poemas que reúne textos que van de 1939 a 1953.

He aquí un texto de 1939, a principios del periodo que estoy enfocando:

IMPOSIBLE

Vaciarme de paisajes, olvidarme caminos,
reedificar el arco de tu desnudo día.
Borrar tus ojos, sendas de mi llagado sueño,
y enfriar en mi sangre tus dos terribles manos.

(...La estatua que he vaciado en soledad, volverla
raíz y musgo en tierra, canto y ala en el aire).

...O en la antípoda lluvia de mi aherrojado llanto,
hacer cantar el muerto pájaro de tu beso.
Tornar a las cenizas las flechas de la llama,
reenhebrar en las venas el hilo del suspiro.

Y del dolor crecido, monstruo y criatura mía,
hacer de nuevo aquella sonrisa que en tus labios
me bautizaba tuya, con el nombre más mío⁷⁷.

La expresión poética de Josefina Plá, en este poema, se mantiene dentro de los límites propios de la poesía posvanguardista, caracterizada por una construcción sintáctica básicamente logocéntrica y por las estructuras estróficas tradicionales, al mismo tiempo que asume un lenguaje metafórico proveniente de las vanguardias hispánicas. Adviértase, sin embargo, el hecho de que no se da una ruptura estética

77 Plá, Josefina: *La raíz y la aurora*, Asunción, Cuadernos de la Piririta, Diálogo, 1960. In *Poesías completas*, edición citada, pp. 85-86.

radical sino transición paulatina de las formas posmodernistas hacia un nuevo lenguaje poético.

Años después, ya en la década del '60, el verso de Josefina Plá avanzará hacia formas más libres, prescindiendo de la tradicional puntuación gramatical:

LIBRE

Libre para nacer sin elegir el día
libre para besar sin el porqué esta boca y no otra
libre para engendrar y concebir lo que ha de traicionarte
libre para pedir lo que después te será inútil
libre para buscar lo que mañana ya no tendrá significado
libre para morir sin elegir el día
libre para pudrirte sin escoger el sitio
libre para volver al polvo sin memoria
libre para seguir el rumbo de la raíz pequeña
libre para mirar al sol que no te mira

Libre para nacer sin elegir el día⁷⁸

El grupo del 40

Una nueva generación de poetas aparece a principios de la década del '40. Miembros conspicuos de la misma son Augusto Roa Bastos, Oscar Ferreiro, José Antonio Bilbao y, el más joven de todos, Elvio Romero. Se reúnen en el cenáculo *Vy'a raity* (en guaraní: nido de alegría), donde offician como maestros Hérrib Campos Cervera y Josefina Plá, esta última con presencia menos asidua pero igualmente influyente. Se los conoce como el *grupo del '40*, pero es necesario precisar que en él coincidieron, con los jóvenes de la generación del 40 propiamente dicha, los maestros, provenientes de la generación del 25. Al igual que Hérrib y Josefina, los jóvenes realizan su

78 Josefina Plá: *Satélites oscuros*, Asunción, Cuadernos del colibrí, Diálogo, 1966. In *Poesías completas*, edición citada, p. 134.

poesía en una esfera estética ya alejada de la experiencia vanguardista. Una excepción de poco peso en su momento fue la de Oscar Ferreiro, que en algunas poesías de esa década parece acercarse a concepciones cercanas al surrealismo. Pero su obra se empezará a conocer tardíamente, ya en la década del '60, y recién en 1982 será reunida en volumen⁷⁹. A su vez, la poesía de Augusto Roa Bastos, el poeta joven más apreciado en su momento, quedó injustamente olvidada al convertirse su autor en uno de los grandes maestros de la narrativa del siglo XX. De esta nueva generación, la figura poética más persistente sería Elvio Romero, con una larga e interesante trayectoria, caracterizada por su adhesión a los temas sociales y políticos, aunque sin descartar contenidos de orden afectivo más íntimo.

Para ejemplificar la poesía de la generación del '40, puede citarse uno de los *Sonetos del destierro*, que Roa incluyó en su libro *El naranjal ardiente* y que por su estructura formal y su lenguaje ejemplifican una de las formas prestigiosas del posvanguardismo⁸⁰:

CAMINO

Donde acaba la raíz comienza el viento,
comienza el caminante y su ostracismo,
rompe el terrón su tenue paroxismo
y se apaga en las manos ceniciento.

Con labios, no con pies, ando un violento
paisaje como sombra de mí mismo
dejando un silencioso cataclismo
en cada piedra, en cada pensamiento.

Pie de jaguar y corazón de garza,
cielo enterrado a golpes de raíces
en el ala de arena que lo engarza.

79 Ferreiro, Oscar: *Antología*. Asunción, Alcándara, 1982.

80 Un enfoque más detenido de la poesía de Roa Bastos se encontrará en mi Introducción a sus *Poesías reunidas*, Asunción, El Lector, 1996.

Voy caminando y siento en las matrices
del tiempo arder mi vida como zarza,
y hasta en mi aliento encuentro cicatrices⁸¹.

La modernidad poética paraguaya

En la poesía paraguaya se define, pues, una nueva etapa a partir de mediados de la década del '30, en la obra de Hérrib Campos Cervera y Josefina Plá, como ya hemos visto, pero llamar vanguardista a la poesía que escriben en esos años carece de sentido. Sus rasgos expresivos, sus concepciones poéticas, se dan, en cambio, claramente, en el ámbito de las tendencias *posvanguardistas*, no lejos de las líneas poéticas hispanoamericanas y españolas de esa época. La poesía de los maestros, la de la generación del 40 y su posteridad inmediata, es pues, insisto, propiamente *posvanguardista*. Habrá que definir, en otra ocasión, las direcciones dominantes en la poesía paraguaya a partir de la década del '60, cuando aparecen nuevas figuras y se dan hechos estéticos inéditos, incluidos algunos de orden experimental, como una manifestación vanguardista tardía, aunque no por eso menos legítima y de valor propio, en la medida en que respondían a pulsiones históricas y estéticas contemporáneas indudablemente válidas.

81 Roa Bastos, Augusto: *El naranjal ardiente*, Asunción, Cuadernos de la Piririta, Diálogo, 1960. In *Poesías reunidas*, edición citada, p. 136.

La identidad lingüística de Stephanie en *Mexican Enough* de Stephanie Elizondo Griest

Lisa Wagner⁸²

Introducción

En sus obras autobiográficas escritas en los EE.UU., las autoras latinas emplean el uso del español de modos discursivos diferentes y con varios grados de frecuencia. La alternancia de dos códigos lingüísticos dentro de un texto es a menudo una selección consciente con ramificaciones artísticas y sociopolíticas. Según Martín-Rodríguez (2003), los escritores chicanos utilizan un gran afán de recursos lingüísticos para conectarse a su audiencia, la cual puede variar entre monolingües del español hasta monolingües del inglés con varios grados de competencia comunicativa entre estos dos extremos. Este trabajo analiza el uso del español en *Mexican Enough*, un texto autobiográfico de Stephanie Elizondo Griest (2009) como estrategia para negociar su recorrido a México, la tierra de sus antepasados, y su relación e identificación con sus raíces mexicanas. Se consideran las teorías del bilingüismo y su relación a la construcción de la identidad dentro de un texto autobiográfico escrito por una latina. Esta investigación se enfoca en el uso del inglés como lengua matriz y el español como lengua secundaria en la novela por parte de la protagonista Stephanie. En este ensayo, se examina, a través

82 Universidad de Louisville, KY (U.S.A.).

de los recuerdos de su juventud y sus experiencias actuales presentadas en la narración, la identidad lingüística bilingüe de Stephanie. En concreto se demuestra cómo han contribuido sus experiencias cotidianas a la formación de su identidad lingüística bilingüe y las ramificaciones de esta variable en la evolución de su identidad latina individual y colectiva.

Conceptos teóricos y caracterizaciones del bilingüismo

Los trabajos de Ferguson (1959; 1964) se encuentran entre las discusiones iniciales hacia la diglosia, el cambio de códigos y la mezcla de códigos. En sus obras, Ferguson declara que el cambio de códigos involucra la especialización de diferentes dialectos llamados altos (high) y bajos (low) para funciones diferentes. Más adelante Blom y Gumpertz (1972) ofrecen una perspectiva similar a la de Ferguson cuando reconocen que un/a hablante a menudo emplea una variedad lingüística frente a otra según la situación. Así Blom y Gumpertz (1972, p. 424) llaman este tipo de alternancia lingüística *cambio de códigos situacional*. Además del cambio de códigos situacional, Blom y Gumpertz identifican otro tipo de cambio de códigos, el cual llaman el *cambio de códigos metafórico*. En el caso del cambio de códigos metafórico, la alternancia entre las dos variedades ocurre como resultado de un cambio en el tema o en el evento social. Joshua Fishman (1980), refina la definición de diglosia propuesta por Ferguson (1959; 1964) y propone que el uso de los cambios de código no se limita a situaciones con dialectales de una sola lengua sino que también se presenta en comunidades con diferentes lenguas. Este fenómeno se conoce como la *diglosia extendida*. Otra motivación propuesta por los cambios de código es la falta de fluidez de los hablantes en una de las dos lenguas (LEIWO, 2002; MUYSKEN, 2000). Para el propósito de este trabajo se define el cambio de códigos como la alternancia por un hablante individual de una variedad lingüística a otra en un punto distinto que marca la transición de un contexto

a otro, un participante a otro o un tema a otro. Al contrario, la mezcla de códigos se define como el uso de una variedad lingüística con otra dentro de un evento de habla o aun dentro de una sola oración, frase o palabra. La mezcla de códigos a veces se identifica como el cambio de códigos intra-oracional. Esta teoría usa la idea de puntos de alternancia como criterio para distinguir entre los cambios de código y las mezclas de código y así reconocen algunas de las dificultades. El estudio notable de Poplack (1980) de una comunidad bilingüe (español – inglés) puertorriqueña incluye la propuesta de la equivalencia estructural, una restricción que dice que las dos lenguas tienen que tener el mismo orden de palabras inmediatamente antes y después del punto de alternancia. Poplack (1980) define el cambio de códigos como la juxtaposición de oraciones o partes de oraciones, cada una de ellas consistente internamente en su propio lenguaje. Además de los cambios y las mezclas de código, es crucial discutir un fenómeno conocido como *el calco*. Según Myers-Scotton (2006, p. 218), un calco se define como una palabra o una frase prestada de otro idioma cuyo significado se altera de la lengua donante a la lengua recipiente. Entonces lo que se presta en realidad es la traducción en sí y no la palabra, por ejemplo, *skyscraper* en inglés y *rascacielos* en español.

El lenguaje escrito de las obras literarias se planifica y el escritor tiene a su disposición el tiempo de reconocer y crear varias dimensiones de significado. Aunque investigaciones previas han encontrado que los cambios de código y las mezclas de código siguen por la mayor parte los patrones estructurales del bilingüismo conversacional cuando se usan de manera escrita (CALLAHAN, 2002), todavía constituyen una selección marcada porque se planifica. Las obras escritas multilingües se construyen conscientemente para que los puntos de contacto lingüístico dentro del discurso señalen niveles de significado metafórico que apoyan el tema y / o el propósito de la obra literaria. Como resultado es preciso que haya un conocimiento lingüístico común entre el autor y

sus lectores y con este fin la construcción discursiva resulta de suma importancia. Es decir, si el discurso se dirige a una audiencia cuya primera lengua es el español y su segunda lengua es el inglés, es de esperar que al escritor / a la escritora use el español como lengua matriz y el inglés más esporádicamente como código secundario. Al contrario, si la audiencia tiene el inglés como su primera lengua y el español como su segunda lengua, parece lógico que el escritor o la escritora redacte su obra en inglés con un menor uso del español. Cuando se trata de una audiencia realmente bilingüe, entonces el uso de ambos códigos mezclados con el fin de representar el habla realmente bilingüe parece ser una manera más auténtica de imponer el lenguaje.

En su artículo *In the Contact Zone*, Lourdes Torres (2007), nos ofrece un repaso de varias estrategias que usan los escritores, algunas por razones lingüísticas, culturales y estilísticas, y otras por razones políticas y económicas. Torres (2007, p. 77) afirma que en la mayoría de los textos latinos, el inglés es el código dominante, y una estrategia común es el uso de elementos léxicos cuyo significado se hace obvio en el contexto. Vale la pena mencionar que algunos de estos lexemas, aunque son palabras españolas y se asocian con la cultura latina, se han convertido en préstamos en el inglés americano. Así que una persona angloparlante reconoce y usa palabras como salsa, enchilada y jalapeño no debido al contexto del relato sino porque estas palabras ya son integradas al léxico alimentario de los estadounidenses no hispanohablantes. Como dice Torres (2007, p 78) elementos reconocidos del español pueden hacer el texto auténtico y darle un sabor latino mientras el texto se hace accesible al lector / a la lectora que no lee el español. Otra estrategia es el uso de calcos para presentar el español indirectamente, como hace Sandra Cisneros (2002) en su novela *Caramelo: Auntie White-Skin / Titi Blanca* (TORRES, 2007, p. 78). El lector / la lectora bilingüe va a entender que el nombre en inglés es una traducción directa del nombre en español. Sin embargo, el empleo de las traducciones de palabras o frases en es-

pañol al inglés, en forma de calcos, explicaciones o por notas parece a menudo pesado, redundante o inapropiado para los que entienden el español. Pronto se hace obvio que el empleo del lenguaje en una obra literaria no es inconsciente, sino el resultado de un proceso meditado donde el autor / la autora toma en cuenta un sin número de variables al escribir su trabajo.

La identidad lingüística de los bilingües

La identidad es un concepto multifacético y dinámico, ya que simultáneamente pertenecemos a varios espacios y grupos sociales. Esta plétora de experiencias únicas agregada a nuestras relaciones socioculturales sirve para formar reforzar, y cambiar la identidad constantemente. Debido a que no se puede separar el uso del lenguaje de la cultura y de la sociedad, una persona inmigrante o de primera generación del país destinado vive entre dos mundos. Las personas de segunda o tercera generación utilizan principalmente el idioma de la cultura dominante del país donde nacieron mientras buscan a menudo conectarse a la cultura de sus antepasados. Elizondo Geist nos presenta la historia de su búsqueda por el lenguaje y la cultura de sus antepasados mediante una narrativa que contiene sus diálogos e interacciones. El lenguaje expresa mucho más de lo que sus palabras significan. Expresa como nos ubicamos en nuestras relaciones con otros, como nos agrupamos, los poderes que asumimos y lo que les atribuimos a los demás (GUMPERZ, 1968, p. 381, traducción mía). Los seres humanos utilizamos el lenguaje para crear y reflejar la identidad social. Littlejohn (2002, p. 178) explica que la gente aprende a ubicarse en el mundo según los códigos lingüísticos que emplean. Como consecuencia, el código que un individuo usa simboliza su identidad social (BERNSTEIN, 1971).

El código lingüístico ayuda a mostrar la inclusión o la exclusión en un grupo y sirve para crear y mantener los roles en las relaciones. Dentro de una sociedad o cultura, las pautas del habla se convierten

en herramientas que los hablantes manipulan para agruparse y agrupar a los demás. Los hablantes construyen sus identidades al seleccionar cuidadosamente los rasgos lingüísticos apropiados que transmitan la información social específica que se identifican como parte de una comunidad de habla en particular. Es crucial reconocer que cada hablante en una comunidad dispone de varios grupos con quienes puede identificarse en un momento dado. Saville-Troike (1989, p.20) se refiere a este concepto como el repertorio de las identidades que tiene una persona. Explica que la identidad que una persona asume se asocia con una combinación aproximada de formas verbales y no verbales de expresión.

Bernstein (1970) establece la conexión entre formar la identidad y socializarse. Según Bernstein (1970, p. 162), la socialización es el proceso mediante el cual un niño adquiere una identidad cultural específica y su comportamiento hacia ella. Esa identidad resulta de las transacciones de un niño dentro de su contexto sociocultural e histórico, el cual se compone de sus propias experiencias dentro de los grupos e instituciones que rigen su existencia. Bucholtz (1999) afirma que los hablantes que aceptan la identidad de una comunidad dada tomarán parte en prácticas positivas, mientras los que lo rechazan emplearán prácticas negativas de identidad para distanciarse de ella. Aunque el marco teórico de Bucholtz reconoce el poder del individuo en establecer su propia identidad, solo se enfoca en las intenciones del hablante y descuida el rol del oyente.

El lenguaje no solo es un medio que usamos para presentarnos sino una manera para que los otros nos proyecten sus propias suposiciones de cómo somos. De hecho, Goffman (1963) propone que el ser se construye socialmente mediante el discurso, lo que convierte el lenguaje en parte primordial de la construcción de nuestra identidad. Esta idea aún se compone cuando se consideran a los seres bilingües y biculturales. Para la mayoría de los latinos que viven en los Estados Unidos, la lengua española forma una parte íntima de su identidad cultural y

personal. Gloria Anzaldúa (1987, p. 59) captura la esencia de esta fusión entre el lenguaje y la identidad cuando dice: “I am my language.” Según Johnson (2000, p. 177), renunciar a la lengua española literal o simbólicamente es renunciar a una dimensión poderosa de la identidad individual y social. Las autobiógrafas más influyentes muestran vistas lingüísticas conflictivas con relación a ser o no ser bilingüe y frente al entendimiento de las dos culturas (MORAGA, 1983; LEVINS MORALES Y MORALES, 1986 y ANDALDÚA, 1987). Morales (2002, p. 3) comenta sobre el enlace inherente entre el lenguaje, el comportamiento social y las percepciones de los latinos que viven en los Estados Unidos: “Spanish is what we speak, but it is also who we Latinos are, how we act, and how we perceive the world”. A la vez, muchos latinos en los Estados Unidos no hablan ni un español ni un inglés estándar, sino una variedad híbrida que se conoce principalmente como el espanglish. Además, existe un gran número de latinos que no hablan el español y su conocimiento se reduce a pocas palabras o frases que reconoce del habla de sus parientes o amigos que hablan español o espanglish. En *Mexican Enough* Stephanie viaja a México para aprender el español y a la vez ampliar su conocimiento de la cultura mexicana. Cree que una razón por la cual siente una identidad no definida es porque no puede comunicarse en español y a través del lenguaje pierde una conexión a sus raíces latinas. En resumen, muchas autobiografías latinas muestran una conexión importante entre la identidad y el lenguaje y como representar a la herencia múltiple. La manera en la que lo hacen se debe a una serie de variables que se exploran en las próximas secciones.

El yo: La construcción de identidad en la autobiografía latina

Según Stanford-Friedman (1988), los enfoques tradicionales de la autobiografía muestran el yo como ser individual y único, No obstante

mantiene que esta visión es poca adecuada para caracterizarles a las mujeres o el ser minoritario. Stanford Friedman (1988) sugiere que sea así debido a las identidades culturales impuestas en las mujeres y otros grupos oprimidos y la socialización que experimentan como seres marginados. Como consecuencia, Simon (1987) declara que las mujeres se enfocan en la autobiografía y muestran su voz desde los márgenes de la sociedad. Friedman (1988, p. 34-36) explica que el individualismo es una reflexión privilegiada, la cual excluye a las mujeres latinas. Torres (1991) añade que las autobiógrafas latinas construyen el yo como miembro de varios grupos oprimido y como consecuencia el yo es a la vez individual y colectivo. Para establecer su identidad las mujeres latinas tienen que lidiarse con la opresión sociocultural y sexista y llegar a entenderse mediante una retórica de creencias y prácticas contradictorias. Cuando una latina logra juntar sus distintas identidades, no sólo crea la suma de sus partes sino una nueva identidad del yo que vive en el tercer espacio. Es decir, un espacio que no es ni el de la cultura dominante ni el de la cultura de herencia (veáse Moraga y Anzaldúa (1983) y Smith (1983) para una discusión feminista).

La identidad lingüística de Stephanie

En el primer capítulo de la novela, Stephanie nos informa sobre su nivel de español y pinta una caracterización de su situación lingüística como nada sorprendente:

Despite being third-generation Mexican-American (on my mother's side) and growing up 150 miles from the Texas-Mexico border, my Spanish is best described as Tarzan Lite: a primitive vocabulary spoken entirely in the present tense. My mom faced so much ridicule for her accent growing up that she never taught my sister or me how to speak the language properly. I mostly picked up curse words in school (¡pendejo!) and opted to learn

Russian in college. Studies show that only 17 percent of third generation Mexicans can speak Spanish fluently... (2).

A pesar de ser tercera generación mexicana-estadounidense (del lado de mi madre) y crecerme a 150 millas de la frontera entre Texas y México, se puede describir mi español como Tarzán lite: Un vocabulario hablado totalmente en el tiempo presente. Se burlaron tanto de mi mamá por su acento durante su juventud que nunca nos enseñó ni a mi hermana ni a mí hablar bien el idioma. En la escuela aprendí en gran parte palabrotas (¡pendejo!) y decidí estudiar el ruso en la universidad. Las investigaciones muestran que solo el 17 por ciento de mexicanos (-americanos) de la tercera generación pueden hablar español con fluidez (traducción mía).

Sin embargo, durante su niñez, Stephanie no pudo escaparse de la importancia que da la sociedad a identificarse y categorizarse:

I made a conscious choice to be white like my dad one day in elementary school. Our reading class had too many students, our teacher announced, and needed to be split in two. One by one, she started sending the bulk of the Mexican kids to one side of the room and the white kids to the other. When she got to me she peered over the rims of her glasses. "What are you Stephanie? Hispanic or white?" (4)

Escojí conscientemente ser blanca como mi papá un día en la primaria. Nuestra clase de lectura tenía demasiados alumnos, anunció la maestra, y había que dividirse en dos. Uno por uno empezó a mandar la mayoría de los niños mexicanos a un lado del salón y los blancos al otro. Cuando me tocó, me -¿Qué eres tú, Stephanie? ¿Hispana o blanca? (traducción mía)

But in South Texas, you are either one or the other. Searching the classroom for an answer, I noticed my best friend, Melinda, standing over by the brown kids, "I'm Hispanic," I announced. The teacher nodded, and I joined the Mexicans." (4)

Pero en el sur de Tejas, o eres una o eres la otra. Al buscar la respuesta por el salón, me di cuenta que mi mejor amiga, Melinda, se paraba con los niños de piel café. –Soy hispana,- anuncié. La maestra asintió y me junté a los mexicanos. (traducción mía)

Sin embargo, Stephanie queda insegura de su identidad y pronto cambia de opinión cuando enfrenta a una situación lingüística funcional en la escuela. Aquí Stephanie nos presenta un ejemplo de las actitudes e ideologías lingüísticas que formaban parte de su mundo y como influyeron en la formación de su identidad lingüística en un momento clave de su niñez:

A few minutes later a new teacher arrived and led us to another room, where she passed around a primer and asked us to read aloud. That's when I realized the difference between the other students and me. Most of them spoke Spanish at home, so they stumbled over the strange English words, pronouncing yes like jess and chair like share. When my turn came to read, I sat up straight and said each word loud and clear. The teacher watched me curiously. After class ended, I told her that I wanted to be "where the smart kids were." She agreed and I joined the white class the following day. (4-5)

Unos minutos después, llegó una nueva maestra y nos llevó a otro salón donde circulaba un libro que nos pidió leer en voz alta. Así me di cuenta de la diferencia entre los otros estudiantes y yo. La mayoría hablaba español en casa, así que se trapeaban la lengua en las palabras raras inglesas, pronunciando yes como jes y chair como sher. Cuando me tocó a mi, me senté recta y pronuncié cada palabra claramente en voz alta. La maestra me miraba con curiosidad. Cuando se terminó la clase, le dije que quería estar con los alumnos listos. Estaba de acuerdo y el día siguiente me junté a la otra clase.

Esta narración, aún siendo evidencia de auto reportaje, nos informa sobre otra parte de la situación lingüística bilingüe de Stephanie: dominaba la fonética y la fluidez en inglés, una creencia que también comparte su maestra de primaria. Además, nos damos cuenta que Stephanie considera hablar inglés con fluidez y sin acento un factor importante en medir la inteligencia de uno, o por lo menos como uno se percibe en la vida real. No obstante, aunque Stephanie se identifica como hispana para ganar las becas universitarias destinadas a estudiantes hispanos, pronto se da cuenta de la importancia del idioma en la identidad personal. Tras tomar un curso de ciencia política chicana, Stephanie se anima a trabajar en el centro universitario que recluta a los estudiantes minoritarios. Al tener que leer frente a todos una lista de los nombres de sus asesorados, cuyos apellidos eran hispanos, Stephanie sufre la fuerte realidad del estatus de su español: “Not only did I butcher some of the black students’ names, I couldn’t remotely pronounce Echeverría or Guillermoprieto.” (7) “No solo destrocé algunos nombres de los estudiantes negros sino que no pude pronunciar Echeverría o Guillermo-prieto.” (traducción mía). Nos narra que esa experiencia pasó hace más de diez años. Desde aquel entonces que no ha tendido éxito en estudiar el español formalmente:

I’ve since made several attempts to study Spanish, enrolling in classes and stockpiling workbooks. But I dread using it. My Spanish sounds like a failure to me, as though everything I manage to say is an admission of what more I cannot. What will Mexicans say when they hear it: ¿Tu mamá es mexicana? ¿Híjole, what happened to you?” (8)

He intentado estudiar el español, matriculándome en clases y coleccionando libros de ejercicios. Pero temo usarlo. Mi español suena como un fracaso, como si todo lo que logro decir sea una admisión de lo demás que no puedo. ¿Qué pensarán los mexicanos cuando lo escu-

chen? ¿Es mexicana tu mamá? ¡Híjole! ¿Qué te paso a tí? (traducción mía).

Stephanie decide pasar un año en México para conocerse a sus raíces y aprender el idioma y el cultura de sus antepasados. Se matricula en un curso intensivo en una escuela de idiomas y aquila una habitación en una casa que comparte con otros mexicanos. Nos informa sobre su progreso lingüístico:

Two months into my life in Mexico, I start making linguistic sense. This is partly due to the language school where I study six hours a day, but Mainly to Fabián. After years of teaching art to small children, he has acquired a monkish patience. He will wait as long as it takes for me to nail down a subject, select a verb, conjugate it, hunt down the object, flip the sentence around so that it makes sense in Spanish, and spit it out, at which point his whole face lights up “-¡Qué bien, Fani!”- and inspires me to assemble another. (29).

Tras haber estado dos meses en México, empiezo a tener sentido lingüístico. Esto se debe en parte a la escuela de idiomas donde estudio seis horas al día, pero principalmente a Fabián. Después de años de enseñar el arte a niños pequeños, ha adquerido una paciencia de monje. Espera lo necesario para que yo identifique el sujeto, seleccione un verbo, lo conjugue, busque el objeto, invierta la oración para que tenga sentido y la diga, y en este momento se le ilumina el rostro “Good, Fani!” y me inspira a construir otra. (traducción mía).

Después de su año en México, Stephanie se da cuenta que aunque se ha mejorado su idioma, ha aprendido mucho de la cultura de sus antepasados y ahora se conecta más con la comunidad latina donde vive, todavía no se siente totalmente mexicana. Reconoce que no podría sentirse así incluso si se mudara a México y viviera el resto de su vida allá-que lo que se conecta una gente son las experiencias de toda la vida.

No obstante, reconoce que no es única al sufrir una crisis de identidad y en realidad la identidad es un asunto contra el que muchos latinos en los EE.UU luchan a diario:

Identity crisis is endemic to the U.S. Latino community as well. I recently joined Las Comadres, a national organization that networks Latinas from all nations. At practically every meeting, I encounter another caramel-skinned woman who speaks Spanish fluently, cooks arroz con pollo, and salsa dances on weekends, yet still doesn't feel Latina enough (285-286)

La crisis de identidad es endémica a la comunidad de latinos que viven en los EE.UU también. Recientemente me junté a Las Comadres, una organización nacional que incluye a latinas de todas las naciones. En casi todas las reuniones, me encuentro con otra mujer de piel caramelizada que habla el español con fluidez, cocina arroz con pollo y baila salsa los fines de semana y todavía no se siente lo suficientemente latina (traducción mía).

Esta narración muestra que además de hablar el español y de conocer y practicar la cultura latina lo que en la superficie marca la identidad de una persona como latina, sentirse latino/a es mucho más complejo. El subtexto nos sugiere que para sentirse latino no es suficiente llenar estos marcadores culturales sino que uno/a debe sentirse por sí mismo/a.

El lenguaje y las estrategias del bilingüismo en *Mexican Enough*

Al principio de la novela, Griest nos explica que posee un bajo nivel de fluidez en español y se considera dominante en inglés. Además, sabemos que la mayoría de la literatura latina / chicana en los EE.UU usa el inglés debido al mercado: Muchos latinos en los EE.UU no tienen fluidez en el español y aun si pueden comunicarse oralmente en español eso no quiere decir que lo puedan leer o se sientan cómodos leyendo un discurso

extendido como una novela. Como consecuencia no es sorprendente que Griest escribiera su novela en inglés y que usara el español como código secundario en el texto. Ahora examinemos las estrategias bilingües que se usan en la novela. Una de las estrategias más usadas por Geist es la traducción directa inmediatamente después de incluir el español:

Strangers wish one another-and me- a Próspero Año Nuevo, or Prosperous New Year (9) Desconocidos se desean y me desean a mí un próspero Año Nuevo. Even if we don't like something picoso [spicy], we pour it on... (28) Aún si no nos gusta algo picoso, se la echamos...

Como se puede ver, la traducción directa se emplea mediante el uso de comas para incluir la traducción en otra frase, o se usan corchetes inmediatamente después del discurso en español. También es importante notar que el uso del español se limita a lexemas o a frases cortas. Mientras la traducción directa puede molestarles a los lectores realmente bilingües con su repetición innecesaria, Geist emplea el español de forma breve, informando a sus lectores con menos fluidez en español y presentando la repetición léxica y semántica sin distraer a los demás. Otras veces al usar palabras y frases en español que muchos angloparlantes estadounidenses conocen o cuyos significados se pueden adivinar por el contexto, Geiste elije no traducirlas:

I order a mushroom quesadilla. Two sisters break off lumps from a mountain of masa and pat and twirl them into round tortillas, which they lay on the grill and cover with cheese (39-40)

Pido una quesadilla de champiñones. Dos hermanas separan butros de una montaña de masa y los palmea y los gira en tortillas redondas, las cuales ponen a la parilla y las cubren con queso.

Otra estrategia que Greist usa con frecuencia es la explicación en inglés del discurso en español. A veces, lo hace dentro del texto mismo y otras veces lo hace entre corchetes o como una nota al final de la página:

“Ni modo,”he says, then exits through the sliding glass doors. Cultural anthropologists have written reams about the significance of this phrase, which loosely translates as “It can’t be helped,” or “There is nothing to be done.” Somewhere along the past five centuries of religious and political oppression, they note, Mexicans accepted the fact that life was utterly beyond their control. Fires, floods, earthquakes, illnesses? Ni modo, that’s God’s doing, there’s no changing that. Revolutions, tax hikes, peso devaluations? Ni modo, that’s the government; can’t change that either. (10)

-Ni modo,- dice y sale por las puertas de vidrio. Los antropólogos culturales han escrito miles de páginas sobre el significado de esta frase, la cual se traduce como “It can’t be helped,” or “There is nothing to be done.” (“Oh well”[traducción mía]). En algún momento durante los últimos cinco siglos de opresión religiosa y política, notan que los mexicanos han aceptado que la vida queda fuera de su control. ¿Encendios, inundaciones, terremotos, enfermedades? Ni modo, es el plan de Dios, no se lo puede cambiar. ¿Revoluciones, aumentos de impuestos, devaluaciones monetarias? Ni modo, así es el gobierno; tampoco se puede cambiar eso.

“Of course they do. They’re in the United States. They have to be that way if they want to survive. They aguantar.”

Aguantar means to endure. According to Fabián, this is another national trait. (30-31).

-Claro que lo hacen. Están en los Estados Unidos. Tienen que ser así si quieren sobrevivir. Aguantan.-

Aguantar significa “to endure”. Según Fabián, esta es otro rasgo nacional.

Finalmente, Greist (2008) a veces emplea el uso de palabras o frases cortas, las cuales ni traduce ni explica. No obstante esta estrategia es menos común que las otras empleadas en la novela y se reserva para ocasiones cuando es probable que el lector / la lectora conozca la palabra o la frase, se la pueda advinar mediante el contexto, o simplemente la pueda buscar en un diccionario. Teóricamente, se puede concluir que Greist emplea el uso del español en su novela *Mexican Enough* principalmente al nivel de la palabra, siendo así casos de préstamos o de cambios de código al nivel léxico. Cuando emplea el español en frases, es casi siempre de forma intraoracional y de ninguna manera usa el español en el discurso extendido. Hay que suponer que no todos los personajes mexicanos de la novela hablan inglés. Sin embargo, Greist elige escribir la novela casi exclusivamente en inglés. Cuando se examina con mayor profundidad su uso de lexemas y frases en español, se nota que agrega un sabor más rico a la descripción y diálogo de Greist, una técnica que identifica Torres (2007) en su discusión sobre los textos de ficción bilingües. También opino que el uso del español esporádicamente en el discurso demuestra no solo el nivel lingüístico de Stephanie en español sino que refleja con más claridad como interpreta Stephanie las situaciones cotidianas en las que se encuentra en México. Es muy común que los hablantes con menos fluidez en un idioma traduzcan conscientemente de L2 a L1 cuando escuchan un discurso extendido. Como consecuencia le provee al lector / a la lectora una experiencia más verdadera o auténtica, como si estuviera viendo y entendiendo las experiencias por los ojos de Stephanie.

Conclusiones

La autobiográfica latina escrita en los EE.UU. emplea el uso de español de modos discursivos diferentes y con varios grados de frecuencia. Las autoras usan los fenómenos de lenguas en contacto tanto para

reflejar la realidad de sus personajes como para lograr mayor audiencia de lectores. En este trabajo se ha analizado el uso del español en *Mexican Enough*, un texto narrativo autobiográfico de Stephanie Elizondo Greist (2009), como estrategia para negociar su propio recorrido a México, la tierra de sus antepasados, su relación e identificación con sus raíces mexicanas, y para conectarse con su audiencia meta de latinos no hispanoparlantes en los EE.UU. Se han considerado las teorías y conceptos de lenguas en contacto y los estudios más relevantes, enfocándose en el caso del inglés y el español. Mediante el uso de citas de experiencias personales contadas en la novela, se ha ofrecido una análisis del español de la autora y protagonista, Stephanie, y la relación que tiene el idioma con su identidad. Finalmente, se han considerado algunas de las estrategias lingüísticas más utilizadas en la literatura latina y se ha mostrado la importancia de tomarse en cuenta la audiencia intentada al presentar un discurso bilingüe.

Referências

ANZALDÚA, Gloria. (1987). *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. Spinsters/Aunt Lute, San Francisco.

AZEVEDO, Milton M. 2010. "Considerations on Literary Dialect in Spanish and Portuguese." *Hispania* 85:3 505-514. JSTOR. Web. 10 May 2011.

BERNSTEIN, Basil. (1970). "Class, Code and Control: Theoretical Studies Toward a Sociology of Language, Volume 1." London: Routledge & Kegan Paul.

_____. 1973. "Social class, language and socialization", In A. Abramson et. al. (eds.), *Current Trends in Linguistics*, 12.

BLOM, Jan-Petter; GUMPERZ, John. 1972. "Social Meaning in Linguistic Structures: Code-Switching in Northern Norway." In John Gumperz and Dell Hymes (eds.) *Directions in Sociolinguistics: The Ethnography of Communication*, 407-434, New York: Holt, Rinehart and Winston.

CALLAHAN, Laura. "The Matrix Language Frame Model and Spanish/English Codeswitching in Fiction." *Language and Communication* 22 (2002) 1-16. SciVerse. Web 10 June 2012.

FERGUSON, Charles . (1959). "Diglossia." *Word* 15: 325-340.

_____. (1964). "Diglossia in Language, Culture and Society." In *Dell Hymes* (ed.), 429-439. New York: Harper and Row.

FISHMAN, Joshua. (1980). "Minority Language Maintenance and the Ethnic Mother Tongue School." *Modern Language Journal*, Vol. 64, Issue 2 Summer, 167-172.

GOFFMAN, Erving. (1963). *Stigma: Notes on the Management of Spoiled Identity*. Simon and Schuster, New York.

GUMPERZ, John. (1972). "The Speech Community" in P.P. Giglioli (Ed.) *Language and Social Context*. Penguin, London.

GRIEST, Stephanie Elizondo. (2008). *Mexican Enough: My Life between the Borderlines*. Washington Square Press: New York.

JOHNSON, F.L. (2000). *Speaking Culturally: Language Diversity in the U.S.* Thousand Sage Publications, Thousand Oaks, California.

LEIWO, Martti. (2002). "From Contact to Mixture; Bilingual Inscriptions from Italy." In J. Adams, M. Janse and S. Swan (eds.) *Bilingualism in Ancient Society*. 168-194. London: Oxford University Press.

LITTLEJOHN, S. (2002). *Theories of Human Communication*. Albuquerque: Wadsworth.

LEVINS MORALES, Aurora; MORALES, Rosario. (1986). *Getting Home Alive*. New York: Firebrand Books.

MARTÍN-RODRÍGUEZ, Manuel M. (2003). *Life in Search of Readers: Reading (in) Chicano/a Literature*. Albuquerque: University of New Mexico Press.

MORAGA, Cherrie. (1983). *Loving in the War Years: Lo que nunca por sus labios*. Boston: South End Press.

_____.; Anzaldúa, Gloria. (1983). *This Bridge Called My Back*. New York: Kitchen Table: Women of Color Press.

Morales, E. (2002). *Living in Spaniglish: A Search for Latino Identity in America*. St. Martin's Press, New York.

MUYSKEN, Peter. (2000). *Bilingual Speech: A Typology of Code-Mixing*, Cambridge Cambridge University Press.

MYERS-SCOTTON, Carol. 2006. *Multiple Voices: An Introduction to Bilingualism*. Malden, MA: Blackwell Publishing.

POPLACK, Shana. (1980). "Sometimes I'll Start a Sentence in Spanish y termino en español": Toward a Typology of Code-Switching." *Linguistics* 18,-7-8, 581-618.

SAVILLE-TROIKE, M. (1989). *The Ethnography of Communication*. 2nd Edition. Blackwell, Cambridge, Massachusetts.

SMITH, Barbara. (1983). *Home Girls*. New York: Kitchen Table. Women of Color Press.

TORRES, Lourdes. (1997). "The Construction of Self in U.S. Latina Autobiographies." In C. Mohanty, A. Russo and L. Torres, *Third World Women and the Politics of Feminism*. New York: Indiana University Press.

_____.(2007). "In the Contact Zone: Code-Switching Strategies by Latino/a Writers." *MELUS*, Vol. 32, No. 1 *In the Contact Zone: Language Race, Class, and Nation*, 75-96.

Formação cultural antiga vs. divisão política recente: Mato Grosso do Sul e suas memórias aparentemente paradoxais

Paulo Bungart Neto⁸³

“Este, que aqui aportou, / Foi por não ser existindo. / Sem existir nos bastou. / Por não ter vindo foi vindo / E nos creou”.

(Fernando Pessoa, “Ulysses”, *Mensagem*, 1981, p. 23)

“Saibamos morrer; os sobreviventes dirão o que fizemos”.

(frase atribuída a José Francisco Lopes, o “Guia Lopes da Laguna”, in *Senhorinha Barbosa Lopes*, Samuel Xavier Medeiros, 2007, p. 127)

Assim como no poema de *Mensagem*, de Fernando Pessoa, que utilizo como epígrafe, a respeito do mito de ter sido Ulisses o fundador de Portugal, também Mato Grosso do Sul “foi por não ser existindo”, ou melhor, já “existia” antes de “ser”. Esta condição peculiar e praticamente única em solo brasileiro, diz respeito ao fato, aparentemente simples, mas que permite as mais variadas ressonâncias e desdobramentos, de o estado ter sido criado oficialmente em 11 de outubro de 1977, através da Lei Complementar nº 31, após longo período de maturação cultural.

83 Doutor em Literatura Comparada pela UFRGS. Professor Adjunto III da UFGD, atualmente pesquisa obras de memorialistas do Mato Grosso do Sul.

De fato, poucas regiões brasileiras possuem uma riqueza histórica tão grande, produto, é verdade, de muito sofrimento e sangue derramado na conquista do território fronteiriço, e, justamente por isso, repleto de relatos de bravura e abnegação. Assim, tentarei mostrar de que maneira o Mato Grosso do Sul, de autonomia política recente, “foi por não ser existindo” há muitos séculos, sendo um processo de construção identitária de profundas e diversificadas raízes culturais, a compor uma mescla que teve em seu bojo inúmeras tribos nativas, que se somaram aos conquistadores ibéricos, primeiramente castelhanos e em seguida portugueses, em graves e exasperados conflitos, conforme se lê em *Histórias da terra matogrossense* (1983), do jornalista e historiador J. Barbosa Rodrigues, e em *Taboco: Balaio de recordações* (1984), de Renato Alves Ribeiro. Mais tarde, como se verá adiante, gaúchos, mineiros, nordestinos e paulistas migraram em bom número para a até então desconhecida terra.

Em “Aleixo Garcia: o descobridor de Mato Grosso”, segundo capítulo da obra de Barbosa Rodrigues, lê-se que “espíritos aventureiros” já percorriam a região antes mesmo da colonização efetiva do território brasileiro, ocorrida somente a partir de 1530. Diz Rodrigues:

Nem bem repercutira na Europa a notícia da descoberta da Terra de Santa Cruz e já se iniciavam as primeiras tentativas de devassamento da nova colônia, encabeçadas por espíritos aventureiros, cujos nomes principais a história conservou. [...] Assim é que, no vigésimo quarto ano da descoberta do Brasil, uma entrada já se registrava pelos então sertões do sul de Mato Grosso, chefiada pelo aventureiro português Aleixo Garcia, sobrevivente do naufrágio de uma das naus da expedição chefiada por Juan Diaz de Solís em 1515, que assim se sagrou como o primeiro a transpor uma das mais importantes regiões do interior brasileiro e merece ser tido

como o descobridor de Mato Grosso (RODRIGUES, 1983, p. 19)⁸⁴.

Aleixo Garcia, o Ulisses sul-mato-grossense, aquele que “foi vindo e nos criou” em 1524!, muito antes, por exemplo, da fundação de São Paulo pelo padre José de Anchieta (1554). Barbosa Rodrigues refere-se a crônicas antigas que afirmam ter Aleixo Garcia, comandando “meia dúzia de patrícios” e “grande número de índios guaranis”, transposto a bacia do rio Paraná, cruzado o planalto de Maracaju e, através do rio Miranda, chegado à foz do rio Paraguai e à “Sierra de la Plata”, movido pela cobiça do descobrimento de “fabulosos tesouros de prata” (1983, p. 19). Em bandeira saída de São Vicente, Aleixo Garcia é então o primeiro homem branco a pisar o solo do sul da província de Mato Grosso. Renato Alves Ribeiro, em *Taboco*⁸⁵, citando um importante historiador, também se refere ao pioneirismo de Aleixo, porém, tendo partido de Santa Catarina e não do litoral de São Paulo:

Conforme Vergílio Corrêa Filho afirma em “Pantanaís Matogrossenses”, a primazia cronológica destas expedições nessa região cabe a Aleixo Garcia que, de Santa Catarina rumou para o oeste pelo caminho indígena, atravessou o rio Paraguai nas vizinhanças de Porto Esperança e alcançou as regiões serranas, de onde voltou carregado de despojos (RIBEIRO, 1984, p. 11).

As palavras de Renato Alves Ribeiro, colhidas no estudo histórico de Vergílio Corrêa Filho, confirmam a indicação de Barbosa Rodrigues a respeito da penetração da bandeira de Aleixo nos sertões do sul

84 De Barbosa Rodrigues, ver também *Isto é Mato Grosso do Sul – Nasce um Estado* (1978).

85 Taboco é o nome de uma das maiores fazendas de criação de gado de Mato Grosso no início do século XX. Localizada nos arredores de Aquidauana, foi fundada no final do século XIX pelo Coronel Jejá Alves Ribeiro, avô do engenheiro agrônomo e memorialista Renato Alves Ribeiro, que reconstitui, em *Taboco – 150 anos: Balaio de recordações*, a saga da família e dos empregados agregados à terra pantaneira.

de Mato Grosso, mais precisamente em Porto Esperança, hoje distrito de Corumbá. Em 1718, Paschoal Moreira Cabral Leme, à procura de ouro e seguindo o roteiro traçado por Pires de Campos, funda Cuiabá, conforme se lê em *História da literatura sul-mato-grossense*, no qual José Couto Vieira Pontes aponta o roteiro previsto pela maioria das expedições, de onde se conclui que, naquela época, para se chegar a Cuiabá através do rio Paraguai, devia-se necessariamente passar por localidades hoje pertencentes ao Mato Grosso do Sul:

A rota das bandeiras era a seguinte: partindo geralmente de Porto Feliz, desciam o Tietê e o Paraná, subiam o Pardo até as cabeceiras, e, atravessando o divisor de águas do Paraná com o Paraguai, na localidade de Camapuã, ganhavam o rio Paraguai, subindo até Cuiabá (PONTES, 1981, p. 22).

Porto Esperança e Camapuã são, portanto, duas das primeiras localidades “descobertas” pelos exploradores na região equivalente ao atual território do Mato Grosso do Sul. A primeira cidade fundada, no entanto, é Corumbá, que pode se orgulhar do título de município mais antigo do estado, remetendo sua fundação ao longínquo ano de 1778. Vejamos o que escreve Vieira Pontes sobre esta informação histórica:

No período governamental de Luís de Albuquerque de Melo Pereira e Cáceres (1771-1790) ocorre a fundação do Presídio de Nova Coimbra (1775) e três anos depois a do povoado de Albuquerque, futura Vila de Santa Cruz de Corumbá. A ata da fundação desta cidade foi lavrada no dia 21 de setembro de 1778 (...) (PONTES, 1981, p. 22).

A partir da fundação de cidades como Cuiabá e Corumbá e do consequente apelo ao povoamento e colonização das novas terras, a região aos poucos recebe um grande número de imigrantes dispostos a ali se estabelecerem como fazendeiros e agricultores. Na obra *Mato Grosso*

de outros tempos: pioneiros e heróis, Astúrio Monteiro de Lima esclarece que a região foi ocupada sobretudo por gaúchos (ver os capítulos “As porcentagens incompletas”, 1979, p. 46-50; “Um gaúcho sem querência”, p. 57-60; e “Não sei se brigam”, p. 153-156⁸⁶), paulistas (“Paulistas trazendo progresso”, p. 112-114) e mineiros (“Laquicho, o famoso peteiro”, p. 89-109, e “Como vieram outros mineiros”, p. 110-111).

A ocupação da região por imigrantes vindos de Minas Gerais, aliás, merece uma menção à parte, devido a sua intensidade e importância como pioneiros. No capítulo “Quem ergueu o primeiro rancho?” (1989, p. 15-20), o segundo da obra *Camalotes e guavirais*, Ulisses Serra demonstra que a cidade de Campo Grande foi fundada por dois mineiros, José Antônio Pereira e Manuel Vieira de Sousa, que, por volta de 1872, fraternalmente aceitaram dividir as terras recém descobertas tendo como limites fronteiriços os córregos Prosa e Segredo. Antes da chegada dessas famílias a Campo Grande, em meados do século XIX a família de Antônio Francisco Lopes já havia feito a longa e penosa travessia entre as duas províncias, com família, gado e outros bens. A fascinante história da imigração da família Lopes, que se tornaria famosa pela participação de José Francisco Lopes, filho de Antônio, no episódio da Retirada da Laguna ocorrido durante a Guerra do Paraguai (o “Guia Lopes da Laguna”, ver o depoimento de Taunay em *A retirada da Laguna*), pode ser acompanhada em obras como a já citada *Histórias da terra matogrossense* (ver último capítulo, “Dona Senhorinha”, 1983, p. 109-114), em *Vespasiano, meu pai*, de Nelly Martins (“Os Barbosas se instalam no sertão”, 1989, p. 28-30), e sobretudo no instigante romance histórico de Samuel Xavier Medeiros, intitulado *Senhorinha Barbosa Lopes*, no qual vemos que

86 Neste último se lê que “Remonta aos anos de 1892 a 1905, a vinda dos maiores afluxos migratórios de rio-grandenses-do-sul, procurando a região da fronteira sudoeste de Mato Grosso” (LIMA, 1979, p. 153).

(...) clãs mineiros e paulistas começaram a chegar à região sudoeste da província de Mato Grosso. Uma dessas famílias era a de Antônio Francisco Lopes, seu futuro sogro [de Senhorinha], originário de Piunhi, Minas Gerais, que, já em 1820, transferira-se com a família para a cidade paulista de Franca e ali conhecera seu pai, Antônio Gonçalves Barbosa. Este Lopes era casado com D. Teotonia Joaquina de Souza e com ela teve nove filhos, seis homens e três mulheres. Um deles, Joaquim Francisco Lopes, chamado *O Sertanejo*, foi um dos primeiros que apareceu, empreendendo viagens e abrindo picadas pelos sertões do sul, juntamente com seu irmão José Francisco Lopes, futuro segundo marido de Senhorinha, dirigindo-se especialmente para a região da Vacaria, mais tarde criando a fazenda Jardim (MEDEIROS, 2007, p. 33).

A narrativa de Samuel Medeiros mescla muito bem ficção e fato ao criar uma narradora (a freira Maria Tomê), que reconstitui a história de Raphaela Senhorinha Maria da Conceição Barbosa de Lopes, mais conhecida como Senhorinha, nascida em Sabará-MG a 26/11/1815, e diretamente relacionada, como se verá a seguir, à ocupação do sul do Mato Grosso e à resistência feminina durante a Guerra do Paraguai. Como se deduz da citação acima, o pai de Senhorinha, Antônio Gonçalves Barbosa, e o pai de José Lopes, Antônio Francisco Lopes, partem juntos para o sudoeste mato-grossense, com famílias, animais e bens materiais. Além disso, combinam o casamento entre Gabriel Lopes, irmão de José, e Senhorinha, com consentimento desta. O casamento ocorre em 1836, e o casal parte para Santana do Paranaíba. Tiveram três filhos em três anos consecutivos. As famílias buscam boas terras no sul do Mato Grosso por anos a fio, e se estabelecem em 1846 em uma fazenda que denominaram “Monjolinho”, onde plantam banana, mandioca, legumes, milho e feijão. Os negócios prosperaram até que, em outubro de 1849, Gabriel é morto numa briga com dois escravos (MEDEIROS, “A morte de Gabriel”, 2007, p. 51-56). Senhorinha fica

viúva aos 34 anos. Nessa ocasião, já se iniciara os problemas na fronteira com o Paraguai que desembocariam, nas décadas seguintes, na guerra estúpida e cruel, e as perseguições aos brasileiros começara ainda no governo de Carlos Antonio Lopez, pai de Solano. Foi assim que uma patrulha guarani aprisionou Senhorinha e seus filhos (“A primeira prisão”, 2007, p. 57-59).

A freira segue narrando a saga de Senhorinha que, após ser libertada, casa-se com o cunhado (e também viúvo) José Francisco Lopes. Mesmo ouvindo boatos a respeito da guerra com o país vizinho, José Lopes é obrigado a levar uma boiada ao norte da província. Nesse ínterim, a fazenda é invadida e destruída pelos soldados paraguaios, que aprisionam novamente Senhorinha, seus filhos e escravos da fazenda. Por cinco anos, os prisioneiros passam fome e vivem sob condições precárias no interior do Paraguai, nos arredores da Vila de Horcheta, a caminho da capital Assunción. São libertados somente após o término do conflito (1870), e Senhorinha, calejada por tantos infortúnios, na fronteira com o Brasil descobre, através do relato de soldados brasileiros sediados em Bela Vista, que seu marido José, o Guia Lopes, e um de seus filhos, morreram vitimados pelo *cholera morbus* durante o episódio conhecido como Retirada da Laguna. A conduta de José foi tida como heróica pelo exército brasileiro, pois foi devido ao seu conhecimento detalhado da região que a tropa conseguiu com sucesso deslocar-se com segurança até a fazenda Jardim. O heroísmo de José Lopes é eternizado no relato do Visconde de Taunay, na obra *Seiscentas léguas a pé (A Campanha do Apa)*, de Acyr Vaz Guimarães⁸⁷, e no romance de Samuel Xavier Medeiros. Assim como Antônio João, sobre o qual falarei a seguir, o

87 Ver o capítulo “O guia” (1988, p. 81-89). Ao comentar o destino de Senhorinha após sua libertação, Acyr se refere à indenização paga à família pelo Império brasileiro, obtida pela interferência direta de Taunay: “O governo imperial indenizou-a pelo gado (pouco mais de quinhentas reses) que seu marido (o guia Lopes) entregara às forças expedicionárias em luta. Pôde, assim, levantar uma nova vivenda e, amargurada, viver com os pés no chão que seus ex-maridos desbravaram” (GUIMARÃES, 1988, p. 83).

Guia Lopes é igualmente homenageado como nome de município do atual estado do Mato Grosso do Sul.

A guerra da Tríplice Aliança, mais conhecida como Guerra do Paraguai (1864-1870), a despeito de seu horror e atrocidades cometidas, é um bom exemplo de como historicamente a região sul de Mato Grosso motivou relatos e textos memorialísticos muito antes da autonomia política do estado (na época, província), sendo o mais importante as *Memórias* do Visconde de Taunay, texto pioneiro do memorialismo sul-mato-grossense, como argumento em texto apresentado, em 2011, em evento promovido pela UNIOESTE, *campus* de Cascavel-PR⁸⁸.

A maior parte das memórias de Taunay, publicadas, por determinação expressa do autor, apenas em meados do século XX, diz respeito a sua participação no conflito, e a obra é fundamental por vários aspectos, não apenas por ser um dos primeiros textos memorialísticos da literatura brasileira, mas sobretudo por retratar simultaneamente as infames condições técnicas da tropa brasileira durante o sangrento conflito e a natureza da região (assombrosa para ele, que se impressionou com a extensão dos rios, a diversidade de peixes e de espécies de formigas etc), chegando a desenhar, nas horas de folga, as paisagens que mais o fascinaram.

O fato de o conflito com o Paraguai ter se passado, em solo brasileiro, no atual território de Mato Grosso do Sul, implica obviamente em uma rica e ampla fortuna crítica sobre a região. Exemplo disso é a grande quantidade de obras, nos mais variados gêneros, surgidas para ficcionalizar e/ou descrever historicamente os fatos supostamente ocorridos durante os anos de guerra e de pós-guerra. Na poesia, Raquel Naveira, em *Guerra entre irmãos (Poemas inspirados na Guerra do Paraguai)*, acentuou

88 Ver “As *Memórias* do Visconde de Taunay: precursoras do memorialismo sul-mato-grossense”, I Congresso Internacional de Pesquisa em Letras no Contexto Latino-americano e X Seminário Nacional de Literatura, História e Memória, UNIOESTE, 2011.

o caráter trágico do conflito “entre povos irmãos” em poemas de forte lirismo como “Antônia”, “Madame Lynch” e “Aos homens mortos do Paraguai” (1993). Nos subgêneros memorialísticos, podemos aprender sobre a lamentável guerra lendo os diários do Visconde de Taunay (*A retirada da Laguna* e o *Diário do Exército*) ou suas já mencionadas memórias, e também o volume *Chão do Apa: contos e memórias da fronteira*, de Brígido Ibanhes, que, antes de relatar sua infância, conta o impressionante episódio de resistência de seus avós no período final da guerra, em meio à fome, destruição e fogo na mata onde se refugiavam. No romance histórico, o relato de Samuel Xavier Medeiros, abordado acima. No campo da história, há dezenas que poderiam ser citadas, obras como *Maldita guerra*, de Francisco Doratioto, *Genocídio americano: A Guerra do Paraguai*, de Júlio José Chiavenatto, *Seiscentas léguas a pé*, de Acyr Vaz Guimarães, e as *Histórias da terra matogrossense*, do qual destaco o capítulo “O milagre de Forte Coimbra”, que pontua o episódio inicial da Guerra da Tríplice Aliança quando, em 26 de dezembro de 1864, três mil soldados paraguaios invadem o Forte Coimbra, em Corumbá, após brava resistência de 155 militares brasileiros, dando início efetivo à guerra.

Episódios de resistência heroica não ocorreram apenas no Forte Coimbra. A mando de Solano Lopez e partindo de Concepción, em dezembro de 1864 a tropa do coronel Isidoro Resquin cruza a fronteira e chega à Colônia Militar de Dourados, criada anos antes (1862) e comandada pelo tenente Antônio João Ribeiro, que não aceita se entregar e morre em combate⁸⁹. Antes, porém, consegue escrever uma mensagem destinada ao tenente-coronel Dias da Silva, em Nioaque, interceptada

89 O episódio é mencionado pelo Visconde de Taunay em suas *Memórias*: “Nos últimos dias de 1864 dera-se a invasão paraguaia com a transposição do Rio Apa pelas forças do Coronel Resquin, em número superior a cinco mil homens. No dia 28 de dezembro fora o assalto da simples paliçada da colônia de Dourados, isto é, o morticínio do glorioso Antônio João Ribeiro e dos companheiros; a 1º de janeiro de 1865 o combate do Rio Feio, em que houve alguma resistência, ficando, a 2, ocupada a povoação de Nioaque” (TAUNAY, 2004, p. 251).

por soldados paraguaios sem que chegue ao destino final. A mensagem posteriormente é citada como exemplo de bravura e de patriotismo, fazendo de Antônio João um dos heróis da resistência brasileira à invasão paraguaia. Transcrito no capítulo “A epopéia de Antônio João”, de *Histórias da terra matogrossense* (RODRIGUES, 1983, p. 75-80), e em “O exemplo de um herói”, da obra *Mato Grosso de outros tempos*, de Astúrio Monteiro de Lima (1979, p. 38-39), o bilhete é redigido nos seguintes termos: “Sei que morro, mas o meu sangue e o dos meus companheiros servirá de protesto solene contra a invasão estrangeira no solo de minha pátria” (*apud* LIMA, 1979, p. 38). Após o término da guerra, a Colônia Militar de Dourados é restabelecida através do comando do capitão Rogaciano Monteiro de Lima, avô de Astúrio. No século XX, por determinação do presidente Getúlio Vargas, o entreposto militar torna-se a Colônia Agrícola Nacional de Dourados (C.A.N.D.) e as terras em seu entorno, num montante de 300 mil hectares, são destinadas por lei à colonização. Conta Astúrio Monteiro de Lima:

Nesse tempo, Dourados não passava de um povoado, com duas ruas apenas, moradias de tábuas, poucas e mal sortidas casas comerciais, duas pensões e alguns bolichos. Havia uma única escola: a da abnegada professora dona Balbina de Matos Carvalho. [...] Conheci o local onde hoje é a cidade, no ano de 1911, logo após a doação do terreno para o Patrimônio, feita pelo falecido Marcelino Pires, que conseguira legalizar uma posse nas imediações (LIMA, 1979, p. 25).

O conflito entre Brasil e Paraguai deixou marcas profundas nos habitantes do sul do Mato Grosso, refletindo-se em aspectos políticos, econômicos e sociais. Um outro importante fator econômico para o desenvolvimento da região, com claras repercussões do ponto de vista cultural, é o monopólio concedido, entre os anos de 1882 e 1912, à Companhia Mate Laranjeira (de propriedade do gaúcho Tomaz Laranjeira), para extração da erva-mate. Nos capítulos “A medalha em anverso”

(1979, p. 12-15), “O reverso da medalha” (1979, p. 16-18) e “O final dos contratos leoninos” (1979, p. 19-22), Astúrio Monteiro de Lima repercute o que significou para a região o monopólio dado à companhia, cujos administradores eram, em sua maioria, paraguaios e argentinos, o que resulta simultaneamente em trocas culturais vantajosas para o brasileiro fronteiriço, mas prejudiciais do ponto de vista sócio-econômico, pois

A escrituração interna e corrente adotada era em castelhano; o dinheiro com que pagavam os empregados era o peso paraguaio e os idiomas predominantes eram o espanhol e o guarani. [...] As poucas autoridades brasileiras existentes, sem recursos e sem força, quedavam-se inoperantes diante daquele poderio econômico que se tornara opressor, e, com raras exceções, rendiam-se à triste evidência de mercadejar a própria justiça e com ela os seus deveres de patriotas (LIMA, 1979, p. 17).

Mesmo com o fim do contrato de monopólio, em 1912, e com a produção a partir de então feita por outras empresas particulares, a Companhia Mate Laranjeira continua controlando a distribuição da carga, pois as embarcações lhe pertenciam, fato que contribuiu para que a exploração do produto por parte desta única companhia totalize aproximadamente setenta anos até que sejam criadas as primeiras cooperativas de extração da erva-mate. A economia do sul do Mato Grosso poderia finalmente respirar livre do jugo da Laranjeira: “Findava-se, desta maneira, um privilégio monopolizador que, praticamente, imperava há mais de setenta anos, açambarcando a comercialização, por inteiro, de uma produção altamente significativa na economia do Estado” (LIMA, 1979, p. 22).

Na primeira metade do século XX, dá-se início ao longo processo, acalentado desde sempre pela imensa maioria dos habitantes da porção sul do estado, de divisão do Mato Grosso. Em “Cultura e arte em Mato Grosso do Sul” (*Memória da arte em Mato Grosso do Sul: Histórias de vida*, 1992, p. 13-18), Maria da Glória Sá Rosa, parafraseando o

folclorista José Octávio Guizzo, comenta que, “(...) apesar de termos pertencido ao mesmo Estado, nunca nos identificamos com a maneira de ser dos cuiabanos, que, ao longo dos anos de abandono, pelo poder imperial, acostumaram-se ao banho no rio, à fabricação de rendas, ao licor de piqui, à festa do Divino” (ROSA, 1992, p. 14). Dos paraguaios, contudo, ainda segundo ela, “(...) herdamos o gosto pelo tereré, pela chipa, pela polca” (idem)⁹⁰.

Essa condição peculiar, aparentemente contraditória, de estarmos mais próximos culturalmente de um país vizinho do que da porção norte do mesmo estado, justifica a antiga vontade de emancipação. Para Astúrio Lima,

Certas ou erradas, a verdade é que os sulistas trazem a idéia separatista desde 1900 e, dessa data para cá, os pronunciamentos divisionistas foram sempre crescentes, apoiados na mais bela compreensão patriótica e de amor ao torrão, visto que todos desejavam ver o progresso e o crescimento de sua terra por igual, em seus diferentes quadrantes e na Santa Paz do Senhor (LIMA, 1979, p. 155).

A “ideia separatista” atingiu seu auge, no início de século XX, em 1932, durante a Revolução Constitucionalista que o estado de São Paulo moveu contra o governo getulista. A porção sul do Mato Grosso foi a única a apoiar os revolucionários paulistas, que lutavam sozinhos contra mineiros, cariocas e gaúchos. O governo mato-grossense, sediado em Cuiabá, estava, por motivos óbvios (sobretudo interesses econômicos e

90 Na mesma coletânea, há opiniões controversas, como se percebe através do depoimento de Chico, membro do Grupo ACABA, ao falar das influências musicais e folclóricas do grupo: “A questão indígena, que faz parte da preocupação mundial, já existia no cerne de nossas composições. Todo esse trabalho unido às manifestações folclóricas, como a catira, o siriri, o cururu, constitui o que chamarei cultura mato-grossense, porque nossas raízes estão fincadas no antigo Estado, de onde nunca nos separamos culturalmente. Continuamos mato-grossenses do Sul e do Norte” (*apud* ROSA, 1992, p. 128).

burocráticos), ao lado do governo republicano brasileiro e contrário à ideia de emancipação do sul do estado.

Quem ler as obras memorialísticas *A poeira da jornada*, de Demosthenes Martins, e *Vespasiano, meu pai*, de Nelly Martins, constatará, com certo espanto, que durante três meses de 1932 (tempo em que a revolução paulista obtivera êxito) o sul de Mato Grosso declarou-se estado independente de Cuiabá, vindo a se chamar Maracaju. Vespasiano Martins (1889-1965), um dos primeiros mato-grossenses a se formar em Medicina e provavelmente seu primeiro cirurgião, prefeito de Campo Grande desde o ano anterior, assume como governador. Leiamos o que sobre isso escreve sua filha Nelly Martins, em seu livro de reminiscências do pai:

Mato Grosso se divide em duas áreas: a do norte, aliada ao governo imposto pelas armas, 1930, e a do sul, único estado que se une a São Paulo nessa peleja. [...] Mato Grosso do Sul chamou-se, então, Estado de Maracaju, tendo como sede de governo Campo Grande. Vespasiano, que empunha a bandeira da Revolução do Estado que nasce, recebe, naturalmente, a incumbência de governá-lo. [...] No prédio da Loja Maçônica, na Avenida Calógeras, instala-se em solenidade entusiástica, mas simples, o novo governo em 10 de julho de 1932 (MARTINS, 1989, p. 60).

Se considerarmos que a Revolução Constitucionalista de São Paulo foi deflagrada em 9 de julho de 1932, conclui-se que os políticos do sul de Mato Grosso tinham pressa em declarar-se independentes de Cuiabá, pois no dia seguinte à vitória paulista o governo rebelde surge e se impõe. Para desânimo dos separatistas, porém, a tentativa de divisão malogra com a derrota das tropas paulistas e Vespasiano Martins é obrigado a se exilar, com a família e alguns companheiros de luta, na Argentina e no Paraguai.

O advogado e político Demosthenes Martins, em suas memórias intituladas *A poeira da jornada*, também comenta detalhes da adesão do

sul do Mato Grosso à causa dos paulistas. No capítulo “Revolução de 1932” (1980, p. 99-104), Demosthenes esclarece que

Deflagrado o movimento armado de S. Paulo a 9 de julho de 1932, recebeu este imediata e entusiástica adesão do Sul de Mato Grosso, a região mais populosa e desenvolvida do grande Estado do Oeste. Atreito às suas tradições de lutas; às marcantes vinculações a S. Paulo, desde os tempos das bandeiras; às lides territoriais; ao intercâmbio econômico, social, cultural e comercial dominante, não causou surpresa esse intrépido pronunciamento dos sul mato-grossenses. [...] Além dessas determinantes histórico-geográficas mais dois fatores se lhe somaram: a integração do General Bertoldo Klinger, comandante da guarnição militar do Estado, portador de grande prestígio na sua classe, que teve consigo a tropa do seu comando sediada nesta região, e o apoio do Dr. Vespasiano Barbosa Martins, personalidade de singulares atributos de liderança popular, então em extraordinário destaque na sua terra natal (MARTINS, 1980, p. 99-100).

No capítulo seguinte, “Reflexos da Revolução Constitucionalista” (1980, p. 104-115), Demosthenes Martins transcreve o artigo escrito por Vespasiano em 3 de agosto de 1932 para justificar a atitude de seu “governo independente”, atrelado aos ideais paulistas, como fica claro no trecho de abertura do texto do renomado cirurgião, em que o médico e político relaciona os motivos do apoio recorrendo à história:

Aos Bandeirantes, destemidos desbravadores de sertões, devemos o que somos. Mato Grosso e grande parte do Paraná foram por eles integrados em nossa nacionalidade, quando já em mãos estranhas. Não há interesse subalterno, não há regionalismo. Estamos juntos com o Estado de onde partiram as Bandeiras inti-

moratas que nos uniram ao Brasil. Com ele estamos e estaremos (*apud* MARTINS, 1980, p. 104-105)⁹¹.

De volta ao Brasil em 1934, Vespasiano é novamente nomeado prefeito de Campo Grande (duas gestões, de outubro de 1934 a setembro de 1935, e de 1941 a 1945). Nesse intervalo, foi senador de 1935 a 1937 e, pela UDN, de 1945 a 1955. No capítulo “O herói” (MARTINS, 1989, p. 71-74), lê-se que, em dezembro de 1936, Vespasiano sofre em Cuiabá um atentado político. Mesmo baleado, enfrenta praticamente sozinho mais de cinco bandidos armados e se salva. O atentado repercute na imprensa nacional. Volta a Campo Grande como “herói do povo do sul do estado” e o episódio é utilizado como propaganda separatista.

No capítulo que encerra seu depoimento, “O maio preto” (1989, p. 99-100), Nelly Martins destaca que Vespasiano morreu (a 19/05/1965) sem ver realizado seu sonho de divisão do estado. No entanto, ele se perpetua através de estátuas e como nome de ruas, escolas, postos de saúde, etc. Para Nelly, o “maior preto” de homenagem a Vespasiano Martins é ele ter seu nome citado na letra do hino de Mato Grosso do Sul⁹². Vale a pena lermos fragmentos deste último capítulo da homenagem de Nelly a seu pai:

Vespasiano partiu. Foi sem que realizasse seu “sonho de iluminado”. Sem assistir à criação do estado que se chamaria Maracaju e hoje é Mato Grosso do Sul. [...] Alguma coisa porém lhe fazia sentir que esse dia haveria de chegar. E é pensando nele que vejo o povo cantar e dançar na rua em 11 de outubro de 1977, quando é assinada a Lei da Divisão do Estado. [...] Ele partiu, mas continua entre nós, velando pelo Estado que ajudou a nascer.

91 Sobre a participação do Sul do Mato Grosso na revolução paulista, ver a obra de Atamaril Saldanha, *Histórias e estórias da revolução de 1932 em MS*.

92 Ver o trecho do hino composto por Otávio Gonçalves Gomes e Jorge Antônio Siufi: “Moldurados pelas serras, / Campos grandes: Vacaria, / Rememoram desbravadores, / Heróis, tanta galhardia! // Vespasiano, Camisão / E o tenente Antônio João, / Guaicurus, Ricardo Franco, / Glória e tradição!” (*apud* MARTINS, 1989, p. 19).

Continua nas praças onde se erguem suas estátuas. Na casa de leis, nas escolas, rua, postos de saúde e centro cirúrgico que trazem seu nome. [...] Em nossa lembrança, falas e lamentos. Mas o maior preito que lhe coube foi haverem incluído seu nome e o da terra onde nasceu no hino de Mato Grosso do Sul. E é sempre tomada de emoção que canto esse belo poema épico (MARTINS, 1989, p. 99-100).

Os desdobramentos da Revolução Constitucionalista no sul do Mato Grosso não são evocados apenas em volumes de memórias. No romance-reportagem *Silvino Jacques: O último dos bandoleiros*, de Brígido Ibanhes, constata-se que o pistoleiro gaúcho, afilhado de Getúlio Vargas, participa do conflito para defender os interesses do padrinho famoso, então na presidência da república: “Silvino Jacques, através do primo Prudente d’Ornellas que viera diretamente do Rio Grande do Sul, recebeu a convocação do general Flores da Cunha para que formasse um grupo armado de civis e lutasse a favor de Getúlio Vargas” (IBANHES, 2007, p. 56).

Conflitos entre o norte e o sul de Mato Grosso, como vemos, existem desde o começo do século, atingindo momentos de extrema tensão nos anos 30, por conta do apoio sul-mato-grossense à revolução paulista. Mesmo após seu fracasso e o aparente esfriamento da tensão norte/sul, a rixa continua nas décadas seguintes. Na crônica “Divisão do Estado: a luta entre universitários” (2009, p. 71-73), presente no volume *Espelho do tempo: Memórias*, do ex-deputado Ruben Figueiró de Oliveira, vê-se que nas décadas de 1950 e 1960 a rivalidade se reflete na disputa pela presidência, no Rio de Janeiro, da Associação Mato-grossense de Estudantes (AME), da qual o memorialista foi presidente em 1953. Sua maior realização administrativa foi a construção, na praia do Flamengo, da Casa do Estudante Mato-grossense, sede da AME.

Todos estes acontecimentos históricos contribuíram, naturalmente, para o ambiente que culminou com a criação oficial, no final

da década de 1970, por parte do governo militar de Ernesto Geisel, através da Lei Complementar nº 31, do Estado de Mato Grosso do Sul (de 11 de outubro de 1977). Sobre o assunto, convém acompanhar os capítulos finais das memórias de Demosthenes, *A poeira da jornada*, nos quais são esclarecidas desde a motivação política do ato até a posse do primeiro governo do estado, a 1º de janeiro de 1979, com a nomeação de Harry Amorim Costa ao cargo de governador. O memorialista acentua a euforia que tomou conta do povo sul-mato-grossense, sobretudo em Campo Grande, designada como capital do estado que ali nascia. Diz Demosthenes:

Em todo o novo Estado o ato foi festivamente comemorado com o maior entusiasmo. Em Campo Grande essa comemoração foi delirante. Calcula-se que umas 50.000 pessoas – homens, mulheres e colegiais – saíram às ruas conduzindo faixas com dizeres alusivos à divisão, cantando, dançando, fazendo espoucar milhares de foguetes, numa alegria contagiante enquanto centenas de veículos repletos, buzinaavam estridentemente, circulavam pelas ruas periféricas e bairros da cidade. Realizara-se a mais ambiciosa aspiração dos sul-mato-grossenses (MARTINS, 1980, p. 376).

A comemoração entusiasta é visivelmente uma forma catártica de valorizar o coroamento e o reconhecimento oficial, em nível nacional, de uma identidade que possui um lento e árduo processo de construção histórica, que remete, como se viu, às bandeiras do período de colonização, aos combates sangrentos da Guerra do Paraguai, à vinda de migrantes estrangeiros e de outros estados brasileiros, às investidas do bando de Silvino Jacques e ao governo rebelde do estado de Maracaju, sonho do “herói” Vespasiano. Aparentemente paradoxal, como sugere o título deste artigo, a recente autonomia política (aproximadamente trinta e cinco anos) viria na verdade legitimar essa identidade conquis-

tada a ferro e fogo e reivindicada por todos os sul-mato-grossenses há mais de um século antes da divisão.

Ao se falar de Aleixo Garcia, Antônio João e Vespasiano Martins, estamos tratando, de certa forma, da memória histórica do estado e de seu fascinante processo de maturação cultural e coletiva. Se pensarmos, por exemplo, no subgênero das memórias individuais, a literatura sul-mato-grossense também é riquíssima. Chama a atenção o fato de, à exceção das memórias de Taunay, redigidas no final do século XIX, quase todos os memorialistas do Mato Grosso do Sul terem publicado seus volumes de recordações após a divisão em 1977. Como nenhum deles possui menos de trinta e cinco anos de idade, fica evidente que o texto memorialístico é sul-mato-grossense (do ponto de vista cultural), embora as recordações de infância e juventude evocadas estejam ligadas à época do Mato Grosso indiviso geograficamente, quando o sul do estado possuía identidade cultural mas não autonomia política.

Prova disso é a trilogia de depoimentos colhidos e comentados por Maria da Glória Sá Rosa (e colaboradoras) junto aos escritores e artistas do Mato Grosso do Sul. Nas três obras (em ordem cronológica de publicação: *Memória da arte em Mato Grosso do Sul: Histórias de vida*, 1992, com Maria Adélia Menegazzo e Idara Duncan; *A música de Mato Grosso do Sul: Histórias de vida*, 2009, com Idara Duncan; e *A literatura sul-mato-grossense na ótica de seus construtores*, 2011, com Albana Xavier Nogueira) há dezenas de entrevistas nas quais os mais variados artistas do estado relembram suas infâncias e seus respectivos processos de iniciação literária e/ou artística.

O primeiro é subdividido em “Literatura” (José Couto Vieira Pontes e Manoel de Barros), “Música” (Paulo Simões e Geraldo Espíndola, dentre outros), “Teatro” (Cristina Mato Grosso, Paulo Corrêa de Oliveira), “Artes plásticas” (Humberto Espíndola, Ilton Silva e Jorapimo), “Cinema” (João José de Souza Leite) e “Dança” (Neide Garrido e Sandra Gonçalves Gomes). Em todas as seções, o mesmo esquema:

breves considerações críticas e em seguida o depoimento do artista. Os comentários críticos são feitos por Sá Rosa (três primeiros itens), Maria Adélia Menegazzo (“Artes plásticas”) e Idara Duncan (“Cinema” e “Dança”). O tom da maioria das entrevistas é de nostalgia e de evocação da formação artística e/ou literária, ocorrida em território sul-mato-grossense, porém antes da divisão. Vejamos como se iniciam, por exemplo, as lembranças de Geraldo Espíndola referentes ao seu nascimento e interesse pela música:

Todos me conhecem por Geraldo Espíndola, mas meu nome completo é Geraldo Cristóvão Miranda Espíndola. Nasci aqui em Campo Grande, na rua 14 de julho, ao lado do Armazém Troncoso, no dia 30 de novembro de 1952. O parto aconteceu sem dor, minha mãe me teve sorrindo. Até hoje ela conta o fato, sem acreditar nele realmente. Sou filho de Alba Miranda Espíndola e de Francisco Espíndola Neto. Minha família é toda ligada à arte, de modo que, desde criança, me interesse por música. Em São Paulo, na casa de meus avós, Humberto e Alzira Miranda, havia reuniões deliciosas, em que costumavam tocar piano meus tios Aécio, Haroldo e Marcelo, trigêmeos que fizeram o maior sucesso na década de cinquenta, tocando o Concerto de Bach para três pianos no Teatro da Cultura Artística de São Paulo (*apud* ROSA, 1992, p. 94-95).

Os dois outros volumes seguem a mesma toada, com comentários críticos seguidos de depoimentos, o segundo especificamente destinado aos músicos do Mato Grosso do Sul, e o terceiro aos escritores do estado – poetas, prosadores e ensaístas, num total de vinte e cinco autores contemplados. Dentre os escritores entrevistados, alguns deixaram importantes registros memorialísticos, tanto em verso (Manoel de Barros e suas *Memórias inventadas*) quanto em prosa: Brígido Ibanhes e seu já mencionado *Chão do Apa*; Samuel Xavier Medeiros e suas instigantes *Memórias de Jardim*; e Abílio Leite de Barros, irmão do poeta Manoel,

autor de um belíssimo livro de memórias, intitulado *Histórias de muito antes - Exercícios de ficção e memória: contos*, no qual evoca suas lembranças da infância passada em Corumbá às margens do rio Paraguai.

Quanto ao depoimento de Brígido Ibanhes presente na obra *A literatura sul-mato-grossense na ótica de seus construtores*, o trecho que destacarei a seguir é ilustrativo da ideia desenvolvida neste artigo a respeito da formação cultural ancestral do povo sul-mato-grossense. Afirma o escritor, nascido em Bella Vista, na fronteira do Paraguai com o então Mato Grosso:

Sempre, nas minhas falas, afirmo que nasci num país (*che retã*, em guarani) chamado Fronteira. Um dia escrevi um artigo em que defendi o nome de Mato Grosso do Sul como o Estado das Fronteiras, pois além de fronteiras territoriais, vivemos em fronteiras sociais, fundiárias, ambientais e culturais (*apud* ROSA, 2001, p. 80).

Esse tipo de sensação de pertencimento cultural ao Mato Grosso do Sul explica a diferença entre o memorialismo levado a cabo por escritores da região, que viveram suas infâncias na parte sul do Mato Grosso e, portanto, desde cedo se identificaram com o modo sul-mato-grossense de ser, e memorialistas que nasceram e sempre viveram na porção norte do estado, sobretudo na capital Cuiabá, como é o caso de Generoso Ponce Filho (*O menino que era eu: Memórias*, 1967) e Maria de Lourdes da Silva Ramos (*Campeando lembranças: Reminiscências cuiabanas*, 1999). Estas duas excelentes obras supracitadas pertencem exclusivamente ao memorialismo mato-grossense, não mantendo nenhum tipo de relação com o desenvolvimento do gênero em Mato Grosso do Sul e com obras tais como as de Brígido Ibanhes, Ulisses Serra, Samuel Xavier Medeiros e Abílio Leites de Barros. Afinal de contas, “nunca nos identificamos com a maneira de ser dos cuiabanos”, como insiste Maria da Glória Sá Rosa. Em síntese, segundo Vieira Pontes, o sul nun-

ca ficou a dever nada para o norte, nem historicamente e muito menos culturalmente:

Temos assunto à vontade, desde a Guerra do Paraguai às fantásticas lendas, que os peões pantaneiros costumam narrar. Fala-se da velha Cuiabá, mas o Sul tem mais tempo de vida que o Norte. Cuiabá data de 1718 mas, em 1524, Aleixo Garcia cruzava nosso Estado, em busca das minas de prata do Peru (*apud* ROSA, 1992, p. 36).

Assim, é interessante propor, como conclusão parcial do raciocínio aqui desenvolvido, a memória sul-mato-grossense como uma espécie de paradoxo pessoano, no qual, a despeito de sua rica história cultural, sua autonomia política é tão recente e ainda em construção que nos autoriza a pensar que o Mato Grosso do Sul, nossa Lisboa povoada pela insistência de outros Ulisses, já existia antes de “ser”, implicitamente e por maneiras diversas, existia em estado latente em Aleixo Garcia, Antônio João e Vespasiano Martins, e, a partir de 1977, passa de fato a existir autonomamente, explicitamente, em todas as acepções e com o reconhecimento protocolar do qual esta identidade híbrida, secular, conquistada a custo, sempre foi merecedora, orgulhosamente merecedora.

Referências

BARROS, Abílio Leite de. *Histórias de muito antes - Exercícios de ficção e memória: contos*. Campo Grande: Editora UNIDERP, 2004.

BARROS, Manoel de. *Memórias inventadas: As infâncias de Manoel de Barros*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2010.

DORATIOTO, Francisco. *Maldita guerra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GUIMARÃES, Acyr Vaz. *Seiscentas léguas a pé (A campanha do Apa)*. Campo Grande: Tribunal de Justiça de Mato Grosso do Sul, 1988.

IBANHES, Brígido. *Chão do Apa: Contos e memórias da fronteira*. Dourados: Editora Dinâmica, 2010.

_____. *Silvino Jacques: O último dos bandoleiros*. 5 ed. Dourados: Dinâmica, 2007.

LEI COMPLEMENTAR Nº 31 – ESTADO DE MATO GROSSO DO SUL. Bauru: Editora Jalovi, 1978.

LIMA, Astúrio Monteiro de. *Mato Grosso de outros tempos: Pioneiros e heróis*. São Paulo: Editora Soma, 1979.

MARTINS, Demosthenes. *A poeira da jornada: Memórias*. São Paulo: Editora Resenha Tributária Ltda, 1980.

MARTINS, Nelly. *Vespasiano, meu pai*. Brasília: Centro Gráfico do Senado Federal, 1989.

MEDEIROS, Samuel Xavier. *Memórias de Jardim*. Campo Grande: Editora Teassul, 2002.

_____. *Senhorinha Barbosa Lopes*. Campo Grande: Gibim, 2007.

NAVEIRA, Raquel. *Guerra entre irmãos: Poemas inspirados na Guerra do Paraguai*. 2 ed. Campo Grande: Edição da Autora, 1993.

OLIVEIRA, Ruben Figueiró de. *Espelho do tempo: Memórias*. Campo Grande: Instituto Histórico e Geográfico de Mato Grosso do Sul, 2009.

PESSOA, Fernando. Ulysses. In: *Mensagem*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, p. 23.

PONCE FILHO, Generoso. *O menino que era eu: Memórias*. Rio de Janeiro: Editora Lançadora, 1967.

PONTES, José Couto Vieira. *História da literatura sul-mato-grossense*. São Paulo: Editora do Escritor, 1981.

RAMOS, Maria de Lourdes da Silva. *Campeando lembranças: Reminiscências cuiabanas*. São Paulo: T.A. Queiroz, 1999.

RIBEIRO, Renato Alves. *Taboco – 150 anos: balaio de recordações*. São Paulo: Prol Editora Gráfica Ltda., 1984.

RODRIGUES, J. Barbosa. *Histórias da terra matogrossense*. São Paulo: Editora do Escritor, 1983.

_____. *Isto é Mato Grosso do Sul – Nasce um estado*. São Paulo: Vaner Bicego, 1978.

ROSA, Maria da Glória Sá; NOGUEIRA, Albana Xavier. *A literatura sul-mato-grossense na ótica de seus construtores*. Campo Grande: Fundação de Cultura de Mato Grosso do Sul, 2011.

_____.; DUNCAN, Idara. *A música de Mato Grosso do Sul: Histórias de vida*. Campo Grande: Fundação de Cultura de Mato Grosso do Sul, 2009.

_____.; _____.; MENEGAZZO, Maria Adélia. *Memória da arte em Mato Grosso do Sul: Histórias de vida*. Campo Grande: CECITEC/UFMS, 1992.

SERRA, Ulisses. *Camalotes e guariniais*. 2 ed. Campo Grande: Tribunal de Justiça de Mato Grosso do Sul, 1989.

TAUNAY, Alfredo D'Escagnolle (Visconde de). *A retirada da Laguna: Episódio da Guerra do Paraguai*. Rio de Janeiro: Garnier, s.d.

_____. *Diário do Exército*. São Paulo: Melhoramentos, 1926, 2 v.

_____. *Memórias*. São Paulo: Iluminuras, 2004.

Real women have curves: A Look at the challenges faced by Young Latina Immigrants to the United States

Jeanne T. Guerrero⁹³

Introduction

Current research shows that Latinos are expected to make up 15 percent of the U.S. population by 2020, thereby becoming the nation's largest minority. By far, the largest source of immigration in recent years has been Mexico. For instance, from 1991 to 2000, 24.7 percent (2.25 million) of the 9.095 million immigrants to the United States came from Mexico, with the next largest source, the Philippines, sending only 5.5 percent (504,000) of the total (U.S. Bureau of the Census 2000). These immigrants come to the United States for many different reasons: to seek economic opportunities, to reunite their families, to escape political or religious persecution, and more. Yet, the challenges facing young Mexican American girls who are newly immigrated to the United States can be particularly daunting. For example, some Latinas struggle with what they see as an American culture that values individuality and singular achievement over their Latino values that emphasize collective family member responsibilities and obligations to one another.

Latin American cultures with a collectivistic orientation emphasize the goals and interests of the group over those of individual mem-

93 The University of Louisville, KY, USA.

bers. A critical aspect of a collectivistic ideology is a strong concern for the fate and well-being of one's kin and family members within collectivistic cultures often are expected to support each other and assist in the maintenance of the household (KAGITCIBASI, P. 135-200; LEE, P. 208-228; TIRANDIS, P. 41-133). The needs of the family usually have priority, and individual members often are asked to downplay their own needs and desires if they conflict with those of the larger family (HUANG, p. 21-31). For Latino families, the significant roles of the grandparents or "abuelita/abuelos," the uncles and aunts or "tios/tias," and other siblings and caregivers define a family as they confront the social stress of acculturation in American neighborhoods often plagued by poverty, gang violence and inferior educational systems. In contrast, individualist cultures, such as those of the United States, emphasize personal achievement at the expense of group goals. For the young Latina, she must delicately balance being a collectivist within her Hispanic family, but also become an individualist within her America society. One way many Latinos try to assist their families and also seek their own personal success is through higher education. Higher education is perceived as extremely important, and for most people, a college education has become the necessary admission ticket to good jobs and a middle-class lifestyle. Despite strong belief in the value of a college diploma, Hispanics more often than not fall short of that goal. Some of their roadblocks include: Latinos do not have enough money, yet many are reluctant to borrow; Family obligations intervene; and parents and teachers provide only lukewarm support.

An additional conflict for the young Mexican American girl is the culture of machismo in Latin American society. A predominant pattern in Mexican American culture is that of elders' ordering young men and women to establish obedience and male dominance. Traditional Latin cultures are marked by strong gender role divisions where the husband represents authority and the wife-mother maintains a role of

complete devotion to her husband and children. This concept is taught implicitly and explicitly from birth. The idealized traditional feminine gender role involves being submissive, chaste, and dependent, whereas the masculine gender role involves being dominant, virile, and independent. Some scholars have criticized this depiction of traditional gender roles as stereotypical and invalid; however, there is empirical support for the notion that traditional values regulate the sexual behavior of many Latinos and Latinas. For example, among Mexican American adolescents, partner preferences reflect the cultural values of respeto and familismo as well as traditional hierarchical gender roles. This view is in stark contrast to their adopted American society that regularly embraces sex and other potentially negative forms of behavior as viewed in the form of mass media. Among Hispanics, this acculturation - a process of adaptation in which immigrants alter their attitudes and behaviors to more closely resemble those of the host society - is an important predictor of many health-related behaviors, including cigarette smoking, alcohol use, and early sexual initiation. Being once again torn between two opposing worlds, the young Latina must decide which value is most relevant to their life - the Hispanic, familial view or those images that appear prominently in their new American home.

Therefore, this paper will examine the 2002 film, *Real Women Have Curves*, as a case study into the life of one Mexican American young girl and the challenges she faces living with her family in the United States. In the first part, an analysis is made of the historical context of factors affecting family and gender roles as it relates to the pursuit of higher education. Next, it will examine the social tensions in the family regarding relationships, sex, and marriage. Last, it will discuss the struggle of Latinas who are forced to define themselves through the lens of body image. Finally, it will show that the challenges faced by the family portrayed in *Real Women Have Curves* universally illustrate

the conflicts often faced by other young Latinas who newly immigrate to the United States.

The hispanic view of education

Real Women Have Curves (2002) portrays the story of Ana, the youngest daughter of Latino working class immigrants from Mexico, Carmen and Raul. Ana's family, along with her older sister, live in a Hispanic community in East Los Angeles. Set in the year 1987, the audience receives the story from Ana's point of view and follows her as she faces coming of age as a Latina in an American society.

The pursuit of education is a reoccurring theme in this film. Ana is a self-motivated and determined young student. She takes a combination of city buses to get to school every day. Her high school is known for its high quality education and is very selective. It is never clearly stated in the film that her neighborhood high school is inadequate, but one must assume this is the case since Ana takes such measures to arrive at school each day.

Even though seeking educational opportunities is obviously important to Ana, it does not appear as if it is as important to her mother. Throughout the film, Ana's mother, Carmen, tries to manipulate and deter Ana from pursuing her education. For instance, the beginning of the story shows Ana getting ready for her last day of school. Her mother fakes a sickness only to get Ana to stay at home and care for her and her family. Ana does not believe that her mother's sickness is real and goes to school anyway. In this scene, Carmen seems to stand in the way of Ana's educational goals. However, we must look at education in the view of Carmen's historical background. According to Fuligni, Tseng, and Lam, Latin American families in the United States have often been characterized as placing a greater importance upon familial duty and obligations than their counterparts with European backgrounds (1030-1040). Likewise, a devotion and loyalty to

family is often an imperative for individuals within Latin American cultures. For example, it is not uncommon for children to be asked to perform chores such as shopping for food, cooking meals, and assisting with the care of other family members (CAPLAN, CHOY e WHITMORE, p. 36-42).

In addition to her strong motivation for doing well in high school, Ana is also motivated to pursue a college education. With the encouragement of her instructor, Mr. Guzman, Ana completes her college applications and is accepted to Columbia University. Mr. Guzman (also a Latin American), tries hard to help Ana achieve her educational goals. When Ana tells him that she cannot go to Columbia because of her family obligations, he makes a special visit to Ana's home and pleads with her parents to let her go to college. He tells them that they do not have to worry about money because Ana has been offered a full scholarship to attend Columbia. Despite this news, her parents (mostly her mother) refuse to let Ana go. Carmen, once again uses Ana's emotional ties to her family, particularly helping in her sister's factory and providing support for her grandfather to compel Ana to stay. Ana's father, Raul, finally agrees with her mother and contends that he does not want to see his family separated with the distance between Los Angeles and New York. After hearing these arguments, Ana grudgingly begins working at the sewing factory for her sister Estella to help provide family support.

Although the film portrays Ana's parents as relatively unconcerned with their daughter's education, the concerns and expectations that Ana's parents hold for their daughter are not uncommon within the Latino community. Researchers and scholars urge that in order to have a more educated and diverse society, there must be an understanding to the cultural logic of the parent's decision making process (AUERBACH, p. 275-292). Self-employment among Hispanic immigrants is affected by family composition and human capital/class resources as well as the socio-economic status of the individual immigrant groups.

Accordingly, “Facing limited employment opportunities, many immigrants view self-employment as a route to upward mobility” (VALDEZ, p. 955-973). In the eyes of Ana’s mother, a college education is not the top priority and working in the factory to help her sister is of utmost importance; therefore, she feels it should also be of utmost importance to Ana.

Later scenes in the film show that Carmen does express a true concern for the well-being of her children, but her behavior is often viewed as controlling and overbearing. Carmen wants to control every aspect of her daughter’s lives, including their choices in relationships. Regardless of the fact that both her daughter’s show a strong independence and self-motivation without husbands, Carmen wants to see both of her daughter’s married. In her own experience, she feels this is the best situation for her children. Women are meant to care for the home and family, and her concern for her daughters is an expression of her fulfilling her expected role as a woman and a mother. Mothers are expected to raise good daughters that will make good wives. A college education is secondary, and not necessary to the mindset of Ana’s mother. According to Carmen, educated women struggle to find husbands. If a woman desires to marry, she must be a virgin, uneducated, fit the beauty standard, and most importantly, listen to the words of her mother.

Early research often regarded familial ties or collectivism as an impediment to socioeconomic advancement for Mexican Americans in urban industrial societies because such societies emphasize individualism, competition, and geographic mobility (VALENZUELA and DORNBUSCH, p. 18-36). More recently, however, this view has changed and familism is generally viewed as a protective factor. Studies of a variety of outcomes (e.g., physical and mental health, education) among Hispanics propose that extended family networks, family cohesion, and high levels of social support reduce the adverse consequences of po-

verty (LANDALE and OROPESA, p. 166-183). Thus, recent literature regards familism as a positive attribute of Hispanic families that may decline with acculturation to U.S. family norms and adaptation to life in the United States.

Gender and societal issues

While going away to college is one of the issues Ana must resolve with her family, exploring sex and defining sexual roles in an American relationship is another issue of conflict. For example, Ana has a high-school love interest named Jimmy who seems genuinely interested in wanting a relationship with Ana. Ana does not want her mother to know she is seeing Jimmy so her grandfather helps her to meet Jimmy in secret. From the film, it is not clear why Ana wants to keep her relationship with Jimmy a secret. Whatever her reasons, Ana and Jimmy meet several times over the course of the summer and grow closer. Although Jimmy does not push for a sexual relationship with Ana, it is Ana who feels ready to go further. She buys condoms and brings them with her on a night at Jimmy's home when his parents are away. In this instance, it is Ana, and not Jimmy, who takes off her own shirt and insists that Jimmy look at her with the lights on: "See, this is what I look like," Ana replies to Jimmy. In response, Jimmy tells Ana: "What a beauty." Later, Ana tells Jimmy not to bother writing or phoning her once he leaves for college because he will probably be busy and meet a "skinny girl anyway." Jimmy does not address her challenge and simply says "I will really miss you." This scene shows on the one hand that Ana is becoming more confident by becoming sexually active on her own terms. On the other hand, it shows that Ana is still insecure because of her weight. It is this insecurity that Ana attempts to overcome through the rest of the film.

Sex and the pressure to be sexually active has become a daily presence in American pop culture. Mass media in the form of mainstream

television, magazines, and music videos with their often exaggerated views of sexual permissiveness are the primary ways in which Latina girls learn about the cultural norms of American society. More than half (56 percent) of all television shows contain sexual content — averaging more than three scenes with sex per hour. For shows with sexual content, just nine percent include any mention of the possible risks of sexual activity, or any reference to contraception, protection, or safer sex (Kaiser Family Foundation 20). This image from the mainstream culture is at odds with the sexual abstinence ideal Latina adolescents receive from their families, communities, and culture.

The historical roots of Hispanic views on sex are firmly rooted in Catholicism. A young Hispanic women must be virgin-like before marriage and if she is not, then she is a whore; no middle ground remains, and there is no room for compromise so one is either completely pure or completely disgraced. This places into context an understanding of Ana's mother when she calls her daughter a "whore" for having lost her virginity before her wedding. However, Ana shows no sign of regretting her decision. In fact, Ana finds the courage to stand up to her mother and tells her: "A man should appreciate a woman for what's in her mind and not what's between her legs." Ana's actions reiterate the opinion among some that, "younger women insisted that...liberating themselves sexually was their generation's way of resisting patriarchal culture" (SIEGEL, p. 192). In addition, Carmen's opinions serve to reflect the always present tension in blending her first generation immigrant culture with that of American society and expectations of her daughter's second generation immigrant experience. Thus, some may see Ana's first sexual experiences as a reflection of a confused culture. However, others may see that Ana's decision to become sexually active is a symbol of reclaiming her own power.

Research shows that, "second- and third-generation descendants of immigrants will join in the retreat from marriage as a result of their

exposure to the cultural and economic environment of the United States, as well as changes in the countries from which their immigrant parents originate” (OROPESA and LANDALE, p. 901-920). Ana embodies this second generation mindset despite the fact that it is in clear contrast to the advice and lessons of her mother. Some research has suggested that the Latino parenting style, often characterized as domineering, conservative, and differentiated in how male and female children are socialized, does not allow for open parent — child discussions of topics such as sexuality (LEFKOWITZ, ROMO, CORONA, AU, and SIGMAN, p. 315-325). Furthermore, additional research indicates that Latina mothers may be reluctant to discuss sex with their children and may maintain a silence about sex or convey a sense of shame and need for self-restraint concerning sexual behavior, particularly with their daughters (O’SULLIVAN, MEYER-BAHLBURG, and WATKINS, p. 269-292). As a result, Carmen’s advice only serves to promote the continuance of the established system of patriarchy and discrimination that Ana desperately wants to escape. In her cultural traditions, Ana has committed a horrible sin - she lost her virginity before her wedding night. With her second-generation mindset, Ana’s decision to become sexually active is her own choice and an act of reclaiming her sexual freedom in a positive light.

Body image and self-identity

As each scene in the film shows a young Ana becoming more and more confident in her own abilities, the one area she constantly battles to overcome is the negative view about her weight. Although Ana appears to have a basically positive view about her size, Carmen constantly insults Ana about her weight. Several times throughout the film Ana is confronted by her mother with damaging and self-limiting phrases of “If you just lost some weight...”, or “You’re so pretty but...” At no time in the film does Carmen ever appear to empathize with her

daughter and her feelings about weight even though Carmen is overweight herself. Once again, it is Carmen's traditional beliefs that shape her responses to her daughter. Carmen thinks that Ana's weight will prevent her from finding a husband. Even though Carmen is also overweight, she believes it is acceptable because she has a husband.

As an attempt to exert even more control over Ana and her life choices, Carmen pressures Ana to work in her sister Estella's sewing factory with three other women: Pancha, Rosala, and Carmen. Each of these women describe themselves as more or less overweight and also struggle with their own problems. On a daily basis, these women must create beautiful dresses that they themselves can never hope to wear. They make dresses for Bloomingdales getting \$18 a dress when the store sells them for \$600. This infuriates Ana as well as the fact that they never make dresses bigger than a size seven. Ana imagines that the woman who buys the dress at Bloomingdale's is very different from her. This imaginary woman is both affluent and thin with class privilege that allows her to be oblivious to the material conditions under which the dress was made. In effect, this woman embodies the American cultural ideal of both wealth and slenderness; a concept none of the women working in the dress shop believe they can ever hope to attain.

Hispanic household wealth is extremely low, reveals Collins, Leondar-Wright, and Sklar. While the typical white household had \$18,000 in financial wealth (net worth minus equity in owner-occupied housing) in 1995 (the latest year for which complete figures are available), the typical black household had just \$200 and the typical Hispanic household had zero (21-29). It is this constant negative view of the lack of class privilege and not adhering to an American standard of beauty that Latina girls must face on a regular basis:

Contextualizing Latina girls' body image development requires an appreciation of these two sets of values and an understanding of the process by which Latina girls

traverse the borders between them. Girls who are more acculturated into mainstream American culture may be more likely to endorse the dominant thin ideal; because this ideal is unattainable to nearly all girls, regardless of ethnicity, these girls may feel worse about their own bodies than girls who are less acculturated and who endorse a Latino/a body ideal (SCHOOLER, p. 132-153).

Though evidence does not necessarily support the presence of larger body ideal image in Latino culture (CACHELIN et. al., p. 158-166), young Latina women have articulated a body ideal that has more “feminine curves” than the dominant White ideal (de CASANOVA, p. 287). Instead of a thin ideal, Latino culture, like African American culture, may value a “thick” ideal comprising a slender but curvy body, with a thin waist, big breasts and hips, and a round behind (de CASANOVA, p.293). Furthermore, Latino and African American cultures may place more emphasis on movement and style compared to body size (de CASANOVA, p.308).

The final scenes of the film show that there is hope for these women to ultimately achieve their dreams. After the women have worked sewing dresses for over twenty-four hours straight on a rush order, Estela counts the dresses and realizes that they have only fourteen more to make. The women quickly realize that they are going to make their deadline and finish making their dresses. Fed up with the heat, Ana strips off her blouse and continues to iron and dance to music in her bra and panties. Carmen yells at Ana, telling her that she is too fat to show that much of her body in public. In reaction to Carmen’s protests at Ana’s undressing, the other women begin to shed their clothes and display their hips, stomachs, stretch marks, and scars in a kind of one-up game of whose body is fatter. Successfully completing the order of dresses by their deadline changes the women as they see what they can do when they work hard together. In overcoming their shame and beginning to feel pride about their bodies and the work that the women

have done, the women also become empowered in their new life in America. In contrast to the other women in the factory, though, Carmen walks out after seeing more women taking off their clothes. This final scene further represents the conflict between first generation immigrants and second-generation immigrants. The women in the factory represent second-generational immigrants who see America as a land of opportunity, growth, self-expression and freedom. Carmen with her first-generational views, however, sees America as pulling her daughters in a negative path against family values. Carmen has the chance to bond with her daughters and the other women in the factory but chooses not to do so. Unfortunately, Carmen stays trapped in her own bitterness and insecurities.

Conclusion

In essence, *Real Women Have Curves* is a film about a young Latina girl who successfully triumphs in negotiating the two worlds of her collectivistic Latino cultural as well as her individualistic American culture. Ana manages to respect her elders by adhering to family obligations and working for her sister, yet she also transcends the confines of traditional Latino gender roles by defining her own sexual freedom and then pursuing her college education. Even though Ana appeared intent on creating her own pathway despite the desires or negative comments from her mother, there were several scenes in which she did struggle with the emotional pull of her family obligations and sense of duty. Because Ana managed to receive the blessings of most of her family members to pursue her dreams in the final scenes of the film, she catapults herself to almost mythical status. Despite the many challenges she faces, Ana creates her own options, which results in her working for and creating her own equality. Ana shows a young Latina woman who claims her body in the family, in sex, and in identity. In this man-

ner, Ana ultimately claims her own destiny. It is for this reason that this many women, not only Latinas, can identify with Ana's struggle. Instead of just a singular Latina girl coming to age in America, she now represents the model for how many other Latinas would hope to attain – approval from their family and also permission to go after their dreams.

The concluding scene of this film, shows Ana leaving her family without the blessings of her mother but also walking confidently down a New York street. It is in this view that Ana transcends her family roots to take a new challenge in American society that exemplifies one of the myriad complexities in the lives of working-class Mexican-American women who also struggle with their culture and identity. Thus, *Real Women Have Curves* serves as a consciousness raising effort for young Latina women looking to find a new identity as they faces the different experiences that come with living in America.

Works Cited

AUERBACH, S. "If the Student is Good, Let Him Fly; Moral Support for College among Latino Immigrant Parents." *Journal of Latinos and Education* v5 n4 (2006): 275-292. Print.

CAPLAN, N.; CHOY, M.; WHITMORE, J. K. "Indochinese Refugee Families and Academic Achievement." *Scientific American* (1992): 36-42. Print.

CACHELIN, F. M.; et. al. "Does Ethnicity Influence Body-size Preference? A Comparison of Body Image and Body Size." *Obesity Research* 10 (2002): 158–166. Print.

COLLINS, Chuck; et. al. *Shifting Fortunes: The Perils of the Growing American Wealth Gap*. United for a Fair Economy 37 (2002): 21-29. Print.

de CASANOVA, E. M. "No Ugly Woman." Concepts of Race and Beauty among Adolescent Women in Ecuador. *Gender & Society* 18 (2004): 287, 293, 308. Print.

FULIGNI, A.; TSENG, V.; LAN, M. "Attitudes toward Family Obligations among American Adolescents with Asian, Latin American, and European Backgrounds." *Child Development* 70.4 (1999): 1030-1040. Print.

HUANG, L.N. "An Integrative Approach to Clinical Assessment and Intervention with Asian-American Adolescents." *Journal of Clinical Psychology* 23.1 (1994): 21-31. Print.

KAGITCIBASI, C. "Family and Socialism in Cross-cultural Perspective: A Model of Change." *Nebraska Symposium on Motivation* 37 (1990):135-200. Print.

KAISER FAMILY FOUNDATION. "Sex on TV: A Biennial Report to the Kaiser Family Foundation." Spec. report to Kaiser Family Foundation (2005): 20. Print.

LANDALE, N. S.; OROPESA, R. S. "Migration, Social Support and Perinatal Health: An Origin-Destination Analysis of Puerto Rican Women." *Journal of Health and Social Behavior* 42.2 (2001): 166-183. Print.

LEE, E. "A Social Systems Approach to Assessment and Treatment for Chinese American Families." *Ethnicity and Family Therapy* (1983): 208-228. Print.

LEFKOWITZ, E. S., et. al. . "How Latino American and European American Adolescents Discuss Conflicts, Sexuality, and AIDS with their Mothers." *Developmental Psychology* 36.3 (2000): 315-325. Print.

REAL Women Have Curves. Dir. Patricia Caroso. Perf. America Ferrera. HBO Films, 2002.

OROPESA R.S.; LANDALE N.S. "The Future of Marriage and Hispanics." *Journal of Marriage and Family* 66.4 (2004): 901-920. Print.

O'SULLIVAN, L.F.; MEYER-BAHLBURG, F.L.; WATKINS, B.X. "Mother-Daughter Communication about Sex among Urban African American and Latino Families." *Journal of Adolescent Research* 16.3 (2001): 269-292. Print.

SCHOOLER, D. "Real Women Have Curves: A Longitudinal Investigation of TV and the Body Image Development of Latina Adolescents." *Journal of Adolescent Research* 23.2 (2008): 132-153. Print.

SIEGEL, H. "Educating Reason: Rationality, Critical Thinking, and Education." (1988): 192. Print.

TRIANDIS, H.C. "Cross-Cultural Studies of Individualism and Collectivism." *Nebraska Symposium on Motivation* 37 (1990): 41-133. Print.

UNITED STATES CENSUS BUREAU. "Income and Poverty in 1999." *Census.gov*. 7 September 2000. Web. 20 April 2012.
< <http://www.census.gov/hhes/www/poverty/data/incpovhlth/1999/briefing.html>>

VALDEZ, Z. The Effect of Social Capital on White, Korean, Mexican and Black Business Owners' Earnings in the US." *Journal of Ethnic and Migration Studies* 34.6 (2008): 955-973.

VALENZUELA, A. ; DORNBUSCH, S. M. "Familism and Social Capital in the Academic Achievement of Mexican Origin and Anglo Adolescents." *Social Science Quarterly* 75 (1994): 18-36. Print.

O ‘canto desencantado’ de Kosmofonia Mbya Guarani: textualidades indígenas e resistência cultural

Ana Paula Macedo Cartapatti Kaimoti⁹⁴

Este artigo procura refletir sobre duas manifestações poéticas que se cruzam na obra *Kosmofonia Mbya Guarani* (2006), os cantos da etnia Mbya Guarani e a obra do poeta Douglas Diegues. Esse encontro aponta para muitos outros, no passado e no presente: o do europeu com o indígena, o do Brasil com o Paraguai, o da cultura oral com a letrada, o da língua portuguesa com o espanhol e o guarani. Nesse lugar de contato, territórios são desfeitos, enquanto outros são criados de modo que, nesse movimento, contraditoriamente, os contornos híbridos das fronteiras do Cone Sul se evidenciam.

Nesse contexto, no mapa cultural sul-mato-grossense, a obra do poeta Douglas Diegues articula culturas incomensuravelmente diferentes e lança um olhar crítico sobre a própria constituição da identidade territorial local, já que indígenas e brancos, paraguaios e brasileiros são atores desse processo, ainda em pleno desenvolvimento, marcado por intensas trocas culturais e por extrema violência e injustiça.

Textualidades indígenas

A partir desse ponto entre fronteiras, na obra *Kosmofonia Mbya Guarani* (2006), Diegues traduz para o português e organiza os cantos da etnia Mbya Guarani, juntamente com os indígenas. Esses cantos fazem parte do repertório de comunidades Mbya, de diversas regiões do Paraguai e da Isla Filomena Grande, no Uruguai, e foram coletados e editados pelo etnomusicólogo paraguaio Guillermo Sequera, outro dos autores da obra. Os povos Mbya Guaranis “... conformam a etnia de maior dispersão nos países do MERCOSUL (Paraguay, Argentina, Brasil, Uruguay)”(2004, p. 9) e:

...constituem uma das sociedades autóctones vinculadas à etnia Guarani-Tupi dotadas de mais particularidades específicas. Supõe-se sua localização originária em regiões da bacia do médio Paraná (Guaira-Caaguazú) (SEQUERA, 2004, p. 9).

Além do registro escrito das letras desses cantos, um cd, anexado ao livro, apresenta as gravações dessas manifestações captadas *in loco* por Sequera, juntamente com a inclusão dos ruídos do “entorno natural” desses momentos, editadas por ele, além de fotos dos indígenas e seus instrumentos. Na obra escrita, há também comentários de estudiosos brasileiros, entre outros, sobre a literatura indígena e o trabalho de Diegues e Sequera.

O trabalho que resultou na obra em questão faz parte de um processo cujas etapas são o registro, a tradução, a leitura e a interpretação das textualidades orais indígenas, trabalho considerado urgente por quem se dedica a esse objeto de estudo. Diferentemente dos povos indígenas da América Central, além dos norte-americanos, os povos da floresta do Brasil e do seu entorno, com algumas exceções, não tiveram seu repertório cultural e literário razoavelmente registrado e estudado ao longo do processo de colonização até os dias atuais.

Nesse sentido, José Freire (2000) acredita que a importância do registro e da reflexão sobre a cultura indígena refere-se ao reconhecimento do papel dessa população na formação da identidade brasileira e do esclarecimento do passado e da condição atual do país:

Se nós não tivermos um conhecimento correto sobre a história indígena, sobre o que aconteceu na relação com os índios, não poderemos explicar o Brasil contemporâneo. As sociedades indígenas constituem um indicador extremamente sensível da natureza da sociedade que com elas interage. A sociedade brasileira se desnuda e se revela no relacionamento com os povos indígenas. É aí que o Brasil mostra a sua cara. Nesse sentido, tentar compreender as sociedades indígenas não é apenas procurar conhecer “o outro”, “o diferente”, mas implica conduzir as indagações e reflexões sobre a própria sociedade em que vivemos (FREIRE, 2000, p. 17-18).

Diante disso, no âmbito do conhecimento mencionado por Freire, o estudo das textualidades indígenas significa uma forma de resistência à dominação cultural; um meio de compreensão de nossa formação cultural; o resgate de um patrimônio ameaçado; e uma possibilidade de autonomia, inclusive no contexto da educação escolar. Como estratégia de resistência e autonomia, o registro e a reflexão sobre esse repertório tradicional possibilitam contemporaneamente uma retomada da formação identitária indígena, inclusive como meio de evidenciar o tipo de violência que essa formação sofreu ao longo do processo de colonização, quando suas representações de poder foram quase que totalmente destruídas, e após, quando resistem ainda hoje, especialmente no contexto cultural.

Como indica Cesarino, o “vigoroso panorama intelectual” apresentado por essas manifestações culturais indígenas mostra que essas comunidades não foram aculturadas, mas são participantes de um processo mais complexo de transculturação no sentido que lhe atribuiu

Fernando Ortiz (1983). Desse modo, o antropólogo acredita que, contemporaneamente, “(...) os povos indígenas não apenas crescem como também reinventam as novidades trazidas pelos brancos a partir de seus próprios critérios de pensamento” (CESARINO, 2009, p. 6). Seguindo essa dinâmica, Matos afirma que as textualidades indígenas, em especial, as brasileiras não se referem a textos que ficaram no passado dessas populações já que os cantos e narrativas continuam vivos na voz desses povos (MATOS, 2005, p. 457).

Um dos desafios que o trabalho com esse repertório apresenta refere-se à dificuldade de se estabelecer os limites desse objeto de estudo, consequência do problema de se atribuir as palavras “poesia” e “literatura” a essas manifestações indígenas, já que são palavras que fazem parte do repertório cultural ocidental de origem europeia e tradição greco-romana, levando em conta também que essas manifestações podem ter, no seu contexto original, sentidos e usos diversos desse repertório.

Segundo Daniel Mundukuru, um dos poucos indígenas brasileiros que produz obras já no contexto da literatura escrita, é preciso ampliar o conceito de literatura que usualmente circula na academia para que seja possível a leitura estética, em todos os seus sentidos, das textualidades indígenas:

Há apenas um princípio de literatura indígena no Brasil se pensarmos a literatura apenas como escrita. Se pensarmos como leitura de mundo (que passa pela dança, pela música, pelo canto, pelo grafismo), diria que é muito anterior à concepção de literatura ocidental. (...) Digo isso porque defendo que a escrita indígena é apenas mais uma manifestação da memória ancestral e que a verdadeira literatura é formada pelo conjunto de manifestações que são expressas pelo corpo. Esse conjunto holístico é que eu chamo de literatura indígena (MUNDUKURU *apud* RESENDE, 2009, p. 3).

Por essa razão, para Matos o conceito mais adequado para esse repertório é o de “textualidades indígenas”, que a autora considera um “... amplo sistema semântico e formal, relacionado a uma visão de mundo complexa e diferente da nossa, e manifestado em modalidades textuais variadas e de contornos frequentemente imprecisos” (MATOS, 2005, p. 448) e que compreende o conjunto de narrativas e cantos de expressão lírica e religiosa das populações indígenas. Dois grupos de textos fazem parte desse sistema: os textos das culturas ágrafas, composto pelas narrativas e pelos cantos; e aqueles, em prosa e verso, que já nascem escritos. Os cantos, como aqueles que estão presentes em *Kosmofonia*, são, segunda a autora, mais próximos do conceito de poesia.

No caso específico dos cantos é preciso considerar o fato de serem textos de circulação oral, enunciados juntamente com um desempenho da voz e do corpo, performance que é parte fundamental da constituição desses textos, como Mundukuru observou na citação anterior usando para a literatura indígena a expressão “conjunto de manifestações que são expressas pelo corpo”. Desse modo, é preciso ver e ouvir os momentos de encenação desses cantos para que se possa analisá-los plenamente, como sugere Matos (2005, p. 452-453).

Além disso, considerando que os cantos, como linguagem poética, manipulam a materialidade do código de uma língua e de um universo cultural muito específicos, suas “zonas de intraduzibilidade”, segundo Matos, exigem um trabalho cuidadoso de tradução por parte do estudioso. Isso se mostra mais evidente, nesse caso, porque os cantos são as formas de textualidade indígena nas quais sobrevivem os elementos mais tradicionais e afastados da cultura do homem branco, particularmente no Brasil e seu entorno. Nesse contexto, os recursos próprios da linguagem poética em geral, como os paralelismos e outras formas de repetição – as ritmias, metáforas e alegorias – apresentam-se nos cantos de forma particular, a partir de uma linguagem muito vinculada ao mundo concreto, por meio de referências empíricas e da animização,

de forma que natureza e cultura ali não se distinguem, como ocorre nas tradicionais dicotomias ocidentais (MATOS, 2005, p. 459-462).

Frente a essas questões, o papel de uma obra como *Kosmofonia Mbya Guarani* (2006) adquire contornos ainda mais relevantes já que não só preenche parte de um imenso vazio, no que se refere aos estudos de poética indígena dos povos das florestas e das aldeias urbanas sul-americanas, no espaço da cultura letrada, como expõe os desafios de se adentrar nesse lugar de investigação, diante da complexidade do objeto que ali se apresenta.

“Ouvidos civilizados versus música selvagem”

Como obra mediadora entre culturas, *Kosmofonia* esforça-se em criar um espaço apropriado para que essas manifestações encontrem lugar entre aqueles que a desconhecem, isto é, o texto se dirige, preferencialmente, para um público que é o outro da comunidade indígena, o branco, os “ouvidos civilizados”, segundo expressão que o próprio livro utiliza (2006, p. 15). A esses ouvidos, Diegues se dirige, no texto de abertura da obra, sua “Nota do organizador”, em portunhol selvagem, de modo a destacar, sob o signo da originalidade, justamente a capacidade de resistência cultural dessa população:

La originalidade, la origem própria, es una de las marcas registradas del arte Mbyá-Guarani. Cada Mbyá-Guarani es un artista, um artista de la vida, a su manera. Aquí bocê bai conocer algunos desses artistas que se escondem por las selbas deste y du outro lado de la frontera. (...) Ellos son originaes porque tienen origen própria. Em vez de copiar ellos preferem crear, dar flores, fazer la cousa ao modus Mbyá (DIEGUES, 2006, p. 3).

Nesse momento de preparo para a leitura, escrever em língua poética híbrida e quase intraduzível, o portunhol selvagem de Diegues,

é parte de uma carta de intenções do organizador: aqui, o encontro entre línguas diversas será estabelecido de modo que as inevitáveis zonas de intraduzibilidade não serão ignoradas, não haverá concessões a uma tentativa equivocada de expor a língua do outro como a um espelho. O tanto “selvagem” de espanhol, português e guarani que se combinam nessa “Nota” recria, textualmente, outro movimento: o da simultânea desterritorialização e territorialização fronteiriça, parte da poética e da atuação de Diegues e da condição nômade e dispersa dos Mbya-Guarani, etnia entre fronteiras, para a qual a tradução da cultura do outro, que se lhe impunha, só tornou-se estratégia de sobrevivência e resistência a partir de um direcionamento original, transcultural desse processo.

Ainda que atravessados por elementos que vieram da cultura do homem branco, os cantos indígenas, segundo a “Nota”, apresentam traços que, para Matos (2005), são índices de uma maneira particular de lidar com a palavra cantada poética: os cantos Mbyá são parte do cotidiano das comunidades, ser poeta e músico é viver rotineiramente nesse contexto, “caminar”, “manter u fogo aceso”, “tomar banho de rio”, socar o “milho com um pilón para la torta de maiz”, são momentos equivalentes a tocar os instrumentos e cantar e são acompanhados por eles. É dessa maneira que, para Diegues, “... us Mbyá-Guarani ainda non conhecem la linguagem poética porque ellos nunca conheceram outra linguagem que non fosse la linguagem poética” (2006, p. 3-4), visão que expõe o quanto a poesia desses povos é elaborada a partir de práticas distantes daquelas do homem branco.

No entanto, na Nota, a capacidade de sobrevivência cultural da etnia apresenta-se juntamente com observações sobre o caráter precário em que esse processo se manifestou e sobre o qual se desenvolveu: o indígena Karai Miri, citado por Diegues na “Nota” como uma das fontes de informação da obra e que será um de seus músicos e também co-autor das traduções, é aquele que, na periferia de Assunção, mostra a Diegues a originalidade Mbyá tocando um violino velho que encon-

trou por acaso no quarto em que está hospedado. Miño Benitez, outro indígena, é citado como músico dessas raras gravações que fazem parte da obra e como alguém que antes da publicação do livro vai morrer “abandonado ao lado de seu pré-violino” (DIEGUES, 2006, p. 4). O abandono, o acaso e a localização marginal dessas pessoas incorporam à obra o montante considerável de perdas que a etnia sofreu e vem ainda sofrendo na sua busca por resistir ao desaparecimento.

Depois da “Nota” de Diegues, o próximo texto é uma tradução para o português, realizada pelo poeta, do texto de apresentação dos autores da etnia, cujo título é “Palavras de Karai Miri e Karai Kuarai”, os dois autores indígenas, que, aos olhos dos leitores não-indígenas torna-se tanto um convite – “convidamos a todos a ser tekove” –, quanto um manifesto de resistência cultural: Ser “tekove” é ser aquele que vive à maneira Mbyá, portanto os autores pedem que: “Não abandonemos nosso teko, nosso modo de ser” (MIRI; KUARAY, 2006, p. 5).

Nesse momento, os leitores que o texto projeta se ampliam e incluem possíveis leitores indígenas, já que as “Palavras de Karai Miri e Karai Kuarai” falam tanto aos brancos quanto aos jovens indígenas que tem se afastado do “tekove”, quando mencionam a posição precária e resistente da comunidade: “Nos não temos os serviços básicos que os brancos tem (...), mas possuímos o dom da experiência, da visão e a capacidade de compreender o que é a vida de nossos povos”. Mais ainda, falam aos indígenas idosos, com os quais se identificam e ao quais pedem: “Não nos cansemos de insistir com os kunumi, jovens, vamos ajudá-los, para que eles possam nos ajudar no futuro” (MIRI; KUARAY, 2006, p. 5).

A importância da terra, o desejo desses jovens em relação aos produtos industrializados que os indígenas não podem cultivar ou produzir, a necessidade de tratar com a medicina dos brancos as enfermidades que a etnia adquiriu deles, a importância de se aprender a ler e escrever na escola organizada, de acordo com a cultura do branco, são

elementos desenvolvidos pelo texto e que serão contrabalanceados por uma afirmação constante do imperativo de que, ainda assim, não se deve esquecer a escola indígena, que é diferente daquela do branco, e que se encontra no conhecimento ancestral da etnia, nas suas crenças, as quais, desde muito tempo, buscam e acreditam ser capazes de encontrar a “Yvy Marae’y, a Terra sem mal”, para a qual lançam suas palavras ao céu, palavras-sementes que germinarão.

Nesse contexto, essas palavras, dirigindo-se agora diretamente ao leitor branco, afirmam: “Convidamos todos a seguir em frente, (...) isto dizemos nós os Apytere-guarani, que igual a vocês são habitantes primeiros da terra”. O tom de resistência e luta termina o texto, quando, dirigindo-se uma vez mais àquele leitor, os autores afirmam seguir em frente em busca da Terra sem mal, lugar que “existe em nossos corações” e que “defenderemos sempre” (MIRI; KUARAY, 2006, p. 6-7).

Na sequência, o próximo texto é de Sequera, traduzido para o português também por Diegues, texto que trata em geral da originalidade instrumental dos cantos Mbyá e demonstra um processo multifacetado de transculturação que vai ao encontro da visão de Cesarino e Matos sobre o quanto esses cantos estão vivos contemporaneamente no cotidiano indígena. Nesse processo, os Mbya Guarani combinaram instrumentos nativos com outros de origem europeia, mistura que resultou e resulta em “estruturas sonoras próprias muito expressivas”, que vão compor um ordenamento cultural dos sons, uma cosmofonia (SEQUERA, 2006, p. 11). Em geral, segundo o etnomusicólogo, a cultura Mbya é marcada por formas resultantes justamente da experiência intercultural, como resultado de uma capacidade simultânea de adaptação e resistência:

Não devemos subestimar que o impacto cultural expansivo destes indígenas no Paraguai é muito maior do que o de outros grupos étnicos, embora estes contabilizem um maior índice populacional. Por isso, apesar dos

embates históricos (relação desigual com a sociedade nacional), os Mbyá puderam demonstrar sua alta capacidade de inter-relacionar, com certa relatividade, tradição e modernidade (SEQUERA, 2006, p. 10).

Nesse sentido, os instrumentos e ritmos dessas comunidades trazem marcas da presença das missões jesuíticas na região, nos séculos XVII e XVIII. O “sincretismo sonoro” mistura a música ancestral Mbyá com elementos que guardam vestígios de uma memória cultural que é também do homem branco, o que faz dessas manifestações indígenas um lugar de encontro entre o passado e o presente e entre culturas.

Em seguida, há um longo trecho da obra intitulado “Ouidos civilizados versus música selvagem”, no qual intelectuais brasileiros, paraguaios, italianos, entre outros, manifestam suas impressões sobre a leitura de *Kosmofonia*, entre eles o próprio Diegues, no texto “Viagem ao orvalho em chamas”, o mais longo em relação aos outros. Nesse texto, Diegues retoma informações de outros estudiosos da etnia, como Bartolomeu Melià e León Cadogan, traduzidas para o português, língua que nesse momento o poeta usa para discorrer sobre especificidades da poética Mbyá e seu vínculo com a mitologia e religião da comunidade, que faz dela uma “religião da palavra”, na qual a palavra-alma tem uma capacidade criadora concreta:

A palavra é efetivamente para os Mbyá o objeto e sujeito de sua arte, seu conteúdo e sua forma, o definitivo de sua essência, de seu modo de ser, e toda sua vida se estrutura para ser fundamento e suporte de palavras verdadeiras. Desde a criação do mundo e do homem, que é vista como criação da palavra, até a morte de cada pessoa, que é avaliada como grau maior ou menor de palavra realizada, o Mbyá só se entende a si mesmo em função da palavra. (...) Quando o Mbyá considera que já alcançou a plenitude e a perfeição, ele não morre, porque sua palavra também não morre (...). Para o Mbya,

e, em geral, para o Guarani, é o estado de graça. Conseguiu belas palavras boas, e conseguiu tudo (MELIÁ *apud* DIEGUES, 2006, p. 49-51).

Nessa citação de Meliá, é possível perceber a dimensão sagrada que a palavra adquire para a comunidade Mbyá e, nesse sentido, o papel fundamental de seus cantos como expressão dessa importância. As “belas palavras boas” são lugar de constituição da identidade desse povo, o que indica o quanto perdê-las implica em conseqüências profundas para seu “tekove”, assim como afetar os modos de vida da comunidade resulta igualmente nessa perda.

O canto desencantado

Depois dessa exaustiva preparação para a leitura dos cantos, que toma praticamente a metade da obra, finalmente as letras das composições musicais tomam lugar, são sete ao todo, algumas relativamente longas. Cada uma apresenta-se com o registro escrito na língua Mbyá-Guarani e, em seguida, sua versão para a língua portuguesa em itálico, verso por verso. Além disso, no final de cada uma delas, as letras são acompanhadas por notas nas quais se encontra um glossário, que traduz alguns termos específicos para o português, e comentários tanto de Diegues, quanto dos indígenas Kerechu Para e Ramon Barboza, que explicam aspectos do contexto no qual a música se manifesta.

Embora cada uma das composições mereça uma atenção em especial focalizaremos, brevemente, três delas. A primeira, “Ñamandu Mborai (Ñevanga Reku)” ou “Canto a Ñamandu (Nossa vida mesma)”, é um “canto falado-rezado”, “mba’ea’ã”, que, segundo as notas finais de Kerechu Para, reverencia a deidade solar Ñamandu e deve ser entoado pelos homens e pelas mulheres, alternadamente, pelas manhãs, na Opy, a casa ritual, o templo, “... para conjurar em favor do novo dia” e “pedir proteção” (PARA, 2006, p. 74):

... É isso – é este o sentido do nosso mba'ea'ã
Para que possamos despertar e entender
E que depois
Essas pessoas de carne e osso que não conseguem mais
entender
Ouçam mais nossos pais todos e nossas mães todas
E assim sendo então os que já não
Sabemos cuidar uns dos outros
(tomara que) essas coisas que distraem tanto nossas pa-
lavras
Não nos destruam tanto
É por isso então que cantamos e rezamos
Para que já não nos equivoquemos tanto (2006, p. 72-
73).

Parte provável de um ritual ancestral, a letra da composição, no entanto, inclui elementos que vão ao encontro de um passado mais recente e do presente ao incluir as perdas sofridas pela comunidade no contato com o branco, já que o canto pede também em favor daqueles que se afastaram de seu verdadeiro modo de ser, “os que vivem às escuras” (PARA, 2006, p. 74). Desse modo, nesse trecho, o desentendimento e a destruição originam-se da falta de atenção ao conhecimento ancestral, às palavras, verdadeiras e sagradas para os Mbyá, o que faz desse canto ritualístico um manifesto de resistência da comunidade.

Nessa direção, o outro canto, “Yvy Potyra”, “A terra que se abre como flor”, refere-se no título a uma das “grandes migrações que tiveram que realizar os Mbyá, em 1947. Os que vão partem para que aqueles que fiquem tenham melhores condições de vida e sobrevivência:

Vamos nessa vamos partir desta terra
Vamos nos mandar
Para que os filhos desta terra
Terra de sofrimentos
Os poucos Mbyá que sobrem sobre ela
Fiquem numa boa

Eles dirão:
Ficamos numa boa
Estamos numa boa
A terra se abre como flor
Nossa pequena família numa boa
Alimentos brotam por encantamento para nossas bocas
Queremos
Encher a terra de vida
Nós os poucos (Mbyá) que sobramos
Nossos netos todos
Os abandonados todos
Queremos que todos vejam
Como a terra se abre como flor (2006, p. 75-77).

A miséria que leva à migração expõe o tipo de luta diária que faz parte da trajetória da comunidade, enfrentamento trabalhado no texto na oposição entre as expressões “terra de sofrimentos” e “terra que se abre como flor”, imagens que conjugadas mostram também que ao canto atribui-se tanto a memória oral da história da etnia quanto a força da palavra mágica que faz brotar o alimento “por encantamento para nossas bocas”, fazendo daquele lugar estéril uma terra fértil, um lugar onde se está “numa boa”, segundo a tradução de Diegues.

O caráter de resistência ao apagamento concreto e simbólico da população encontra-se de maneira evidente na composição em questão, “Jeovasa Rañe’ie’y (ore ñe’e ruete)”, cujo título não está traduzido para o português. Segundo as notas finais de Kerechu Para, esse canto é entoado pelo xamã que pede a Tupã e Ñamandu “... força interior e iluminação para compreender o que somente os deuses podem desvelar”, isto é, as razões para tantas perdas que as criações de Ñamandu – o Criador, “Nosso Pai Último-último primeiro” –, a comunidade Mbyá e a terra, vem sofrendo:

Então eu canto um canto desencantado
Por teu mundo
Por teus filhos jequakava
Por esse mundo do qual também faço parte

É isso, Ñamandu, por teu mundo
Eu canto um canto desencantado
Ó Ñamandu!
Para que passem os males que nos sufocam
Para que seja legal a travessia da qual fazemos parte
Para que as palavras do nosso esforçado canto
(mba'ea'ã)
Também tenham o mesmo sentido, a mesma graça, a
mesma grandeza,
A mesma luz, a mesma força interior das palavras do
teu canto esforçado (mba'ea'ã) (2006, p.80-81).

A palavra “desencanto” traz em si a palavra canto, porém em negação. Esse canto que não pode ser mais entoado, que está desencantado, incorpora à manifestação ancestral da poética indígena o sentido da situação precária e do sofrimento pela qual passa essa comunidade, presentes também em outros momentos da obra: o violino encontrado ao acaso por Karai Miri na periferia de Assunção e a morte do músico Mbyá, Miño Benitez, abandonados ambos. Diante de uma travessia tão difícil, o caráter sagrado da palavra poética Mbyá perde seu encanto? Talvez sim, porém ganha outros sentidos em termos de manifesto, agora menos um canto do que um grito que quer voltar a ter graça, grandeza, luz e força como indica o último verso da composição.

Por fim, depois das composições, encontramos uma apresentação geral de cada um dos cantos que estão no CD que acompanha o livro, elementos que comungam um esforço em recuperar, ainda que de forma limitada, o momento de performance desses poetas-cantores, já que a atuação da voz e do corpo e do contexto de realização, como um todo, é parte fundamental dessas manifestações. Como mencionado anteriormente, essas gravações incluem os ruídos que se manifestavam no entorno dos cantos, a música das rãs e o som da água, por exemplo. Esses sons integram-se aos cantos indígenas, expondo uma das marcas da cultura dessas comunidades: a interação constante entre natureza e cultura. Para Diegues, no pós-fácio da obra, são esses traços que fazem da poesia cantada Mbyá uma vanguarda

primitiva cuja originalidade é capaz de “iluminar este mundo cada vez mais comercial e sem sentido” (DIEGUES, 2006, p. 99).

Considerações finais

O estudo da obra *Kosmofonia Mbya Guarani* e de seu papel no conjunto de textos de Douglas Diegues certamente não se encerra nessas reflexões, sendo uma investigação que ultrapassa os limites deste artigo. Quanto ao primeiro ponto, exploramos, sobretudo, o entorno da obra, a cena na qual ela se constitui e algo de sua composição complexa, feita de textos de origem diversa que devem ser analisados em detalhe. Quanto ao segundo, é possível também explorar mais o papel da transculturação e da tradução cultural na obra, levando em conta traços específicos da língua Mbya, sendo também importante a comparação com a atividade de Diegues como tradutor, em outros momentos da obra do poeta, considerando a relação entre sua perspectiva sobre a poética indígena e o projeto estético que direciona sua atuação como artista⁹⁵, ambos identificados sob o signo do “selvagem”.

Contudo, contradizendo as intenções de Diegues, se a obra e atuação do autor e a obra poética Mbyá encontram-se em vários pontos, também se desencontram em outros. Como poeta branco, frente aos indígenas, Diegues representa, a contrapelo de seu projeto estético, a cultura letrada e esse vínculo manifesta-se em vários momentos em *Kosmofonia*: no uso das dicotômicas metáforas europeias do selvagem e do civilizado que, mesmo retrabalhadas numa obra marcada pela resistência cultural, ainda mantém seu sentido anterior, fundado na visão

95 As relações entre a palavra-alma Mbyá e a figura do sêmen na poesia de Diegues foi desenvolvida no texto de Ana Paula M. C. Kaimoti, “Transitar pela língua do outro: *Kosmofonia Mbya Guarani* e as questões de poética indígena e tradução”, publicado nos Anais do 5º encontro do GELCO, Grupo de Estudos de Linguagem do Centro-Oeste, publicado em 2011.

hegemônica do indígena como o bom selvagem rousseuniano, tão frequente nos textos dos colonizadores europeus⁹⁶.

Outro ponto está no fato de o texto de Diegues abrir o livro, como pórtico de entrada, antes do texto dos indígenas, que aparecem em segundo lugar. Nessa posição, Diegues adquire a autoridade de ser o primeiro, que dá passagem àquele outro, mal compreendido pelo leitor branco. Assim como ele assume essa função, a quantidade relevante de explicações e considerações dos intelectuais brancos em relação à cultura Mbyá e sua poética indica ainda um resquício do tipo de controle e delimitação que se fazia presente na relação dos europeus com os indígenas no período colonial.

Mesmo que haja, na composição do livro, participações importantes dos membros da etnia, elas estão em considerável menor número em relação às vozes autorizadas a falar em seu nome, digerindo aos poucos, para o leitor “despreparado”, citado acima, o conteúdo “exótico” da poética selvagem dos Mbyá. É o peso maior dessas vozes que faz do leitor branco o interlocutor principal de *Kosmofonia*, enquanto que, no texto de autoria indígena da apresentação, o diálogo se expande e o leitor passa a ser representado também pela comunidade Mbyá, a qual esse texto igualmente se dirige.

Porém, as obras em questão também se encontram em vários pontos importantes, questão que mostra a variação e a complexidade das relações de poder que se manifestam aqui: a obra de um poeta, marginalizada pela academia e pelo mercado editorial, e a manifestação poética de uma etnia marginalizada pela sociedade. Ambas desenvolvem-se fora do sistema literário e constroem sua relevância em termos

96 Conferir: MIGNOLO, W.; SCHIWY, F. Transculturation and the colonial difference: double Translation. In: MARANHÃO, T.; STRECK, B (Org.). *Translation and Ethnograph*. The Arizona Board of Regents, University of Arizona Press, 2003. p. 12-34. Disponível em: <http://institucional.us.es/revistas/revistas/comunicacion/pdf/numero%204/SECCION%201%20CLAVES/CLAVES%201.pdf>. Acesso em: 20 jul. 2010

que diferem daqueles que são hegemônicos, questão que está fortemente vinculada, inclusive, ao espaço de circulação dessas manifestações culturais, o território fronteiriço Brasil-Paraguai e sua condição periférica e depauperada.

Essa condição compõe a língua poética de Diegues e faz parte do texto de abertura de *Kosmofonia*, escrito, não por acaso, em portunhol selvagem, cujas “zonas de intraduzibilidade” são paralelas àquelas dos cantos Mbyá. Desse modo, embora em posição de autoridade, ao exigir do leitor branco a travessia difícil pela paisagem híbrida da língua poética da fronteira, o texto de abertura adquire contornos de resistência cultural que caminham lado a lado com o manifesto Mbyá. Nesse sentido, Diegues e também Sequera iniciam, diante desse leitor, uma compreensão justa do diferente, no sentido de que não fazem concessões fáceis aos termos da cultura do homem branco.

Por essa razão, a obra incorpora elementos de territórios que, embora diversos, desenvolveram-se em constante contato, compondo um movimento amplo que desterritorializa e, por outro lado, novamente agencia a criação de um território imaginário, híbrido, o do portunhol selvagem fronteiriço. As contradições inerentes a esse processo indicam a complexidade da obra e das circunstâncias que a envolvem, inclusive diante do fenômeno de transculturação vivido pelos Mbyá.

Finalmente, a paisagem composta pelos textos em questão demonstra que, no processo de resistência cultural e política indígena, parte ativa da cultura local, é fundamental a inclusão do repertório dos cantos e narrativas indígenas no território das literaturas sul-mato-grossenses, lado a lado com as obras de Hélio Serejo, Lobivar Matos e Manoel de Barros, para citar alguns dos textos mais canônicos, levando em conta que a obra de Diegues já realiza esse movimento de inclusão, explicitamente, caminhando junto com as textualidades indígenas.

Referências

- CESARINO, P. Os poetas. *Folha de São Paulo*, caderno Mais!, São Paulo, p. 6-7, 18 jan. 2009.
- FREIRE, J. R. B. Cinco idéias equivocadas sobre o índio. In: *Revista do Centro de Estudos do Comportamento Humano* (CENESCH). n. 01, Set 2000. p.17-33. Manaus-Amazonas.
- HAESBERT, R. Dos múltiplos territórios à multiterritorialidade. Conferência proferida em 2004, em Porto Alegre. Disponível em: http://www.uff.br/observatoriojovem/sites/default/files/documentos/CONFERENCE_Rogério_HAESBAERT.pdf. Acesso em: 10 mar. 2012.
- MATOS, C. N. de. Textualidades indígenas no Brasil. In: FIGUEIREDO, E. (Org). *Conceitos de literatura e cultura*. Juiz de Fora: UFJF, 2005
- ORTIZ, F. Do fenômeno social da transculturação e sua importância em Cuba. In: _____. *El contrapunteo cubano del azúcar y del tabaco*. Cuba: Editorial de ciencias sociales, La Habana, 1983. Tradução de Livia Reis. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/cdrom/ortiz/ortiz.pdf>. Acesso em: 20 jul. 2010.
- RESENDE, D. Muito além da palavra escrita. *O Tempo*. Belo Horizonte, 11 out. 2009. Caderno Magazine, p. 3.
- SEQUERA, G., DIEGUES, D. (Org). *Kosmofobia Mbya Guarani*. São Paulo: Mendonça & Provazi Editores, 2006.

Religião e contatos interculturais: as transversões da fé e as interseções de seus objetos

Rita de Cássia Pacheco Limberti⁹⁷

Os contextos culturalmente complexos, em que grupos diferentes interagem e convivem proximamente, apresentam formas de transversões, as quais ocorrem pelos mais variados aspectos da disputa pelo poder. É o caso da relação entre os não-índios e os índios Guarani Kaiowá, da Reserva Indígena de Dourados, Mato Grosso do Sul, Brasil.

O processo das relações interculturais produzem respostas insólitas, sobretudo por parte do grupo econômica e socialmente subalterno – os indígenas-, que consistem em sincretismos míticos e ideológicos, refletidos nas práticas sociais, religiosas e, sobretudo, no discurso.

Observe-se a fala de Albino Nunes, um índio Guarani Kaiowá da Reserva Indígena de Dourados, cujo depoimento encontra-se registrado no livro *Canto de Morte Kaiowá*, de José Carlos Sebe Bom Meihy, Edições Loyola, São Paulo, 1991.

A religião da gente era diferente: tinha cantos, danças, o povo participava... quando nos reuníamos para rezar era concorrido, mas agora é fraco... na época que eu era criança sempre rezávamos com os mais velhos, com os pajés... as pessoas importantes da família se juntavam, principalmente nos fins de semana, e faziam o culto...

97 Pós-Doutora em Análise do Discurso. Docente da Universidade Federal da Grande Dourados – UFGD/FACALE.

Havia também situações especiais para se fazer a reza... quando alguém estava doente, por exemplo, tinha um pajé que vinha para tomar conta... e não era qualquer um, para cada problema tinha uma pessoa... esse pajé trazia as ervas do mato e rezava, rezava... até o índio sarar... Hoje, quando alguém fica doente, já estão preferindo levar para o hospital da Missão ou para o posto médico, em vez de fazer reza... mudou muito.... (MEIHY, 1991, p. 64)

Entre os Kaiowá, existe a reza destinada a protegê-los de problemas de toda ordem, principalmente doenças. Como o próprio Albino relata, o culto reunia as pessoas importantes para rezar. A dança e os cantos têm uma função mágica: operam sobre a realidade. Convencidos do poder de proteção dos cantos e das danças sobre seu corpo e sua saúde, dedicam-se com afincado e energia também ao tratamento com as ervas.

Bem se vê que o **porahêi** é tido a um tempo como força e como **substância**, que pode ligar-se à pessoa e, de certo modo, desprender-se dela. Daí também o fato de prestar-se igualmente para ações mágicas. Entre as rezas de Kayová uma há de que se lança mão para matar animais daninhos. [...] mostra este exemplo também que a idéia de **porahêi** ou ‘reza’ nem sempre se limita necessariamente ao domínio das vivências religiosas: o seu emprego pode transformar-se em simples técnica de magia. Assim como outras culturas, a dos Guarani tende enfim a confundir as duas esferas - religião e magia - embora se baseiem, como sabemos, em duas atitudes fundamentalmente contrárias do espírito humano. (SCHADEN, 1974, p. 123)

Assim, a narração desses fatos não se furta de mostrar que esses modos especiais de produzir linguagem e situações comunicativas são produtores de expressões e conteúdos de linguagem também especiais. Ao mesmo tempo, são geradas estruturas de pensamento próprias e modelos específicos de entendimento e apreensão do mundo. Simulta-

neamente, o modo de viver e entender as relações sociais espelha todo esse processo.

A cada **porahêi** consiste, como vimos, em texto e melodia, ligados a movimentos rítmicos de dança. Muitos dos textos são incompreensíveis, havendo uma série de notas alongadas e algumas palavras, mais ou menos conexas, referentes à esfera sobrenatural. O importante não parece ser o sentido das palavras em sua seqüência lógica, mas o seu poder evocativo no domínio das vivências religiosas. Durante o **porahêi** intensifica-se o sentimento religioso, a ponto mesmo de se produzir estado de êxtase. Alheios a tudo o que se passa em torno deles, os participantes experimentam profundo arrebatamento, ficando, não raro, com o rosto transfigurado, e chegando a chorar de emoção. (SCHADEN, 1974, p. 119)

Ao entrar em contato com a cultura branca, todo esse processo subverte-se. A ciência, com suas soluções objetivas, neutraliza o medo, suporte essencialmente subjetivo dos rituais. *“Poder-se-ia dizer que, em última análise, se reduzem a dois os perigos, os grandes males que preocupam e atormentam o espírito do Guaraní: as numerosas doenças, que o afligem, e, mais ainda, a idéia mítica do fim do mundo, cada vez mais próximo.”* (SCHADEN, 1974, p.124) Como um novo paradigma, a ciência instala-se objetivamente em substituição àquele suporte. O espaço vago em que o pensamento mágico se expandia ocupa-se paulatinamente de esquemas científicos; os mitos, acudados a cada nova estocada da razão, vão sendo destituídos de suas funções, enquanto o ritual mítico, condenado ao desaparecimento, insiste na sua permanência por meio de uma reprodutibilidade quase mecânica.

A assimilação de conceitos estranhos à cultura tribal se põe, destarte, a serviço das próprias doutrinas tradicionais. À medida que aumentam as dissensões internas, esses mesmos conceitos, como se esclarece em outra

parte desse trabalho, servem para responsabilizar o próprio grupo pela impossibilidade de se realizarem ideais de cultura a que, não obstante, todos continuam a aspirar. Expressões concretas dessa impossibilidade são, em primeiro lugar, a redução e o final desaparecimento das festas com danças e rezas coletivas, em segundo, o abandono progressivo da reza individual como manifestação de religiosidade. Pode-se dizer, sem exagero, que o Guaraní deixa de ser Guaraní quando deixa de sentir a necessidade de entregar-se a suas devoções religiosas, isto é, ao **porahêi**. (SCHADEN, 1974, p. 123)

Não há sempre sujeito, ou sujeitos (...) digamos que o sujeito é raro, tão raro quanto as verdades. (A. BADIOU)

Nesse sentido, pode-se dizer que ser sujeito é uma dificuldade, pois o contato dos índios com a cultura branca estabelece uma relação de correspondência assimétrica entre sujeitos e verdades. Ao apropriar-se da verdade de outro sujeito, o sujeito deixa de sê-lo. Ao tomar a verdade do outro como sua, o sujeito descaracteriza-se como sujeito, como *Eu*. Na realidade são vários *eus* que reproduzem um único eu, como uma projeção de imagens múltiplas.

É notório que o fenômeno da desintegração cultural, enquanto produto de contactos interétnicos, se manifesta, entre outras coisas, através da aceitação paralela de duas ou mais soluções para o mesmo problema, de vários elementos concomitantes com a mesma função, cabendo ao indivíduo, de caso em caso decidir-se em favor deste ou daquele. É com relação às doenças e ao seu tratamento que na vida Guaraní tal estado de coisas se revela com especial nitidez. Isto talvez em primeiro lugar por causa da focalização cada vez mais acentuada que a moléstia, real ou imaginária, vem tendo no espírito Guaraní, em conseqüência, sem dúvida, duma fuga psíquica diante de uma realidade insatisfatória, fruto dum estado de constante frustração. E como os padrões tra-

dicionais da cultura não proporcionam elementos considerados suficientes para se fazer face ao problema assim criado, recorre-se também a outros, de procedência estranha. As idéias sobre ontologia e etiologia das doenças, como sobre métodos de cura, deixam, assim, de constituir um todo integrado, para formarem um conjunto de elementos por assim dizer disparatados. A cultura parece perder até certo ponto uma de suas funções primordiais, a de fornecer ao grupo e aos indivíduos em particular os recursos de controle seguro e satisfatório sobre fenômenos que ultrapassem a simples reação biológica. Idéias, crenças e explicações de diversas origens, e nascidas em contextos culturais de diferentes tipos, chocam-se no espírito dessa pobre gente, produzindo um estado mental de insegurança e às vezes quase de desespero. (SCHADEN, 1974, p. 127-128)

Antigamente a gente costumava enterrar o corpo do jeito que estava... Punha no caixão, fazia o velório e enterrava... algumas pessoas ainda colocavam o que era do morto ao lado do túmulo, mas essa é idéia dos antigos, dos pajés mais velhos... pegam as coisas que o falecido gostava, tiram de casa e põem do lado do túmulo... dizem que é para não transmitir o espírito da morte para os outros, igual a uma doença, sabe... pegam as roupas, essas coisas e levam tudo para o cemitério... e ninguém mexe, fica por lá..... (MEIHY, 1991, p.64)

Albino, ao remeter ao passado, demonstra um sentimento de perda tardiamente despertado em relação à sua identidade estilhaçada. Não perdida, porém totalmente transformada e que só agora, à luz da memória, pode revelar suas rachaduras. Não existe propriamente uma perda, pois ela está ali, mas já não está inteira, é fragmentária. Já pretérita, ela é totalmente nova, apresentada pela lembrança. Antes, quando era presente e deveria ser, não era, jazia inerte sob o limbo de uma cotidianidade despercebida.

Acionada pela narração de Albino, gerada pela representação dos conceitos verbais, a identidade delinea-se apenas como uma configuração, cujos traços se revestem de estranhamento, desreferencializando-se.

Na esteira do tempo, na ante-visão de imagens-signo totalmente diferentes, de um futuro completamente tragado pela cultura branca, pode-se pressupor que as imagens-vestígio passarão a ser também diferentes, ou seja, da cultura Kaioiwá não restará nem mesmo vestígios no passado. O esforço do resgate cultural justifica-se nesse sentido: preservar a identidade na memória, ou simplesmente a memória, com tudo o que ela possa conter.

Ñanderú é cacique em guarani, mas não existem mais por aqui... a FUNAI está trazendo alguns do Paraguai para fazerem as danças antigas dentro da tribo... dizem que é para diminuir o número de suicídios na Reserva, mas não aprovo... não aprovo e nem acredito neles... desde que eles vieram, em janeiro, já faleceram: minha sobrinha e o marido dela... e ainda outra menina que morava logo ali... Acho que a solução é trabalhar... trabalho, obrigação, isso é o que estou tentando dizer para as pessoas... elas têm que ter uma preocupação, pensar no futuro... A reza não vai resolver a fome da aldeia, nem a falta de terras, nem problema nenhum, então como é que vai dar um jeito nos suicídios... Como diz o outro: _Quem não tem o que fazer inventa moda, e se não trabalhar duro... se ficar por aí esperando a dança resolver o problema dos jovens, acho que não tem mais solução mesmo... estou esperando, inclusive, alguma ajuda de fora... até escrevi um papel para entregar ao pessoal da universidade, da prefeitura, para ver se conseguimos algumas coisinhas que estamos precisando... (MEIHY, 1991, p.64)

A vinda de um cacique de fora da Reserva é uma medida tão artificial quanto ineficaz. Se a própria tribo não produz mais seus pró-

prios Ñanderú, é porque esse signo já se esvaziou completamente de seu significado. Dessa forma, por mais perfeita que possa parecer a reprodução, ela vem despojada de seu elemento fundamental, a crença na eficácia do rito. É nesse contágio existencial, e não há como ser de outra forma, que se desenvolve a história que a engendra e sustenta. Essa história contém em si não somente a evolução da figura do Ñanderú através do tempo, em suas características materiais, como as relações e poderes atribuídos a ela. Mimetizar o cacique rezador é tarefa que não contempla o resgate da tradição, cujos vestígios não são legitimados na reprodução de estereótipos e sim na existência única e intransferível do original. Nisso consiste a autenticidade e nela se estampa a tradição que permite que o original seja identificado, através do tempo, como sendo autêntico e, mesmo personificado por outro (o que não é uma reprodução), seja idêntico a si mesmo (o cacique, o Ñanderú). Autenticidade e reprodução, por sua própria natureza, não se tangem e, por seu antagonismo, excluem-se.

Assim, esse Ñanderú posticho, deslocado do Paraguai, graças às suas contingências, instala-se já como não autêntico. Sem autenticidade, não chega a ser classificado como falso, porém não consegue o reconhecimento que lhe confere outro elemento essencial: a autoridade (BENJAMIN, 1985). Sua desqualificação se agrava quando componentes culturais alienígenas (“*trabalho, obrigação*”, “*tem que ter uma preocupação, pensar no futuro*”) manifestam, em oposição, a disputa pela solução dos problemas mais prementes do povo Kaiowá.

“... *A reza não vai resolver a fome da aldeia, nem a falta de terras, nem problema nenhum, então como é que vai dar um jeito nos suicídios...*”. A oposição resultante desta situação, reza/trabalho, devido à disparidade de origem cultural de seus elementos, polariza-os em uma relação assimétrica. De um lado, o trabalho parece proporcionar mais poder para a solução e a prevenção de problemas. Planejar o futuro e trabalhar representa as-

sumir o controle de atitudes de resultados mais precisos e previsíveis, bem como proporciona ao índio a oportunidade de assumir-se como sujeito da ação, e por que não dizer, do próprio pensamento. Do outro lado, a reza constitui-se de atitudes impessoais, ditadas pelos rituais, e pensamentos condicionados pela fé. Nesse sentido, a realidade sofre um distanciamento e enigmatiza-se, enquanto o índio procura interpretá-la e explicá-la.

Entre os índios sul-americanos a opinião mais comum sobre a origem das enfermidades é a de que indivíduos maus, especialmente feiticeiros de tribo estranha ou até da própria gente, abusam de suas faculdades e forças extraordinárias para fazerem entrar, por via mágica, no corpo de outrem um objeto ou substância responsável pela moléstia, o **quid malignum**. (SCHADEN, 1974, p. 124)

O que o trabalho e pensar no futuro fazem é acentuar o aspecto humano de quem os pratica: o primeiro, por revelar no homem sua capacidade de transformar e produzir; o segundo, por exercitar o saber, capaz de escolher por si ângulos de observação da realidade, inacessíveis ao olhar imposto pela religião.

Ainda que essas novas circunstâncias não interfiram deliberadamente na realização dos rituais, de algum modo elas os desqualificam, elas os tocam em seu ponto essencial: sua autenticidade. Quando o índio se esquia das crenças, enveredando-se pelos meandros da ciência, deixa de dar àquelas seu aval histórico, fazendo com que elas percam seu valor tradicional e sua autoridade.

Ocorre, então, um atrofiamento das ligações entre ritos e índios, enquanto estes avançam na seara do empirismo. Todo esse processo atinge um âmbito de significação muito maior do que a mera assimilação de novos valores de uma outra cultura. Ele saca os rituais do campo da tradição, enquanto substitui a existência coletiva e simbiótica

do índio por uma existência própria e individual. Então, conforme esse processo contribui para uma nova forma de autoconhecimento, que inclui um conhecimento outro, ele atualiza o índio enquanto sujeito. O resultado desse movimento é uma séria ameaça à tradição, é o vislumbre de um novo paradigma, é uma ruptura, uma cisão. Não se pode evitar o desmoronamento da tradição do patrimônio cultural, especialmente dos rituais.

Pajé rezador ainda tem por aí... dá para encontrar um ou outro na aldeia, mas cacique não... cacique, que eu saiba não tem mais na aldeia, só os capitães mesmo... pajé tem, mas não como antigamente... posso contar até um caso acontecido dentro da minha família com o marido de minha irmã... Foi há um tempo atrás, ele vivia pensando nesse suicídio por enforcamento... vinha falando nisso toda hora, mas ainda não tinha tentado... Por isso, essa minha irmã resolveu chamar um pajé chamado Paulo Tangará para benzê-lo... quando ele veio, fez uma dança na frente da casa deles... rezou, rezou, rezou... fez meu cunhado chegar, mandou ele sentar... todo mundo estava afastado em roda e só eles dois no meio... rezou, rezou, rezou... e no fim, tirou - na frente da gente - uma corda de dentro do meu cunhado... tirou e mostrou para todo mundo ver... e isso é verdade mesmo, se minha irmã estivesse aqui ela iria confirmar do jeito que está aí... depois disso o meu cunhado ficou curado, e está bem até hoje... Mas o Paulo Tangará já faleceu e não sobraram mais rezadores assim, por isso as pessoas estão preferindo a missão... Antigamente, os pajés rezavam e mostravam o serviço... o serviço de cura estava ali, como no caso do meu cunhado era a corda, que mostrava que ele queria se suicidar, e resolveu... Então, a religião como era antes não existe mais por esta Reserva, mas eu já vi lá fora, em outras aldeias... Uma vez, no município de Bela Vista presenciei outra cura desse jeito, há pouco tempo... Um homem estava com um problema nas costas e não estava dando nem para ele andar direito... aí os pajés fizeram as orações

de junto de todo mundo, parecido com a outra vez do Paulo Tangará... fizeram lá o culto deles e acabaram tirando do lugar doente uma espécie de um besouro... As duas vezes aconteceram de noite, que é o horário certo de rezar, e quando eles encontravam o problema, tiravam e mostravam para todos veres... os dois sararam... (MEIHY, 1991, p.64)

Quando Albino diz: *“Antigamente, os pajés rezavam e mostravam o serviço... o serviço de cura estava ali, como no caso do meu cunhado era a corda”, “fizeram lá o culto deles e acabaram tirando do lugar doente uma espécie de um besouro”, “e quando eles encontravam o problema, tiravam e mostravam para todos verem...”*, ele enfatiza as comprovações dadas por meio de objetos concretos, que avalizam o poder de cura do pajé. Entretanto, essas comprovações não têm lógica nenhuma, apesar de seu forte poder de persuasão.

Ao investir qualificações semânticas nos objetos (corda, besouro), o pajé define a existência semântica do sujeito (ser suicida, ser doente) e procede à sua reversibilidade, ou seja, dá um tratamento ao objeto que representa a extinção de sua existência e conseqüentemente a existência do mal no sujeito. São os valores investidos nos objetos, porque a existência semiótica é determinada pela relação S - O. O investimento modal no objeto (o ritual de cura: *“rezou, rezou, rezou... fez meu cunhado chegar, mandou ele sentar... todo mundo estava afastado em roda e só eles dois no meio... rezou, rezou, rezou... e no fim tirou - na frente da gente - uma corda de dentro do meu cunhado... tirou e mostrou para todo mundo ver...”*) determina a existência modal do sujeito (*“depois disso o meu cunhado ficou curado, e está bem até hoje”*), fazendo do sujeito e do objeto termos interdefiníveis. É um procedimento em que o saber (*“tirou e mostrou para todo mundo ver”*) precede o crer (*“isso é verdade mesmo”*). Talvez por isso hoje não se creia mais nos pajés, porque seus rituais não constroem esse saber. *“Antigamente, os pajés rezavam e mostravam o serviço... o serviço de cura estava ali”, “Mas o Paulo Tangará já faleceu e não sobraram mais rezadores assim, por isso as pessoas estão preferindo a missão...”*

A gente queria poder levar esse povo para os pajés curarem, mas não existem mais pajés assim aqui em Dourados... Teve até um caso, há muito tempo que deu certo, mas o doente teve de ser carregado até a casa de reza, senão ele não iria... mas está curado até hoje... (MEIHY, 1991, p. 65)

O fato de Albino afirmar que já não há curadores e restringir essa inexistência à Reserva de Dourados ilustra as declarações de Schaden, em seu livro *“Aspectos fundamentais da cultura Guaraní”*:

Embora o chefe religioso em geral exerça também as funções de médico, encontram-se rezadores que não são curadores e vice-versa. Os que numa comunidade criam fama como grandes curadores são muitas vezes indivíduos oriundos de outra aldeia. Santo de casa não faz milagre. (1974 , p. 95)

A questão que envolve crença e poder de cura é muito mais abrangente do que possa parecer. Não se sabe ao certo se não existem mais pajés porque ninguém acredita neles ou se ninguém acredita por não ter em que acreditar. A figura do pajé tem uma gênese de natureza diversa, não é um cargo instituído, ou eletivo. É o resultado do engendramento da fé, ou seja, do *saber* e do *crer*, que são categorias complementares ao mesmo tempo em que se pressupõem. Se o *saber* precede o *crer*, hoje ninguém *crê* porque ninguém *sabe*, ninguém construiu esse *saber* que leva a *crer*.

O seu poder não repousa em patente conferida por nenhum funcionário do Serviço de Proteção ao Índios, mas em seus conhecimentos religiosos, em sua faculdade de prever o futuro e no exercício de práticas que afastem os males do presente e previnam os do futuro.

É por isso que Pedro Pires me dizia: „Mbaékuaá é o rezador, porque ele sabe tudo. (SCHADEN, 1974, p. 97).

A vontade declarada por Albino de ter os pajés e crer neles não é partilhada por todos na tribo: “*o doente teve de ser carregado até a casa de reza, senão ele não iria...*”. Essas dissensões no seio da cultura parecem originar-se com o processo aculturativo. A instituição do capitano comprometeu a autoridade do *Nãnderú*, agora restrita a assuntos espirituais, os quais, por sua vez, disputam agora as preocupações da comunidade com os interesses materiais, como a questão da terra e os meios básicos de sobrevivência.

Na realidade, há duas noções de chefia em luta virtual: a religiosa, de fundo essencialmente carismática, autoridade que pode estender-se à aldeia toda, se para tanto for suficiente o prestígio do indivíduo, mas também limitar-se ao grupo familiar (havendo sempre a possibilidade de se estenderem, como vimos, em reuniões consultivas, de discussão informal, os diferentes chefes de família, quando estejam em jogo interesses gerais do grupo local), e a civil, nas mãos do capitão, chefe mais ou menos despótico de toda a aldeia, tentando influir em tudo, menos no que é realmente essencial para o Guaraní, isto é, na orientação religiosa da comunidade. (SCHADEN, 1974, p. 98).

Os suicídios sempre existiram entre os índios, mas eram poucos... até o filho de criação do meu pai praticou isso, que eu me lembre foi o segundo caso nesta aldeia... mas ele já era adulto, e também foi com álcool na cabeça... Agora, o primeiro suicídio quem fez foi a filha do Anatalício... parece que ela andava muito em festa por aí, era prostituta, eu acho... a minha mulher chegou a conhecer ela, faz muitos anos... a gente não sabe explicar por que ela se suicidou, ela não parava em casa, só andava pelas festas, se divertindo... Uma pessoa quando vê que vai se suicidar, muda muito... parece que não é a mesma que está ali, não tem mais sossego... A gente vê quando uma

pessoa quer se suicidar... na minha opinião, acho que é porque eles não tinham Deus na vida... não conhece o amor... a pessoa que conhece o amor na vida não faz essas coisas... quem conhece a palavra de Deus ama a si e ama ao outro... e quem não tem Deus não se ama; não tem dó daquele corpo e daquela alma dele, não é?... Agora, para a gente que tem a religião e conhece o evangelho, então já sabe que o amor de Deus é importante para nós e para nossa vida... e principalmente para nossa alma... a maioria dos que se suicidam não tem religião... nem vão direito para a igreja.... (MEIHY, 1991, p.65)

O parágrafo citado é essencialmente argumentativo. Albino, lançando mão de sua intuição lingüística, não trata do verdadeiro ou falso, mas sim do mais ou menos justo, conveniente, bom. Inaugura sua fala com “*Os suicídios sempre existiram entre os índios, mas eram poucos...*”, declaração capaz de amenizar a culpa implícita do processo de aculturação, apesar da oração adversativa (“*mas eram poucos*”), em que o tempo pretérito do verbo de estado (eram) pressupõe uma transformação, ou seja, não são mais poucos, são muitos. Ao dar o testemunho: “*até o filho de criação do meu pai praticou isso*”, além de argumentar, ele tenta fazer uma demonstração, que passa dos raciocínios preferíveis, do primeiro período do parágrafo, aos raciocínios lógicos.

O vocábulo *até* pode ser interpretado como: “*isso acontece nas melhores famílias*”, enquanto o emprego da expressão “*o filho de criação do meu pai*” em substituição a “*o meu irmão de criação*” provoca um distanciamento, confirmado pelo demonstrativo *isso*, cujo uso desnecessário em lugar do substantivo a que se refere não consegue deixar de conotar certa repulsa. Novamente aparece a oração adversativa: “*mas ele já era adulto*”, que exclui esse exemplo do índice brutal de suicídio entre os adolescentes, dado que potencializa a gravidade dos fatos, seguida de uma oração aditiva: “*e também foi com álcool na cabeça...*”, que refrata a direta relação de causa e efeito entre o processo de aculturação e o alto índice de mortes

auto-provocadas, ou seja, transfere para um terceiro elemento, o álcool, a responsabilidade sobre os suicídios.

Esta conclusão não é necessária, mas preferível, o que faz da afirmativa de Albino um espetacular recurso retórico, que se vale das conclusões preferíveis e não das conclusões necessárias. A seguir ele fala do primeiro suicídio, da filha do Anatalício, não precisando em relação a que ele foi o primeiro: se em relação à história de suicídio na tribo, se em relação ao ato entre os jovens, se em relação a essa fase de elevação do índice de mortes nessas circunstâncias. Não parece ser um passado muito distante, pois sua mulher conheceu a moça, porém, da mesma forma que todos os outros casos em todos os tempos, o comentário a respeito é unânime (*“a gente não sabe explicar porque ela se suicidou”*). Concretamente não há explicação, todavia existe uma faixa de conjecturas mais ou menos regular, que gravita em torno de todas as mortes. As mais freqüentes são: desavenças familiares e falta de perspectivas, combinadas com embriaguez.

Albino faz, contudo, uma observação bastante interessante nesse caso, em relação ao estado do sujeito. Note-se *“Uma pessoa quando vê que vai se suicidar, muda muito... parece que não é a mesma que está ali, não tem mais sossego...”*. Precedendo essa observação, existe toda uma configuração passional, que é a definição modal de uma paixão: *“ela não parava em casa, só andava pelas festas, se divertindo...”*. Ao dizer que *“parece que não é a mesma que está ali”*, Albino lança a hipótese da existência de um outro sujeito, S2. A moça, S1, quer ser índia e levar vida de índia. Um anti-sujeito, S2, instala-se e passa a desempenhar uma performance contrária ao que S1 quer: *“não parava em casa, só andava pelas festas, se divertindo...”*. S1, a moça, assume então um papel patêmico, a partir da seguinte confirmação passional: sabe S2 não fazer, então se decepciona, sabe S1 não poder e não saber ser índia, então se torna insatisfeita. Decepcionada e insatisfeita, seu estado passional inicia um percurso que passa pelo ressentimento,

pela amargura, chegando à revolta, que é um sentimento de vingança em relação ao destinador.

Como S1 não consegue identificar exatamente esse destinador, direciona seu sentimento a S2, o anti-sujeito, destinatário que realiza a *performance*, manipulado pelo destinador. S1 realiza, então, a vingança propriamente dita, matando o anti-sujeito S2, na busca de um reequilíbrio patêmico. A seguir Albino emite sua opinião, apropriando-se deliberadamente do discurso religioso da cultura branca, com marcas bastante acentuadas: “*a palavra de Deus*”, “*conhece o evangelho*”, “*o amor de Deus é importante*”, “*principalmente para nossa alma*”, “*igreja*”. Interessante é notar que, mesmo nesse discurso alheio, o enunciador deixa suas próprias marcas, deixando transparecer sua concepção da coexistência de sujeitos. Dessa vez, contudo, S2 não é um anti-sujeito, mas o simulacro de um sujeito que a religião produz, é um sujeito que zela pelo S1, tanto física quanto espiritualmente: “*tem dó daquele corpo e daquela alma dele*”. Quando diz: “*a maioria dos que se suicidam não têm religião... nem vão direito para a igreja...*”, significa que falta fé a eles que os faça agir de acordo com o simulacro.

Nossa família frequenta o culto com o pessoal da Missão, da igreja presbiteriana... sempre que dá vamos ao oratório, rezamos, ouvimos o sermão... já fizemos parte da igreja batista também, mas mudamos... A maioria dos participantes da igreja batista era índio... principalmente Terena, porque o prédio ficava do lado da terra deles... e o pastor também era terena... As igrejas sempre ajudaram nossa Reserva, principalmente os metodistas e os presbiterianos... Foram elas que trouxeram a escola, o hospital... e ainda ajudavam a gente a plantar: a limpar o terreno, capinar, semear no tempo certo... Eles foram a única ajuda que nós não precisamos pedir nem reivindicar, por isso todo mundo lembra deles, é só você perguntar... O reverendo Orlando e a dona Loide, mulher dele, batalharam demais por nossas terras... batalharam vivendo com a Missão de perto os problemas

do índio... Hoje, a maioria das pessoas, quando ficam doentes, vão para o hospital deles... Preferem o tratamento dos médicos mais do que as rezas do pajé e as ervas do mato, que eram nossos únicos remédios antigamente.... (MEIHY, 1991, p.66)

A capacidade de argumentação de Albino parece aflorar nos últimos parágrafos, aprimorando-se no parágrafo citado, quando ele faz uso de argumentos baseados em fatos por meio de ilustrações e exemplos. Primeiramente ele faz uma proposição geral, declarando sua adesão e de sua família à igreja batista e, posteriormente, à igreja presbiteriana. A seguir cita fatos particulares, que ilustram sua proposição inicial: *“As igrejas sempre ajudaram nossa Reserva”, “Foram elas que trouxeram a escola, o hospital... e ainda ajudavam a gente a plantar: a limpar o terreno, capinar, semear no tempo certo... Eles foram a única ajuda que nós não precisamos pedir nem reivindicar”*.

Na verdade, a relação que se estabelece entre a igreja e a comunidade indígena é de manipulação por tentação, onde a instituição é o destinador (S1) e os índios são o destinatário (S2). A igreja acena com os benefícios (escola, hospital, colaboração na lavoura) sem os quais eles não poderão passar a viver após os ter conhecido. Quando Albino enuncia nunca ter reivindicado tais benefícios, não se dá conta de que essas ofertas aparentemente gratuitas fazem parte de uma estratégia de manipulação. Inicialmente a igreja compra um terreno que faz limite com a área indígena e constrói um prédio (*“o prédio ficava do lado da terra deles”*).

Depois desenvolve suas obras de caridade, paralelamente ao trabalho de evangelização. Finalmente forma seus pastores no seio da própria comunidade e a essa altura a igreja e seus valores já foram totalmente absorvidos pelos novos adeptos. O exemplo que Albino dá como argumento de sua proposição inicial é exemplo também do resultado dessa manipulação: *“Hoje, a maioria das pessoas, quando ficam doentes vão para*

o hospital deles... Preferem o tratamento dos médicos mais do que as rezas do pajé e as ervas do mato, que eram nossos únicos remédios antigamente...". O emprego do tempo pretérito registra a mudança de estado, do que era e deixou de ser. O que já não parece pouco, isto é, a substituição do objeto de fé, a alteração de hábitos e costumes (*"vamos ao oratório, rezamos, ouvimos o sermão"*), a aquisição de novos valores (*"preferem o tratamento dos médicos"*) assumem proporções alarmantes ao considerar as dimensões das implicações que a religião tem na vida do indivíduo e da comunidade. Egon Schaden, ao fazer a caracterização geral da religião guarani em face do Cristianismo, aborda da seguinte maneira a questão religiosa.

Elemento fundamental de toda religião é a atitude valorativa em face da vida terrena com referência ao destino do homem. Os sistemas religiosos diferem uns dos outros primordialmente na medida em que as suas doutrinas divergem nessa interpretação da existência humana, interpretação que está em conexão com a natureza que se atribui aos deuses e às diferentes categorias de seres sobrenaturais, com a maneira de se conceber a origem da vida humana e, em especial, de se encararem as múltiplas relações entre o homem e as divindades nas mais variadas situações da existência do grupo e do indivíduo. (SCHADEN, 1974, p. 103)

Então, o que a princípio parece colocar-se com a segurança de âncora (*"Agora, para a gente que tem a religião e conhece o evangelho, então já sabe que o amor de Deus é importante para nós e para nossa vida..."*) – (MEIHY, 1991 p.64)), pode agir como um elemento absolutamente desestabilizador, porque essa sobreposição de objetos de fé reproduz-se em todos os outros objetos de valor do mundo Guarani, alterando, mais que as relações entre sujeito e objeto, as relações entre sujeitos e seu modo de *ser*.

Os pentecostais?... Eu não tenho o que falar deles... não é tão ruim como algumas pessoas estão dizendo, porque pelo menos eles dão um ensino religioso... pode

não ser tão certo, mas é normal ter diferenças: não existe a igreja católica e a protestante? Nem todas vão num caminho, não é a igreja que eu e minha mulher estamos indo, mas que quem escolhe essas é porque quer... porque gosta, não é?. (MEIHY, 1991, p.66)

A forma interrogativa da frase inicial é a marca da presença do entrevistador. Os pentecostais não parecem ser assunto muito interessante para Albino, que declara não ter nada a falar deles. Apesar disso, toma uma posição favorável a eles, argumentando baseado no fato de que *“pelo menos eles dão um ensino religioso”*. *“Pode não ser certo”* é a afirmação de uma hipótese que revela a existência de uma corrente contrária aos preceitos dessa religião, que Albino encara como uma diferença e não como uma ameaça como parece quererem fazer crer. A aparente naturalidade com que ele encara a coexistência das diversas correntes religiosas e a liberdade de escolha de que cada um deve gozar são índices de uma visão do processo aculturativo e das correntes de força dele decorrentes. O que ele não aparenta notar, entretanto, é que essa livre escolha a que ele se refere é uma escolha forçada, resultado de um processo de manipulação por tentação (as obras assistenciais da igreja).

A necessidade da adesão a essa ou àquela religião na verdade é o cumprimento de um contrato que se estabelece implicitamente no momento da manipulação, em que os benefícios são oferecidos, acompanhados de doutrinação, em troca da conversão de fiéis. Reportando-nos à obra de Müller, mais exatamente no capítulo em que ele trata da religião e da concepção do mundo, caracterizando a religião guarani em face do cristianismo, pode-se adquirir alguns elementos básicos para a apreensão do sentido das palavras de Albino de maneira bem mais abrangente. A adesão por parte dos índios a esta ou àquela religião, aparentemente resultado da manipulação do branco, na verdade é o efeito de um processo de acomodação entre destinador e destinatário.

Quando Albino enuncia “*quem escolhe essas é porque quer... porque gosta*”, deixa transparecer o acentuado traço de liberdade de sua formação cultural, que faz o ato de adesão às religiões circundantes capaz de inverter o sentido da manipulação, fazendo do manipulador, manipulado, ou seja, ao tornar-se adepto religioso, estabelece um contrato implícito de benefícios: a igreja não pode desamparar nenhum de seus fiéis. O processo de acomodação consiste exatamente nisso: o que a princípio o índio combateu frontalmente (tornar-se membro de uma igreja), transformou-se em uma hábil estratégia de negociação.

A sua primeira e maior paixão consiste na liberdade e independência absolutas, que não se restringem por coisa alguma deste mundo ou fora dele. Só à força reconhece para as suas ações norma que não seja a da sua própria vontade. Dos seus caprichos, que mudam diariamente, é que depende o fazer ou deixar de fazer qualquer coisa (...) As superstições, a desconfiança e o horror a tudo o que os pudesse levar a um estado de dependência com relação à Missão a princípio os mantinha longe de nós.

— Não quero aprender nada com vocês, nem quero saber nada de seu modo de vida, isso talvez seja bom para vocês, nós seguiremos o nosso regime. A vocês Deus fez brancos e limpos, a nós fez-nos sujos, para no mato vivermos à nossa maneira e no mato ficarmos. Eu não quero ser instruído. Nada quero saber dos seus remédios, nem quero saber nada de seu Deus, nem de seu batismo. Não quero morar aqui com vocês. Que importa a você que estejamos doentes e morramos, que dia a dia fiquemos menos numerosos? Não se preocupe conosco’ - Assim mais ou menos falavam a nós, depois de vencerem o receio que nos tinham e de perceberem que éramos inofensivos. Suave advertência, feita a um velho malandro, teve como eco: _Ora, se você quer viver só com gente boa, não venha ter conosco; nós somos assim mesmo. Se não pudermos permanecer como somos, não poderemos viver com você. Que é

que você fala de ser bom? Pois eu não quero ser bom.
(MÜLLER, 1919)

A parte de evangelização vem da igreja presbiteriana... eles é que transmitem o ensinamento, fazem o culto, batizam a gente... os metodistas não, o trabalho deles foi auxiliar com a plantação, trazendo agrônomos... até roçando eles ajudam... pegam a enxada e vão arar as terras das famílias que precisam.... (MEIHY, 1991, p.66)

O grau de interesse em arrebanhar fiéis parece variar bastante de igreja para igreja. Enquanto a presbiteriana prioriza sua missão evangelizadora, os metodistas dedicam-se com mais empenho na missão de prestar serviços, fazer caridade. Esta segunda, pela própria natureza de suas ações, representa ter mais gratuidade. Entretanto, é à primeira que Albino e toda sua família vão agregar-se, como ele próprio declara.

A igreja presbiteriana explora o plano de expressão da língua natural, cujo plano de conteúdo pode ter ou não correspondente no mundo natural: *“transmitem o ensinamento, fazem o culto, batizam a gente...”*; a igreja metodista trabalha no próprio mundo natural, um plano de expressão diferente, concreto, perceptível. Por tratar basicamente de valores, o discurso religioso é de significado essencialmente abstrato, com plano de conteúdo lingüístico não correspondente a elementos do mundo natural. Por isso ele é um processo constante de categorizações de elementos concretos presentes no mundo natural. São as parábolas, narrações alegóricas de doutrina moral, que nada mais são que um conjunto de metáforas disseminadas no texto, procurando explicar o mundo.

Como o próprio Albino diz, *“os metodistas não, o trabalho deles foi auxiliar com a plantação, trazendo agrônomos... até roçando eles ajudam... pegam a enxada e vão arar as terras das famílias que precisam...”*, eles criam um simulacro de seu próprio mundo, simulam-no para que os Kaiowá possam estar dentro dele. O plantar, o roçar, o arar têm todo um sentido conotativo, tomando o signo denotado como significante para outro

significado (amar o próximo, praticar a caridade, ser humilde). Os dois discursos partem de pontos opostos e seguem sentido inverso para cada um conotar o que o outro denota: “*transmitir o ensinamento, fazer o culto, ser batizado*” é tornar os índios capazes de “*auxiliar na plantação, ajudar a roçar, pegar a enxada e ir arar as terras das famílias que precisam*” do mesmo modo que “*auxiliar na plantação, ajudar a roçar, pegar a enxada e ir arar as terras das famílias que precisam*” é “*transmitir o ensinamento*” (mandamentos) de amar o próximo, ser caridoso, ser humilde.

Mais que uma relação entre os significados, existe uma implicação, que faz das atuações das correntes religiosas ações complementares. Entre *os ensinamentos e a colaboração na lavoura* existe um traço de intersecção sêmica “*amar o próximo*”, que de uma forma ou de outra busca uma modificação no *modo de ser*. São planos de expressão distintos veiculando o mesmo conteúdo, um plano verbal e um plano não verbal. O índio, sujeito destinatário, exposto a essas duas formas de manipulação, realiza as *performances* correspondentes: aos *ensinamentos* adere, participa dos cultos, é batizado; o *auxílio com a plantação* reforça seu comportamento de ação no trabalho, impedindo-o de parar, de desanimar. De qualquer maneira, mais ostensiva ou veladamente, as modalizações incidem sobre o *ser*.

Mas agora, os dias estão difíceis mesmo, não estão?... Há pouco tempo quem mais ajudava por aqui era a igreja metodista e a missão... mas não está dando mais para eles fazerem como antes, a gente sabe... não estão nos ajudando tanto, mas não podemos ficar parados por causa disso, senão as coisas pioram... Os metodistas e os presbiterianos eram nosso principal apoio, nos deram educação, saúde... Nós reconhecemos o que eles fizeram, mas é hora de trabalhar também... trabalhar para ver se damos um jeito nessa situação.... (MEIHY, 1991, p.66)

Em relação ao que foi dito anteriormente, este parágrafo soa como uma ironia. *“A única ajuda que eles não precisaram pedir nem reivindicar”* agora se omite, porque *“não está dando mais para eles fazerem como antes”*. *“Os dias estão difíceis mesmo”*: é difícil imaginar essa fala sendo proferida por qualquer Kaiowá do período pré-contato cultural. Tanto a ajuda quanto a necessidade dela foram geradas a partir do convívio com o branco. Conforme foi abordado, a ajuda veio em um momento em que as necessidades não existiam e, segundo trecho da citação de Müller, os índios ofereciam forte resistência aos trabalhos da missão. *“As superstições, a desconfiança e o horror a tudo o que os pudesse levar a um estado de dependência com relação à missão a princípio os mantinha longe de nós”*. Hoje, quando as necessidades estão definitivamente instaladas, a ajuda escasseia.

A abordagem da missão é um ciclo que começa a se fechar como etapa desse macro-programa de manipulação recíproca que é o contato cultural. Nesse pequeno parágrafo, Albino consegue sintetizar tais etapas: *“Há pouco tempo quem mais ajudava por aqui era a igreja metodista e a missão...”* — a igreja acena com os serviços assistenciais apresentando-os como valores e manipulando o índio por tentação.

Pode-se abrir aqui um parêntese para observar a manipulação de mão inversa, ou seja, cujo destinador é o índio e o destinatário é o branco, que deverá realizar a *performance*: no contato, o branco interpreta a situação do índio como deplorável segundo sua própria escala de valores e, ao notar que desperta neles a sensação de temor e ameaça, é levado a desempenhar a *performance* do sujeito reparador, protetor. Essa manipulação por sedução por parte do índio está contida nas próprias palavras de Albino, quando diz: *“quem mais ajudava por aqui era a igreja metodista e a missão”*, pois está investindo valores positivos no destinatário, compelindo-o a preencher esse papel.

Retornando à seqüência do programa narrativo, Albino prossegue: *“mas não está dando mais para eles fazerem como antes, a gente sabe. . . não estão nos ajudando tanto.”* O fato de a ajuda ao índio ter diminuído *modali-*

za-o negativamente, fazendo-o sentir-se desamparado, em virtude das necessidades que incorporou durante esse tipo de contato assistencialista. Descreve-se então, um enunciado de estado disjuntivo (S O), ou seja, o índio em disjunção com seu objeto de valor (assistência, saúde, educação).

Da situação inicial, em que se tinha uma transformação transitiva (S1 S2), isto é, o índio que estava em disjunção com seu objeto de valor (assistência), entra em conjunção com ele, por meio da ação de um sujeito operador que não é ele, é o branco. Passa-se a ter, a partir do estado novamente disjuntivo do sujeito, um novo programa narrativo com o sujeito (S2), o índio, partindo em busca de seus próprios valores. Tem-se, assim, uma transformação reflexiva, pois $S1 = S2$, ou seja, o índio é o sujeito de estado, que busca entrar em conjunção com seu objeto e ao mesmo tempo é o sujeito do *fazer*, o sujeito operador: “*mas não podemos ficar parados por causa disso, senão as coisas pioram*”, “*é hora de trabalhar também, trabalhar para ver se damos um jeito nessa situação...*”. O reconhecimento declarado em “*Nós reconhecemos o que eles fizeram*” é a sedimentação da nova escala de valores no interior da cultura Guarani, pois, se tais valores não fossem partilhados, não haveria esse reconhecimento, que além de representar uma sanção aos benfeitores, dissipa qualquer conotação acusatória que a fala de Albino poderia conter.

Vislumbram-se aqui as transversões. Os valores, as crenças, os ritos, tudo se converte em pontos de mutação (fenômeno em que se tem uma mudança na informação genética de um dado organismo).

Analogamente, tem-se, então, na comunidade indígena, um organismo que persiste, que sobrevive, e que permanece como tal, como ele próprio, ainda que com todas as transversões. Algumas mais sutis, outras mais acentuadas – como verdadeiras deformidades – as mutações passam a compor o código genético; incorporam-se, naturalizam-se instalam-se, reproduzem-se.

O organismo vive agonizante. Pulsa em suas células os movimentos das danças, o fulgor dos mitos, a cinergia das mãos em cura, o olor etéreo do incenso, a serenidade oriunda da fé. O ser agonizante vive. Num lamento entoa o *Canto de Morte Kaiowá*.

Referências

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, Arte e política*. São Paulo : Brasileira, 1985.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom. *Canto de morte Kaiowá*. Edições Loyola, São Paulo, 1991.

SCHADEN, Egon. *Aspectos fundamentais da cultura Guarani*. São Paulo : EDUSP, 1974.

O empoderamento latino-americano por meio da literatura: Josefina Plá, Alice Vaz de Melo & Isabel Allende

Leoné Astride Barzotto⁹⁸

Leonimar Bacchiegas⁹⁹

Noraci Cristiane Michel Braucks¹⁰⁰

O que é a América Latina? A única coisa certa que sabemos a seu respeito, por ora, é que é nossa.¹⁰¹

Este texto busca expressar e, ao mesmo tempo, revelar o potencial de empoderamento que a América Latina vivencia através da sua Literatura e, mais propriamente, por meio de textos literários não-canônicos, fronteiriços, contra discursivos e altamente híbridos, evidenciar como personagens literários representam de forma metonímica e não-monolítica a própria concepção de América Latina a partir dos fenômenos que nos constituem e nos distinguem enquanto sujeitos e agentes latino-americanos diante do globo, a saber: a escrita; a cultura,

98 Professora Doutora em Estudos Literários – Diálogos Culturais. Docente permanente do PPGLetras da UFGD e orientadora de Mestrado. Dourados – MS – Brasil. *E-mail:* leonebarzotto@ibest.com.br

99 Mestrando em Literatura e Práticas Culturais pelo PPGLetras da UFGD; *E-mail:* leoni_jivi@hotmail.com

100 Graduanda no Curso de Letras/Literatura – UFGD/PIBIC/CNPq. *E-mail:* cristianebraucks@hotmail.com

101 MORENO, César F. (org.). *América Latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva, Unesco, 1979, p. XXIX.

a diáspora; o hibridismo; a transculturação; as memórias coletivas; as crenças, etc.

Neste contexto de conflito e tensão – evidente e pertinente às zonas de contato culturais – reacendemos o ‘balbucio latino-americano’ de Achugar (2006), o ‘pensamento liminar’ de Mignolo (2003) e o ‘espaço liminar’ de Bhabha (1998) como formas de emancipação e de empoderamento de um discurso que se constrói e se fortalece no entre-lugar, em uma busca incessante para se livrar das amarras e das artimanhas do poder, sobretudo, daquele tipo de poder (colonialidade do poder) que insiste em aprisionar (culturalmente, inclusive) os povos das ex-colônias europeias e propensas neocolônias norte-americanas. Logo, a independência política não garante a independência cultural. Essa última é uma conquista singular e comunitária, pois uma vez configurada, demarca o potencial de ação e de reação de uma nação; neste caso, por meio da Literatura a fim de promover a nação ao estatuto de emancipação e liberdade de expressão, uma vez que incorpora a vida comunitária à criação literária.

Sendo assim, nós escolhemos três escritoras latino-americanas¹⁰² com vistas a exemplificar, cada qual ao seu modo, a construção de um trajeto emancipatório por meio de suas construções literárias. Portanto, contamos com a escritora paraguaia (de coração) Josefina Plá – nascida nas Ilhas Canárias; com a escritora sul-mato-grossense Alice Vaz de Mello – criada em São Paulo; e, com a chilena Isabel Allende; muito embora Allende tenha nascido no Peru com os pais em trânsito. Logo, percebe-se que as autoras supracitadas, por conta de suas escritas, acabaram por representar e assumir os países e locais aos quais se vinculam pelo afeto e, acima de tudo, pela transposição cultural ao texto literário que compõem.

102 As três escritoras investigadas neste capítulo estão inseridas no Projeto de Pesquisa desta orientadora, cujo vínculo maior se estabelece junto ao Grupo de Pesquisa do CNPq *Núcleo de Estudos Literários e Culturais* do PPG Letras da UFGD.

Josefina Plá

Maria Josefina Plá Guerra-Galvani nasce em 09 de novembro de 1909, em Fuerteventura, nas Ilhas Canárias. Seu pai, na função de funcionário estatal, precisa deslocar-se demasiadamente em vários lugares da Espanha e, por isso, Josefina vivencia, desde criança, a experiência dos deslocamentos, morando em Vascongadas, Alicante, Valência, Almería e outros tantos espaços. O pai de Josefina tem uma biblioteca com muitos volumes e, sendo um homem culto, incentiva a filha ao hábito da leitura. Assim, ela se influencia com Homero, Balzac, Flaubert, Galdós, etc. Aos catorze anos publica seus primeiros poemas na *Revista Dinastia*.

Do mesmo modo que a literatura lhe surge tenramente, o amor lhe é precoce. Curiosamente, esse amor juvenil será fator primordial e determinante em toda a sua vida. Por ser ela ainda uma menina e ele um homem de trinta e seis anos, a família de Josefina se opõe a esse amor e ao desejo de ambos em firmar matrimônio. O grande amor de Josefina se chama Andrés Campos Cervera, é ceramista paraguaio e se encontra na Espanha a fim de propagar sua arte e vender suas peças. Após uma celebrada exposição em Madrid e outra em Alicante, o artista tem seu visto vencido e precisa deixar a Espanha em 1925. Dois anos depois, de Assunção, capital do Paraguai, o ceramista envia os documentos necessários para se casar com Josefina Plá assim como o dinheiro para que a esposa possa vir ao seu encontro. O matrimônio é firmado ainda na Espanha com o irmão de Josefina a representar legalmente o noivo.

Já no Paraguai, morando na quinta paterna dos Campos Cervera, a escritora aprende a arte da cerâmica com o marido, ofício que mantém mesmo depois de fixar residência definitiva em Assunção. Junto ao marido trabalha incansavelmente para fortalecer a economia da casa e, em 1928, ambos fazem uma exposição de cerâmica muito aclamada na capital paraguaia e é justamente nesta mostra que o marido de Josefi-

na muda seu nome para Julián de la Herrería. Fazem outra mostra em 1929 para arrecadar fundos vislumbrando uma exposição de magnitude na Europa. No mesmo ano conseguem, enfim, expor na Europa onde ficam por dois anos.

Após o êxito das exposições na Europa, voltam à América em 1931, dando continuidade às atividades todas que exerciam antes da viagem. Em 1932, deflagra-se a Guerra do Chaco, conflito bélico que perdura até 1935. Durante o ano de 1933, Josefina Plá foca sua atenção para seus escritos novamente e, de forma ímpar, luta ao lado do marido para promover uma exposição em Buenos Aires no intuito de pensar a cultura em tempos de guerra. Pelo clima tenso do período, em 1934, o casal volta à Europa, fixando morada em Manises e trabalhando com a cerâmica. Tragicamente, estoura a Guerra Civil Espanhola, impedindo o retorno ao Paraguai; em meio ao caos, ela e o marido são forçados a estender a permanência. No entanto, outro fato trágico não tarda ocorrer, pois em 1937, acometido de uma doença repentina, morre Julián de la Herrería. Desesperada com a perda do amado, Josefina precisa vender suas posses para sobreviver em meio à guerra, sem conseguir voltar ao Paraguai, sua pátria de coração.

Finalmente, em 1938, Plá consegue regressar ao Paraguai. Mergulhada na dor, experimentando ela própria a angústia da existência, Josefina retoma com força seus escritos, sobretudo como ensaísta e poeta. Assume cidadania paraguaia e labuta sem cessar para retirar sua pátria adotiva do obscurantismo e dos falsos preconceitos. Nesse ponto de sua vida, as atividades em favor de sua nova pátria absorvem todo o seu tempo. Célebre figura no Paraguai, Josefina falece em 1999, em Assunção, consagrada pelo respeito e pela admiração dos paraguaios. Sobre o engajamento social da artista, Vallejos (1995, p. 48) reconhece que Josefina Plá se doa ao país que adotou na mesma intensidade que o país a acolhe com o tempo. “La vida privada, cotidiana, siempre colmada de fervientes luchas más que en una reconpilación de datos, está

en su obra, es esse edificio que aún continua levantando; ese es el lugar adecuado si se la quiere encontrar”.

La mano en la tierra

A história de *La mano en la tierra* traça, em um dia, um ‘panorama mental’ da vida do fidalgo espanhol Don Blas de Lemos, da terra natal às terras paraguaias; homem aventureiro que, depois de quarenta e cinco anos da sua empreitada colonialista, encontra-se moribundo diante de sua família híbrida, hispano-americana e guarani. Ciente do fim, Don Blas rememora seu passado com o propósito maior de compreender e, principalmente, de dar significado ao seu presente.

A certeza do fim exige do protagonista uma espécie de acerto de contas com suas próprias lembranças, muito provavelmente movido pela culpa ou peso de consciência sobre seus atos ou quiçá pela ignorância de tantos outros. No leito de morte, solicita a presença do padre para confissão e unção. Da conversa com o padre surge a inquietação diante da ressurreição de tantas memórias esquecidas que, então, o atormentam feito fantasmas. “Al interrogatorio escueto del Padre Pérez, sombras hace tiempo aquietadas se han puesto de pie en su memoria, se mueven sonâmbulas a una luz sesgada, dura” (PLÁ, 1983, p. 124).

A narrativa é toda entrelaçada por fluxos de consciência de Don Blas, com o recurso do monólogo interior, ora direto ora indireto; por essa razão, o leitor capta muito bem seu estado de angústia perante a morte e, ao mesmo tempo, visualiza a o potencial do hibridismo no seu leito de morte diante de seus pensamentos atribulados e do deslocamento cultural persistente que lhe afligem as ideias sobre seus filhos ameríndios. Ainda jovem, Blas tem na Espanha sua primeira esposa, Dona Isabel, a quem abandona grávida de seu primogênito para se aventurar em território americano, acompanhando Cabeza de Vaca, renomado

conquistador espanhol. Sabe ele, muitos anos depois, que o filho recebe seu nome, mas que já não vive mais por ter sido morto em batalha.

Com Cabeza de Vaca, Don Blas infiltra o espaço sul-americano até chegar ao lugar onde hoje é Assunção, capital do Paraguai. A propósito, pode-se inferir sobre alguns dados diante das pistas da narrativa, mas não há especificidades sobre lugares ou datas. Todavia, é possível ambientar a diegese por volta da primeira metade do século XVI, por conta dos nomes próprios mencionados, como Ayolas, Cabeza de Vaca, Juan de Garay, todos conquistadores espanhóis desse período que são, fortuitamente, emprestados à ficção. Ayolas faz alusão a Juan de Ayolas, líder da invasão espanhola na região do Chaco; já Juan de Garay lidera o povoamento de Buenos Aires na época e é mencionado algumas vezes no conto, inclusive porque que o único filho de olhos azuis de Blas, Diego, o acompanha na expedição. Aliás, Assunção tem o título de ‘Mãe das cidades’ justamente porque de lá as expedições costumavam sair para abrir e povoar novas cidades, como Buenos Aires, cujo exemplo está bem explícito no conto. Em tempo, Assunção se situa à margem do Rio Paraguai, assim como se encontra a casa de Don Blas na história. No Paraguai, Don Blas forma família com duas mulheres ameríndias, Úrsula e Maria. A primeira, mais velha, lhe dá seis varões; somente um deles com os olhos azuis do pai, chamado Diego, o filho preferido por essa razão. Maria, a mais jovem, lhe dá a única filha, mas morre ao dar a luz Cecília. Logo, fica evidente a formação híbrida da família americana de Blas, contudo o processo de miscigenação do espanhol junto às mulheres indígenas não lhe garante acesso total àquela comunidade, pois em vários momentos do conto, o protagonista deixa vir à tona, por meio de suas memórias, a frustração que sente em não deter os segredos e os conhecimentos mais preciosos daquele povo.

Portanto, o *status* de pertencimento de Blas nunca se completa nessa comunidade, tampouco dentro de sua casa, simplesmente porque não atinge a complexidade da vida ameríndia, mesmo depois de décadas

habitando o lugar. Embora esteja diante da morte, um fato, em particular, ainda o aborrece muito: a ligação dos filhos com a mãe através do idioma nativo dela, muito provavelmente a língua Guarani; todo e qualquer segredo ou informação de maior relevância, os filhos compartilham com a mãe no seu idioma, deixando o pai sempre de lado, à revelia dos acontecimentos que os ameríndios julgam importantes. É interessante perceber que todos acatam suas ordens e a ele são obedientes; no seio dessa família híbrida existem o amor e o respeito, mas esse homem branco de olhos azuis que veio de tão longe continua a ser um estrangeiro, apesar de todos os esforços e experiências vividas em meio daquelas pessoas que, então, compõem seus entes queridos. Assim, a zona de contato entre Europa e América é simbolizada pela própria casa de Blas, às margens do rio, e ele nunca ultrapassa o espaço intersticial do entre-lugar, já que não é mais completamente europeu tampouco pode ser totalmente ameríndio; é, portanto, algo no entremeio dos dois, como o próprio rio Paraguai que avista e admira de seu leito.

Ursula en cambio le había dado seis varones. Seis mancebos pujantes. ¿Mancebos? Hombres ya, alguno encaneciendo, desparramados por villas y fuertes de frontera, hasta el último, Diego, el más tierno. Él, Blas, *no había podido entenderse nunca del todo con ellos*. Siempre se habían entendido mejor con la madre. Aun sin hablarle, con sólo dejarse servir por ella. Con ella conversaban a las veces en su lengua, de la cual él, Blas de Lemos, no pudo nunca ahondar del todo los secretos. Apenas erguidos sobre sus piernas; recién llegados a la vida en la tierra aquella, ellos sabían de ella infinitas cosas que para él, Blas de Lemos, serían siempre un arcano. Siempre sintió junto a ellos, aún al tenerlos en sus rodillas, que era el de esos seres por cuyas venas su sangre navegaba irremediable, *un mundo aparte en el cual él, Blas de Lemos, era el llamado a aportar la simiente*, desgastándose y empequeñeciéndose en la diaria ofrenda, mientras la mujer la recogía silenciosa creciendo con ella, para amamantar luego con sus senos oscuros y largos a hijos que

seguían siendo un poco color de la tierra, *siempre un poco extraños, siempre con un silencio reticente en el labio tímido y un fulgor de conocimiento exclusivo en los ojos oscuros; que cuando decían “oré”... trazaban en torno de ellos mismos un círculo en el cual nadie, ni aún él, el padre, el genitor, tenía cabida*; un ámbito hecho de selva y de misteriosos llamados girando en la luz taciturna de un planeta de cobre, *un mundo con el cual él nunca había acabado de sentirse en lucha*. Recordó a Diego, su ultimogénito varón. El único que había sacado los ojos azules. Blas lo amaba entre todos por eso, sin decírselo; aquel color parecía aclarar un poco el camino entre sus almas... Diego, lejos como todos... (PLÁ, 1983, p. 122-3, grifos nossos)

O excerto acima é de salutar significação, visto que expressa os anseios do protagonista mediante o fato de ser ‘parcialmente aceito’ em sua própria família; nem sua herança europeia, nem sua força bélica, tampouco sua suposta e arrogante superioridade lhe garantem o afeto desejado, sobretudo do filho predileto, Diego, aquele que mais lembra a imagem jovem do pai, agora, moribundo. Nesse contexto, com a rememoração da intimidade dos filhos junto ao universo ameríndio, Blas admite que parece viver, ainda, em guerra com ‘esse mundo’ e, obliquamente, delega aos olhos escuros dos ameríndios a culpa pela captação exclusiva de tantos segredos, obscuros a ele, conforme citação acima. A barreira entre o dito e o interdito familiar desgasta-o, apequena-o. Ocorre, nessa circunstância, uma inversão dos conceitos de centro e de margem. No entanto, se os olhos escuros e a pele cor da terra lhe parecem a causa de tanto mistério, o que pensar dos segredos e da cumplicidade de Diego com a mãe e com a realidade indígena?

Logo, o multilinguismo exercido no âmbito da comunidade e também da casa, com uso da língua indígena concomitantemente ao uso do castelhano, acentua o caráter de deslocamento de Don Blas e, paralelamente, fortalece a identidade ameríndia dos indivíduos locais, dentre eles, os seus filhos. Tal aspecto gera empoderamento à comuni-

dade nativa, pois proporciona a manutenção sociocultural, mesmo que às duras penas. Os filhos ameríndios, assim como o pai europeu, são sujeitos diaspóricos, visto que estão longe de casa, em busca de suas próprias conquistas. Todavia, os filhos vivenciam um deslocamento mais tradutório que transnacional, uma vez que precisam, basicamente, adaptar-se às novas regiões que são similares às suas de origem porque migram dentro da própria América do Sul; já o pai necessita de fato manter viva a memória de sua origem (Espanha), diante da distância percorrida em sua aventureira migração e, principalmente, diante da urgência em sustentar sua linhagem e tradição. Paralelamente, a partir das lembranças particulares de Don Blas, percebemos o teor coletivo e familiar de tais memórias, uma vez que cada episódio rememorado por ele traz consigo um apanhado de pessoas com suas distintas experiências as quais, ironicamente, modificam o juízo de valor de tais episódios no momento esse em que são revivificados.

De forma intrigante, Don Blas não exerce aquilo que Stuart Hall preconiza como o ‘retorno redentor’; pois em momento algum deseja retornar à Espanha. Ao contrário, a diegese aponta seus esforços em busca de uma aceitação afetiva, aproximando-se do conceito de ‘comunidade afetiva’ cunhado pelo próprio Halbwachs, mas retomado aqui por Pollak (1989, p. 3): “...longe de ver nessa memória coletiva uma imposição, [...] acentua as funções positivas desempenhadas pela memória comum, a saber, de reforçar a coesão social, não pela coerção, mas pela adesão afetiva ao grupo”. Nesses termos, a afetividade é parcialmente concretizada para Don Blas - pois o laço de sangue entre pai e filhos é visivelmente influente e forte - apesar de não ocorrer no molde judaico-cristão idealizado pelo pai, mas no molde indígena escolhido pelos filhos, com alguns lapsos da influência europeia, já pelo efeito da transculturação. Entretanto, aos olhos do pai europeu, essa afetividade permanece fragmentada até o fim. Ainda assim, Don Blas objetiva enquadrar suas memórias às da família ameríndia.

É interessante ressaltar o fato de Úrsula se manter, em quase toda a diegese, no mais completo silêncio. No entanto, seu silêncio é retomado pelas lembranças do protagonista exatamente no momento em que ele busca compreender o poder da interdição no seio daquela comunidade, ou seja, o não-dito da mãe causa sempre mais efeito que o dito do pai. O silêncio de Úrsula tem, obviamente, razões bem complexas e profundas e, nesse sentido, atua como uma espécie de subversão das memórias e, conseqüentemente, dos fatos; haja vista a maneira pela qual se uniu a Don Blas: aos doze anos foi presenteada ao espanhol como celebração de uma aliança entre o pai, cacique, e o conquistador. Úrsula, como representante de uma poderosa nação indígena, com seu silêncio expressa as marcas da opressão sofrida pelo seu povo e vilipendiadas pelo marido. Por esse viés, silenciar denota sobreviver. Conseqüentemente, o silêncio de Úrsula é uma das maneiras dentre as quais o pensamento liminar exposto por Mignolo (2003) pode se manifestar.

A los pies de la cama, Ursula acucillada masca su tabaco. *Sus movimientos son mínimos y precisos. Hace menos ruido que la brisa en el pasto, afuera.* El tipo abierto a los costados deja ver por momento los pechos de cobre, voluminosos y alargados como ciertos frutos nativos. ¿Cuántos años tiene Ursula...? ¿Cincuenta...? Quizá menos. *Doce tenía apenas cuando, mitad rjoso, mitad risueño, la recibí de entre el rebaño núbil ofrecido por un empenachado cacique como prenda de alianza y de unión.* (PLÁ, 1983, p. 121, grifos nossos)

Sem poder sair da cama e praticamente imóvel, Don Blas lança mão de vários pontos de referência para reavivar suas lembranças. A imagem do rio Paraguai, por exemplo, leva-o ao mar, em pensamentos, e ao fato de que nunca mais verá o mar que lhe possibilitou a vinda a essas terras tantos anos antes... do mar sim sente saudades, não da Espanha, mas do mar, como todo autêntico aventureiro. Quando o mar surge como um ponto de referência às suas memórias, há um forte to-

que de nostalgia na narrativa que entendo como a consciência que toma Blas de sua própria velhice, ou seja, da não-condição de ir novamente até o mar. A nostalgia está explicitamente ligada ao mar e não à sua terra natal: “con cada camalote que pasa boyando manda una saudade al mar lejano” (Ibidem, p. 121).

Quando a terra surge como outro ponto de referência na sua lembrança senil, fica evidente o apego de Don Blas ao chão paraguaio, até mesmo porque compara a fertilidade e abundância da nova terra em detrimento da de origem, justificando os motivos de estar e decidir ali ficar. “Pero nunca se decidió a despegar los pies de esta tierra roja y cálida que enceguece con resplandores y seduce con mansedumbres. Tierra tan distinta de las secas y austeras donde él nació” (Idem). A mulher indígena também ressoa em sua mente como imagem referencial porque, ao lembrar da relevância do papel de Úrsula no cerne da família ameríndia, rememora também a outra esposa indígena Maria que morreu, deixando Cecília aos cuidados de Úrsula e, igualmente, lembra-se da esposa ‘oficial’, Dona Isabel, que ficou grávida a lhe esperar na Espanha. De certa forma, as três mulheres são como ícones a simbolizar a hibridização progressiva que vivencia o protagonista. Da mesma forma, as três são altamente simbólicas dentre os núcleos culturais que representam.

Portanto, do mesmo jeito que a memória é um trabalho do indivíduo, ela é também um trabalho construído em grupo, visto que quando alguém lembra, o faz a partir dos seus pontos de referência, ou seja, daquilo que lhe é marcante e, assim sendo, daquilo que é potencialmente marcante ao seu grupo de inserção: os outros. Logo, imagens e pessoas sustentam uma comunidade de pensamento que une ações passadas num dado contexto social conjunto. Por isso, talvez, é que o grupo instiga e fomenta a memória do indivíduo. Dentro desse panorama, pode-se explicar o porquê de um sujeito lembrar mais (ou melhor) de um fato igualmente vivido por outro sujeito. A necessidade de lem-

brança individual (*intuição sensível*¹⁰³ - de acordo com Halbwachs) parece ter sempre uma forte ligação com a necessidade do grupo onde está inserido aquele que lembra. Por essas razões, falar em memória coletiva é amplamente coerente. Sob esse aspecto argumenta o proeminente estudioso da memória coletiva, o sociólogo francês, Maurice Halbwachs (2006, p. 30):

Nossas lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas pelos outros, ainda que se trate de eventos em que somente nós estivemos envolvidos e objetos que somente nós vimos. Isto acontece porque jamais estamos sós. Não é preciso que os outros estejam presentes, materialmente distintos de nós, porque sempre levamos conosco e em nós certa quantidade de pessoas que não se confundem.

Para o pesquisador supracitado, lembrar é reconhecer o vivido e também reconstruir essa experiência vivida à luz da realidade tal, no momento em que lembra, ou seja, o fato lembrado jamais será o mesmo quando revivido pela lembrança, simplesmente porque o sujeito que lembra já se encontra modificado por tantas e tantas outras experiências. Dessa forma, a lembrança é resignificada. Por exemplo, a lembrança sinestésica que Don Blas tem do mar e tudo o que isso implica às suas emoções; já não tem certeza se o mar é *azulsueño* ou *verdefuria*, posto que o mar, *lejano*, já não é o mesmo tampouco o é o velho conquistador. Portanto, ousar afirmar que as construções dos quadros sociais a partir das memórias revividas têm forte conexão com a questão da afetividade, de modo que parece haver mais lembranças sobre fatos onde há maior apego e mais esquecimento diante de fatos onde há mais desapego. Em tempo, esquecimento é diferente de silêncio. Por exemplo, a personagem Úrsula silencia, mas não esquece.

103 2006, p. 42.

Alice Vaz de Melo

É relevante para este estudo contextualizarmos a autora Alice Vaz de Melo à paisagem e a cena do Mato Grosso do Sul. Alice era filha única de Sebastião Vaz de Melo e Etelvina, o pai descendente de italianos que se estabeleceu em Amandina no início dos anos 60 com um armazém de secos e molhados; seu irmão, José Vaz de Melo, foi grande proprietário de terras naquela região; a mãe, portuguesa de nascimento, era muito religiosa, mas nunca se apegou aos costumes morais da época. Desde o início foi personagem importante na então recém-fundada cidade de Ivinhema (1964) teve uma vida de transgressões, como por exemplo, um casamento à revelia do pai, que durou cerca de três meses, e foi tido por muitos como sua “carta de alforria” da tradição familiar. Alice se mudou para São Paulo e voltou de lá mãe de uma menina. Viveu romances importantes com personalidades da cena local e mesmo assim sempre foi considerada a principal voz e representante maior da escrita do município.

A dama da morte

A trama de *A dama da morte* tem como narradora a própria personagem central, Catarina, que através da lembrança, discorre sobre os acontecimentos que a conduziram àquele momento específico de tempo - os quais não conseguiram caracterizar precisamente. Os rompantes de memória narradora fazem-nos conhecer os principais personagens da trama: Maona, índia trazida pelo pai, do norte do Mato Grosso, que é a grande companheira e cúmplice da professora aposentada; Miriam, a irmã antagonista; Sérgio, o noivo cujo assassinato às vésperas do casamento desencadeia o conflito do romance.

Através dos elementos supracitados percebem-se, no corpo do texto, fortes ingredientes narrativos de construção identitária que direcionam a leitura ao universo de interesse do público feminino; também

são apresentadas conquistas importantes no que tange a emancipação da mulher, visto que Catarina, tal qual Alice Vaz de Melo, rompe a todo o momento com os padrões patriarcais estabelecidos enquanto verdades absolutas e seguidos por todos da época - a escritora manteve posturas pessoais que iam contra e desafiavam o pensamento da época, por isso criou antipatia de várias personalidades da cena local. A inconsciência simbólica da dominação da figura masculina passa a ser (in)conscientemente explorada, há a instauração, assim, do discurso desencontrado do opressor em proveito próprio.

(...) esse ato é um enunciado, vem a ser justamente o lugar onde o subalterno pode capitalizar a inconsistência simbólica dominante a seu favor e devolver o caráter híbrido, precário, frágil dessa ordem que se apresenta como autoridade incontestada, legítima, superior, constante, imutável, (CARVALHO, 2001, p.125).

As situações textuais ainda recorrem ao universo imagético de formação de uma identidade feminina livre do pensamento subalterno que impera e dá perspectivas de emancipação e liberdade. O texto é elaborado para um público que se reconhece e utiliza a escrita enquanto campo de realização e exteriorização das opressões socioculturais.

Em relação à escritura feminina, um dos momentos mais proeminentes e marcantes dá-se quando Elaine Showalter (1994) cunha o termo *gynocritics*, traduzido para a língua portuguesa como “ginocrítica”. A ginocrítica define o estudo dos escritos femininos como assunto principal e busca um discurso próprio especializado, mudando de foco ao deixar o caráter de leitura revisionista e ampliar para uma investigação consistente da literatura produzida por mulheres, (BARZOTTO, 2008, p. 194-195).

Assim, o texto de Alice Vaz de Melo, *A dama da morte*, reúne elementos que trazem a escrita, a narração e a leitura final feita por um indivíduo feminino, que tem especificidades quanto à instauração de uma identidade cultural livre de liames masculinos (no contexto latino-americano); a preocupação é com o produto final direcionado a um público específico que comunga das mesmas verdades e valores: a mulher.

O feminino em ebulição

Segundo Bonicci (2009, p. 63) “a colonização e o discurso colonialista eram impregnados pelo patriarcalismo e pela exclusividade sexista. O termo *homem* e seus derivados incluíam o homem e a mulher; o mesmo privilégio não era dado ao termo *mulher*”, deste modo, no que concerne à educação, as mulheres, desde o nascimento, recebiam preparação para exercerem a função de esposa, de mãe, de executarem os serviços do lar, já os meninos tinham a incumbência de tornarem-se, e para isso eram preparados e forjados, chefes da família.

Fazendo uma pausa intersticial no panorama histórico construído até então, podem-se observar os reflexos da sociedade do período no que tange os aspectos femininos, pois o texto de *A dama da morte* traz a configuração social dos anos 1940, espaço temporal imagético no qual é configurado, e nele é possível observar o papel de submissão encarado pelas mulheres do período, os personagens masculinos discutem problemáticas inerentes ao universo e ao interesse feminino sem dar importância à opinião e/ou desejos das mulheres; em diversos momentos do romance, a narradora-personagem, Catarina, em rompantes de libertação das opressões sofridas pela condição de fêmea submissa, posiciona-se deixando claro sua postura:

Aquela discussão começava a me magoar. Era como se eu fosse um simples objeto inanimado a respeito do qual devessem decidir os outros. Quando dei por mim,

estava perdendo o respeito e gritando palavras ácidas. – Será possível que me considerem menor de idade ou retardada? Será que ‘eu’ também não tenho opinião? Parece-me que não há necessidade de obrigar alguém a casar-se comigo. O senhor não acha que está se intrometendo demais, padre? (MELO, 1968, p.49).

Pode-se observar a presença da Igreja enquanto força mantenedora dos costumes e da permanência de valores consagrados à conservação dos próprios interesses eclesiásticos; o contexto histórico, temporal e geográfico da história, sul do então Mato Grosso na década de 40, é reflexo da influência religiosa nas ações cotidianas no que se refere, principalmente, ao feminino.

A configuração sócio-histórico-cultural descrita acima sofreu mudanças lentas, porém o fortalecimento do cinema, depois dos anos 1950, fez com que o comportamento feminino iniciasse uma mudança, as moças se espelham nas personagens trazidas pelas telas; outro fator importante no que diz respeito à alteração social é a propagação da literatura no país. A leitura de jornais, folhetins e revistas passaram a trazer certo desconforto, visto que era preciso manter certo policiamento para que não houvesse a subversão dos valores até então idealizados. No entanto, as mais significativas transformações, que serviram de aporte para a condição atual da mulher, ocorreram a partir dos anos 1960 - na chamada ‘segunda onda feminista - com os movimentos feministas, cujos caminhos já estavam sedimentados nos EUA e Europa.

(..) a gaúcha Maria Benedita Bormann, defende as propostas da ‘nova mulher’, naquele momento em voga na Europa e Estados Unidos: sexualmente independente, sem aceitar o casamento como única solução de vida e felicidade, com oportunidades de estudo e de profissionalização, com projetos de satisfação dos próprios desejos, (GOTLIB, 1998, p. 13)

No âmbito das Letras, no que diz respeito à literatura feminista, o olhar deve ser direcionado à década de 1960, quando o termo é cunhado e aparece com força nos círculos acadêmicos. Temos então de um lado a ideia de ‘feminino’ que carrega em si concepções retrógradas e voltadas ao universo de opressão por que passou a mulher durante tanto tempo e de outro a expressão ‘feminista’ mais voltada a questões políticas e por isso alçada somente ao plano das ciências sociais, no entanto a expressão, no que concerne a literatura, apresenta também perspectivas do universo narrativo da mulher, posto que traz o indivíduo retratado pleno de consciência e sabedor da voz que tem e do roteiro social vivido; a conscientização alcançada pela autora, representando ora o personagem ou narrador, ora seus próprios conceitos transferidos para a narrativa mostram, ainda (LOBO, 1997) “uma posição de confronto social, com respeito aos pontos em que a sociedade a cerceia ou a impede de desenvolver seu direito de expressão”.

Neste sentido, sempre houve autoras “feministas” dentro do contexto de suas épocas, tornando-se o termo impróprio apenas por uma questão cronológica. Como exemplo, Safo, Sórora Juana Inés de la Cruz, Gertrudis Gómez de Avellaneda mostraram uma consciência política ou esclarecida de sua existência em face da história excepcionais para seu tempo, e poderiam ser eventualmente identificadas com o “feminismo”. (LOBO, 1997, p. xx)

Desta forma, faz-se necessária a interpretação da realidade feminina segundo o conhecimento acumulado, tanto por autoras que expressaram as representações sociais, históricas e culturais em lutas constantes por afirmação da identidade da mulher, quanto pelas conquistas atingidas lentamente, por mulheres diversas que mesmo não deixando registro ou “levantando bandeira”, como diz Adélia Prado no poema *Licença Poética*, possibilitaram a instituição de conquistas importantes. Desta forma, “todas concordamos que as mulheres devem receber pagamento igual por trabalho igual, ser iguais perante a lei, não fazer mais

tarefas domésticas que os homens, não passar mais tempo com os filhos do que passam os homens – fazemos isso?” (GREER, 2001, p. 13).

Emancipação do feminino

As crescentes conquistas literárias femininas levam a formação e conseguinte reflexão acerca da pergunta: O que é Literatura Feminina? O presente questionamento é motivador da Ginocrítica, estudo de texto partindo do viés de observação do emissor, mensagem e receptor e que é configurado segundo as perspectivas da escritora, do assunto voltado ao campo de interesse feminino e da leitora; leva-se em consideração a prerrogativa de que existem formas distintas no processo de leitura no que estabelece relação entre mulheres e homens - graças a diferenças biológicas e culturais. Pode-se responder tal questionamento dizendo que é literatura feminina o texto produzido por mulheres, porém nem todas as escritas feitas por mulheres podem sustentar tal afirmativa; para isso há que abranger ao menos duas das características anteriormente abordadas, o ponto central é que o texto seja de autoria feminina e, assim, que carregue consigo elementos que confirmem marcas perceptíveis ao feminino e interesses relacionados ao tema.

(...) literatura femenina es, en mi opinión, aquella que posee al menos dos de estas marcas: que su autora sea una mujer y que el texto lleve marcas perceptibles de esta feminidad. Aunque estas dos instancias se completan cuando la lectora es una mujer y su inferencia (interpretación), identifica, descodifica y acepta estas marcas de feminidad. (GOICOCHEA, 2001, p. 193)

A Ginocrítica é diferente da crítica feminista, porque ao contrário desta, não prevê a revisão de textos literários produzidos por homens, concentra os esforços exclusivamente na autoria feminina; a

justificativa é observada em E. Showalter – uma das promotoras mais obstinadas - quando do propósito de valorar as vivências, experiências culturais e expressão de óticas ligadas ao feminino – o que propomos fazer, até certo ponto, com essas três autoras da América Latina, rechaçando as opressões patriarcais que desde sempre interpretavam o campo de interesse da escrita feita sobre a mulher. Observa-se que as marcas de origem sexual – masculino/feminino – assim como outras – ideologia, raça, condição social – são presentes e observáveis, porém o que importa é a força com que aparecem em determinados textos e não em outros e os consequentes desdobramentos desse fator – essencial no que diz respeito a análise e interpretação de textos genuinamente femininos. Corroborando com a afirmativa: “creo que una de las actividades que ha recuperado validez con el feminismo es la de defender la existencia de sexo en todas las obras hechas por el ser humano, pero sin olvidar considerarlas en toda su complejidad y con todos sus matices. (GOICOECHEA, 2001, p.193)¹⁰⁴.

Percebe-se que, em vários momentos do texto de Alice, a narradora discorre sobre a impossibilidade de ser feliz; para Catarina a felicidade não é opção, existe uma força que tolhe tal direito; tem-se a construção da ideia de “escolha voluntária” pelo sofrimento, porém à mulher não é dada a opção de defender-se das configurações masculinas de objetificá-la, sendo obrigada, em muitos casos, a sujeitar-se aos desígnios falocêntricos de subalternação, por isso “o primeiro dever da mulher consigo mesma é sobreviver a esse processo, depois reconhecê-lo, e em seguida tomar medidas para defender-se dele”, (GREER, 2001, p. 14). O mesmo processo pode ser observado na vida cotidiana feminina, as decisões são tomadas mediante posturas impostas pelo

104 “creio que uma das atividades que tem recuperado legitimidade com o feminismo é a de defender a existência de sexo em todas as obras feitas pelo ser humano, mas sem esquecer-se de considerá-las em toda sua complexidade e com todos seus nuances” (GOICOECHEA, 2001, p.193).

contexto masculino que circunda o dia a dia; as escolhas são reflexos e projeções do universo do homem. Deste modo, Catarina também é levada a escolher o malmequer quando assume para si as responsabilidades da criação da irmã e subseqüentes desdobramentos acarretados pela decisão, a postura reflete um condicionamento patriarcal, imposição social que distancia a aspiração a realizar os “desígnios” culturais do casamento tão cobrado pela sociedade, as responsabilidades para com a família consome o tempo, a vivacidade e conseqüente chance de casar-se. A chegada de Sérgio, por um período, faz o desejo de levar uma vida comum, de constituir família se apossar de Catarina, por algum tempo imagina romper a sina que fora obrigada a escolher, no entanto a morte do noivo promove a reclusão voluntária, não se permitindo nova chance; a infelicidade passa a ser imposição: “A amargura daqueles que conheceram a felicidade para depois, sendo obrigados, mesmo inconscientemente, a renunciar a qualquer novo ideal” (MELO, 1968, p.116). O desenrolar da trama faz com que sejam expostos diversos elementos que transitam pelas três fases do romance feminista, apontados por Elaine Showalter em “A crítica feminista no território selvagem”:

Elaine Showalter (1986) aponta três etapas para o percurso das obras literárias de autoria feminina. A primeira e mais prolongada é chamada de “feminina”, caracterizada pela imitação; a segunda, chamada de “feminista”, caracteriza-se pela ruptura e, a terceira, denominada “fêmea”, é a etapa da autodescoberta, da busca pela própria identidade. Nas entrelinhas literárias, a etapa feminina ainda carrega o sentimento de culpa da mulher, ainda desalojada de seu “eu”; já a etapa feminista enaltece o caráter de luta da mesma contestando os ditames patriarcais e, por fim, a etapa fêmea revela a independência total da mulher e sua vivência mais harmoniosa com o universo masculino; fatores visíveis nas obras contemporâneas. (BARZOTTO, 2008, p. 194)

As configurações romanescas da obra *A dama da morte* consegue contemplar essas três fases; primeiro retrata a etapa do feminino apontando elementos de construção que mostram a mulher enquanto dependente e sempre a espera do resgate por parte do masculino; Catarina idealiza o casamento com Sérgio, que morre, recolhe-se até o aparecimento de Jean-Luc - engenheiro belga contratado para construir a ponte sobre o Ivinhema e a MT 41, estrada que cortaria o sul do então Mato Grosso - fato que revela a necessidade que a narradora tem em envolver-se sentimentalmente com uma figura masculina, observa-se, então, que não fora Sérgio o grande amor de sua vida, necessita da companhia de um homem que a faça viver aquilo que imagina ser direito e destino de toda mulher: a plenitude do casamento; por mais independente e forte que se mostra na maioria das passagens, busca a afirmação e aprovação do restante da comunidade através do casamento. Num trecho, Catarina demonstra bem a etapa feminina na obra, deixa transparecer claramente a competição com a personagem Flora, que frustrando as expectativas da narradora, engravida e passa a ocupar o lugar que ela tanto almejava na casa do engenheiro; deseja ser ela a detentora daqueles carinhos:

Flora reapareceu com a bandeja de café. Peguei a xícara, olhos fixos no seu ventre ainda liso. Um filho de Jean-Luc... Ele a amara, sua boca se prendera àquela boca de menina, ela dormia aninhada em seus braços... Preparava sua comida. Pregava botões em suas camisas... (MELO, 1968, p. 185).

A etapa feminista da obra é verificada em passagens nas quais a personagem toma para si o controle da situação, assume o controle dos acontecimentos e faz as vezes de canal direcionador; a construção da realidade segundo preceitos masculinos faz com que Catarina assumira tal papel, política e ideologicamente reflete os mesmos valores morais que a cultural patriarcal exige; forja-se, assim, em instrumento de repro-

dução, institucionalização e manutenção do poder segundo preceitos de sobrevivência ao ambiente hostil no qual está inserida:

- Você está sendo desnecessariamente trágico. Já lhe disse e repito: ainda está em tempo... Vocês, homens, são interessantes; essa morte devia até enchê-lo de orgulho. Sua noiva matou um homem! Não acha original? – Seu humor é descabido... – Paciência, não vou ressuscitar seu negro com meu arrependimento. – É justamente isso o que me deixa inconformado: a sua frieza, a sua indiferença diante da morte (MELO, 1968, p. 211).

A personagem toma para si o “direito” de resolver suas querelas partindo dos mesmos procedimentos masculinos utilizados no sertão, espaço onde voluntariamente vive e constrói seus domínios; é necessário forjar a identidade de independência, estabelecendo distância e respeito para com os demais habitantes da região. A etapa fêmea possibilita a percepção total e domínio pleno do espaço geográfico e social, cria-se a identificação imagética na feitura de novos desígnios culturais; não há mais limites nem barreiras na execução dos procedimentos que fazem da narradora tão igual quanto os – homens – que comandam o cotidiano da vila, a postura de identificação e nivelamento com o masculino trazem segurança a Catarina, pois há a certeza de que não existe castigo, aprende a beneficiar-se da condição de “indefesa”.

Os dias foram-se transformando em semanas, em meses, em anos. E aqui estamos. Nenhum fantasma importante veio nos perturbar. Somos relativamente felizes... diz um velho ditado que o crime não compensa. Não sei. Como prêmio, tive apenas solidão. Maona e eu nada somos e nada temos além das lembranças (MELO, 1968, p. 249).

No final, Catarina mostra ser uma mulher amarga e ressentida com os acontecimentos pelos quais é acometida, porém segue a vida,

os segredos que o decorrer da narrativa revelam só conferem o nivelamento das ações da narradora com o igual comportamento masculino na vida cotidiana; Catarina e Maona eliminam friamente aqueles que atravessam o caminho de ambas ou que de alguma forma possam vir a representar algum perigo; a disputa com a irmã só demonstra a índole corrompida de ambas e a interação e correspondência cruel das personagens masculinas e femininas na história, as mulheres ao fim e a cabo são tão frias quanto os homens no que concerne defender interesses próprios. Tal visão conclusiva, positivamente vislumbra o potencial de luta num mesmo patamar, entre homens e mulheres, e ao fornecer essa visão, demonstra que a literatura tem de fato o poder de gerar o poder ou, no mínimo, de esclarecer as pessoas acerca das falácias do poder elitista e patriarcal.

Isabel Allende

Produzir conhecimento acerca da cultura é reivindicar pertencimento¹⁰⁵.

Isabel Allende (nascida em 1942) está inserida contemporaneamente entre as vozes enunciativas que escrevem sobre a América Latina, a partir de uma perspectiva genuinamente latino-americana. Essa dinâmica intelectual é consoante com o pensamento de Édouard Glissant (1928-2011). O escritor reconhece a necessidade de uma escrita antilhana que releia sua própria história a partir da perspectiva da colonização sofrida e suas implicações nas questões identitárias. Sobre o *romance do nós*, Glissant afirma que

o colonizado, objeto do olhar redutor do Outro, deve agora, ao tomar a palavra, tornar-se sujeito da narrati-

105 PIZARRO, Ana. *O sul e os trópicos*. Ensaios de cultura latino-americana. Niterói: EdUFF, 2006.

va. No entanto, o centro do romance não será mais o “personagem problemático”, como Lukacs designou o herói do romance do século XIX, mas um nós, uma coletividade com a qual o romancista antilhano (e americano, em geral) se identifica. (FIGUEIREDO, 1998, p.82).

Nesse sentido, na história de *A ilha sob o mar*, a vida da escrava *Zarité Sadella* ou *Teté* traz à tona a complexidade da experiência colonial no Haiti. As tensões e conflitos arrolados na narrativa revelam as diferenças culturais que convergiram na ilha, e remetem às ligações, relações, trocas e mesclas daí decorrentes. Seus personagens “falam” por grupos, e a diegese remete a uma formação identitária e cultural compósita.¹⁰⁶ A trajetória de vida de Zarité Sadella se constitui a partir das relações estabelecidas ora por força, ora por necessidade; que extrapolam as hierarquias pré-estabelecidas, mas que repetidas vezes, precisam se submeter a elas. Num dos episódios que narra os abusos sexuais sofridos pela escrava, encontramos uma metáfora importante sobre as trocas e manipulações nos contatos culturais do período colonial.

Teté havia aprendido a se deixar usar com a passividade de uma ovelha, o corpo frouxo, sem opor resistência, enquanto sua mente e alma voavam para outro lugar. Assim, seu patrão acabava logo e depois desmoronava num sono de morte. Sabia que o álcool era seu aliado se o administrasse na medida certa. Com uma ou duas taças, o patrão se excitava, com a terceira devia ter cuidado porque se tornava violento, com a quarta

106 “As culturas em processo de crioulização são compósitas, ao contrário das culturas europeias, atávicas, que se formaram (se crioulizaram) ao longo dos séculos, e se apresentam hoje com uma tradição e uniformidade” (FIGUEIREDO, 1998, p. 94). Doutra forma, as culturas crioulizadas americanas são ditas compósitas porque se desenvolvem em *relação* a outras culturas. Para explicar essa dinâmica relacional, Glissant retoma a imagem de *rizoma* (de Deleuze e Guattari): “raiz múltipla, estendida em redes na terra ou no ar, sem que nenhum tronco intervenha como predador irremediável” (FIGUEIREDO *apud* GLISSANT, 1998, p. 95). Nesse sentido, essas culturas não pretendem dominar nenhuma outra cultura, mas estabelecer tramas de relação.

o envolvia a neblina da embriaguez e, se ela o evitasse com delicadeza, dormia antes mesmo de tocá-la. (ALLENDE, 2010, p. 113).

Já as relações interpessoais do personagem *Toulouse Valmorain*, dono da protagonista Zarité, indicam uma desconstrução do colonizador. O francês chega à ilha de Saint-Domingue ainda jovem, em 1770, para assumir a plantação de seu pai. Relacionava-se socialmente e, depois, politicamente, com outros franceses, com militares e outros fazendeiros. Sua trajetória está marcada pela miscigenação. Casa-se com Eugenia García Del Solar, espanhola residente em Cuba, e com seu irmão estabelece relações comerciais, especialmente de contrabando, durante muitos anos. Em meio à revolução do Haiti, após ser salvo por sua própria escrava, decide fugir para Nova Orleans, nos Estados Unidos da América. Lá estabelece relações com famílias francesas e inglesas. Entretanto, a marca forte da miscigenação é dada, sem dúvida, na relação com Teté, cujo abuso sexual desde os onze anos de idade, gera dois filhos. Todas essas relações indicam a heterogeneidade da zona de contato¹⁰⁷, afastando a narrativa das imagens unívocas e homogêneas apregoadas pelo ideário colonial. O europeu branco, dito superior, é desconstruído em um homem fraco, oscilante, interesseiro, em conflito constante com sua consciência. Sua dominação se dá muito mais pelo poder colonial instituído, do que por sua própria iniciativa.

Mary Louise Pratt, em *Os olhos do império: relatos de viagem e transculturação* (1998), discorre amplamente sobre as interações na zona de contato no período colonial. A autora parte da ideia de que o europeu se achegou tanto à África, quanto às Américas, como observador, na fi-

107 Ao tratar de zona de contato, termo cunhado por Mary Louise Pratt, retomamos a noção de Nubia Naciau, em que o território geográfico abriga o encontro das diferenças, propiciando que elas se afinem e se ajustem, gerando uma nova situação cultural e linguística. A autora acentua o caráter heterogêneo da realidade criada a partir do contato, contrapondo à pretensa homogeneidade da cultural colonial.

gura dos viajantes naturalistas e militares. As expedições aos interiores dos territórios partiam do pressuposto da “descoberta”. Isto é, a Europa colonizadora necessitava conhecer as regiões conquistadas, a fim de averiguar suas riquezas naturais, e o potencial econômico que essas ofereciam. As pessoas, os povos, as nações, eram como que inexistentes aos olhos conquistadores, embora fossem conhecedoras de tudo o que aqueles queriam saber¹⁰⁸. É nos relatos de viagem, especialmente dos naturalistas da época colonial, que as pessoas africanas e americanas começam a aparecer.

Sobre os aspectos conflituosos do período colonial, Eurídice Figueiredo apresenta, em *Construção de identidades pós-coloniais na literatura antilhana* (1998), implicações complexas do colonialismo sobre a formação identitária nas Antilhas¹⁰⁹. A autora pontua os temas recorrentes dos escritores, indicando tensões e conflitos culturais ainda não superados, e os ecos dos tratamentos desumanos que sustentaram o colonialismo. Casamentos mestiços, conflitos entre classes sociais, o amor e a vergonha pelo crioulo (língua gerada entre os escravizados, ainda no período colonial), a afirmação de uma cultura negra, o caráter sagrado da metrópole, o desprezo do local e loucura, são alguns temas que marcam a discussão acerca dos estigmas entranhados na forma de ver-se inferior diante de um Outro superior (o branco europeu, sagrado e mítico), e de

108 Pratt demonstra a lógica da conquista, a qual esteve baseada em que as “novas” terras fossem vazias de humanidade, ou, no máximo, de que as sociedades aqui encontradas eram “atrasadas e negligentes”, principalmente por não explorarem as riquezas naturais. Especialmente sobre as Américas, a autora apresenta como esse pensamento está presente em Alexander Von Humboldt, na ideologia do “novo continente” no início do século XIX, e desde o século XVI e XVII com Colombo, Vespúcio, Raleigh e outros. “Eles também descreveram a América como um mundo primitivo de natureza, um espaço devoluto e atemporal ocupado por plantas e criaturas (algumas delas humanas), mas não organizado em sociedades e economias; um mundo cuja única história estava prestes a iniciar.” (PRATT, 1998, p. 220-221).

109 Figueiredo analisa a literatura nas Pequenas Antilhas, Guadalupe e Martinica. Foca nas obras literárias de Aimé Césaire, Frantz Fanon, Edouard Glissant, Patrick Chamoiseau, Marise Condé e Simone Swartz-Bart.

como a descolonização tem se apresentado como um processo lento e posterior às independências legais. Todos esses temas permeiam *A ilha sob o mar*.

Por exemplo, o tema da loucura aparece na personagem Eugenia, esposa do senhor da *plantation* Saint-Lazare. Eugenia chegou à plantação após o casamento com Toulouse Valmorain. Logo começou a demonstrar desânimo e a adoecer frequentemente, inclusive perdendo várias gestações. Enlouquece gradativamente, e é cuidada por Teté, que a embala na rede para dormir, lhe dá os remédios e cuida para que fique calma a maior parte do tempo. Mais tarde, quando Eugenia dá a luz a um filho, este é entregue a Teté. A loucura é descrita no trecho a seguir.

Tomou horror a insetos, cuja variedade era infinita em Saint-Lazare; usava luva, um enorme chapéu de aba larga com véu grosso que ia até o chão e camisolões de mangas compridas. Dois meninos escravos se alternavam para abaná-la e esmagar qualquer bicho que aparecesse por perto. Um simples besouro podia lhe provocar uma crise incontrolável. A mania se tornou tão acentuada que poucas vezes saía de casa, especialmente ao entardecer, na hora dos mosquitos. Vivía ensimesmada e sofria momentos de exaltação religiosa, seguidos por outros de impaciência, em que batia em qualquer um a seu alcance, mas nunca em Teté. (ALLENDE, 2010, p. 77).

A loucura de Eugenia parece metaforizar a insanidade de todo o processo colonial, especialmente na desumanização da escravidão. Ela apresenta os primeiros sintomas quando se depara com a execução dos escravos *marrons*¹¹⁰ em Le Cap. Ao ouvir o som dos tambores, nas noites de *calenda*¹¹¹, Eugenia tinha crises de loucura. Embora considerasse

110 Fugitivos.

111 Cerimônias vodus, com canto e danças ao som dos tambores.

a fé dos escravos “heresia” e “superstições dos selvagens”, e culpasse as *calendas* por todos os desastres que aconteciam em Saint-Lazare, sua loucura dialoga com a incapacidade de suportar a realidade das *plantations*, e todo um sistema de brutalidades que clamava por sanidade. Teté, em certo momento resume a realidade: “Que vida tão triste a da dona Eugenia! Ela é mais escrava do que eu, porque não pode fugir de seus terrores” (ALLENDE, 2010, p. 77). Aqui, a fala da escrava também se torna metáfora para a loucura europeia.

Outro aspecto relevante da escrita de Allende está marcado pela convergência religiosa na narrativa. Leoné Barzotto (2010) atenta para o fato de que “...o que parece ser um romance histórico num primeiro plano, transforma-se, paulatinamente, numa bricolagem de crenças e valores religiosos expostos de forma singular em seu texto” (BARZOTTO, 2010, p.2). Tal fato reafirma a integração da religião à constituição identitária, à história e à cultura de uma sociedade.

Nesse sentido, Antonio Carlos de Melo Magalhães (2005) afirma a literatura como “um dos maiores acervos brutos para o estudo da religião”, oferecendo interpretação dos sistemas, das práticas e dos fenômenos religiosos. As fontes da literatura são populares, e, por isso, cotidianas, reais. Assim, o romance e o poema concentram concepções de mundo, tradições e práticas, interpretando os sentidos implícitos em suas estruturas narrativas. No romance, a protagonista atinge sua emancipação pela e tão somente pela sua fé híbrida entre o catolicismo e o voduísmo.

No contexto latino-americano as expressões de ironia e sarcasmo se deram, em muitas vezes, através do *realismo mágico ou fantástico*, cujos traços se refletem na obra de Isabel Allende. Nesses casos também se reconhece, no estilo literário, a interpretação de uma série de crenças populares e religiosas. Tal interpretação “não se reduz a uma visão que estes textos literários tem da religião cristã no sentido clássico, mas leva-se em consideração a experiência pluriforme do sagrado e do religioso no contexto da América Latina.” (MAGALHÃES, 2005, p. 175).

Por exemplo, a tolerância das cerimônias vodus é apresentada como “interessante” à colonização. Num jogo de vozes, ouvimos quatro opiniões quanto às *calendas*. Prosper Cambray, chefe dos carrascos dos escravos na Saint-Lazare, falava por aqueles que não se atreviam a proibir os encontros dos escravos por medo dos poderes sobrenaturais ali invocados. Eugenia as considerava “maus agouros”, responsáveis pelos infortúnios que sobrevinham à plantação. Doutor Parmentier, médico da região, falava pela ciência e igualava o vodu a qualquer outra religião, no sentido de ser um conjunto de crenças e ritos úteis à manutenção da vida miserável dos escravos. Essa opinião consoava com de Valmorain, que embora ateu e racionalista, considerava interessante tanto as cerimônias dos escravos, quanto as missas realizadas na fazenda. “Se o vodu os consolava, não havia razão para impedi-lo, opinava Toulouse Valmorain” (ALLENDE, 2010, p. 79). Esse jogo de vozes surge no viés literário alinhado à realidade das zonas de contato coloniais, onde não havia uma única religião, nem uma única forma de concebê-la.

A fé nos momentos cruciais é necessidade humana. Alívio, refúgio, mas também força. Eugenia confiou a Zarité seu rosário, bem guardado num relicário de couro¹¹² que trazia pendurado ao pescoço por um cordão. No momento em que Eugenia pede que a escrava guarde a relíquia após sua morte, percebemos uma associação de fé ao objeto. “Era sua proteção, assim como a minha era a minha boneca Erzuli” (ALLENDE, 2010, p. 66).¹¹³ Tais associações são simbolizadas no imaginário, e representadas nos ritos e objetos. O símbolo se torna assim, um instrumento da religião, mas que uma vez acessado pelo imaginário

112 Fazemos referência à tradição católica de guardar o rosário num saquinho específico, denominado “relicário” em alguns lugares do Brasil. No texto de Allende, a personagem Eugênia traz o rosário guardado num “saquinho de couro” pendurado ao pescoço por um cordão. Essa prática também nos remete aos cordões com duplas orações e retratos de santos, chamados popularmente de “bentinhos” ou “escapulários”.

113 Teté, na infância, havia ganhado a boneca de pano de seu “avô” Honoré. O homem que fora responsável por sua criação, ensinara que a boneca seria sempre sua proteção.

individual pode resignificar, distanciando-se de sua função significativa primordial. Além disso, esse instrumento permite deslizamentos, pontes e nexos por vezes dissonantes. Pierre Sanchis (2005), em abordagem sobre a peculiaridade do símbolo religioso, afirma-o como

Flecha que atravessa, em determinada direção, as espessuras de um tecido de sentido, o símbolo não impõe de modo limitado e precisamente definido nenhum destes sentidos em particular. Esta polivalência, ainda que orientada, permite o dinamismo de um rito processual e intencionalmente comum, mesmo se portador se significações divergentes. (SANCHIS, 2005, p. 36).

No episódio referido, Zarité desfaz-se de símbolos de fé. Primeiramente, a escrava precisa fugir com urgência, e não levará objetos. Precisa carregar sua filha Rosette, ainda bebê. Além disso, a fuga se dará por meio de mata fechada. Zarité não leva a boneca Erzuli. Embora o símbolo não a acompanhe, a fé na proteção dessa *loa* do amor, *loa* da vida, *loa* da esperança, *loa* do prazer, *loa* das águas doces, não é abandonada na fuga. No momento último de suas forças físicas, Zarité clama por sua ajuda. “Erzuli, *loa* da compaixão, ajude-me.” (ALLENDE, 2010, p. 201).

Zarité também se desfaz do símbolo de Eugenia. “Tive que deixar o rosário e espero que dona Eugenia me perdoe” (2010, p. 191). Mas apesar do sentimento de respeito pela memória da patroa falecida, a troca ocorrida é singular. Dentro do relicário de couro Zarité guarda sua carta de alforria. Nesse momento, o concreto ganha importância sobre o simbólico. Os símbolos podiam ser desfeitos. A liberdade, motivo de sua fé, estava prestes a sair do plano imaginário e realizar-se. Agarrou-se à carta, agarrando-se à esperança de ser livre. E com essa ressignificação iniciou a fuga da plantação.

Senti um nó na garganta, o coração começou a bater no peito: aquele pedaço de papel tinha o poder de mudar a

minha vida e a da minha filha. Dobrei-o com cuidado, em quatro partes e guardei-o no saquinho do rosário de dona Eugenia, que eu sempre levava pendurado no pescoço, sob a blusa. (ALLENDE, 2010, p. 191).

Considerações finais sobre a América Latina

As obras supracitadas e analisadas têm relevância para o processo de autoconsciência das Américas, em especial e, sobretudo, da América Latina, posto que todas as narrativas se passam ou transitam em espaços latino-americanos; porém, mais do que isso, as narrativas são constituídas por personagens que apresentam uma formação híbrida e miscigenada na América Latina; ainda, os conflitos expostos são fatos que, para além da ficção, revelam as verdades sócio-históricas que forjaram a trajetória dos povos latino-americanos.

Ana Pizarro (2006) chama a atenção para o desconhecimento que nós latino-americanos temos a respeito da integridade dos continentes americanos e da nossa própria história de lutas e conquistas. Compartilhamos línguas, de raiz românica, e a experiência colonial. No entanto, pouco nos conhecemos enquanto nações. Nossas histórias estão embaçadas pela História, ou estigmatizadas nos imaginários coletivos. Desconhecemos não apenas as similitudes, mas também em que medida as diferenças compõem uma complexa multiplicidade cultural, e suas razões e suas gêneses. Ao falar do caráter heterogêneo latino-americano, Pizarro usa a heteronímia de Fernando Pessoa como metáfora. Os pseudônimos de um mesmo autor representam as múltiplas vozes que se distinguem, sem deixarem de ser América Latina.

A heteronímia faz com que a América Latina seja a área andina, mas não apenas ela, mas outras áreas, simultaneamente. A heteronímia se expressa na irreverência cultural de Borges, própria do mundo do Atlântico sul, zona de imigração, porém que não seja ao mesmo tempo, e que se diga com frequência que ela é parte “eu-

ropeia” da América, deixando de lado que é um dos modos desta cultura, entre outros, de se apropriar criativamente da Europa. (PIZARRO, 2006, p. 15)

A literatura, então, faz parte de todo um processo de reescrita da história e de reconfiguração do imaginário coletivo a respeito das nações americanas. Essa escrita nos integra, revelando semelhanças da experiência colonial, bem como os ecos que de lá se perpetuam. Temos, assim, a oportunidade de nos reconhecermos, reencontramos raízes comuns, recontar nossas histórias.

Referências

- ALLENDE, Isabel. *A ilha sob o mar*. Trad. Ernani Ssó. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.
- BARZOTTO, Leoné Astride. A fé como estratégia cultural libertador. In.: *Anais do XII Congresso Internacional da ABRALIC*. Curitiba, julho/2011. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/anais/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0884-1.pdf>.
- _____. O universo feminino revelado nos contos de Marina Colasanti. In: *Línguas e Letras*. Cascavel, 2008.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. de Myriam Ávila, Eliana L.L. Reis e Gláucia R. Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.
- BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia (org.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3ª Ed. Maringá: Eduem, 2009.
- CARVALHO, José Jorge de. O olhar etnográfico e a voz subalterna. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 7, n. 15, p. 107-147, julho de 2001.
- FIGUEIREDO, Eurídice. *Construção de identidades pós-coloniais na literatura antilhana*. Editora da Universidade Federal Fluminense, 1998.
- GREER, Germaine. *A mulher inteira*. Trad. Alda Porto. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- GOICOECHEA, Alicia Redondo. Ginocrítica polifônica. IN: *Contexto*. Volumen 5 – N°. 7. Universidad de Madri, 2001.

- GOTLIB, Nádía Battella. *A literatura feita por mulheres no Brasil*. Oxford, 1998. http://www.amulhernaliteratura.ufsc.br/artigo_Nadia_Gotlib.htm. Acesso em 15 ago. 2012.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.
- LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos. *As escritoras contemporâneas e o campo literário brasileiro: uma relação de gênero*. (Tese de Doutorado em Literatura e Estudos Sociais). Brasília, UnB, 2008.
- LOBO, Luiza. *A literatura de autoria feminina na América Latina*. Revista Brasil de Literatura. Rio de Janeiro, 1997. Disponível em: <http://lfilipe.tripod.com/LLobo.html>. Acesso em 31 jul. 2012.
- MAGALHÃES, Antonio Carlos de Melo. Narrativa Religiosa e reescritura literária: um diálogo das ciências da religião com a literatura. In: MARIN, Jéri Roberto (Org.). *Religiões, Religiosidades e Diferenças Culturais*. Campo Grande: UCDB, 2005, p. 169-180.
- MELO, Alice Vaz de. *A dama da morte*. Rio de Janeiro: Editora Monterrey, 1968.
- MIGNOLO, Walter D. *Histórias locais / Projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Trad. Solange Oliveira. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- SANCHIS, Pierre. Problemas na análise do campo religioso contemporâneo. In: MARIN, Jéri Roberto (Org.). *Religiões, Religiosidades e Diferenças Culturais*. Campo Grande: UCDB, 2005, p. 13-38.
- PIZARRO, Ana. *O sul e os trópicos*. Ensaios de cultura latino-americana. Niterói: EdUFF, 2006.
- PLÁ, Josefina. La mano en la tierra. In: PEREZ-MARICEVICH, Francisco (org.). *Ficción breve paraguaya: de Barret a Roa Bastos*. Asunción: Zenda-Selección Cultural, 1983, p. 119-131.
- POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, RJ, v. 2, n. 3, 1989, p. 3-15. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/viewArticle/2278> Acesso em 19 ago. 2012
- PRATT, Mary Louise. *Os olhos do império: relatos de viagem e transculturação*. Tradução de Jézio H. B. Gutierrez. Bauru: EDUSC, 1999.
- VALLEJOS, Roque. *Josefina Plá: crítica y antología*. Asunción: La Rural Ediciones, 1995.

A presença dos estudos culturais na obra barretiana: possível aproximação

Zélia R. Nolasco dos S. Freire¹⁴

Introdução

Contemporaneamente, ao voltar-se para o projeto literário do escritor Afonso Henriques de Lima (1881-1922), é impossível não fazer associações e referências à “linha” que norteia os Estudos Culturais. Principalmente, com Raymond Williams, em *Culture and society* (1958), no qual o teórico aponta para a igualdade entre “cultura comum ou ordinária” e cultura de elite. Tendo em vista que uma teoria não nasce do dia para a noite e muito menos se prende ao ano no qual a obra que marca seu início foi publicada, mas pode-se dizer que uma teoria nasce após ser observado que determinado fato acontece com certa regularidade e determinada frequência.

Essa aproximação é possível, uma vez que os pontos de contato são vários, já que Barreto volta-se para uma literatura militante, isto é, engajada com os problemas sociais e com os pobres e humilhados da sociedade. O escritor procura estabelecer uma literatura mais próxima do povo, com a intenção de diminuir o distanciamento entre escritor-público tão comum na virada do século XIX, com o culto ao academicismo aristocrático. Deste modo, volta-se para a cultura popular que

114 Doutora em Letras pela UNESP/ASSIS/SP, professora dos Cursos de Graduação e Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS).

encontra expressão não apenas na linguagem, mas também no folclore, na música, nas danças, nas formas de reunião social. Percebe-se que na literatura barretiana a voz do inconformismo aponta para uma ruptura com a tradição, através de atitudes favoráveis à renovação que viria a partir de 1922, com a Semana de Arte Moderna.

Este ensaio tem por objetivo estabelecer essas relações literárias e procurar demonstrar quais os pontos convergentes entre o escritor Lima Barreto e os Estudos Culturais. Apresentar-se-á da seguinte forma: na parte I, far-se-á uma retomada do percurso inicial dos Estudos Culturais, destacando os principais escritores e o enfoque teórico de cada um. Na parte II, apresentar-se-á a ideologia de Lima Barreto, isto é, as crenças, as reivindicações de toda uma vida. Na parte III, estabelecer-se-ão as possíveis relações entre o projeto literário do escritor e os Estudos Culturais. Com isso, é possível que se estabeleça um novo olhar – diferenciado e enaltecido – para o projeto literário barretiano, demonstrando novas possibilidades para se abordar a obra deste escritor.

Os estudos culturais

Para fazer uma retomada histórica do surgimento dos Estudos Culturais tomou-se como base os estudos de Ana Carolina Escosteguy e Maria Elisa Cevalco. Escosteguy (2000) apresenta “a trajetória da tradição dos Estudos Culturais, dos seus antecedentes até os contornos que este campo de estudos assume na atualidade”. (ESCOSTEGUY, 2000, p. 136). Os Estudos Culturais foram uma invenção britânica, porém não ficaram restritos à Inglaterra nem aos Estados Unidos, estendendo-se para a Austrália, Canadá, África, América Latina, entre outros lugares, já considerado um fenômeno internacional. Os Estudos Culturais resultaram do contexto histórico britânico, abrangendo tanto a área política quanto a acadêmica. De início, na Inglaterra, “os Estudos Culturais res-

saltaram os nexos existentes entre a investigação e as formações sociais onde aquela se desenvolve, isto é, o contexto cultural onde nos encontramos”. Escoteguy aponta o fato de que os Estudos Culturais devem ser vistos sob dois pontos de vista: o político, na tentativa de constituição de um projeto político; e o teórico, com a intenção de construir um novo campo de estudos. Sob o viés político, os Estudos Culturais se apresentam como “correção política”, isto é, como “politicamente correto” ao dar vez e voz aos vários movimentos sociais da época de seu surgimento. Sob o viés teórico, demonstra a insatisfação com os limites de algumas disciplinas, propondo, então, a interdisciplinaridade.

Para Hall: “Os Estudos Culturais não configuram uma ‘disciplina’, mas uma área onde diferentes disciplinas interagem, visando o estudo de aspectos culturais da sociedade” (HALL, 1980, p. 7). Escoteguy apresenta várias outras tentativas de definição para os Estudos Culturais e destaca também a preocupação dos fundadores desta área de pesquisa em não propagarem uma definição rígida de sua proposta. Os Estudos Culturais surgem, de forma organizada, através do *Centre for Contemporary Cultural Studies* (CCCS), devido à alteração dos valores tradicionais da classe operária da Inglaterra do pós-guerra. O CCCS foi fundado por Richard Hoggart, em 1964, o qual fora inspirado por sua pesquisa “As utilizações da cultura” (1957). O Centro surge ligado ao Departamento de Língua Inglesa da Universidade de Birmigham. O eixo principal de pesquisa do CCCS compõe-se das “relações entre a cultura contemporânea e a sociedade, isto é, suas formas culturais, instituições e práticas culturais, assim como suas relações com a sociedade e as mudanças sociais” (ESCOTEGUY, 2000, p.139). É importante acrescentar que são três os textos, surgidos no final dos anos 50, que estabelecem as bases dos Estudos Culturais: Richard Hoggart com *The uses of literacy* (1957), Raymond Williams com *Culture and society* (1958) e E. Thompson com *The making of the english working-class* (1963). Na realidade, são textos fundadores dos Estudos Culturais e que se

diferenciam pela maneira como cada qual concebe o conceito ou a classificação de cultura. O primeiro é, em parte, autobiográfico e, em parte, história cultural do meio do século XX. Hoggart realiza uma pesquisa se utilizando da metodologia qualitativa e o interesse torna-se maior na medida em que seu foco de atenção recai sobre materiais culturais, antes desprezados, da cultura popular e dos “*mass media*”. Argumenta que no âmbito popular não existe apenas submissão, mas, também, resistência, o que, mais tarde, será recuperado pelos estudos de audiência dos meios massivos.

O segundo texto de Raymond Williams constrói um histórico do conceito de cultura, culminando com a ideia de que a “cultura comum ou ordinária” pode ser vista como um modo de vida em condições de igualdade de existência com qualquer outro. Através de um olhar diferenciado sobre a história literária, ele mostra que a cultura é uma categoria-chave que conecta tanto a análise literária quanto a investigação social. Seu livro *The long revolution* (1962) avança na demonstração da intensidade do debate contemporâneo sobre o impacto cultural dos meios massivos, mostrando certo pessimismo em relação à cultura popular e aos próprios meios de comunicação de massa. Stuart Hall avalia a importância deste estudo:

Ele mudou toda a base da discussão: de uma definição lítero-moral para uma definição antropológica da cultura. Mas definia a última agora como o “processo inteiro” por meio do qual os significados e definições são socialmente construídos e historicamente transformados, com a literatura e a arte como sendo apenas um tipo de comunicação social – especialmente privilegiado. (HALL, 1990, p. 5)

O terceiro texto reconstrói uma parte da história da sociedade inglesa e em relação à contribuição de Thompson, pode-se dizer que este influencia o desenvolvimento da história social britânica, de dentro da tradição marxista. Para ambos, Williams e Thompson, a cultura era

uma rede de práticas e relações que constituíram a vida cotidiana dentro da qual o papel do indivíduo estava em primeiro plano. Mas de certa forma, Thompson resistia ao entendimento de cultura enquanto uma forma de vida global. No seu lugar, preferia entendê-la enquanto uma luta entre modos de vida diferentes. Sobre a importante participação de Stuart Hall na formação dos Estudos Culturais, avalia-se que este, ao substituir Hoggart na direção do Centro, de 1969 a 1979, incentivou o desenvolvimento de estudos etnográficos, as análises dos meios massivos e a investigação de práticas de resistência dentro de subculturas.

A proposta original dos Estudos Culturais é considerada por alguns como mais política do que analítica. A história desse campo de estudo está entrelaçada com a trajetória da *New Left* e de alguns movimentos sociais, tais como o *Workers Educational Association* e *Campaign for nuclear disarmament*. No período pós-68, os Estudos Culturais transformaram-se numa força motriz da cultura intelectual, de esquerda. Assim, enquanto movimento intelectual teve um impacto teórico e político que foi além dos muros acadêmicos, pois, na Inglaterra, constituíram-se numa questão de militância e num compromisso com mudanças sociais radicais.

Na sequência, Escosteguy aponta as rupturas e incorporações mais importantes que contribuíram na construção da perspectiva teórica e das principais problemáticas desta tradição. Os Estudos Culturais preocuparam-se, em primeira mão, com os produtos da cultura popular e dos *mass media* que expressavam os rumos da cultura contemporânea. A escolha por trabalhar etnograficamente deve-se ao fato de que o interesse incide nos valores e sentidos vividos. O estudo etnográfico acentua a importância dos modos pelos quais os atores sociais definem por si mesmos, as condições em que vivem. Com a extensão do significado de cultura – de textos e representações para práticas vividas –, considera-se em foco toda produção de sentido. Nesta primeira etapa dos Estudos Culturais, ainda plenamente concentrada na Escola de Birmingham, a pesquisa estava delimitada, principalmente, nas seguintes áreas: as subculturas, as condutas desviantes, as

sociabilidades operárias, a escola, a música e a linguagem. Discordando do entendimento dos meios de comunicação de massa como simples instrumentos de manipulação e controle da classe dirigente, os Estudos Culturais compreendem os produtos culturais como agentes da reprodução social, acentuando sua natureza complexa, dinâmica e ativa na construção da hegemonia. Ocorre que, em determinados momentos, a cultura popular resiste e impugna a cultura hegemônica; em outros, reproduz a concepção de mundo e de vida das classes hegemônicas. Escosteguy apresenta também os contornos da atualidade dos Estudos Culturais e algumas diferenças entre os primeiros Estudos Culturais e os dos anos 90. A primeira fase seria a dos textos precursores; segunda fase, a instalação do Centro de Birmingham e sua abundante produção até o final dos anos 70 e início dos anos 80 como etapa de consolidação e a terceira fase, a da internacionalização, de meados dos anos 80 até os dias de hoje. Num primeiro momento, ocorre uma forte relação com iniciativas políticas, pois existia a intenção de compartilhar um projeto político. Pretendia-se, também, uma relação com diversas disciplinas para a observação sistemática da cultura popular, assim como com diversos movimentos sociais. Já na década de 90, há um relaxamento na vinculação política. O sentido de que se está analisando algo “novo” também não existe mais. Mas, ao contrário do que se possa pensar, existe, sim, uma continuidade, mesmo que fragmentada, nos Estudos Culturais.

Maria Elisa Cevasco (2002) aborda a polêmica instaurada entre “Estudos Literários X Estudos Culturais”, tanto a possibilidade interpretativa de que constituem dois campos de interesses que se complementam, quanto a possibilidade de os Estudos Culturais contribuírem para a “destruição” do valor da literatura são discutidas em profundidade. Na versão oposta e complementar, os estudos de cultura teriam vindo para deselitizar a cultura e celebrar o popular, o mais das vezes apoiados em um antiintelectualismo de longa tradição na produção cultural da Grã-Bretanha, lugar de origem dos estudos culturais como os conhecemos hoje. Os estudos culturais seguem o pensamento seminal

de Williams, que era lutar para que essa cultura exclusivista começasse a fazer parte de uma cultura em comum, onde os significados e valores fossem construídos por todos e não por uns poucos privilegiados.

Conforme Raymond Williams, uma cultura em comum seria aquela continuamente redefinida pela prática de todos os seus membros, e não uma na qual o que tem valor cultural é produzido por poucos e vivido passivamente pela maioria. Trata-se de uma visão de cultura inseparável de uma visão de mudança social radical e que exige uma ética de responsabilidade comum, participação democrática de todos em todos os níveis da vida social e acesso igualitário às formas e meios de criação cultural. Um dos achados centrais do materialismo cultural segundo Williams é demonstrar que a oposição costumeira entre literatura e realidade, cultura e sociedade mascara sua profunda interconexão: não se pode analisar uma sem a outra, e nem mesmo conceber uma literatura sem a realidade que ela produz e reproduz, ou, pela mesma via, uma sociedade sem a cultura que define seu modo de vida.

Estudos culturais no Brasil

No Brasil, o ano de 1998 pode ser considerado a data oficial para o reconhecimento institucional dos Estudos Culturais, isto devido ao fato de que a Associação Brasileira de Literatura Comparada, Abralic, escolheu para seu congresso bianual o tema “Literatura Comparada = Estudos Culturais?”. Raúl Antelo aborda essa relação:

Horizonte dos estudos literários atuais convivem duas tendências principais (pela força ideológica): para evitar a fácil oposição entre progressistas e retrógrados (que a esta altura da história esclarece pouca coisa), empregarei as locuções “politeístas literários” e “monoteístas literários”. Os primeiros lêem e produzem a literatura (hoje, no ensaio crítico, o crítico revela-se também escritor) a partir de parâmetros diversificados, geralmente locais, étnicos, políticos (eles não fingem ignorar o fato de que

no Brasil, por exemplo, além do português, são falados o iorubá e 180 idiomas indígenas); os segundos aferram-se ainda a um critério único, considerado talvez atemporal, eterno, absoluto (ANTELO, 1998).

Sendo assim, os Estudos Culturais estariam para os críticos politeístas e não monoteístas e teria a abordagem multidisciplinar e diversificada como seu foco. Mas, o que irá diferenciar os estudos culturais é seu projeto político, seu impulso claro de fazer ligações com a realidade social e diferença na prática cultural. No Brasil, o aparecimento dos estudos culturais se dá quase da mesma forma como ocorreu na Grã-Bretanha. Partiu de uma esquerda política na qual a crítica cultural brasileira adota a postura diante da cultura como “diversa mas não alheia” e converge com a formação dos estudos culturais. Formação essa que se deu na Universidade de São Paulo em duas gerações consecutivas. A USP foi fundada em 1934 para atender a um projeto de elite e não para formar trabalhadores. Antonio Candido, figura central da crítica literária brasileira, juntamente com um grupo de jovens lança a revista *Clima* e que chega a publicar dezesseis números entre 1941 e 1944. Buscava na crítica cultural não a conservação de valores “eternos, absolutos e atemporais”, mas descobrir e interpretar a realidade nacional em processo de acelerada industrialização.

O escritor Lima Barreto e seu projeto literário

É chegada ao mundo, a hora de reformarmos a sociedade, a humanidade, não politicamente que nada adianta; mas socialmente que é tudo.

Lima Barreto

Afonso Henriques de Lima Barreto (1881-1922), atento ao seu tempo e às profundas mudanças do início do século, foi marginalizado pelas elites literárias devido à sua luta pelo politicamente correto e à sua literatura, isto é, seu modo de escrever. Pode ser que em função disso, sua trajetória seja marcada por muita determinação e com um projeto

literário bem traçado. No início da carreira literária, Lima Barreto experimenta diversos caminhos: teatro, romance mundano, um pouco de tudo. No ano de 1903, demonstra interesse em escrever a História da escravidão no Brasil, mas não conseguiu realizá-lo. A condição de tripla marginalidade – racial, social e intelectual – faz com que Barreto tenha uma visão crítica das condições da vida social e cultural do Rio de Janeiro na Primeira República e isso o coloca como porta-voz das minorias e dos excluídos socialmente. Influenciado pela própria história de vida, não fugiu do compromisso com uma concepção artística de caráter social. Na qual a preocupação com a solidariedade e com as relações humanas ganhavam sempre a mais forte expressão, chegando, inclusive, a ganhar um caráter marcadamente utópico, como se vê na citação abaixo onde se refere à função da literatura na sociedade:

A missão da literatura é fazer comunicar umas almas com as outras, é dar-lhes um mais perfeito entendimento entre elas, é ligá-las mais fortemente, reforçando deste modo a solidariedade humana, tornando os homens mais capazes para conquista do planeta e se entenderem melhor, no único intuito de sua felicidade (BARRETO, 1956, p. 190).

Em vários outros momentos esta concepção aflora-lhe no discurso, pois a finalidade da obra de arte estava-lhe associada a um sentido social específico: melhorar o convívio entre os homens. Na conferência de Mirassol, não pronunciada – “O destino da Literatura” – procurou mostrar que a compreensão do fenômeno artístico só poderia ser efetivada ao se apreender a estreita relação entre esta e a sociedade: “O debate a esse respeito [função da literatura] não está encerrado enquanto não concordarem os sábios e as autoridades no assunto que o fenômeno artístico é um fenômeno social e o da arte é social para não dizer sociológico” (BARRETO, 1956, p. 56).

Relacionando integralmente arte e sociedade, Lima Barreto acreditava que a origem e finalidade daquela estavam diretamente associadas a esta, quando atesta veementemente que “a arte é uma instituição social; ela surge da sociedade para a sociedade” (BARRETO, 1956, p. 216). A raiz desse posicionamento sociológico vem antes de tudo da profunda crença adquirida ao longo dos anos de vida; de que através do mover dos próprios homens é que a sociedade pode se transformar, reformando os modelos de atuação dentro dela: “È chegada no mundo, a hora de reformarmos a sociedade, a humanidade, não politicamente que nada adianta; mas socialmente que é tudo” (BARRETO, 1956, p. 165).

Contudo, tal posicionamento não adveio apenas de uma história de vida conturbada. Acrescida a esse fato, pesam as influências das leituras efetivadas por Lima Barreto. Percebe-se que vários são os autores que, numa medida ou em outra, servem de orientação para fundamentar os pressupostos estéticos do escritor evidenciados na obra barretiana através de frequentes citações ou referências efetivadas por Lima:

Temos que rever os fundamentos da pátria, da família, do Estado, da propriedade; temos que rever os fundamentos da arte e da ciência; e que campo vasto está aí para uma grande literatura, tal e qual nos deu a Rússia, a imortal literatura dos Tourguêneffs, dos Tolstói, do gigantesco Dostoiévski, igual a Shakespeare, e, mesmo do Górkí! E só falo nestes; ainda poderia falar em outros de outras nacionalidades como Ibsen, George Elliot, Johan Bojer e quantos mais? (BARRETO, 1956, p. 165).

Vê-se através dessa citação a quantidade de escritores aos quais Lima faz menção, principalmente aos escritores russos: “e que vasto campo está aí para uma grande literatura, tal e qual nos deu a Rússia, a imortal literatura dos Tourguêneffs, dos Tolstói, do gigante Dostoiévski”. Desde o artigo da revista *Floral*, afirmava não se tratar de “uma revista de escola, de uma publicação de ‘clã’ ou maloca literária”:

Não se destina, pois a Floreal a trazer a público obras que revelem uma estética novíssima e apurada, ela não traz senão nomes dispostos a dizer abnegadamente as suas opiniões sobre tudo o que interessar a nossa sociedade, guardando as conveniências de quem quer ser respeitado. (BARRETO, 1956)

Conforme Francisco de Assis Barbosa, biógrafo do escritor, com a estreia de Barreto, inicia-se um novo panorama para as letras nacionais, no qual se mesclam história e ficção, a tradição e o novo, com o objetivo de ampliar e modificar o estatuto do texto literário. Postura já manifestada pelo escritor em 1907, na Revista *A Floreal*, posicionamento literário de Barreto que se reforça no artigo “Amplius”, em 1916:

Parece-me que o nosso dever de escritores sinceros e honestos é deixar de lado todas as velhas regras, toda a disciplina exterior dos gêneros e aproveitar de cada um deles o que puder e procurar, conforme a inspiração própria, para tentar reformar certas usanças, sugerir dúvidas, levantar julgamentos adormecidos, difundir as nossas grandes e altas emoções em face do mundo e do sofrimento dos homens, para soldar, ligar a humanidade em uma maior, em que caibam todas, pela revelação das almas individuais e do que elas têm de comum e dependente entre si. (BARRETO, 1916)

Nota-se que o escritor propõe uma ruptura com a tradição e procura estabelecer uma literatura mais próxima do povo com a intenção de diminuir o distanciamento entre escritor-público tão comum na virada do século XIX. Era o culto ao academicismo aristocrático que se mantinha através da literatura de Machado de Assis, Coelho Neto, Rui Barbosa, entre outros. Desse modo, Lima Barreto questiona o papel do escritor, ao propor uma ruptura com as “velhas regras” da literatura, isto é, propõe a descida do pedestal no qual os literatos se encontravam, pois somente uma elite literária tinha acesso aos livros, isto é, à literatu-

ra, e nem sempre escreviam algo que estivesse relacionado de fato com a realidade da maioria da população.

Como vimos, o escritor Lima Barreto ao colocar em prática uma literatura militante, isto é, engajada com os problemas sociais e com os pobres e humilhados da sociedade, opõe-se não só à classe social dominante, como também à ideologia dominante. Ou, como observa Beatriz Resende: “A opção de Lima Barreto é por uma retórica despojada do ornamental, uma retórica de bagatelas, representante da marginália, a escrita das feiras e mafuás” (SCHVARZ, 1983, p. 77). O escritor volta-se para a cultura popular que encontra expressão não apenas na linguagem – a qual foi fator preponderante para o “estranhamento” que a obra causou no meio literário – mas também na música, nas danças, nas formas de reunião social. Desta forma esclarece a determinação de Lima Barreto, mais ainda ao atentarmos para o trecho que se segue:

Veio-me a reflexão de que não era mau que andasse eu a escrever aquelas tolices. Seriam como que exercícios para bem escrever com fluidez, claro, simples, atraente, de modo a dirigir-me à maioria comum dos leitores quando tentasse a grande obra, sem nenhum aparelho rebarbativo e pedante de fraseologia especial, ou um falar abstrato que faria afastar de mim o grosso dos legentes”. “Seria melhor que me dirigisse ao maior número possível, com auxílio de livros singelos, ao alcance das inteligências médias, com uma instrução geral, de que gastar tempo com obras só capazes de serem entendidas por sabichões enfatuados na sua inteligência, pelas tradições de escolas e academias e por preconceitos livrescos de autoridade. (BARRETO, 1956)

Posição que demonstra o real projeto literário de Lima Barreto. Primeiro, o escritor procura desmascarar a literatura extremamente academicista que estava atuando: “sem nenhum aparelho rebarbativo e pedante de fraseologia especial, ou um falar abstrato que faria afastar de mim o grosso dos legentes”, conforme Beatriz Resende: “O academicis-

mo recusado é também a recusa do distanciamento escritor-público, é a busca do elemento popular no autenticamente nacional” (SCHVARZ, 1983, p. 78). Retomando a citação Lima acrescenta: “Seria melhor que me dirigisse ao maior número possível, com auxílio de livros singelos, ao alcance das inteligências médias, com uma instrução geral”. Na obra barretiana há espaço para os representantes de todos os grupos sociais: presidentes, ditadores, militares, honestos ou desonestos, doutores, moças de Botafogo, funcionários públicos de todos os escalões, meninas de subúrbio, poetas empobrecidos, músicos não reconhecidos, prostitutas infelizes ou de sucesso, aposentados, donas-de-casa, vagabundos, bêbados e loucos, especialmente, aqueles que a sociedade rejeita constituem o centro do relato nos romances e contos. As figuras de sua ficção representam a classe média, os trabalhadores. Lima Barreto se distingue dos escritores atuantes na virada do século XIX para o XX, devido ao fato de pôr sua escrita em prol dos problemas do Brasil e dos moradores dos subúrbios do Rio de Janeiro, enquanto se opõe de forma explícita aos modelos de Machado de Assis e Coelho Neto e essa oposição não fica somente na linguagem, porém transcende para uma oposição entre os bairros “aristocráticos”, “civilizados”, de “gente fina” e os subúrbios com sua pequena burguesia e operariado de costumes e cultura próprios. O escritor, ao optar por uma linguagem coloquial, pôde expressar e denunciar questões da realidade nacional pouco visitada: o preconceito racial, a luta pela sobrevivência, Literatura, Cultura, a manutenção da vida fora dos eventos sociais, Futebol, Política, Folclore, Música popular, Teatro, Mulher, Educação das mulheres, Casamento, Reforma agrária, República, a Revolta da Armada, Aristocracia, Sociedade, Loucura. Enfim, nada passou incólume do olhar crítico de Lima.

Na obra *Recordações do escrívão Isaías Caminha* (1909), faz um retrato cruel do mundo jornalístico, no qual narra história do menino Isaías que tenta vencer na vida, mas logo se conforma com uma vidinha simples. Sua trajetória revela muito das relações sociais: jogo dos interesses,

preconceitos, falsidades, suborno e protecionismo aparecem maquiados de cordialidade. O descompromisso jornalístico com a verdade, a indiferença dos homens públicos, o mentiroso papel de chefe de família são símbolos que o narrador usa para atacar a sociedade, as instituições, o serviço público. E por fim, o próprio Lima procura explicar:

O meu fim foi fazer ver que um rapaz nas condições do Isaías, com todas as disposições, pode falhar, não em virtude de suas qualidades intrínsecas, mas, batido, esmagado, prensado pelo preconceito com o seu cortejo, que é, creio, cousa fora dele”; “Se lá pus certas figuras e o jornal, foi para escandalizar e provocar atenção para a minha brochura (BARRETO, 1956, p. 238).

Na obra, *Triste fim de Policarpo Quaresma* (1915) é apresentado Ricardo Coração dos Outros, artista popular, violeiro, ensinava violão e cantava “modinhas” e, na figura de Olga, sua afilhada, apresenta a situação da mulher que, embora casada, não se sujeitou apenas à vida doméstica: era independente, inteligente, revelando interesse pela cultura popular. Assim não se enquadrava naquele universo feminino, em que o casamento era o objetivo final da mulher; já Ismênia, educada para cumprir “a missão da mulher”, casar-se. Namora Cavalcante, um estudante de Odontologia, após anos é abandonada por ele, não suportando o desmoronar dos seus sonhos, enlouquece.

Por fim, *Clara dos Anjos* (1915) trata a questão da mulher, o preconceito e a pobreza. A personagem principal é Clara, moça pobre, habitante do subúrbio carioca. A ação é toda ambientada no ambiente suburbano, com suas “casas, casinhas, casebres, barracões, choças”, “carneiros, cabritos, marrecos, galinhas, perus”, brigas, jogatinas, conversas na porta da venda, violão e modinha, mulheres aprisionadas no cotidiano da comida, dos filhos e da falta de dinheiro. O fato de recorrer às obras: *Recordações do escrivo Isaias Caminha* (1909), *Triste fim de Policarpo Quaresma* (1915) e *Clara dos Anjos* (1922), foi para demonstrar

que essas obras barretianas destacam-se pela abordagem que trazem dos problemas sociais e da cultura brasileira.

Lima Barreto e os estudos culturais: relações literárias

O principal fator no qual transparece a aproximação do escritor Lima Barreto e os Estudos Culturais encontra-se no que se refere à concepção de cultura como “uma categoria-chave que conecta tanto a análise literária quanto a investigação social” (ESCOTEGUY, 2000). O escritor Lima Barreto volta-se para a cultura popular e apresenta uma tomada de postura crítica que questiona o já posto, o convencional. Seria praticamente uma trajetória oposta a da elite dominante, à cultura dominante e principalmente, à literatura dominante. Conforme o pensamento de Williams, era preciso que a cultura antes dita elitista, ou melhor, exclusivista, começasse a fazer parte de uma cultura comum, onde os significados e valores fossem construídos por todos e não por uns poucos privilegiados. Comportamento este que está presente no projeto literário barretiano, pois, ao trazer para a literatura elementos do dia-a-dia, pouco recomendáveis, busca uma representação muito mais próxima do real, isto é, volta-se para o centro dos problemas sociais brasileiros, até então deixados à margem.

Os Estudos Culturais e Lima Barreto apresentam – em comum – aspectos de interesses políticos e teóricos. Ambos partem de um envolvimento em seu contexto sócio-econômico e político. Os Estudos Culturais com a classe operária da Inglaterra do pós-guerra; Lima Barreto, com sua própria história de vida, dos seus semelhantes na cor e na situação, oriundos de um sistema escravagista e com os pobres, humilhados e excluídos socialmente. Outro item preponderante nessa aproximação, refere-se ao fato de que R. Williams através de seu materialismo cultural demonstra que a oposição costumeira entre literatura e realidade, cultura e sociedade, mascara sua profunda interconexão:

não se pode analisar uma sem a outra. Ao mesmo tempo em que Lima declara que “a arte é uma instituição social; ela surge da sociedade para a sociedade” (BARRETO, 1956, p. 190).

Desta forma, percebe-se a necessidade de mudança quanto ao conceito de cultura, pois aquela ideia de uma cultura inquestionável, instituída por uma elite dominante e que as classes menos privilegiadas simplesmente acatavam, de forma imposta de cima para baixo, deixou de existir não somente para os estudos culturais como para Lima. Ambos decidem dar uma reviravolta no convencional, talvez até mesmo devido ao contexto e às necessidades trazidas pelo novo tempo. Ambos questionam: O que é a tradição?; O que é o cânone?; Quem os estabeleceu?; É isto legítimo?. Ocorrendo, assim, o “deslocamento do sentido de cultura da sua tradição elitista para as práticas cotidianas” (ESCO-TEGUY, 2000, p. 143).

Ao lançar a revista *Floreal*, em 1907, Lima Barreto está disposto a encarar a elite literária, a romper com o modelo tradicional imposto por uma minoria. A revista *Floreal* destinava-se a publicar os textos dos escritores que não tiveram “a rara felicidade de nascer de pai livreiro” (BARRETO, 1956, p. 182), nem estava disposto às “vis curvaturas” e “iniciações humilhantes” a que se submetiam os novos diante dos mandarins das letras e da grande imprensa. Mais ainda: “para poder levar adiante este tentâmen de escapar às injunções dos mandarinatos literários, aos esconjuros dos preconceitos, ao formulário das regras de toda a sorte, que nos comprimem de modo insólito no momento atual” (BARRETO, 1956, p.182). Destaco a seguir um trecho do romance *Vida e morte de M.J. Gonzaga de Sá* (1919), no qual a personagem principal Gonzaga assim se posiciona: “Longe de me confortar a educação que recebi, só me exacerba, só fabrica desejos que me fazem desgraçado, dando-me ódios e, talvez despeitos! Por que ma deram? Para eu ficar na vida sem amor, sem parentes e, porventura, sem amigos?” (BARRETO, 1956, p.110). Observa-se que nas duas citações o escritor Lima Barreto e a

personagem Gonzaga de Sá, no caso, criador e criatura, questionam o fato de estarem sempre obedecendo a algo ou a alguém: “que nos comprimem de modo insólito no momento atual” e “Por que ma deram?”

Ocorrem momentos nos quais Lima Barreto apresenta o embate entre as diferentes culturas, porém no decorrer de sua obra e com o passar do tempo, isto se dilui. Quer dizer, nota-se que a teoria da hegemonia gramsciana é percebida no projeto literário barretiano: “Em determinados momentos, a cultura popular resiste e impugna a cultura hegemônica; em outros, reproduz a concepção de mundo e de vida das classes hegemônicas” (ESCOTEGUY, 2000, P.110). Pode-se constatar na conferência “O destino da literatura”, preparada pelo escritor para Mirassol, interior do Estado de São Paulo – e jamais proferida –, que a literatura tem essa função solidarizante entre os homens, uma força de uni-los num mesmo ideal:

A arte literária se apresenta com um verdadeiro poder de contágio que a faz facilmente passar de simples capricho individual, para traço de união, em força de ligação entre os homens, sendo capaz, portanto, de concorrer para o estabelecimento de uma harmonia entre eles, orientada para um ideal imenso em que se soldem as almas, aparentemente mais diferentes, reveladas, porém, por ela, como semelhantes no sofrimento da imensa dor de serem humanos. (BARRETO, 1956, p. 62)

Outro fator especialmente relevante refere-se ao fato de que R. Williams, em seu livro *The long revolution* (1962), apresenta o “debate contemporâneo sobre o impacto cultural dos meios massivos, mostrando um certo pessimismo em relação à cultura popular e aos próprios meios de comunicação de massa” (ESCOTEGUY, 2000, p. 140). É justamente sobre esse pessimismo no que se refere à arte popular é que Lima se manifesta:

Não acredito absolutamente que a arte possa ser popular, não acredito mesmo que possa interessar profundamente, já não direi ao povo, mas a um grupo social inteiro, uma casta, uma classe; e não acredito também que os nossos literatos amem o povo, interessem-se pela sua sorte, achem nele poesia, matéria-prima para as suas obras (BARRETO, 1956).

Mais um fator significativo que coloca o escritor Lima Barreto muito próximo de R. Williams e a linha dos Estudos Culturais. A citação acima se justifica mais pela sinceridade com a qual Lima escreveu, porém não foi exatamente isso que o escritor fez em sua obra. Conforme Lúcia Miguel Pereira, Lima Barreto “ao contrário de seus contemporâneos, não desprezou a matéria-prima que, ainda não sendo única, é riquíssima” (PEREIRA, 1988, p.303). Para finalizar e reforçar a preocupação com a cultura popular do escritor, destacar-se-á um trecho do *Triste fim de Policarpo Quaresma* (1915) no qual o Major Policarpo por não se sentir satisfeito com os conhecimentos adquiridos sobre a terra, os rios e o povo do Brasil, buscava o domínio sobre festas e danças tradicionais, primeiro procurou Maria Rita, uma preta velha. Porém, não conseguiu atingir o intento:

Como é que o povo não guardava as tradições de trinta anos passados? Com que rapidez morriam assim na sua lembrança os seus folgares e as suas canções? Era bem um sinal de fraqueza, uma demonstração de inferioridade diante daqueles povos tenazes que os guardam durante séculos! Tornava-se preciso reagir, desenvolver o culto das tradições, mantê-las sempre vivazes nas memórias e nos costumes (BARRETO, 1956, p. 32).

Mas, como se sabe isso não foi motivo para Quaresma e muito menos para Lima Barreto desistirem, pois, perseverança é a palavra motriz da vida real e também da ficção barretiana.

Considerações finais

Para estabelecer uma linha de evolução dos Estudos Culturais, desde sua origem até a atualidade, foi preciso refletir sobre as várias concepções de cultura, cultura popular, cultura de massa, cânone, tradição e exigiu vasta leitura sobre essas questões. Porém, selecionamos duas obras para isso, a de T.T. Silva (org.) *O que é, afinal, Estudos Culturais?* (2000) e a de Maria Elisa Cevalco, *Dez lições sobre Estudos Culturais* (2003).

Ao estudar a trajetória literária de Lima Barreto, automaticamente, se pensa em um escritor que viveu e escreveu para o seu tempo, mas que não deixa de ser moderno e talvez pós-moderno. Por que não? Através da obra barretiana o leitor tem a frente a função metalinguística da linguagem, da obra literária, da literatura como um todo. Mais ainda, uma demonstração de conhecimento do Brasil e dos brasileiros, estendendo aqui para os homens de forma universal. Principalmente, porque Lima optou por uma literatura militante, isto é, engajada com os problemas sociais, com isso abordou a maioria dos acontecimentos, não somente isso, se posicionou, refletiu, reivindicou quase sempre aquilo que lhe era de direito próprio. Soube como ninguém usar a literatura em prol do social, apresentando frequentemente uma linguagem que chocava os literatos que atuavam na virada do século XIX, mas que para Lima tinha razão de ser.

O vasto leque de temas sociais que está presente na obra barretiana é por si só um fator significativo para incluí-lo no bojo dos Estudos Culturais. É importante ressaltar que os estudos culturais vieram complementar os estudos literários e isto se justifica através da obra barretiana, chamando a atenção para o fato de que Lima criou, escreveu e refletiu sobre seu projeto literário entre 1909 e 1922; enquanto que os Estudos Culturais surgem de forma organizada, somente, em 1964, com a fundação do *Centre for Contemporary Cultural Studies* (CCCS). É possível afirmar que, embora ocorra esse distanciamento temporal entre ambos, Lima Barreto, através de sua obra,

fez um amplo “estudo de aspectos culturais da sociedade”. Espera-se que as reflexões apresentadas tenham atingido a meta proposta, apesar de que os Estudos Culturais, como disciplina e até mesmo como tema para discussão, são recentes. Atente-se para o fato de que o escritor Lima Barreto levou a vida inteira tentando se estabelecer como escritor e ser ouvido como intelectual, já com os Estudos Culturais talvez não seja preciso tanto tempo assim para que os marginalizados tenham direito à voz.

Referências

ANTELO, R. [et al.], (org.). *Declínio da arte, ascensão da cultura*. Santa Catarina: ABRALIC, 1998. 222p.

BARRETO, Lima. *Obra Completa*. Francisco de Assis Barbosa. (org.) São Paulo: Editora Brasiliense, 1956.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina. Estudos Culturais: uma introdução. In: SILVA, T. T. (org.). *O que é, afinal, Estudos Culturais?*. 2.ed. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2000. HALL, Stuart. *A identidade cultural na Pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

PEREIRA, L. Miguel. *Prosa de ficção (de 1870 a 1920) História da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, São Paulo: Ed. USP, 1988.

RESENDE, Beatriz. Lima Barreto: A opção pela Marginalia. In: SCHVARZ, Roberto. *Os pobres na literatura*. São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 73-78.

Análise semiótica das configurações dramáticas da tradição do “Banho de São João” de Corumbá – MS

Gicelma da Fonseca Torchi-Chacarosqui¹¹⁵
Wilson Leguizamon Baruki¹¹⁶

Introdução

Corumbá, município da Região Centro-Oeste do Brasil, situado no estado de Mato Grosso do Sul, é um dos *locus* heptafronteiriços¹¹⁷ do Brasil, pois está localizado na fronteira do Brasil com a Bolívia, que, em 1778, foi fundado para a marcação territorial das colônias portuguesas. Com o término da guerra do Paraguai, o governo do Império, na tentativa de valorizar e contribuir para o desenvolvimento da região, decide enviar e deixar algumas colônias de militares. O crescimento econômico era previsto para cidade, por ter uma posição privilegiada à margem direita do rio Paraguai permitindo o pleno transporte fluvial, bem como a ligação da província com o coração político e administrativo do país. Essa possibilidade de desenvolvimento econômico era

115 Professora Doutora da Faculdade de Comunicação, Artes e Letras-FACALE da Universidade Federal da Grande Dourados-UFGD. E-mail: giondas@hotmail.com/gicelma-torchi@ufgd.edu.br

116 Bolsista PIBIC/UFGD durante os anos de 2011/2012. E-mail: willbaruki@hotmail.com.

117 *Locus heptafronteiriço*, em Mato Grosso do Sul, refere-se aos sete limites territoriais geográficos que hoje são característicos do estado: duas fronteiras internacionais de Mato Grosso do Sul; Paraguai e Bolívia e, as cinco fronteiras nacionais-estaduais que o estado mantém com estados vizinhos – Minas Gerais, São Paulo, Mato Grosso, Paraná e Goiás.

notória, porque naquela época o único meio de transporte de grandes cargas que ligava o litoral do Rio de Janeiro com o sul do Mato Grosso era o fluvial:

[...] conhecida como a ‘Capital do Pantanal’ não por acaso, foi, desde o século XVIII, o grande porto das embarcações fluviais. Lugar onde aportaram os soldados invasores de Solano Lopes em 1865, durante a Guerra com o Paraguai, cujo resultado foi a destruição da cidade, o saque, o abandono, a miséria, as epidemias. Mas também foi o grande porto da navegação da Bacia do Prata. Esta serviu, a partir de 1857 até o início do século XX, de canal comunicador entre os moradores do pantanal e o mundo (SIGRIST, 2008, p. 63).

Após a Guerra do Paraguai, com a abertura do porto e do livre trânsito de embarcações brasileiras e estrangeiras, a região tornou-se um grande centro econômico. O comércio com Uruguai, Argentina e alguns países europeus fizeram com que o Porto Geral¹¹⁸ de Corumbá fosse o terceiro maior da América latina. As grandes embarcações vinham trazendo o cimento inglês, o vinho português e os refinados tecidos franceses, além dos imigrantes. Na volta levavam produtos de exportação, como borracha, couro, charque, cal e a erva mate. Nessa época funcionavam em Corumbá 25 bancos internacionais como o *City Bank* e a moeda corrente era a esterlina.

O comércio que se formava na região, além de contribuir com o crescimento econômico, também servia como atrativo para a vinda de comerciantes e trabalhadores estrangeiros. Essa vinda excessiva de es-

118 O Porto Geral reúne um conjunto de construções históricas localizadas na região portuária da cidade brasileira de Corumbá, em Mato Grosso do Sul. Situado no bairro Beira Rio, onde o sossego do lugar e o ar puro que vem do Pantanal atenua o forte calor, não condiz com o movimento comercial do passado. O casario que embeleza a Rua Manoel Cavassa, sua principal rua, é o ponto de referência histórica da cidade. Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Porto_Geral. Acesso em: 22 março 2012.

trangeiros propiciou várias mudanças sociais e culturais na cidade. Em certa época o número de estrangeiros chegou a ser maior do que a população brasileira. Nesse período, pós-guerra, 1870, a cidade se dividia em dois blocos, na região superior que ficava sobre a elevação calcária concentrava-se o comércio e, na região inferior, que ficava na altura do rio, o Porto de Geral com os galpões de importadores e exportadores com seus importantes edifícios públicos e comerciais de até três andares. O Porto de Corumbá foi fator decisivo para a chegada de estrangeiros, do desenvolvimento e da cultura no Mato Grosso, principalmente vindos da Europa e do Rio de Janeiro¹¹⁹. Em 1853, por decreto imperial, o Porto local foi habilitado para o comércio, sendo dotado de Mesa de Rendas. Em 1856 estabeleceu-se o trânsito livre de barcos nacionais e estrangeiros no rio Paraguai e o porto, com sua importante posição geográfica, começou a se tornar um centro econômico de destaque no continente.

Através dessas características – alto desenvolvimento econômico, posição geográfica privilegiada e elevada influência estrangeira – a cidade tornou-se um espaço propício para a vinda e mistura de culturas distintas. Essa conclusão fica mais clara quando lemos a obra *Mestiçagem*, em que os autores (LAPLANTINE & NOUSS, s/d) citam as cidades mediterrâneas que apresentam aspectos de mercado e centro urbano como espaços favoráveis para o encontro e mistura de povos distintos:

É nomeadamente, a partir dos mercados e das praças públicas, por excelência os lugares onde se efetuam as trocas, lugares da aceitação ou da recusa, que, não apenas os povos se cruzam, mas se encontram e misturam. A mestiçagem é sobretudo urbana e as grandes cidades mediterrâneas exerceram, cada uma à sua maneira, o papel de mediadoras entre horizontes culturais extre-

119 Disponível em: <http://www.clerioborges.com.br/corumba00.html>. Acesso em: 17 maio 2012.

mamente diversificados (LAPLANTINE & NOUSS, s/d, p. 17).

Contexto histórico do banho de São João

Foi num contexto histórico muito semelhante como este citado por LAPLANTINE & NOUSS (s/d) que, no final do século XIX, o manifesto do “Banho de São João” teve início na cidade de Corumbá. Porém, para que a nova cultura fosse efetivamente agregada à região pantaneira, ocorreram algumas adaptações no ritual europeu, pois o espaço e a estrutura sociocultural eram totalmente distintos da Europa. Como a festividade originou-se da comemoração do ‘solstício de verão’ que acontece no hemisfério norte, época do ano em que o dia dura mais que a noite e é comemorada a chegada do verão, durante esse fenômeno vários povos realizavam os rituais de fertilidade quando o sol se eleva, marcando o solstício de verão do hemisfério Norte. Na Bolívia, país de fronteira com Corumbá, índios aimará celebraram seu ano novo, que coincide com o solstício de inverno do hemisfério Sul. Esse aspecto renovador e festivo enquadrou-se perfeitamente ao período junino brasileiro que culmina com o período de vazante¹²⁰ do rio Paraguai, e como o transporte fluvial é de grande importância para população corumbaense, os períodos de cheia assemelham-se com o ‘solstício’ que acontece no hemisfério norte. É notório que o “Banho de São João” realizado na cidade de Corumbá-MS apresenta características e significados singulares equiparados ao costume europeu. E isso está relacionado ao meio onde a tradição é perpetuada. Em relação à influência de estrangeiros, PINHEIRO descreve:

120 Após grande período de cheia nos rios do **Pantanal**, agora é a vez da **vazante**, período no qual os leitos dos rios baixam e começam a se formar “corixos” ou baiás que retêm grande quantidade de peixes, fenômeno conhecido pelo nome de “lufada”, que servem de banquete às aves aquáticas concentradas na região. Disponível em: <http://www.pantanal-ecoturismo.tur.br/NOTICIA-PANTANAL-1723-.htm>. Acesso em: 14 março 2012.

É também necessário entender que as migrações de forma ou as configurações de sentido que se auto-organizam na cultura não se transferem de modo direto ou transparente para os sistemas já organizados e codificados, como os jornais, rádios, cinema, etc. O passado da cultura, através de coágulos e desvios, que se vão lentamente condensando, reorganizam e atualizam os modos de produção do futuro. (PINHEIRO, 2009, p. 22).

Essa manifestação já apresentava em seus primeiros parâmetros o aspecto mestiço, pois a louvação do São João Batista no dia 24 de junho foi a única maneira com a qual a Igreja católica pôde contornar uma festividade de caráter profana que já existia na cultura europeia. Tal mistura – do profano e sagrado –, que a Igreja adequou naquela época, nos permite concluir que essa festividade junina está intrinsecamente ligada às características mestiças. E como se deu essa mistura do profano e do sagrado? Analisando as duas vertentes, notamos a semelhança de conceitos e de características que se complementam na medida em que são equiparadas. A festividade que acontecia antes mesmo da intervenção da Igreja católica estava relacionada à estação do ano, chamada de ‘solstício’, sendo o início do verão no mês de junho no hemisfério norte. Como a primavera precede o verão, é no mês de junho que acontecem as colheitas na Europa. Para comemorar essa época de fertilidade e colheita, eram realizadas várias festas e rituais nos povoados que viviam do trabalho agrário.

[...] no hemisfério norte, era a época do ano em que diversos povos – celtas, bretões, bascos, sardenhos, egípcios, persas, sírios, sumérios – faziam rituais de invocação de fertilidade para estimular o crescimento da vegetação, promover a fartura nas colheitas e trazer chuvas. (RANGEL, 2008, p. 15)

No calendário católico, durante o mês de junho é comemorado o dia de três santos: Santo Antônio, São João Batista e São Pedro, res-

pectivamente nos dias 13, 24 e 29. E como o ‘solstício’ começa entre os dias 21 e 24 de junho, o São João foi escolhido pela Igreja como o santo representativo desse período. Segundo RANGEL (2008), foram vários os motivos que contribuíram para que isso fosse possível, um deles é a data de seu nascimento (dia 24 de junho) que coincide com o início do ‘solstício’, o outro é a sua importância na história cristã, pois, de acordo com estudos bíblicos, João é filho de Isabel que é prima de Maria, mãe de Jesus. Como João nasceu antes que Jesus, ele foi delegado na função de preparar os fieis para chegada de Jesus Cristo. Essa ideia fica clara, pois segundo o que está escrito no livro das palavras do profeta Isaías, que diz: “Voz do que clama no deserto: Preparai o caminho do Senhor; endireitai as suas veredas” (LUCAS, 3:4), João Batista, para cumprir com que foi designado por Deus, começa a realizar o batismo, purificando aqueles que eram pecadores confessos. E dentre essas pessoas Jesus Cristo também foi batizado por João no rio Jordão. E como a Igreja temia a disseminação dos rituais profanos na Europa, buscou as semelhanças entre a história de São João Batista e a simbologia dos rituais profanos de fertilidade, e fez por bem mesclar essas duas vertentes dualistas.

O símbolo da água carrega vários sentidos no decorrer da história humana. Mas nessa festividade em específico a água tem como função o batismo. A imersão na água simboliza a regressão ao pré-formal, a reintegração no mundo indiferenciado da pré-existência, equivale a uma dissolução das formas. “O contato com a água comporta sempre uma regeneração: por um lado porque a dissolução é seguida de um ‘novo nascimento’, por outro lado porque a imersão fertiliza o potencial da vida.”(ELIADE, s/d, p.147). Tal caráter renovador da água culmina muito bem com os rituais de fertilidade realizados nos antigos povos ibéricos.

[...] a origem da vida e o elemento da regeneração corporal e espiritual, o símbolo da fertilidade, da pureza, da

sabedoria, da graça e da virtude. Fluida, sua tendência é a dissolução; mas, homogênea também, ela é igualmente o símbolo da coesão, da coagulação. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1988, p. 15).

Em Corumbá, a tradição de banhar o santo teve início na segunda metade do século XIX, período em que as grandes embarcações vindas da Europa traziam imigrantes e especiarias de luxo. O ritual da lavagem foi implantado pelos árabes que acreditavam na crença de renovação agregada ao Santo.

Havia tantas procissões e andores do santo, quantos fossem os festeiros. Tratava-se de pessoas que cumpriam promessas. Todas as procissões acabavam se encontrando na ladeira central, de acesso ao porto e ao rio Paraguai, pois a cidade situa-se numa barranca, aproximadamente trinta metros acima do nível do rio. O banho do santo constitui-se numa das particularidades dos festejos de São João em Corumbá. Conforme Frederico A. G. Fernandes, essa prática veio da tradição dos árabes: “O santo é lavado no Rio Paraguai, no intuito de renovar suas forças e abençoar tudo o que se relaciona com as águas e com o homem” (SOUZA, 2004, p. 333).

Ainda segundo SOUZA (2004), o “Banho de São João” teve um desenvolvimento muito rápido na cidade. Como era um período próspero economicamente, e grande parte da população era formada por italianos, portugueses, bolivianos, paraguaios e sírio-libaneses, os quais, em nossa análise, contribuíram para a formação da cultura mestiça da região. O acréscimo e a criação de novas tradições não sofreram muitas barreiras conservadoras, visto que a identidade local já era indeterminada antes mesmo da sua origem, devido à sua formação fronteiriça. Sobre essa característica, PINHEIRO (2009) afirma:

O caráter multiplicante, ramificante e fragmentário da cultura se dá aqui por uma proliferação dos processos civilizatórios fronteiriços junto a um grande enfraquecimento das noções binárias de centro e periferia (o que nos obriga a uma revisão e reconfiguração lógico-conceitual), não por uma glorificação da velocidade a partir do paradigma eurocêntrico de modernidade levado a cabo pelas tecnociências. (PINHEIRO, 2009, p. 15).

Esse caráter multiplicante é evidente na tradição do “Banho de São João”, pois são vistos vários signos culturais que não são próprios da região e, assim, “Por extensão, é possível pensar que o popular é constituído por processos híbridos e complexos, usando como signos de identificação elementos procedentes de diversas classes e nações” (CANCLINI, 2003, p. 220). A tradição popular bem como a cultura no seu todo não apresenta uma limitação nítida, pois é natural que um costume no processo de adaptação englobe características de outras culturas. E isso é possível devido à troca e contato de etnias distintas no mesmo espaço. Portanto, fica claro o processo de mestiçagem, ou seja:

A mestiçagem é uma invenção nascida da viagem e do encontro [...] Muitas vezes a multiplicidade de populações reunidas numa mesma cidade não cria nada que se lhe assemelhe. O processo de mestiçagem só começa quando o facto de pertencer a essas cidades-mundo (Cosmópolis) serve melhor a definição de identidade do que a nacionalidade em si (LAPLANTINE & NOUSS, s/d, p. 18).

Além dos comerciantes europeus, Corumbá-MS recebeu vários migrantes brasileiros que em sua maioria eram militares transferidos, “Efetivos do Exército e da Marinha também contribuíram para a formação de sua população” (SOUZA, 2004, p. 332) os quais traziam a cultura e os costumes da cidade de origem, bem como se ajuntavam aos rituais corumbaenses. Tal aspecto confirma o processo mestiço na re-

gião. Porque, ao praticarem o ritual de lavagem do santo, acrescentavam elementos de sua cultura de origem na tentativa de uma reafirmação de identidade de raiz. O interessante é que tal prática, ao ser repetida nos anos seguintes, ganhava espaço e importância na cultura, ou seja: “O objeto mestiço é um mosaico móvel que surge a partir da mobilização das diferenças, mas elas se anulam. Nesse encontro nada é perdido e as características dos elementos são transformadas.” (PINHEIRO, 2009, p. 35)

Características dramáticas e mestiças do ritual

Dentre as várias características do “Banho de São João”, a alegria é um fator fortemente presente. Por mais que a tradição seja de caráter sacroprofano, pois a sua origem se dá nos rituais¹²¹ profanos de fertilidade, assim o aspecto profano tende a ser mais evidente na festividade. Prova disso são as vestimentas coloridas, o ritmo acelerado, os movimentos alegres, a decoração do Porto Geral com diversas cores e a promessa de um futuro casamento, características que realçam o caráter profano da festividade. Observa Canclini (2008) que:

O popular não é vivido pelos sujeitos populares como complacência melancólica para com as tradições. Muitas práticas rituais subalternos, aparentemente consagradas a ordem tradicional, transgridem-na humoristicamente. Talvez uma antologia da documentação dispersa sobre humor ritual na América Latina tornasse evidente que os povos recorrem ao riso para ter um trato menos angustiante com seu passado (CANCLINI, 2008, p. 221).

121 Concorde-se em colocar na origem do teatro, uma cerimônia religiosa que reúne um grupo humano celebrando um rito agrário ou de fertilidade, inventando roteiros nos quais um deus morreria para melhor viver, um prisioneiro é condenado à morte, uma procissão, uma orgia ou um carnaval eram organizados (PAVIS, 2008, p. 345).

O ritual do “Banho de São João” é dividido em etapas, em que o contraste do profano e o sagrado ficam bem nítidos. No dia 23 de junho é levantado o mastro com a imagem do Santo juntamente com a reza. Durante o dia são finalizados os preparativos para a noite do Festejo. “Os festeiros¹²² contratam músicos que formam o conjunto para acompanhar o cortejo [...] as casas são decoradas segundo as possibilidades financeiras do grupo e, muitas vezes, usam vestimentas próprias para ocasião, popularmente chamadas de roupa caipira.” (SIGRIST, 2008, p. 52).

Levantamento do mastro e os banquetes

No dia 23, no período da manhã, é realizada a procissão até a igreja, onde é feita a missa em louvação a São João Batista. Ao término da missa, todos retornam em procissão até a casa do Festeiro, onde será levantado o mastro e servido o café da manhã. O levantamento do mastro¹²³ muitas vezes é realizado durante a noite, pós lavagem do Santo, todavia existem festeiros que levantam o mastro logo após a missa da manhã. De acordo com o festeiro Alfredo Ferraz, o mastro erguido em frente à casa não só representa simbolicamente o nascimento de São João Batista, mas também comunica a todos que nessa casa reside uma família de festeiros.

122 **Festeiros** são os responsáveis pela organização da festividade e do banho do santo.

123 No topo do mastro, que deve ter mais ou menos 5 a 6 metros de altura, fica a bandeira do santo padroeiro da festa, símbolo da sua presença durante a festividade (RANGEL, 2008, p. 73).



Fig. 1: Andor e Mastro.

Antes da descida da ladeira Cunha e Cruz¹²⁴ é feita uma reunião na casa dos festeiros, onde é servido um banquete¹²⁵. Dentre os pratos principais desse momento, temos o chamado “sarravulho” ou “sarrabulho”, que é uma comida extremamente típica da região, feita à base de miúdos do boi e vinho, o prato apresenta uma aparência muito semelhante à nossa famosa feijoada, segundo Tasso:

É um prato a base de miúdos, original da região do Douro, em Portugal. Lá ele é denominado de Sarrabulho. No entanto, em Corumbá (MS) ganhou mais ingredientes e teve pequenas mudanças na receita, sem contar que nesse processo de adaptação de Portugal para a fronteira noroeste de Mato Grosso do Sul, consolidou-se uma grafia com V, tornando-se por aqui Sarravulho (TASSO, 2009).

124 A ladeira **Cunha e Cruz** é um dos principais acessos para o Porto Geral e ao rio Paraguai.

125 Como se sabe, o Banquete exprime um rito comunal e, mais precisamente, o da Eucaristia. Por extensão, é o símbolo da Comunhão dos Santos, ou seja, da beatitude celeste através da partilha da mesma graça e da mesma vida. De modo geral, é um símbolo de participação numa sociedade, num projeto, numa festa (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1988, p.120).

Muitos que praticam o ritual do “Banho de São João” vêm a lavagem do santo como uma espécie de renovação de energias, bem como para comemorar o nascimento de São João Batista. E esse aspecto é reforçado na função do banquete na festividade, pois notamos que esse momento é caracterizado pela comemoração em conjunto, onde as pessoas ficam reunidas no mesmo espaço com música, dança e muita alegria. “O triunfo do banquete é universal, é o triunfo da vida sobre a morte [...] é equivalente da concepção e do nascimento. O corpo vitorioso absorve o corpo vencido e se renova” (BAKHTIN, 1999, p. 247).

A musicalidade

A linguagem musical desde as manifestações rituais mais primitivas é utilizada para ilustrar a manifestação de crenças, para a construção de identidades, sendo considerada um produto de atividade humana universal, inquestionável é a sua existência e importância em qualquer sociedade; é ao mesmo tempo diversificada e de tradução difícil, quando interpretada fora de seu contexto ou de seu meio cultural. A música no contexto da manifestação folclórica do “Banho de São João” é um importante catalisador de ideias e de elemento delineador de configurações dramáticas representadas na prática por um grupo de instrumentos tal qual uma fanfarra. A visão da antropologia (PINTO, 2001) aponta que a presença da música nas diversas atividades sociais e os significados múltiplos que decorrem desta interação constitui importante plano de análise. Pois, sendo assim, a Música não seria compreendida apenas pelos seus elementos estéticos, mas como uma forma de comunicação semelhante a qualquer tipo de linguagem possuindo sua própria significação. Ao analisarmos a música no contexto do “Banho de São João”, entendemos que ela não apenas impulsiona, mas determina diversos aspectos dessa manifestação popular. Pode-se observar claramente esse fato ao identificarmos as modificações em seu andamento, em um primeiro momento musical um instrumento de sopro nos apresenta uma

melodia monótona em compasso ternário, valsando tal qual uma cantiga de ninar ou ainda, como quem embala uma criança:

Deus te salve São João
Batista sagrado
O seu nascimento
Nós temos que alegrar (2x)

O instrumento de sopro é acompanhado por uma batida de percussão também de caráter monótono e sem grandes efeitos percussivos. Após diversos compassos, nesse mesmo motivo melódico e rítmico de caráter circular e monótono, pode-se observar a ruptura brusca do instrumento de sopro apresentando um novo tema musical incisivo e alegre. Esse novo tema apresentado não guarda semelhança alguma com o tema musical anterior, ao contrário, nos dá a sensação de um começo de folia de carnaval, numa alusão clara da existência de uma dicotomia rítmica e melódica que ilustra dois aspectos diferentes do “Banho de São João”. O seu caráter de manifestação sacra, representado na música monótona em compasso ternário, nos remeteria a uma lembrança da santíssima trindade e o profano, por sua vez, é alegre motivo musical apresentado em compasso binário, popularmente utilizado nas músicas compostas para as tradicionais fanfarras e bandas escolares. Assim durante toda procissão, os dois momentos, sagrado e profano, são repetidos. No interlúdio do sagrado, é o momento em que as pessoas cantam trechos da vida de São João Batista, juntamente com o instrumental de caráter monótono.

(Momento Sacro)
Deus te salve São João
Batista sagrado
O seu nascimento
Nós temos que alegrar (2x)
Confesso



Fig. 2: Momento profano, só instrumental de caráter carnavalesco.¹²⁶

(Momento Sacro)
Se São João soubesse
Que hoje era seu dia
Descia do céu à terra
Com prazer e alegria (2x)



Fig. 3: Momento profano, só instrumental de caráter carnavalesco.¹²⁷

(Momento Sacro)
João batiza Cristos
Cristo batiza João
Ambos foram batizados
No Rio de Jordão (2x)

¹²⁶ Disponível em <<http://www.diarionline.com.br/index.php?s=noticia&id=2232>> Acesso em: 27 março 2012.

¹²⁷ Disponível em: <<http://www.campograndenews.com.br/entretenimento/cultura/tradicional-banho-de-sao-joao-comeca-hoje-em-corumba>> Acesso em: 27 março 2012.



Fig. 4: Momento profano, só instrumental de caráter carnavalesco.¹²⁸

No intervalo de cada trecho ocorre o momento profano, que é a folia carnavalesca. Conclui-se que o elemento musical dessa manifestação popular é de importância singular, pois é através da estrutura rítmica e melódica das canções apresentadas no cortejo que o público presente vivencia o sagrado e o profano representados simbolicamente pela divisão musical dos compassos ternário (sacro) e o compasso binário (profano). Este centro descentrado de variação é um acontecimento singular, afinal, como afirmam Laplantine e Nouss, a colagem, a variação a música e a identidade cultural é um movimento de interação constante, “resultado de misturas e cruzamentos, feito de memórias e cruzamentos, mas, sobretudo de esquecimentos” (s/d, p. 77), por sua vez mestiço.

A teatralidade e a parte performática

Tudo começa na casa dos festeiros, as rezas, ornamentação do andor e o encontro da comunidade do bairro. A maioria dos que participam contribuem de alguma forma, seja com dinheiro, com comidas,

128 Disponível em: <<http://www.diarionline.com.br/index.php?s=galeria&id=487>>
Acesso em: 27 março 2012.

bebidas ou mão de obra. A iniciativa de união do bairro para os serviços voluntários em benefício aos preparativos da festa é extremamente forte. Assim percebemos que o sentido comunal é essencial na tradição, pois a crença, a celebração, a confraternização de uma comunidade, são motivos que fortalecem a união e a perpetuação do ritual. Esse conceito fica claro na obra de Carlson (2009), que afirma:

Huizinga, ao considerar as funções culturais do jogo, mostra-se como sendo primeiramente conservadoras, fornecendo, por meio do aprofundamento da experiência comunal e da exibição lúdica dos valores e das crenças comunais, um fortalecimento máximo das suposições culturais. De fato, Huizinga considera, como uma característica básica do jogo, o desenvolvimento e o reforço de um Espírito ou uma Consciência de comunidade, e sugere que seus efeitos sempre continuam para além da experiência momentânea do jogo. (CARLSON, 2009, p. 38)

Após a reunião na casa do festeiro, a procissão é organizada. O andor do Santo é carregado na frente por quatro pessoas, estas que ao decorrer da procissão são periodicamente substituídas, em uma espécie de revezamento. Essa troca é muito importante, pois alguns grupos caminham até 6 km. durante o cortejo. Além da distância, muitos que estão na procissão querem carregar o santo no intuito de fazerem promessas ou louvação. Alguns festeiros contratam bandas particulares para o acompanhamento de todo trajeto.

Como são mais de cem andores que descem a ladeira Cunha e Cruz, e a maioria não possui uma banda particular, em pontos estratégicos permanecem as bandas contratadas pela Prefeitura, que ficam em cima de pequenos palanques, para acompanhar a descida dos andores. Quando uma procissão se aproxima, a banda começa a tocar a melodia monótona, caracterizando o momento sacro da procissão. Depois da primeira estrofe, a banda intercala com a batida rápida e carnavalesca: “Os participantes

cantam, pulam animadamente durante o trecho de marcha carnavalesca e vão caminhando durante o trecho do hino sacro, repetindo-se indefinidamente essas alternâncias” (SIGRIST, 2008, p. 53). Na ladeira, normalmente acontece o encontro de dois andores, pois os primeiros que descem, sobem pelo mesmo caminho. E quando isso ocorre, os condutores flexionam os joelhos três vezes, numa espécie de cumprimento, em seguida, os mesmos bradam “viva São João!”. A ladeira fica toda iluminada com centenas de velas, existem até algumas procissões que as pessoas carregam pequenas lanternas que simulam velas à longa distância.

A letra da música, a alternância de batida e movimento, o encontro de andores, o espaço que vai da casa do festeiro até o porto geral, as centenas de velas, são elementos que configuram e definem essa tradição como performática. A letra da ladainha contada serve como roteiro, texto; o instrumental, a melodia, como trilha sonora, que marca os momentos específicos da performance; o encontro de andores, pequena alternância que acontece fora da partitura da música; o público que assiste das calçadas, e os que acabam entrando na procissão; as velas como iluminação, as vestimentas feitas com retalhos como figurino; e o caráter pós-dramático presente na utilização de recursos tecnológicos são características que confirmam a dramaticidade do ritual. Todavia, mesmo que não houvesse tais elementos, o ritual já se configura como uma prática dramática do homem, pois,

Pode-se considerar a teatralidade algo intrínseco ao ser humano na medida em que o teatro tem origem em rituais como danças tribais, ritos religiosos ou cerimônias públicas ou ainda na tendência humana particularmente infantil, de experimentar o mundo por meio do jogo, do lúdico (PASCOLATI *apud* BONNICI & ZOLIN, 2009, p. 94).

Notamos também que a performance que se dá no “Banho de São João” é uma prática lúdica que permite o fortalecimento dos valo-

res e crenças. E durante a descida da ladeira Cunha e Cruz percebemos vários jogos – cada jogo envolve uma crendice –, como, por exemplo: passar de baixo do andor sete vezes no intuito de conseguir futuro casamento; andar sem calçado carregando o andor para atrair dinheiro; mulheres descalças descem, como promessa para engravidarem, etc. São várias as crenças e simpatias que envolvem o ritual. O jogo aqui é também elemento dramático fundamental na perpetuação da tradição, haja vista que:

Joga-se até que se chegue a um fim. Enquanto está decorrendo tudo é movimento, mudança, alternância, sucessão, associação, separação. E há, diretamente ligado a sua limitação no tempo, uma outra característica interessante do jogo, a de se fixar imediatamente como fenômeno cultural. Mesmo depois de o jogo ter chegado ao fim permanece como uma criação nova do espírito, um tesouro a ser conservado pela memória. É transmitido, torna-se tradição (HUIZINGA, 1971, p. 11).

Durante a procissão, todos os integrantes do ritual assumem postura diferenciada do cotidiano, prova disto são as vestimentas coloridas e ações que são quase que incomuns na sociedade. Para que isso seja possível, é feito um acordo comum entre todos os que participam da festividade, no qual é determinado um espaço e tempo definidos para cada momento específico da procissão. Assim, ao iniciar o trajeto nesse espaço e tempo isolados – até mesmo limitado – todos os que acompanham ou assistem tornam-se *performers*, representando em tempo real ações que são previamente marcadas, mas que são fadadas a constantes alterações.

Considerações em metamorfose

De acordo com Pinheiro (2009), as culturas que se fundamentam apenas com textos criados por elas próprias, em sua maioria se caracte-

rizam por um desenvolvimento gradual e retardatário; ao contrário, as que são saturadas periodicamente por textos provenientes de outras tradições tendem a um desenvolvimento acelerado. É importante salientar que todo sistema cultural é aberto, sendo capaz de trocar informações com o ambiente, negociar e transformar. Tais aspectos são essenciais na tradição do “Banho de São João”, pois a perpetuação da tradição só é possível devido à troca, à adaptação de novas tendências de cada período histórico. O Jogo dramático que perpassa toda a manifestação do Banho de São João é circunscrito pela música, ora profana, ora religiosa. É a música que dá o tom da manifestação por excelência, “embriaguez dionisiaca é, na sua essência tecida por metamorfoses contínuas nas e pelas quais as individualidades podem encontra-se e ultrapassar-se” (LAPLANTINE e NOUSS, s/d, p. 95).

O elemento musical dessa manifestação popular é de importância singular, pois é através da estrutura rítmica e melódica das canções apresentadas no cortejo que o público presente vivencia o sagrado e o profano representados simbolicamente pela divisão musical do compasso ternário (sacro) e o compasso binário (profano).

Conclui-se, portanto, que o “Banho de São João” é um ritual dramático, devido ao deslocamento dos corpos em um espaço e tempo previamente definidos, onde o homem assume a forma de elemento performático, pois a “arte performance considera a materialidade do corpo, dos objetos, dos conceitos e transita para a teatralização, assumindo uma potência dramática, dionisiaca e cênica” (PAVIS, 1947, p. 240). É importante salientar que o “Banho de São João” tem importância singular na cultura sul-mato-grossense, visto que é carregado de elementos que são próprios desta e de outras regiões. Assim concluímos que é irrefutável a sua característica mestiça, pois além dos elementos que foram agregados em Corumbá, a sua origem já apresentava o caráter mestiço devido à intervenção do sagrado pela Igreja Católica nos rituais profanos de fertilidade dos camponeses. Cabe salientar ainda

que o “Banho de São João” é uma manifestação singular, única, como esta não existe outra no mundo, e como afirmam Laplantine e Nouss (2009) toda mestiçagem é única, particular e traça seu próprio futuro.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de França Rabelais*. 4.ed. São Paulo: Hucitec, Brasília: Ed. UnB, 1999.

BÍBLIA SAGRADA. O evangelho de Lucas. Português. *Bíblia Sagrada*. Trad. João Ferreira de Almeida, São Paulo: Ed. Sociedade Bíblica do Brasil, s/d. Cap. 3, vers. 3 e 4.

CANCLINI, N. G. *Culturas híbridas*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

CHEVALIER, J. & GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1988.

ELIADE, M. *Imagens e símbolos, ensaio sobre os símbolos mágico-religioso*. Coleção Artes e Letras. Lisboa: Editora Arcária, 1979.

FERRAGINI, B. *Pantanal*. Tem início período de vazante nos rios pantaneiros. 2010. Disponível em: Pantanal Ecoturismo URL: <http://www.pantanalecoturismo.tur.br/NOTICIA-PANTANAL-1723-htm>>. Acesso em: 14 março 2012.

HUIZINGA, J. *Homo Ludens*. O jogo como elemento da cultura. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971.

LAPLANTINE, F; NOUSS, A. *A Mestiçagem*. Trad. Ana Cristina Leonardo. Lisboa: Biblioteca Básica de Ciências e Cultura - Instituto Piaget, s.d.

LOTMAN, I.; B. USPENSKI, B. *Sobre o mecanismo Semiótico da Cultura*. Ensaios de Semiótica Soviética. Lisboa: Livros Horizonte, 1981.

MARVIN, C. *Performance : uma introdução crítica*. Trad. Thais Flores Nogueira Diniz, Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

PASCOLATI, S. A. V. Operadores do texto dramático. In: ZOLIN, Lúcia Osana; BONNICI, Thomas. (org). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3. ed. rev. ampl. Maringá: Editora Eduem, 2009. p. 94-112.

PAVIS, P. *Dicionário de teatro*. 1947. Tradução para língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PINHEIRO, A. *O meio é a mestiçagem*. Piracicaba: UNIMEP, 2009.

PINTO, O. T. *Som e música*: Questões de uma Antropologia Sonora. Rev. Antropol. v. 44 n.º.1, p. 222-286. São Paulo, 2001.

RANGEL, L. H. V. *Origem das Festas Juninas*. Festas juninas, festa de São João. São Paulo: Publishing Solutions, 2008.

SOUZA, J. C. O caráter religioso e profano das festas populares: Corumbá, passagem do século XIX para XX. *Revista brasileira de história*. Dourados: UFMS, v. 24, n. 48, 2004.

SIGRIST, M. A cultura popular em Mato Grosso do Sul. In: _____. *Cbão batido*. Campo Grande;MS, 2008, p. 52-63.

SANT'ANNA, C. B. História de Corumbá. 2004. Disponível: Site CLÉRIO'S URL: <http://www.clerioborges.com.br/corumba00.html>. Acesso em: 17 mai 2012.

TASSO, B. R. Sarravulho para comer com os ouvidos. 2009. Disponível em: Site Jornal Humanida. http://www.gpveritas.org/humanidade/index.php?option=com_content&view=article&id=191:sarravulho-comer-ouvidos&catid=71:principal&Itemid=166. Acesso em: 10 abr. 2012.

WIKIPÉDIA. Porto Geral. 2011. Disponível em: Site Wikipédia, a enciclopédia livre URL: http://pt.wikipedia.org/wiki/Porto_Geral. Acesso em: 22 mar 2012.

Fronteiras, migrações e plurilinguagens nos contos “Jesús Menhino”, de Josefina Plá, e “Saca suerte”, de Hélio Serejo

Suely Aparecida de Souza Mendonça¹²⁹

Introdução

O processo de transculturação é um dos fenômenos mais revisitados pelos Estudos Literários e Culturais, especialmente quando se trata de analisar o contato de diferentes sociedades humanas na América Latina. Estendendo-se para o âmbito literário, Rama destaca a importância de se abordar essa questão, levando em consideração uma acumulação cultural interna capaz de prover não só de matéria prima, senão de uma cosmovisão, uma língua, uma técnica para produzir obras literárias (1987, p. 20).

Desse modo, os ambientes limítrofes, híbridos por natureza, configuram-se como lugares comuns de circulação de elementos artísticos, culturais e linguísticos diferenciados, principalmente nas fronteiras entre países da América Latina. Sob essa perspectiva, podemos dizer que uma das regiões fronteiriças de nosso país, onde o processo de hibridação se faz presente de forma enfática, situa-se entre o Paraguai e o Brasil, especialmente nos limites de Mato Grosso do Sul.

Walter Mignolo (2003) chama a atenção para o *plurilinguajamento*, um processo global e dialógico entre línguas e movimentos sociais que

ocorrem, de forma especial, nas regiões fronteiriças, determinados por fatores de transformação social, sejam eles éticos, estéticos ou políticos. Sob essa ótica, podemos dizer que em regiões de fronteira viva, como ocorre em nosso Estado, é comum o processo de migração. Entretanto, “as migrações não abrangem apenas escritores, artistas e políticos exilados, como ocorreu no século passado, mas populações de todos os extratos” (CANCLINI, 2008, p. 312).

Mato Grosso do Sul, embora seja um território politicamente jovem, é uma região cuja história de sua colonização nos permite afirmar que vivemos em um espaço híbrido, uma vez que é construído por processos migratórios, dos quais mineiros, gaúchos, paranaenses, paulistas, alemães, portugueses, libaneses e, principalmente, paraguaios, determinam não apenas aspectos físicos da região, mas culturais, artísticos e literários.

Do mesmo modo, podemos dizer que o Paraguai é um dos países americanos estruturados pelo processo de *transculturização* que, sob a ótica de Ortiz (1983, p. 90), consiste na aquisição através do contato dos elementos culturais de um grupo com uma cultura com elementos de um grupo de outra cultura. Seja qual for a categoria da transculturização ocorrida nesse país, todas recaem em expressões linguísticas utilizadas pela população local em maior ou menor grau.

Assim, vimos a possibilidade de se estabelecer algumas conexões entre língua e literatura em espaços geográficos limiars, comumente formados por migrações decorrentes de eventos históricos, políticos ou culturais. Assim, elencados os ambientes configurados por confrontos socioculturais e identidade configurada por hibridismos e transculturizações, esse texto propõe-se a discutir as possíveis fronteiras, migrações e plurilinguagens apreendidas nos contos “Jesús Menhino”, da hispano-paraguaia Josefina Plá, e “Saca suerte”, do sul-mato-grossense Hélio Serejo.

Paraguai e Mato Grosso do Sul: fronteiras, migrações e plurilinguagens literárias

Direcionando um olhar apurado para o passado paraguaio e sul-mato-grossense, observamos que estamos tratando de dois contextos socioculturais marcados por acontecimentos que vêm desde o descobrimento e a colonização nos séculos XVI a XVIII, os quais sempre influenciaram na formação das identidades locais: independência e conflitos externos no século XIX, conflitos internos e ditaduras no século XX. Nesse sentido, o presente de ambas as nações pode ser considerado “[...] uma realidade pós-colonial, ou seja, uma amálgama de cultura indígena, colonialismo e independência” (BONICCI, 2005, p. 34).

Na pátria de Roa Bastos, encontramos duas línguas oficiais, o guarani e o castelhano. No entanto, uma grande maioria dos paraguaios utiliza uma variante linguística denominada “jopará” ou “*yopará*”, ou ainda “guarani rio-platense”, resultado de uma hibridização idiomática e uma das consequências naturais da conjugação entre as culturas espanhola e guarani e de outros elementos materiais e espirituais, como artesanato, gastronomia, crenças, costumes e tradições. O uso dessa variante popular no Paraguai é tão expressivo que se estende às mais diversas formas de arte, especialmente na literatura, uma vez que algumas manifestações desse hibridismo linguístico tomam um grande espaço na década de 50, ainda que a maioria das obras literárias seja escrita essencialmente em castelhano. Sob esse aspecto, Bareiro Saguier (2007, p. 178), assinala que “[...] el procedimiento utiliza- por lo geral- la incorporación de expresiones, términos o sonidos guaraníes, obtenida por la estructura aglutinante del idioma que son comprensibles gracias a efectos fonéticos o “digeridos” en el ámbito de la frase¹³⁰”.

130 “[...] o procedimento utiliza- no geral- a incorporação de expressões, termos ou sons guaranis, obtidos pela estrutura aglutinante do idioma que são compreensíveis graças aos efeitos fonéticos ou “digeridos” no âmbito da frase [...]” [tradução livre]

O uruguaio Horacio Quiroga é considerado pela crítica como um dos precursores na utilização de vocábulos em guarani em seus contos, como em “Los mensu” (*Cuentos de amor, de locura y de muerte*, 1917). Todavia, na literatura paraguaia moderna, algumas manifestações da mestiçagem idiomática ou hibridismo linguístico tomam espaço na década de 50, embora a maioria das obras literárias seja escrita essencialmente em castelhano. Dos autores paraguaios que empregam em suas obras tais palavras ou expressões em *yopará* de forma representativa destacam-se Roa Bastos, principalmente no romance *Hijo de hombre* (1960) e Gabriel Casaccia em *Los Exiliados* (1966).

Josefina Plá (1996, p. 29) aponta que Casaccia, ao introduzir diálogos no idioma vernáculo com tradução ao pé da página, e Roa Bastos, ao incluir simplesmente as palavras e frases em guarani, deixando que pelo contexto se intuisse o sentido, levantam uma polêmica no sentido de que correm o risco de dar à narração um caráter estritamente documental. No entanto, podemos dizer que este procedimento estilístico pretende reafirmar através da literatura a existência da língua guarani com relevância em vários contextos.

Além de crítica literária, Josefina Plá faz parte do rol dos autores que utilizam o *yopará* em suas narrativas. Escritora espanhola que adotou o Paraguai como sua segunda pátria, as narrativas de Plá se distinguem pelo caráter regional, realista e crítico, o que torna o discurso dessa escritora multifacética um fenômeno literário mediador de culturas e literaturas, revelando fronteiras visíveis e invisíveis entre as culturas por ela assimiladas. Em suas narrativas de cunho histórico, é na releitura do passado que Plá recorta, coleta e organiza fatos, personagens e linguagens da memória histórica local e os transforma em artefatos literários, como uma decoração de uma casa com elementos híbridos compostos por signos modernos e antigos e elementos nacionais e estrangeiros.

Nos contos de Plá, com exceção de “La jornada de Pachi Achi”, narrado em castelhano e apresentando um neologismo elaborado a par-

tir de uma interferência com a língua portuguesa (*Chia/Tia*), os narradores e os protagonistas são os maiores usuários do *yopará*, especialmente nas narrativas “Cayetana” e “La vitrola”. Esse aspecto se destaca no conto “Jesús Menhino”, escrito em 1965, especialmente por se tratar de uma narrativa histórica cujo pano de fundo, a Guerra da Tríplice Aliança, retrata uma passagem entre as personagens principais envolvidas nesse conflito bélico: um soldado brasileiro e uma prostituta paraguaia em plena Guerra, durante a invasão a Assunção, em 1866.

No enredo, o narrador observador apresenta, inicialmente, uma longa e minuciosa descrição da situação dramática da capital paraguaia e de algumas ações de soldados brasileiros e argentinos que invadiram a cidade, suas casas e o palácio de Lopez, onde roubam tapetes, pratarias, quadros e objetos de valor. Prossegue o narrador dizendo que, naquele domingo, um soldado baiano perambula pelas ruas da capital, em busca de diversão, na região do porto do Rio Paraguai. Sem dinheiro para se divertir, pois já havia gasto todo o seu salário em bebida, saqueara, no dia anterior, uma residência onde furtara uma imagem banhada a ouro do Menino Jesus, envolvendo-o em um pano. Ao deparar com um grupo de prostitutas em uma das casas do porto, inicia contato com uma delas e esta decide acompanhá-lo.

Em determinado momento, a mulher pergunta ao soldado quanto ele lhe dará por seus serviços, mas ele responde que não tem dinheiro. Percebendo o pacote sob o braço do brasileiro e vendo que se tratava de uma valiosa imagem do Menino Jesus, ela aceita o objeto como pagamento. No entanto, quando a prostituta deixa o embrulho no chão, debaixo de uma moita, à beira do rio, ela percebe que o soldado dormira de tão bêbado que se encontrava. A mulher vai embora levando o valioso artefato dourado.

“Jesús Menhino”, conto extraído de *La muralla robada*, obra publicada, inicialmente, em 1989, é uma das poucas narrativas de Josefina Plá nas quais ela se utiliza de palavras ou expressões do vocabulário

português. Um desses contos, “La jornada de Pachi Achi” (1957), apresenta apenas um termo semelhante ao português. Assim, apreender o conto de Plá sob a ótica da *plurilinguagem* é relevante para entendermos na narrativa as várias migrações linguísticas incorporadas ao contexto literário paraguaio, pois a autora adota expressões híbridas formadas por castelhano e português nos diálogos entre os personagens: “-Qué você quer, macaco- contesto a voz femenina, no hostile sem embargo. - Eu quero você- guturó el soldado.Y su cabeza golpeó la rodilla de la mujer”¹ (PLÁ, 2000, p. 352).

Sob a perspectiva histórica, pressupomos que a prostituta paraguaia chama o soldado baiano de macaco porque, na época da guerra, o negro era o inimigo, o exército brasileiro era o exército *macacuno*, e seus líderes, na ideologia lopista, *macacos* que pretendiam escravizar o povo paraguaio, conduzindo-os da liberdade à escravidão. No entanto, se na literatura a ambiguidade é um fator recorrente, podemos dizer que há na expressão da prostituta do conto de Plá um tom preconceituoso em relação à cor do soldado, pois sabemos que na época muitos escravos negros foram enviados à guerra para lutarem em nome de seus donos ou para conseguir carta de alforria prometida pelo Imperador do Brasil.

Outra manifestação da plurilinguagem no conto de Plá situa-se nos diálogos, pois a autora insere algumas expressões em *yopará* associadas ao português, reforçando não apenas a mestiçagem étnica paraguaia formada por espanhóis e guaranis, mas a mestiçagem linguística como resultado da transculturação ocorrida durante a guerra de certos elementos da língua portuguesa.

- Ah, mulher bonita, cuná porá- dijo con lengua sorda el soldado, prendiéndose a ciegas del bulto, congándose de la pollera con la mano derecha [...]
-Cuánto me va dar você-perguntó la mujer sin sonreír,pero sin recharzalo no obstante.

-Tudo o que você quiser- y ase aplastó literalmente contra Ella, baboso y semidormido.
 - Co fulano oquevá tronco...-dijo una vez de vieja tras la mujer [...]
 -E quirurí- contestó la outra- [...]
 - Y Bueno- dijo la mujer – Vení conmigo... mi negro porá¹³¹ (PLÁ, 2000, p. 352).

Josefina Plá nasceu na Espanha, mas viveu no Paraguai desde os dezoito anos. De acordo com alguns críticos, “não é o lugar de nascimento de escritores que lhes dá uma determinada nacionalidade, mas sim a língua habitada por eles que lhes confere um lugar próprio” (FORNET *apud* MIGNOLO, 2003, p. 314). Igualmente, as múltiplas expressões linguísticas que estruturam o conto de Plá nos conduzem ao cotejo com obras de outros escritores que também se apropriam de línguas e linguagens diferenciadas em suas estruturas narrativas.

Nesse sentido, percebemos que o processo de transculturação, grande responsável pela diversidade linguística na narrativa de Plá, também é vivido pelos brasileiros em suas relações com os paraguaios, representado no conto pelo soldado baiano, uma vez que ele se comunica com a mulher tanto em castelhano quanto em *yopará* ao chamá-la de *cuná porá* (*kuña porá*), ou seja, *mulher bonita*.

As expressões em *yopará* atravessam o Paraguai, dando formas e teor aos textos e aos contextos marcados especialmente pela participação marcante do povo guarani, representado pelo homem, depositário

131 “- O que você quer, macaco- contestou a voz feminina, não hostil dúvida. - Eu quero você- guturou o soldado. E sua cabeça golpeia joelho da mulher”.

- Ah, mulher bonita, cuná porá- disse com língua surda o soldado, segurando às cegas o pacote, suspendendo-se com a mão direita [...].

-Quanto você vai me dar – perguntou a mulher sem sorrir, mas sem rechaçá-lo.

-Tudo o que você quiser- e se aplastou literalmente contra ela, baboso e sonolento.

- O que vai te dar o fulano [...]-disse uma mulher vez atrás [...]

-E com sono- contestou a outra- [...]

- E bom - disse a mulher – Vem comigo... meu negro bonito. [tradução livre]

dos conhecimentos religiosos e dos rituais das tribos, e pela mulher, mãe de uma descendência mestiça e canal da transmissão do idioma vernáculo, marginalizada mesmo nos momentos mais relevantes da história e da sociedade locais.

Igualmente, as representações da mulher, do estrangeiro e das línguas nacionais paraguaias migram para o Brasil, principalmente para o estado de Mato Grosso do Sul, não apenas para o espaço físico, mas, de forma acentuada, para a literatura sul-mato-grossense de Hélio Serejo, escritor que completaria cem anos em 2012. Ele é considerado um dos nomes mais importantes da literatura de nosso Estado, especialmente por sua prosa regional, crioula, revestida de linguagens literárias distintas e fortemente marcada por elementos próprios de regiões plurilíngues.

Sob essa peculiaridade do autor, Santos (2006) enfatiza que, Serejo foi “um homem de vivência fronteiriça [que] testemunhou a formação da região ervateira na época gloriosa do “mate”, num período de grande empreendedorismo que reuniu a região fronteiriça do Brasil, no Sul do Mato Grosso com o Paraguai e a Argentina” (2006, p. 208). Complementando a assertiva de Santos, podemos dizer que os contos de Serejo primam pelo caráter regional, mas especialmente de um profundo conhecimento da realidade histórica local, uma vez que, na acepção de Fleck (2008, p. 142-143) “[...] a literatura, ao proceder sua releitura do passado, com apelos à memória, busca [...] lançar novas luzes sobre eventos do passado [...]”.

Todavia, a maioria dos contos de Serejo não representa apenas personagens brasileiras ou figuras femininas brasileiras, mas paraguaios e paraguaias, estas idealizadas pelo escritor em vários contos como “Nhá Chamé”, “Capitoa”, pois tanto a mulher paraguaia quanto a mulher brasileira vivenciadas em suas narrativas fazem parte de um contexto híbrido por natureza, uma vez que o espaço mais apresentado nos textos é o fronteiriço com o Paraguai.

Uma amostra dessa característica de Serejo encontra-se no conto “Saca Suerte”, uma narrativa em primeira pessoa que apresenta uma breve descrição de algumas mulheres paraguaias que “apareciam nas ranchadas ervateiras [e] que infundiam confiança pelo olhar” (1988, p. 129). Na fronteira entre o Paraguai e Mato Grosso do Sul, essas mulheres eram chamadas de “saca-suerte”, “tira-suerte”, “suertera”, “buena-dicha”, “adivinha” e “gitana”. No entanto, a designação que mais os peões dos ervais gostavam é “saca-suerte”. Uma delas, Madalena, conhecida pelo narrador como “Lena”, é descrita como uma moça de “olhos encantadores, corpo escultural, andar miúdo, longos cabelos negros [que] veio bater nos ervais para acompanhar o irmão gêmeo, Márcio Arevalo”(SEREJO, 1998, p. 130). A cigana dos ervais se casa com um paranaense, funcionário da Petrobrás, e vai morar na Índia, onde nasceram seus filhos, dois meninos e uma menina, porém ela nunca se esqueceu do rancho ervateiro e “jamais ocultou, a cristão nenhum, haver sido, no passado, uma SACA-SUERTE” (SEREJO, 1988, p. 131).

No conto de Serejo temos como espaço físico a Fazenda Campanário, produtora de erva-mate sul-mato-grossense, e um narrador, em primeira pessoa, familiarizado com a língua das personagens, pois reproduz fielmente o castelhano da Saca-suerte e dos peões paraguaios, respectivamente: “buen casamiento ... óptimos negocios, riqueza. Realizará um largo viaje de regreso a sua tierra natal. [...] Lena no era una mujer que pudiera vivir en los yerbales [...]”¹³² (SEREJO, 1998, p. 129-130).

Ao migrarem para o Brasil, logo após Guerra do Paraguai, muitos paraguaios, em busca de novas oportunidades de trabalho, fixaram residência na fronteira da região sul do Estado de Mato Grosso do Sul, na mesma época em que surge a grande exploradora da erva-mate, a

132 “Bom casamento... ótimos negócios, riqueza. Realizará uma longa viagem de regreso a sua terra natal. [...] Lena não era uma mulher que pudera viver nos ervais [...]”.

Companhia Mate-Laranjeira. Sob esse aspecto, podemos dizer que o conto de Serejo apresenta “outras faces, dessemelhantes entre si, históricas, mas sem cortar o cordão umbilical que as prende à ficção” (PIRES *apud* SEREJO, 1998, p. 20).

Todavia, um detalhe importante na narrativa de Serejo nos remete ao conto de Plá: a mulher paraguaia e o homem brasileiro são apresentados como protagonistas. Em geral, a mulher paraguaia descrita por Serejo representa uma parcela da população do Paraguai que viveu na zona rural brasileira no início do século passado e lutou por uma vida melhor distante de sua terra natal. Esse êxodo foi um dos mais relevantes fenômenos diaspóricos que ocorreram depois da Guerra entre os dois países, deixando marcas substanciais para a formação cultural da região sul-mato-grossense.

Em relação aos brasileiros representados no conto de Serejo, segundo a voz do narrador, podemos destacar a força da transculturação paraguaia influenciando a linguagem literária do autor e suas relações cordiais com os paraguaios, especialmente pela mulher representada pela Saca Suerte. O narrador é um brasileiro, sul-mato-grossense, conhecedor do castelhano e do *yopará*, pois os idiomas e variantes populares do Paraguai eram largamente utilizados pelas comunidades rurais paraguaias na região fronteiriça. Todavia, retomando um antigo provérbio castelhano que diz: “quem tem duas línguas tem duas almas”, podemos dizer que a alma das personagens desta narrativa é fortemente marcada por três línguas: o castelhano, o guarani e o português.

Assim, como na maioria dos contos de Hélio Serejo, especialmente aqueles que apresentam como protagonista a mulher ou o homem paraguaios, percebemos também que a força da migração representada não se estabelece apenas no aspecto linguístico e literário, mas também no contexto econômico, porque esses nossos vizinhos foram o grande destaque no cultivo e na produção de erva-mate nas companhias, praticando, com extrema habilidade, o que aprenderam com os

índios guarani. Todavia, destaca no conto a presença feminina, uma vez que, historicamente, a guerra da Tríplice Aliança representou um dos conflitos que mais transformaram a identidade paraguaia em todos os aspectos, principalmente o demográfico, pois, ao fim dessa guerra, a população era, constituída particularmente de mulheres e crianças, pois mais de 90 % dos homens paraguaios morreram durante o confronto. E essas mulheres cumpriram o papel de educadora das crianças, especialmente no que concerne ao uso da língua materna, o guarani, que, associado ao uso obrigatório do castelhano, formou o *yopará*, configurado como a variante mais usada na zona urbana, uma vez que a cidade acolhe a uma parte importante da população rural advinda do campo.

Muitas vezes, o conto de Serejo nos remete à prosa de Monteiro Lobato, principalmente pelo aspecto de denúncia e crítica social em relação à situação dos ervateiros e da própria sortista retratada na narrativa. Assim, a simplicidade e o hibridismo da prosa de Serejo, aliada à historicidade fronteiriça, trazem ao conto uma tonalidade social, chamando a atenção para os tipos humanos da região como os ervateiros e as sortistas, pois, como afirma Pontes,

Hélio Serejo contribui, incontestavelmente, para as letras sul-mato-grossenses, com uma obra de valor histórico-social e folclórico digna de elogios, mesmo que não tenha repercutido os domínios da transfiguração ficcional ou transgredido as normas da estética tradicional. Sua preocupação de escritor conservador detém-se na captação da paisagem sul-mato-grossense, principalmente da fronteira, registrando os costumes, as usanças, o linguajar e as pitorescas abusões (PONTES, 1981, p. 95).

Desse modo, observamos no conto de Serejo que o hibridismo e a mestiçagem, abordados como fusão das três línguas e etnias diferentes num mesmo contexto, são fatores relevantes na linguagem adotada pelo autor, uma vez que temos um narrador brasileiro e personagens

paraguaios que se expressam em castelhano e guarani. Assim, temos uma narrativa híbrida, escrita em linguagem híbrida e em um universo ficcional também moldado pelo hibridismo.

Considerações finais

Apreciadas como fenômenos atuais de combinações linguísticas e saberes, as migrações são fatores constantes nas regiões fronteiriças e essa assertiva nos permite dizer que os contos de Josefina Plá e Hélio Serejo apresentam relevantes vestígios culturais das fronteiras entre o Paraguai e o Mato Grosso do Sul. Nesse sentido, observamos que ambas as narrativas estão relacionadas entre si e podem ser classificadas como literaturas de contato, determinadas pelo intenso processo de transculturação sofrido pelas nações guarani e brasileira desde o século XIX, especialmente durante e após o maior conflito bélico entre o Paraguai e o Brasil: a Guerra da Tríplice Aliança.

Podemos assinalar também que os contos de Plá e Serejo constituem produções culturais relevantes para os estudos literários e culturais do Paraguai e de Mato Grosso do Sul. Em prol da literatura paraguaia, a narrativa de Plá promove o que anteriormente chamamos de legitimação da identidade literária nacional paraguaia, pois no hibridismo dialógico a escritora hispano-paraguaia retrata a realidade e a expressão do povo paraguaio, substanciada pelo viés crítico-social; para a literatura sul-mato-grossense retomamos o hibridismo da identidade literária local por meio de elementos culturais paraguaios e sul-mato-grossenses, envolvidos pela linguagem poética e inovadora de Hélio Serejo.

Entretanto, não podemos deixar de assinalar, nessa leitura comparativa, a presença marcante da mulher paraguaia representada em ambas as narrativas, pois da mesma forma que o castelhano e o português predominam no discurso masculino, o guarani, considerado como elemento capital da cultura paraguaia, se faz presente nos ambientes privados onde

a mulher é a mediadora do idioma. Com o passar do tempo, embora a mulher paraguaia adquira uma melhor condição social, ainda lhe compete as funções de manter o uso do guarani no espaço privado do lar, empregando algumas nuances desse idioma misturado com o castelhano, o *yopará*.

Enfim, entendemos que as reciprocidades e interseções literárias que ocorrem entre os contos de Plá e os de Serejo determinam também as possíveis migrações estéticas entre as literaturas dos dois países, principalmente das duas regiões. Por isso, consideramos que a arte de narrar, empregando linguagens literárias diferenciadas como o português, o castelhano e o *yopará*, não constituem, em si, apenas uma alegoria textual, mas uma forma de resgatar a cultura local da marginalização e do incógnito potencial artístico local. Por isso, é na literatura que as diferentes vozes se fazem ouvir, liberando suas almas criadoras, uma vez que se libera através da arte, mediante o material mais à mão: a palavra.

Dentro desse enfoque, intuímos a intenção de Josefina Plá e Hélio Serejo de apresentar uma literatura que enfatize apenas elementos histórico-nacionais, regionais ou locais, mas direcionada para a inovação da linguagem literária por meio de plurilinguagens, diluindo fronteiras geográficas e revelando a força construtiva das migrações nos entornos fronteiriços.

Referências

BAREIRO SAGUIER, Rubén. El océano de nuestras lenguas. In: _____. *Diversidade en la literatura de nuestra américa*. Asunción, Paraguay: Servilibro, 2007. v. II, p. 175-185.

BONNICI, Thomas. *Conceitos-chave da teoria pós-colonial*. Maringá: EDUEM, 2005.

FLECK, Francisco Gilmei. Ficção, história, memória e suas inter-relações. *Revista de Literatura, História e Memória*. Cascavel, v. 4, n. 4. p. 139-149, 2008.

GARCÍA CANCLINI, Nestor. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Trad. Heloisa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa. 4. ed. São Paulo: EDUSP, 2008.

PLÁ, Josefina. Conversaciones com Josefina Plá. In: CENTURIÓN MORINIGO, Ubaldo *Josefina Plá y el periodismo paraguayo*. Asunción: EDIPAR, 1996, p. 29.

_____. “Jesús Menhino”. In: FERNÁNDEZ, Miguel Ángel. *Cuentos Completos*. FERNÁNDEZ, Miguel Ángel (Org.). 2. ed. Asunción: El Lector, 2000, p. 350-355.

MIGNOLO, Walter. *Histórias locais / Projetos globais: Colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Trad. Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

ORTIZ, Fernando. *Contrapunteo cubano del azúcar y del tabaco*. Havana: Editorial de Ciencias Sociales, 1983.

PIRES, Enilda Mougenot. Prefácio. In: SEREJO, Hélio. *Contos crioulos*. Campo Grande, MS: Ed. UFMS, 1998.

PONTES, José Couto Vieira. *História da Literatura Sul-Mato-Grossense*. São Paulo: Editora do Escritor, 1981.

RAMA, Angel. *Transculturación narrativa en la América Latina*. México: Siglo XXI Editores, 1987.

SANTOS, Paulo Sérgio Nolasco dos. *O outdoor invisível: crítica reunida*. Campo Grande: Ed. UFMS, 2006.

SEREJO, Hélio. “Saca-suerte”. In: *Contos crioulos*. Campo Grande, MS: Ed. UFMS, 1998. p. 129-131.

Memória e crítica biográfica: um possível retrato de José Pereira Lins¹³³

Paulo Sérgio Nolasco dos Santos¹³⁴

Joyce Alves¹³⁵

À memória do Professor José Pereira Lins

I.

O ideal seria que todos os homens, cada homem escrevesse as memórias de sua vida, e nós pudéssemos ler todas elas. Cada destino humano é um tesouro sem fundo de significações, de descobrimentos, de experiências. E cada um de nós, com o seu tempo próprio, vive praticamente ilhado dos demais. As memórias que conseguimos ler no transcurso da existência breve são uma gôta de água no oceano. É verdade que temos as obras de arte enumeráveis, as estátuas, as telas, os murais, as

133 Originariamente, uma versão preliminar deste artigo foi publicada na *Revista Signótica*, p. 113-124. Sua publicação hoje se reveste de valor e intensivo caráter testemunhal, na medida em que, além do registro da memória de Lobivar Matos, visa também a homenagear aquele que foi seu incomparável estudioso, divulgador e responsável pelo único e notável acervo sobre o poeta corumbaense: o Professor José Pereira Lins.

134 Doutor em Literatura Comparada pela UFMG. Professor de Literatura Comparada, Teoria e Crítica Literária e Cultural nos cursos de Graduação e Pós-Graduação em Letras da UFGD, bolsista de produtividade em pesquisa do CNPq. Autor de *Nas malhas da rede: Uma leitura crítico-comparativa de Julio Cortázar e Virginia Woolf* (Editora UFMS, 1998), *O outdoor invisível: crítica reunida* (Editora UFMS, 2006) e de *Fronteiras do local: Roteiro para uma leitura crítica do regional sul-mato-grossense* (Editora UFMS, 2008), entre outros. Membro da Academia Douradense de Letras e da Academia Sul-mato-grossense de Letras. E-mail: paulonolasco@ig.com.br

135 Professora Mestre em Letras, área Literatura e Práticas Culturais, pela Universidade Federal da Grande Dourados – UFGD. Membro do Núcleo de Estudos Literários e Culturais do PPGL-UFG. E-mail: profejoycecomparada@gmail.com

músicas, os romances, os poemas de todos os instantes da história, carreando substância do mistério de outras vidas para a nossa. Mas as obras de arte são decantação, estilização, simbolização apenas de experiências vividas. Não nos dão, diretamente, a vida de cada um, as circunstâncias únicas, a face única, singular, da vida de cada um. Vivemos, de fato, emparedados em nós mesmos, adivinhando vagamente, pelo sussurro longínquo das águas e dos ventos, a infinitude do mar lá fora. Também seríamos como Deus, se pudessemos acaso abranger o mistério total das outras vidas, dos destinos sem número que se escoaram antes que viessemos, e dos que em torno a nós neste mesmo momento se escoam – em dor, alegria, esperança, medo... 28.2.952 (sic)

Tasso da Silveira (1895-1968).
“Memórias”. 1971, p. 114.

A epígrafe extraída da antiga coletânea de crônicas, assinada pelo memorável comparatista e homem de letras brasileiro que foi Tasso da Silveira, reúne, desde o lugar em exergo neste artigo, pelo menos três razões e justificativas de sua citação, pois, a partir do título “Memórias” e a ocupar um lugar de paratextualidade – recobrando à guisa de véu a produção de sentidos de nossa reflexão –, ela assume, primeiro, a função de texto / paratexto emitindo inflexões e reflexos que dela mesma se desprendem na economia textual de nossa escrita propriamente dita; em segundo lugar, a epígrafe evoca uma de suas mais frequentes funções no jogo textual, ou seja, trazer para o nosso universo de discurso a assinatura, a “autoridade”, o nome de Tasso da Silveira como expoente do comparatismo brasileiro e que teve ampla influência na história da literatura comparada no Brasil. Em terceiro lugar, ao ser publicada no ano da morte de seu autor, em 1968, e integrando o volume de crônicas *Diálogo com as raízes (jornal de fim de caminhada)*, de 1971, o qual me foi ofertado pelo próprio professor José Pereira Lins, assim, perpetuando a memória do professor, bem como sua notável biblioteca constitutiva de um formidável acervo, que quero não só exaltar mas registrar com

vistas a um processo de visitação e conhecimento da riqueza desta biblioteca e, também, do homem de letras que a preservou e se perpetuou em cada uma das centenas de milhares de páginas desses livros. Torna-se bem oportuno lembrar que, no dia 21 de novembro de 2005, ainda em vida, o professor Lins veio me visitar e em homenagem dedicou-me, além do referido volume de crônicas, alguns dos mais representativos e raros títulos de Tasso da Silveira: *Definição do modernismo brasileiro* (1932); *Tasso da Silveira e o tema da poesia eterna* (1940), de Adonias Filho; *Contos do campo de batalha* (1997); *As mãos e o espírito* (1997); *Tasso da Silveira – poemas, organização e seleção* de Ildásio Tavares (2003), dentre outros.

Destá perspectiva, este texto visa a divulgar uma pesquisa acerca da obra do escritor sul-mato-grossense Lobivar Matos. Trata-se, particularmente, da ampliação dos focos de estudos sobre o acervo de um escritor regionalista cujo nome e obra mostram-se de significativa produtividade para os Estudos Culturais contemporâneos. Em decorrência disso, trata-se também de prestar uma “homenagem especial” ao Professor José Pereira Lins¹³⁶, que de sua biblioteca, em Dourados, orquestrou toda uma operação de reunião da produção e variada bibliografia composta, inclusive, de manuscritos do próprio escritor e sobre a rica história e “bibliografia” que pôde ter acesso nas inúmeras viagens de pesquisa, consultando arquivos de jornais, bibliotecas, antigas livrarias (sebos) e na sondagem de parentes longínquos, revelando-se ele próprio o maior interessado e arquivista da obra de Lobivar Matos. De sua biblioteca saíram os apontamentos e fichamentos que deram origem às pesquisas e enfim aos *corpora* reveladores do poeta-escritor, de tal forma que se pode reconhecer, através da figura do Professor Lins, o estudio-

136 José Pereira Lins, notável escritor e erudito sul-mato-grossense, *Doutor Honoris Causa*, residiu em Dourados e faleceu na madrugada de 2 de maio de 2011, aos 90 anos. Era membro da Academia Sul-mato-grossense de Letras e da Academia Douradense de Letras; sua biblioteca com cerca de 50 mil títulos foi adquirida pela UFGD e seu nome imemorable batizou a Faculdade de Comunicação, Artes e Letras da mesma Universidade.

so, pesquisador e “sombra” do outro, “o poeta desconhecido”, que, para sorte de outros tantos pesquisadores, ganhou estatura e fortuna crítica, já bem conhecido e reconhecido hoje em dia. A vida de um e outro intelectual tece correspondências de tal forma que, ao retornar à abordagem da obra de Lobivar sem considerar os fios que entretecem um e outro nome, com mais veemência a partir de hoje, resultaria em sacrilégio à que nenhum “memorialista” seria poupado. Portanto, antes de avançar nesta escrita, desejo registrar a memória que enaltece o Professor Lins, evocando desde já uma homenagem que promovi, na Faculdade de Comunicação, Artes e Letras da UFGD e à qual o Professor emprestou o seu nome, por ocasião da sessão de abertura do 12º Ciclo de Literatura / Seminário “Literatura e práticas culturais”, nos dias 7, 8 e 9 de maio de 2008¹³⁷; assim, justificando, quero explicar a necessidade de trazer anexas algumas imagens do Professor Lins, reservadas naquele evento, que agora ajudam a compor a “tessitura” maior do texto lobivariano. Daí, os “anexos” que se seguem, no item **IV**, deste trabalho.

Ao entrelaçar a vida e a obra de ambos os escritores, testemunhas de dois intelectuais sul-mato-grossenses que fixaram particulares perfis de homens de letras, e que entretanto coube ao imponderável destino aproximá-los, constitui nosso objetivo buscar a reconstrução desses perfis que residiriam num procedimento de mão dupla, ou seja, “reunir o material poético ao biográfico, transformando a linguagem

137 A referida homenagem precedeu a mesa-redonda do evento, e, com a presença do professor Lins, evocamos dados relevantes de sua “bibliografia” e a exposição de videodocumentário com várias imagens relativas à história de vida do professor, especialmente seu pioneirismo na educação ao abrir sendas e instalar a “casa” onde funcionou durante décadas a escola Oswaldo Cruz de Dourados. Tanto a homenagem como as conferências do evento estão registradas no livro que organizei, onde se registra a presença, durante a homenagem, dos seguintes professores e críticos literários: Benjamin Abdala Júnior, Eduardo Coutinho, Miguel Ángel Fernández, Edgar Cezar Nolasco, Lori Alice Gressler, Luiza Melo Vasconcelos, Rita de Cássia Limberti, além de professores da Faculdade, da Universidade de um modo geral, em especial do Magnífico Reitor Damião Duque de Farias, dentre outros (Cf. SANTOS, 2009).

do cotidiano em ato literário.”, assim como professa a qualificada crítica biográfica da atualidade, ao esclarecer que tal reconstrução consiste

(...) na liberdade de montar perfis literários que envolvem relações entre escritores, encontros ainda não realizados, mas passíveis de aproximação, afinidades eletivas resultantes das associações inventadas pelo crítico ou escritor. Esses perfis exercem, em geral, papel importante na elucidação de propostas literárias, questões teóricas e contextuais (SOUZA, 2011, p. 19, 21).

Com efeito, tanto no que se refere ao perfil de Lobivar Matos quanto ao de José Pereira Lins, impõe-se o reconhecimento de que suas vidas foram dedicadas à causa pela qual vieram a morrer, pois, assim como o “filósofo” de que fala Eneida de Souza, também morreram daquilo que viveram, ou seja, “de sua paixão pelo conhecimento e por uma particular forma de saber” (SOUZA, 2011, p. 17).

Considerando o fato de que a crítica literária se expande “em várias e múltiplas vertentes, incluindo a crítica comparada”, não obstante os diversos trânsitos e a transdisciplinaridade no caráter das disciplinas, todavia há que serem marcados os pressupostos teóricos e as metodologias na realização de um trabalho crítico. Aliás, como enfatiza a própria crítica literária ao definir nosso campo de atuação através da vertente biográfica:

A crítica biográfica se apropria da metodologia comparativa ao processar a relação entre a obra e a vida dos escritores pela mediação de temas comuns, como a morte, a doença, o amor, o suicídio, a traição, o ódio, as relações familiares, como o tema dos irmãos inimigos, da busca do pai, da bastardia, do filho pródigo e assim por diante. Reunidos por um fio temático e enunciativo, independente de intenções ou da época em que viveram, escritores e pensadores constituem matéria biográfica a ser explorada no nível teórico e ficcional. A comparação conta, portanto, com a ajuda de critérios biográficos

ao promover encontros entre escritores e incentivar a criação de diálogos muitas vezes inesperados (SOUZA, 2011, p. 20. Grifos nossos).

Após esta longa, porém justificada excursão “introdutória”, voltamos ao ano de 1998.

Era o ano de 1998. Eu organizava na Universidade um *Ciclo de Literatura* que tinha por objetivo discutir a produção literária de escritores sul-mato-grossenses; este Ciclo constituiu, por si só, um significativo arquivo de informações que requeriam registro em publicação, preterido em virtude de outros projetos em curso. Dentre os presentes naquele evento – além dos escritores Brígido Ibanhes, Nicanor Coelho, Emmanuel Marinho, do artista plástico Paulo Rigotti e do músico Jerry Espindola –, o professor Dr. José Pereira Lins tinha sido convidado para discorrer sobre a vida e a obra do poeta Lobivar Matos. Àquela altura, parecia que o “nome” Lobivar era uma exclusividade própria da biblioteca do eminente professor, que, como se soube depois, tinha dedicado um longo período de sua vida pesquisando a vida do poeta e reunindo um farto e valioso acervo em torno de sua obra.

A partir de então, o nome Lobivar deixou de ser mais uma exclusividade da biblioteca do professor e passou a interessar-me em aspectos tão variados dos estudos literários, como, por exemplo, o do interesse pela vida, tempo e lugar onde o escritor escreveu seus reconhecidos poemas. Interessei-me, portanto, de modo particular, pelo aspecto “biográfico” propriamente dito, sobretudo pelas descobertas que, recentemente, realizamos em torno da família do escritor, até então considerado um solitário que não deixara descendência. Sobre tais aspectos valorativos da vida e obra de Lobivar Matos é que pretendo escrever neste ensaio, com o objetivo maior de chamar a atenção para o “nome” do poeta e de sua reconhecida produção lírica, que, por várias razões, merecem atenção da crítica literária e cultural. Sob esta perspectiva a crítica biográfica poderá contribuir enormemente para o conhecimento

da trajetória poética de Lobivar. Não visou a fazer crítica biográfica; proponho a descrição e o registro do que aqui se anunciou, mais valorizando o contato com as fontes primárias do arquivo do poeta, na intenção de que futuros estudos venham a contemplar o rico acervo artístico e cultural que atravessa e compõe a vida e obra de Lobivar Matos.

Naquela ocasião, em 1998, meu encontro com o poeta foi decisivo e marcante para a apreciação da sua poesia e para o comentário que aqui quero fazer, com a feliz coincidência de um projeto que visa à reedição das duas obras do poeta, atualmente raríssimas, por isso mais que celebradas, no momento em que se comemora o aniversário de Lobivar, nascido em 12 de janeiro de 1915.

II.

Um dia, quando se reunir em obra completa toda a produção literária de Lobivar Matos, o estudioso reconhecerá cheio de admiração e anuência que, de fato, está diante de um dos mais completos talentos literários desta região. Singular, escritor original, Lobivar foi o escritor que de forma mais plena e martirizada retratou a realidade sofrida do povo e a música das ruas, particularmente da terra natal (Corumbá), numa época de grande infortúnio e solidão literária. Talvez por isso mesmo, vítima de uma desventura que o fez voltar seu olhar para a gente pobre dos bairros e subúrbios, foi buscar neste universo a seiva que alimenta sua prosa contística e espraia-se pelos dois livros de poesia. Este o signo mais reluzente da obra do escritor corumbaense: a dor e o canto triste como o do urutau¹³⁸, seja no verso do poeta seja na coletânea de contos bem cinzelados, que lamentavelmente permanecem

138 Urutau; suindara; mãe-da-lua; ave fantasma: ave de canto triste, enlutado e elegíaco, característica dos ervais da região mato-grossense e muito lembrada na prosa regionalista de Hélio Serejo. Disponível em <<http://www.ao.com.br/ao122.htm>> Acesso em: 23 junho 2011.

inéditos e dispersos, ressalvados os esforços do professor Lins que reservou em sua biblioteca um espaço especial a obra de Lobivar.

Num estilo vigoroso, os contos de Lobivar prendem a atenção pela caracterização do indivíduo e suas circunstâncias, fazendo disto um *leitmotiv* gerador de sentimentos de abandono-fracasso-desamparo como condição e lugar irreconstruível da *dramatis personae* do escritor. Como, por exemplo, o protagonista do conto “Cara de santo”, que planejara o próprio suicídio, “porque a vida para ele era um pau de sebo com uma nota falsa na ponta”. Já no relato de “Seu lobo virou lobinho”, um narrador-protagonista, misto de adolescente sonhador, lunático e poeta, se vinga da sua própria desgraça e da de uma política de coronéis cujo poder controla tanto a vida pública dos indivíduos como a promoção/publicação da nova produção cultural e particularmente a do talento promissor que constitui a personagem-narrador-escritor deste conto. Também no conto “Pensamento de Doninha”, a verve de Lobivar continua a destilar seu acre sabor: “Se Doninha estivesse presente, diria que o sorriso do marido era de escárneo, de nojo, de vontade de tapar o nariz...”. (sic). A despeito disso, depreende-se da prosa lobivariana uma formidável consciência na elaboração técnica e no aprimoramento estético, revelando procedimentos do auge do modernismo literário; com efeito, trata-se de uma prosa que se propõe à reflexão séria, onde as próprias correções e intervenções feitas pelo escritor, nos textos manuscritos, resultam num interessante *corpus* de estudo. De resto, a narrativa contista do autor relume características líricas, com magníficas imagens e alusões musicais evocando uma sinfonia de Beethoven. Enfim, somente uma edição completa da obra do autor propiciará análises que confirmarão sua integração dentro de um sistema literário ainda mais representativo que os atribuídos às suas características regionalistas.

O próprio epíteto “o poeta desconhecido”, com o qual se batizara para sempre Lobivar Matos, torna-se uma chave importante para a reflexão acerca das condições que interagiram na restrita divulgação

de sua obra. Pois, assim como se reconhece uma inteligente percepção no domínio da arte poética lobivariana, também se observa o quanto sua cidade natal, Corumbá /MS, a cidade branca – com seu famoso e histórico casario do porto e o bairro negro – está presente na lírica do autor. Quase setenta anos depois, o cognome “poeta desconhecido” faz ressoar a importância da obra do autor não só para a historiografia sul-mato-grossense como também para a literatura nacional; fato já salientado por estudiosos como o já citado Tasso da Silveira, que notou: “Lobivar Matos vem jogando com as cadências novas. Nasceu para a poesia em pleno ambiente modernista. Há um ímpeto forte em vários dos seus poemas. O sangue bororo que traz nas veias possivelmente nos reserva alguma surpresa para o futuro” (*apud* LINS, 1998, p. 20). Também se referindo à obra em verso do escritor, única parcela publicada, o conhecido poeta sul-mato-grossense Manoel de Barros, amigo e contemporâneo de Lobivar, em jornal do Rio de Janeiro, registrou com propriedade a “roupagem” modernista que justifica a atualidade de Lobivar Matos:

Aprecio a roupagem simples com que Lobivar Matos vestiu seus poemas. Não possuem aquele entochamento da terminologia clássico-acadêmica. Pelo contrário, seu vocabulário é folclórico, apanhado do povo distante, de lá de Mato Grosso. Os estudiosos de costumes regionais têm em *Sarobá* uma fonte de estudos. Estou certo que o livro de Lobivar Matos, bem lotado de imagem e de realismo abriu para os jovens do Brasil a janela ampla que dá para a arte moderna, humana e sem preconceitos. (*apud* LINS, 1998, p. 20)

III.

Aos 21 anos de idade, Lobivar Matos acabara de publicar *Sarobá*, seu segundo e último livro. Faleceu no dia 27 de outubro de 1947, com

apenas 32 anos de idade. Numa carta do dia 18 de novembro do mesmo ano, a esposa, dona Nair, então viúva, escreveu do Rio de Janeiro relatando a morte prematura do poeta, “um dia e meio” após a intervenção cirúrgica à que ele tinha se submetido, notando que “O nosso fim é esse mas a dor é maior quando se trata de uma criatura como êle moço cheio de esperanças e idéias para o futuro. Em 48 êle queria publicar o seu livro de contos e um de poesias e mais tarde um sobre Mato Grosso.” (sic). Tinha planos de publicar outros livros e, de fato, deixou uma significativa coletânea de contos e algumas poesias que ainda permanecem inéditos, aos quais tive acesso para consulta na biblioteca do Professor Lins, incansável divulgador e colecionador da obra de Lobivar. Cópia dessa carta, de alguns dos contos e um volume da primeira edição de *Areôtorare – poemas boróros* (1935), editado pela Irmãos Pongetti, me foram ofertados pelo Professor Lins¹³⁹.

Dentro desta perspectiva, o cognome com o qual se batizou Lobivar Matos – poeta desconhecido –, alerta-nos para repensar uma das questões fundamentais da historiografia e com a qual muito se preocupa a crítica literária e cultural contemporânea, principalmente os estudos de Literatura Comparada: a fortuna crítica de um escritor, os fluxos / influxos e refluxos de uma obra, as injunções socioeconômicas, que no caso de Lobivar Matos parecem ter sido decisivas na sua fortuna crítica e da sua própria história de vida, entrecruzada por idas e vindas do Rio de Janeiro para Corumbá, configurando um *ethos* errático, à deriva da história oficial e à margem da vida. Hoje em dia, estudos de natureza crítico-comparativa têm chamado a atenção para o complexo e problemático estabelecimento de obras formadoras do cânone literário. Pesquisas empíricas, realizadas em âmbito universal (FOKKEMA; IBSCHE, 2006), demonstram o quanto pode ser relativizado o processo

139 As primeiras e únicas edições de *Areôtorare* e *Sarobá* são de 1935 e 1936, respectivamente.

de escolha e a prática de leitura de tal cânone, uma vez que isso representa frequentemente o banimento de obras e autores igualmente representativos para a formação cultural de uma nação. No que parece se incluir o caso de Lobivar Matos. Também, estudos de crítica, como o de Pascale Casanova (2002), voltam-se particularmente para a avaliação do “sucesso” de certas obras, denunciando o perverso apagamento daquelas que não tiveram acesso à “cidade letrada”, ao “meridiano de Greenwich”, como diz a crítica francesa, ao fazer o balanço da *república mundial das letras*. Hoje, distanciados do tempo de Lobivar, podemos voltar o olhar para sua obra, na intenção não só de ressaltar a criatividade do escritor, mas, sobretudo com o propósito de verificar o caráter especialmente vital, dialógico, que sua obra; faz instigar na análise de uma região particularmente singular, na relação do local com o global, para onde está se direcionando de modo especial, hoje em dia, o olhar da crítica literária e cultural do continente latino-americano. A reedição das obras de um escritor, mormente neste caso, é a primeira condição para que um autor seja lido e apreciado; assim, esperamos que a obra de Lobivar cresça no sentido maior de sua valoração, que é o privilégio de ser lida e tornada atual pela geração presente e futura. Com esse objetivo é que reconhecemos a pertinência dessa reedição, esperançosos de que o “nome” do poeta esteja presente nas seleções de leitura das novas gerações, pois, como sabemos, é a contínua e sistemática presença da leitura que assegura o lugar de vitalidade e expressão a todo texto literário e a seu autor. Para concluir, transcrevo o poema “Destino do poeta desconhecido...” – que abre o livro *Areôtorare* –, de caráter antológico em meio à parte mais representativa da obra do escritor:

Eu sou o poeta desconhecido...
Andei de cidade em cidade;
caminhei por vilas, grutas e montanhas;
atravessei riachos, pantanais imensos;
venci, afinal, todas as distâncias
com o mesmo heroísmo selvagem

da minha tribo, forte e guerreira...
A ilusão é minha amiga e meu consolo.
(MATOS, 1935, p. 9)

À guisa de conclusão, e sob o efeito da epígrafe de Tasso da Silveira, pioneiro no ensino e no célebre manual de literatura comparada para o público brasileiro, evoco os elos de intermediação que, através dos sentidos espiralados pela epígrafe, aproximam e entrelaçam as memórias de Lobivar Matos e de José Pereira Lins, transcrevendo, a seguir, as palavras com as quais o Doutor José Pessoa buscou registrar sua longa convivência por meio do relato e das duas fotos com os quais prestou viva homenagem à memória do Professor Lins:

PROFESSOR JOSÉ PEREIRA LINS
Colégio Oswaldo Cruz de Campo Grande e de Dourados

A primeira vez que o vi, foi há anos, em um domingo. No final do culto, na Primeira Igreja Batista em Campo Grande, estava conversando com o Carlos Rocha, quando vi um rapaz alto fechando uma das janelas do templo e eu lhe perguntei quem era ele. Me disse que era o novo zelador da Igreja o Zé Lins. Disse-me que seu pai foi pedreiro, grande construtor no Nordeste. José Pereira Lins veio para Campo Grande, também foi pedreiro, trabalhou bastante, alimentando sempre o desejo de um dia se tornar professor. Esforçou-se, fez os cursos fundamentais e secundários. Se preparou de acordo com suas possibilidades e numa noite pegou o trem da Noroeste do Brasil e se foi para Curitiba. Enfrentando dificuldades, mas, com garra consegue fazer o tão almejado curso na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade do Paraná. Lá fica apaixonado e fascinado, casa-se com a linda e prendada jovem Isabel, exímea pianista. Volta para Campo Grande e é convidado por Dr. Luiz Alexandre para ajudá-lo na administração do Colégio

Oswaldo Cruz naquela cidade. Com pulso firme e austeridade o professor Lins foi de grande valia naquele estabelecimento de ensino.

*Tempos depois, Luiz Alexandre, prevendo o desenvolvimento de Dourados, fundou aqui O Colégio Oswaldo Cruz de Dourados, que funcionava em salas cedidas na Escola Joaquim Murtinbo. Professor Lins adquiriu o referido colégio e o transferiu para um prédio de madeira na rua Presidente Vargas, esquina com a Onofre Pereira de Matos de propriedade do senhor Joaquim de Oliveira, do cartório do terceiro ofício. Eu vinha sempre a Dourados, para visitar minha irmã Maria Florezia e frequentava a congregação Batista na casa do Pio Goti. Foi lá que reencontrei o Lins. Eu trabalhava em Maracaju e me mudei para Dourados em 5 de janeiro de 1958. **Em 20 de abril de 1957**, quando conheci a Aydê em Ponta Porã, o professor Lins estava comigo, **vide foto**. À convite do Lins lecionei Inglês e Ciências no Colégio. A Aydê foi minha aluna. Fui vice-diretor, enfim, fiquei no Oswaldo Cruz cerca de 15 anos. Foi muito bom, gratificante. Passaram-se os anos, mas entre nós continua ainda a grande e firme amizade. Com imenso pesar participamos de seu funeral no dia **2 de maio de 2011**. Findou-se a jornada de um grande educador. Amizade de mais de 60 anos.*

MAIO 2011

José Pessoa



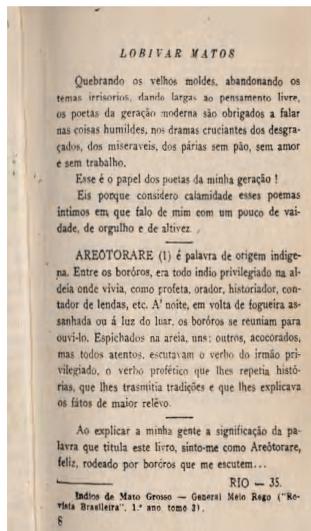
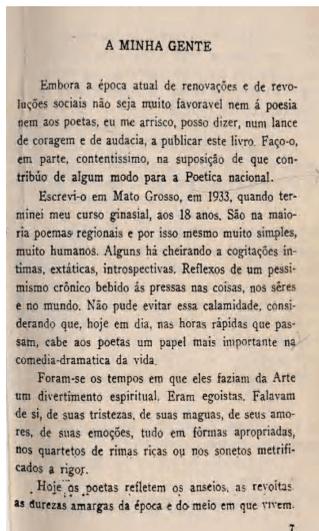
Foto: Professor Lins em foto de 20/04/1957



Foto: casa que abrigou a escola
Oswaldo Cruz em Dourados

IV.

E para melhor finalizar, transcrevo a seguir, reproduzindo, as páginas sete e oito de *Areôtorare*, nas quais Lobivar Matos evoca “a minha gente” e em seguida explica a origem etimológica do vocábulo “areôtorare” que intitula seu livro:





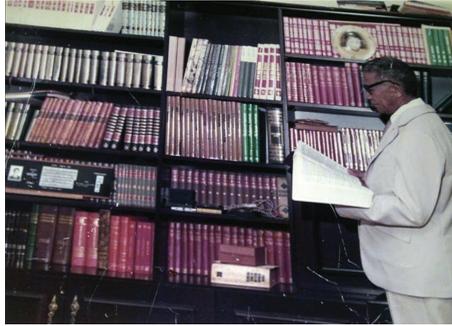
**Anexo IV: Sala de aula na
escola Osvaldo Cruz – Dourados/MS**



**Anexo V - Professor Lins e o irmão na
cidade de Oeiras - construção do altar.**



**Anexo VI – Professor Lins
(no poço onde foi alfabetizado durante a infância)**



Anexo VII: Professor Lins em sua biblioteca

Referências

CARNEIRO, Patrícia Gaiofato. “Botamos muita água no leite”: José Pereira Lins, um educador brasileiro. In: AMARILHA, Carlos Magno M.; SERAFIM, Luciano. (org.). *Vozes Guarany: Histórias de vidas sul-mato-grossenses*. Dourados; MS: Nicanor Coelho Ed., 2011, p. 200-210.

CASANOVA, Pascale. *A república mundial das letras*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

FOKKEMA, Douwe; IBSCH, Elrud. *Conhecimento e compromisso: Uma abordagem voltada aos problemas dos estudos literários*. Porto Alegre: Editora da Universidade/ UFRGS, 2006.

LINS, José Pereira. *Lobivar Matos – o poeta desconhecido*. Dourados: Ed. Colégio Oswaldo Cruz, 1994, 68 p.

_____. Lobivar Matos: O homem e o poeta. In: SANTOS, Paulo Sérgio Nolasco dos. (org.). *Ciclos de literatura comparada*. Campo Grande: Editora UFMS, 2000, p. 93-116.

_____. “Dossiê” Lobivar Matos. Palestra apresentada no *VI Ciclo de Literatura*, em 29 nov. 1998, 25 p.

MATOS, Lobivar. *Areôtorare – poemas boróros*. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti, 1935. 73 p.

SANTOS, Paulo Sérgio Nolasco dos. Lobivar Matos: Um clássico desconhecido. *Síntese da ANPOLL*. Niterói: Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística, 2002. *Anais...* Cd-Rom.

_____. Uma trajetória de pesquisa: a literatura no extremo oeste do Brasil. *Revista Cerrados*. Brasília, n.19, p. 143-158, 2005.

_____. Uma História com Lobivar Matos. *Jornal Diário Corumbaense*. Corumbá; MS. 26 de out 2007. p. 10.

_____. Lobivar Matos na periférica região global: vida e obra. *Revista Signótica*. Programa de Pós-Graduação em Letras da UFG. Goiânia, n.1, v.19, Jan. / Jun. p. 113-124. 2007.

_____. Sobre um inédito de Lobivar Matos. *Revista Arandu*. Dourados-MS; ano 3, n. 10, Nov. 1999 / Jan. 2000.

_____. *Fronteiras do local*: Roteiro para uma leitura crítica do regional sul-mato-grossense. Campo Grande: Editora UFMS, 2008.

_____. (org.). *Literatura e práticas culturais*. Dourados: Editora UFGD, 2009.

_____. *Entretextos*: Crítica comparada em literaturas de fronteiras. Campo Grande; MS, Life Editora, 2012.

_____.; NOLASCO Edgar Cezar; BESSA-OLIVEIRA, Marcos Antônio. *Arte, cultura e literatura em Mato Grosso do Sul* – Por uma conceituação da identidade local. Campo Grande: Life Editora, 2011.

SILVEIRA, Tasso da. Memórias. In: _____. *Diálogo com as raízes* (jornal de fim de caminhada). Salvador: Edições G. H. DOREA, 1971, p. 114.

SOUZA, Eneida Maria de. A crítica biográfica. In: _____. *Janelas indiscretas*: ensaios de crítica biográfica. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011, p. 17-25.

_____. Notas sobre a crítica biográfica. In: _____. *Crítica Cult*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

Sobre os autores

Paulo Sérgio Nolasco dos Santos (Org.). – Professor Doutor - Associado da Faculdade de Comunicação, Artes e Letras da UFGD. Professor do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFGD; ex-coordenador da linha Limières Críticos e também do GT de Literatura Comparada da ANPOLL; Pesquisador do CNPq /Conselho Nacional de Pesquisa; Membro da Academia Sul-mato-grossense de Letras.

Leoné Astride Barzotto (Org.). – Professora Doutora - Associada da Faculdade de Comunicação, Artes e Letras da UFGD. Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFGD. Doutora, doutorado-sanduiche (CAPES) pela Indiana University at Bloomington, Estados Unidos.

Ana Paula Macedo Cartapatti Kaimoti – Professora Doutora - Adjunto do Curso de Letras da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul/UEMS-Dourados. Professora do Curso de Jornalismo do Centro Universitário da Grande Dourados (UNIGRAN).

Betina Ribeiro Rodrigues da Cunha – Professora Pós-doutora - Adjunta da Universidade Federal de Uberlândia; Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFU.

Edgar César Nolasco – Professor Pós-doutorando do PACC/UFRJ; Adjunto do Departamento de Letras da UFMS, campus de Campo Grande. Coordenador do NECC – Núcleo de Estudos Culturais Comparados – UFMS. Editor-Presidente dos Cadernos de Estudos Culturais.

Gicelma da Fonseca Chacarosqui Torqui – Professora Doutora - Adjunta da Faculdade de Comunicação, Artes e Letras da UFGD.

Gregório F. Dantas – Professor Doutor - Adjunto de Literatura Portuguesa na Faculdade de Comunicação, Artes e Letras da Universidade Federal da Grande Dourados.

Jeanne T. Guerrero – Professor Ph.D. The University of Louisville, KY, USA.

Lisa Block de Behar – Ciencias de la comunicación. Professora Titular de Literatura Uruguaia e Latino-americana da Universidad de la República del Uruguay.

Lisa Wagner – University of Lousville (EUA). Ph.D Ohio State University; MA University of Pittsburg, she conducts reserch in the areas of sociopragmatics, discourse analysis, gender, and popular culture. Wagner is a board member of the *International Association for Intercultural Communication Studies* and a reviewer for the *Kentucky Journal of Excellence in College Teaching and Learning*. She regularly teaches Introduction to Hispanic Linguistics, Spanish Phonetics and Diction, and Introduction to Sociolinguistics (SPAN and LING.)

Manuel Fernando Medina – Professor Ph.D. Department of Classical and Modern Languages – University of Louisville – Louisville, KY, 40292.

Maria Luíza Berwanger da Silva – Professora Pós-doutora pela Université de Sorbonne-Nouvelle. Colaboradora da Université de Paris III (Sorbonne-Nouvelle) e Adjunta do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFRGS.

Miguel Ángel Fernández Argüello – Professor de Literatura na Universidad Nacional de Asunción/Paraguai; escritor; ensaísta e crítico de literatura.

Neurivaldo Campos Pedrosa Junior – Professor Doutor em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul em co-tutela com a Universidade de Barcelona. Professor na Universidade Federal da Grande Dourados e na Universidade Estadual de Mato Grosso/Campus de Dourados.

Paulo Bungart Neto – Professor Doutor - Adjunto da Faculdade de Comunicação, Artes e Letras da UFGD. Professor do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFGD; Doutor em Literatura Comparada pela UFRGS.

Rita de Cássia A. Pacheco Limberti – Pós-doutora pela Universidade Estadual de Campinas; professora associada de Semiótica e Teorias Linguísticas no Programa de Pós-Graduação em Letras da Faculdade de Comunicação, Artes e Letras da UFGD.

Suely Aparecida de Souza Mendonça – Doutora pela Universidade Estadual Paulista / *Campus* de Assis. Professora na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul /Campus de Corumbá-MS.

Zélia R. Nolasco dos S. Freire – Doutora em Letras pela Universidade Estadual Paulista, campus de Assis, Professora dos Cursos de Graduação e Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS). Coordenadora do projeto de formação de recursos humanos em parceria com a Universidade Petrobrás.