

REVISTA DE LETRAS

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

Reitor

Julio Cezar Durigan

Vice-Reitora

Marilza Vieira Cunha Rudge

Pró-Reitora de Pesquisa

Maria José Soares Mendes Giannini

Diretor da FCL

Arnaldo Cortina

Vice-Diretor da FCL

Cláudio Cesar de Paiva

REVISTA DE LETRAS

Comissão Editorial/ Editorial Board

Alcides Cardoso dos Santos

Alfredo Bosi

Andrea Battistini (Università di Bologna)

Claudia Fernanda de Campos Mauro

Gabriela Kvacek Betella

Marco Lucchesi

Marcos Antonio Siscar

Sandra Aparecida Ferreira

Sérgio Mauro

Sônia Helena de O. R. Piteri

Wilma Patricia Marzari D. Maas

Editores

Claudia Fernanda de Campos Mauro

Sérgio Mauro

Conselho Consultivo/ Advisory Committee

Alcir Pécora (UNICAMP, Brasil)

Alckmar Luiz dos Santos (UFSC, Brasil)

Andréia Guerini (UFSC, Brasil)

Antonio Carlos Secchin (UFRJ, Brasil)

Antonio Dimas (USP, Brasil)

Antônio Manuel Ferreira (Universidade de Aveiro, Portugal)

Antonio Vicente Pietroforte (USP, Brasil)

Carmen Lúcia T. R. Secco (UFRJ, Brasil)

Célia Pedrosa (UFF, Brasil)

Constância Lima Duarte (UFMG, Brasil)

Eneida Leal Cunha (UFBA, Brasil)

Eneida Maria de Souza (UFMG, Brasil)

Evando Batista Nascimento (UFJF, Brasil)

Fábio Akcelrud Durão (UNICAMP, Brasil)

Flora de Paoli Faria (UFRJ, Brasil)

Francis Utéza (Univ. Montpellier 3, França)

Iumna Maria Simon (USP, Brasil)

Ivone Daré Rabelo (USP, Brasil)

Jaime Ginzburg (USP, Brasil)

João Azenha Júnior (USP, Brasil)

João de Mancelos (Universidade de Viseu, Portugal)

José Luís Jobim (UERJ, Brasil)

Leda Tenório da Motta (PUC-SP, Brasil)

Lilian Lopondo (USP/Mackenzie, Brasil)

Lúcia Teixeira (UFF, Brasil)

Luís G. B. de Camargo (UFPR, Brasil)

Luiz Montez (UFRJ, Brasil)

Marcelo Jacques de Moraes (UFRJ, Brasil)

Marcia Abreu (UNICAMP, Brasil)

Márcio Seligmann-Silva (UNICAMP, Brasil)

Maria Eunice Moreira (PUC-RS, Brasil)

Maria Lúcia de B. Camargo (UFSC, Brasil)

Maria Zilda Ferreira Cury (UFMG, Brasil)

Mario Luiz Frungillo (UNICAMP, Brasil)

Marlise Vaz Bridi (USP, Brasil)

Nadilza Martins de Barros Moreira (UFPB, Brasil)

Nancy Rozenchan (USP, Brasil)

Opázia Chain Ferez (UFF, Brasil)

Paula Glenadel (UFF, Brasil)

Paulo Franchetti (UNICAMP, Brasil)

Rita Olivieri Godet (Univ. Rennes, França)

Rita Terezinha Schmidt (UFRS, Brasil)

Robert J. Oakley (Univ. Birmingham, Inglaterra)

Sandra G. T. Vasconcelos (USP, Brasil)

Susana Borneo Funck (Univers. Católica de Pelotas, Brasil)

Susana Kampff Lages (UFF, Brasil)

Tânia Sarmento-Pantoja (UFPA)

Viviana Bosi (USP, Brasil)

Walter Moser (Univ. Ottawa, Canada)

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

REVISTA DE LETRAS

ISSN Impresso 0101-3505
ISSN Eletrônico 1981-7886
RLETD6

Revista de Letras	São Paulo	v.57	n.1	p.1-160	jan./jun. 2017.
-------------------	-----------	------	-----	---------	-----------------

Correspondência deverá ser encaminhada a:
Correspondence should be addressed to:

REVISTA DE LETRAS
Universidade Estadual Paulista – Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara
14800-901 – Araraquara – SP
Departamento de Letras Modernas
e-mail: revistadeletrasunesp@yahoo.com.br
(<http://seer.fclar.unesp.br/letras>)
Intercâmbio de publicações (permuta/doação): cvernasc@marilia.unesp.br

Arte da Capa: Lúcio Kume
Normalização: Tânia Zambini
Diagramação: Eron Pedroso Januskevictz
Impressão: Gráfica UNESP – Araraquara

Revista de Letras/ Universidade Estadual Paulista. – Vol.2 (1960)– . – São Paulo:
UNESP, 1960-

Semestral

ISSN 0101-3505

ISSN [eletrônico] 1981-7886

Os artigos publicados na REVISTA DE LETRAS são indexados por:
The articles published in REVISTA DE LETRAS are indexed by:

Base de Dados DIALNET (Universidad de La Rioja); BBE – Bibliografia Brasileira de Educação; CLASE – Citas Latinoamericanas en Ciencias Sociales y Humanidades; Fonte Acadêmica (EBSCO); HAPI – Hispanic American Periodicals Index; IBZ – International Bibliography of Periodical Literature in the Humanities and Social Sciences; JSTOR – Arts and Sciences V Collection; LLBA – Linguistics and Language Behavior Abstracts; MLA – International Bibliography of Books and Articles in Modern Languages and Literature; Scopus (Elsevier B.V.); Web of Science (Thomson Reuters).

SUMÁRIO/CONTENTS

- Apresentação..... 7

- A História como paródia: a revisitação da era das conquistas por António Lobo Antunes
Álvaro Cardoso Gomes, Alzira Lobo de Arruda Campos e Eliane de Alcântara Teixeira..... 13

- A ficção pós-modernista e a busca das verdades possíveis – uma resenha teórica
Ana Cristina Mendes..... 27

- La traduzione dell'imperfetto come condizionale portoghese nelle traduzioni italiane di *O Cortiço*, di Aluísio Azevedo, e di *A Bagagem do Viajante*, di José Saramago
Fernando Coelho 43

- Lo tradicional y el elemento del miedo en las leyendas de Gustavo Adolfo Bécquer: vínculos y poética
Fernando Darío González Grueso..... 57

- La física simbolista y la literatura fantástica: una entreveración metodológica para la interpretación de *Las Fuerzas Extrañas*
Gustavo Esparza 71

- *Noções de Corografia* de Macedo: a encomenda e a tradução
João Cícero Teixeira Bezerra 87

- ¡Muerte a Voltaire! El crepúsculo de los ilustrados en La Literatura Nazi en América de Roberto Bolaño
José Rivera-Soto 99

- A palavra em movimento: um olhar sobre a poesia de Carlos Ávila
Kaio Carvalho Carmona.....119

- Atopia e aporia: os corpos desmorts na ficção
Marisa Martins Gama-Khalil 131

- *El reino de este mundo: a desconstrução à luz da Teoria Geral de Sistemas*
Ronald Ferreira da Costa 145
- ÍNDICE DE ASSUNTOS 155
- SUBJECT INDEX* 157
- ÍNDICE DE AUTORES / *AUTHORS INDEX*..... 159

APRESENTAÇÃO

O volume 57.1 traz uma variedade enorme de autores e gêneros, com várias colaborações internacionais. No primeiro artigo, de Álvaro Cardoso Gomes, Alzira Lobo de Arruda Campos e Eliane Alcântara Teixeira, dedicado à literatura portuguesa que abordou o colonialismo na África, há uma interessante análise que visa a estabelecer as relações entre a história e a literatura no romance *As naus*, de António Lobo Antunes, publicado em 2011. Os autores procuram destacar os temas obsessivos do escritor português, o qual procura sempre ressaltar a decadência de Portugal e o “refúgio” num passado colonialista e repleto de conquistas, além dos efeitos da Revolução dos Cravos na sociedade portuguesa com o conseqüente e dramático retorno dos que deixaram as colônias ultramarinas e se viram forçados a uma adaptação na metrópole.

Ainda neste interessante artigo, ressalta-se o caráter fantástico de *As naus*, que beira o surrealismo. Além do mais, há uma notável fusão entre o histórico e o literário, pois a maioria das suas personagens pertence ao passado supostamente glorioso de Portugal, com as suas conquistas e descobrimentos. No entanto, além de algumas personagens fictícias que vivem no século XX, algumas personagens históricas sofrem um processo de ficcionalização, com ações e localizações no tempo indicadas pelo ficcionista.

Partindo dos pressupostos teóricos de Linda Hutcheon, no segundo artigo encontramos a densa análise de Ana Cristina Mendes a respeito da ficção pós-modernista inglesa produzida entre o final do século passado e os primeiros anos deste século. De acordo com a autora, ente tantas características que marcam esse tipo de narrativa podemos destacar a tentativa de contestação das ideias culturais dominantes e a visão da história como uma constante construção de verdades. Dessa maneira, as considerações de Ana Cristina Mendes tendem a ressaltar que existe uma notável desconfiança nesse tipo de romance com relação a uma visão linear da história universal. Evidentemente, no contexto da Inglaterra, particularmente em escritores como Salman Rushdie e Julian Barnes, a visão da história passa a ser submetida a uma revisão que enfoca a decadência do outrora Império Colonial.

O artigo de Fernando Coelho mostra bastante originalidade ao analisar as traduções para o italiano de *O Cortiço*, de Aluísio Azevedo, e *A Bagagem do Viajante*, de José Saramago. Particularmente, o articulista concentra as suas observações na tradução dos verbos no português conjugados no imperfeito do indicativo com valor condicional para o italiano. Desse modo, verifica-se que nem sempre os tradutores italianos souberam interpretar o imperfeito do português, deixando de transmitir ao texto de chegada em italiano o valor de condicional, tanto no romance do escritor brasileiro como no do romancista português. Demonstra-se ainda que, em determinados casos, há mudanças significativas no sentido original quando o tradutor opta, por exemplo, por traduzir um imperfeito do original português por um “condizionale” do italiano.

A análise de Fernando Coelho revela-se bastante criteriosa, à medida que não se limita apenas a comparar a versão original com a tradução para o italiano, mas também

procura refletir sobre as dificuldades específicas que os tempos verbais oferecem a quem se aventura pela difícil arte da tradução.

Fernando Grueza analisa a temática do medo presente nos contos (“lendas”) do escritor espanhol Adolfo Bécquer. Ressalta-se no artigo que o aspecto fantástico (maravilhoso) surge na narrativa do autor em momentos precisos, geralmente na aurora ou no entardecer, quando se trata de uma aparição ou transformação maravilhosa, e à noite, associado ao mal ou demoníaco. O articulista nos faz perceber ainda que nas lendas baseadas no folclore oral o medo surge naturalmente, enquanto nas lendas tradicionais não elaboradas ou parcialmente elaboradas, assim como nas lendas ideais, não há a presença do medo, do terror.

Além disso, o estudo ressalta que o escritor nascido em Sevilha utiliza principalmente dois tipos de medo: o medo de lugares, objetos e seres reais, além do medo de lugares, objetos e seres imaginários. Bécquer realiza, porém, descrições realistas e minuciosas dos espaços em que se movem as personagens, levando o leitor a identificar-se com cenários previamente conhecidos em que o elemento fantástico deverá surgir.

No quinto artigo, Gustavo Esparza submete a narrativa do escritor argentino Leopoldo Lugones, principalmente os contos de *Las fuerzas extrañas*, a densa análise na qual se vale de uma metodologia simbolista baseada nas ideias de Heinrich Hertz, físico alemão, retomadas filosoficamente por Ernest Cassirer. Nestes contos de Lugones, adverte o articulista, há sempre a presença de forças naturais estranhas que provocam desordem e destruição nas ações empreendidas pelos protagonistas. Nesse sentido, o desenvolvimento das tramas dos contos aponta para uma aproximação maior com as ideias do físico do que com possíveis intertextualidades ou referências meramente literárias.

Utilizando as mencionadas ideias de Hertz retomadas por Cassirer, ele verifica nos romances uma constância entre uma atitude ligada ao pensamento que desemboca em um fenômeno natural. Dessa maneira, a antítese permanente entre vida e morte aparece associada à intervenção humana na natureza que necessariamente provoca, na visão do autor, o surgimento de forças estranhas, quase sempre destrutivas.

Nas muitas possibilidades de leitura dos contos de Lugones por meio da teorias da física de Hertz, Gustavo Esparza enfatiza a que percebe uma relação direta entre os nossos pensamentos e os fenômenos naturais. Na interpretação filosófica de Cassirer, que retoma as ideias de Hertz, haveria uma relação direta entre os fenômenos naturais e os seus postulados teóricos, isto é, os símbolos. Sendo assim, o ensaio procura demonstrar que é perfeitamente coerente interpretar os contos de Lugones à luz dos pressupostos científicos e filosóficos mencionados.

No sexto artigo, João Cícero investiga os aspectos sociais e políticos da obra *Noções de Corografia do Brasil*, escrita por Joaquim Manuel de Macedo em 1873, encomendada pela Exposição Mundial de Viena ocorrida na época. Entre tantos aspectos mencionados no artigo, merece destaque a visão que transparece na obra de Macedo de um país ainda “virgem” e que necessitava da presença do europeu para poder progredir e para ser definitivamente catequizado. João Cícero analisa também os percalços da versão em alemão da obra de Macedo. Evidentemente, reforçando os interesses europeus e, sobretudo, alemães em ressaltar o aspecto de “país selvagem” da obra do autor de

A Moreninha, a versão elimina o prólogo em que o autor praticamente se desculpa por não dominar o tema e conseqüentemente anula em parte o raciocínio crítico do nosso escritor.

O articulista investiga também os motivos políticos que levaram à escolha de Joaquim Manuel de Macedo para a elaboração da obra. Ele teria sido escolhido por ter certo “trânsito” na realeza e, sobretudo, por ser um escritor “volátil” que se prestava a todo o tipo de escrita. Na verdade, não era propriamente um leigo no assunto, pois trabalhara quase trinta e sete anos no Instituto Histórico Geográfico Brasileiro, tendo ocupado vários cargos até sua morte.

Concluindo as suas observações sobre a versão em alemão da obra de Macedo, João Cícero destaca que tudo foi feito para que o leitor europeu da época pudesse desfrutar de um livro contendo a descrição geográfica de mais um país selvagem e exótico, eliminando o que restava de reflexão crítica no volume.

Revestindo-se de ineditismo e de originalidade, o estudo seguinte nos brinda com uma análise de um dos aspectos mais curiosos da narrativa de Roberto Bolão, que pode inclusive nos fazer pensar no processo pelo qual Borges e, sobretudo, Umberto Eco, realizavam suas incursões satíricas que visavam a dessacralizar o universo erudito-acadêmico.

O artigo de José Rivera-Soto investiga aparentemente pós-modernos do romance *La literatura nazi en América* (1996), do escritor chileno Roberto Bolão. A obra de Bolão se apresenta como uma espécie de enciclopédia sobre autores nascidos no continente. Na verdade, como enfatiza o articulista, Bolaño elabora uma paródia da enciclopédia literária tradicional, visando a evidenciar os poderes constituídos e as manipulações políticas e acadêmicas que muitas vezes estão nos bastidores desse tipo de volume que pretende ser abrangente e imparcial, mas muitas vezes está a serviço da “institucionalidade” dominante.

Esta espécie de enciclopédia “apócrifa” contém uma infinidade de escritores, todos supostamente simpatizantes do nazismo. *La literatura nazi en América*, de Roberto Bolão, na opinião de Rivera-Soto, tem o objetivo claro e original de dessacralizar a razão e o pensamento, ironizando a classificação dos gêneros literários e a inserção de escritores e escolas literárias em categorias estanques.

No sétimo artigo, Kaio Karmona aborda a produção poética de Carlos Ávila, ressaltando as influências do movimento concretista na primeira obra do autor, *Aqui & Agora*, de 1981, e em *Sinal de menos* (1989) e *Bissexto sentido* (1999), nas quais transparece uma dicção própria. O articulista realiza a análise de alguns poemas do poeta mineiro e destaca o tema erótico, por meio do qual se proclama a liberação do corpo, aliada a uma constante reflexão sobre o próprio “eu” poético que “olha e sabe que está olhando”, demonstrando a originalidade do autor que não só absorve as conquistas da vanguarda poética do pós-guerra brasileiro, mas também procura trilhar um caminho próprio, depurando incessantemente a própria linguagem.

No penúltimo artigo, Marisa Martins Gama-Khalil analisa as figuras monstruosas na literatura, nas novelas gráficas e no cinema, destacando as narrativas com “desmorts” ou zumbis. Para a sua análise, Marisa se vale tanto de observações sobre *O pirotécnico Zacarias*, de Murilo Rubião, como de uma densa explanação sobre a figura do zumbi no

cinema, de Victor Halperin (1932) a George Romero, indiscutível “revolucionário” no que diz respeito à representação dos zumbis principalmente na famosa trilogia *A noite dos mortos vivos* (1968), *Despertar dos mortos* (1978) e *O dia dos mortos* (1985).

Com relação ao cineasta americano, o artigo destaca também a sua nova trilogia fílmica, iniciada muitos anos depois com *Terra dos mortos* (2005), *Diário dos mortos* (2007) e *A ilha dos mortos* (2009). Em 2015, pouco antes de falecer, Romero deu início a uma nova trilogia, escrita na linguagem da novela gráfica com a produção da Marvel e com o título de *Império dos mortos* (2015; 2016), constituindo uma história dividida em três atos.

Em seguida, a articulista elenca as muitas manifestações sobre a figura dos zumbis ao longo da história literária. Com relação à literatura brasileira, ela destaca Alexandre Callari, (*Apocalypse zumbi*: os primeiros anos), Tiago Toy (*Terra morta*) e Rodrigo de Oliveira, (*O vale dos mortos*). Ela se refere ainda a *Incidente em Antares*, de Érico Veríssimo, nem sempre associado à ficção sobre os zumbis, mas talvez o mais antológico romance sobre o tema em questão. Para concluir o seu amplo trabalho, ela analisa o mencionado romance de Murilo Rubião, mostrando as notáveis diferenças que existem entre as caracterizações do protagonista Zacarias e a de Brás Cubas, do clássico de Machado de Assis. Em Machado, a vida pós-morte do narrador-protagonista é uma morte “de escrita”, pois ele não aparece aos olhos dos vivos, enquanto Zacarias, “desmorto”, narra misturado entre os vivos, continuando a vagar entre os que ainda não morreram.

No último artigo, Ronald Ferreira da Costa aproxima a teoria desconstrucionista de Derrida da obra *El reino de este mundo*, de Alejo Carpentier. Em seguida, o articulista faz interessantes observações sobre a definição de romance histórico, utilizando o mencionado romance do escritor cubano. Concluindo, ele se refere a *O Banquete*, de Platão, como um protorromance histórico, à medida que se encaixaria nas definições de romance histórico propostas por Menton. Entre Platão e Alejo Carpentier, portanto, haveria um fio condutor, isto é, a filosofia, num sentido mais amplo, do qual fariam parte a história e a literatura.

Julgamos, assim, ter obtido um conjunto expressivo de ensaios densos e instigantes, com colaborações de especialistas em literatura de vários países. Neste número acrescentamos não apenas um ensaio que se interpõe entre os estudos de tradução e a análise literária, mas também investigações sobre a poesia brasileira contemporânea e sobre os vários aspectos da narrativa ligada ao fantástico ou ao “monstruoso”. Do mesmo modo, além da literatura luso-brasileira, sempre presente em nossa revista, encontramos espaço também para a literatura hispano-americana e para estudos que partem de considerações filosóficas e atingem o universo literário.

Vale lembrar também que, mais uma vez, julgamos ter obtido êxito na tentativa de internacionalização da revista. Os leitores que nos acompanham não têm dificuldade em perceber que nos últimos números pudemos contar com a colaboração imprescindível de estudiosos espanhóis, portugueses, russos e de outras nacionalidades. Acreditamos que o espaço dado a esses colegas de países por vezes distantes colabora na “desprovincialização” das nossas revistas acadêmicas, abrindo novas possibilidades de intercâmbio com instituições culturais internacionais.

Esperamos que o presente número alcance muitos leitores, especialistas ou não, acadêmicos ou não, uma vez que os grandes temas da literatura interessam a um público bastante vasto. Acreditamos ainda que mais um passo foi dado na difusão de obras e autores, consagrados ou não, do interesse de todos que realmente apreciam a boa literatura.

Nosso agradecimento ainda a Tânia Zambini, pela normalização da revista, e aos funcionários do Laboratório Editorial da FCL da UNESP de Araraquara, sem os quais não teria sido possível elaborar o presente volume.

Araraquara, agosto de 2018.
Os editores

A HISTÓRIA COMO PARÓDIA: A REVISITAÇÃO DA ERA DAS CONQUISTAS POR ANTÓNIO LOBO ANTUNES

Álvaro Cardoso GOMES*

Alzira Lobo de Arruda CAMPOS**

Eliane de Alcântara TEIXEIRA***

- **RESUMO:** Pretendemos neste artigo examinar como se dá o diálogo interdisciplinar entre a História e a Literatura no romance *As naus* de António Lobo Antunes (2011). Trabalhando com a paródia dos mitos fundadores e a aventura das figuras históricas mais representativas de Portugal, o autor procura desmistificar o passado em face do presente, com vistas a tecer uma crítica ao expansionismo e ao colonialismo. Ao mesmo tempo, a crítica também se dirige à Ditadura de Salazar, vista como uma tentativa de prolongar os efeitos nefastos do colonialismo.
- **Palavras-chave:** História. Literatura. Narrativa. Tempo. Colonialismo.

A era dos descobrimentos

A expansão geográfica europeia, situada, *grosso modo*, de princípios do século XV aos finais do XVI, constitui provavelmente o acontecimento mais importante da História, pois ensinou aos europeus a considerar o mundo como um conjunto e todos os mares como um só. Durante esses dois séculos e meio, os exploradores, quase às cegas, visitaram a maioria das regiões habitáveis da Terra, a maioria das vezes por via marítima, encontrando vastas regiões ainda desconhecidas e esboçando os contornos do mundo que conhecemos. Entretanto, a exploração geográfica é apenas um dos múltiplos aspectos desse movimento, que presenciou também as primeiras vitórias importantes da investigação empírica sobre a autoridade estabelecida, os começos da íntima associação entre a ciência pura, a tecnologia e a prática, característica fundamental do mundo moderno. No final desse período, os europeus haviam estabelecido em todos os continentes (excetuando a Australásia e as Terras Antárticas) feitorias comerciais, colônias ou domínios permanentes.

* USP - Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras. São Paulo - Brasil. 05508-900.
UNISA - Universidade de Santo Amaro - Programa em Ciências Humanas. São Paulo - Brasil .04743-030 -
acgomes@prof.unisa.br

** UNISA - Universidade de Santo Amaro - Programa em Ciências Humanas. São Paulo - Brasil. 04743-03 -
loboarruda@hotmail.com

*** UNISA - Universidade de Santo Amaro - Programa em Ciências Humanas. São Paulo - Brasil. 04743-030 -
elialcantara@prof.unisa.br

Artigo recebido em 20/07/2017 e aprovado em 30/10/2017.

Nesse processo atraíram a atenção para novos problemas das ciências sociais e econômicas, da antropologia, da história, da literatura e das artes de governar. O poder sem precedentes que a época dos descobrimentos deu aos europeus levou-os à criação de um mundo que, no passado, era em grande parte regido por eles e que, no presente, aceita sua tecnologia e métodos de governo. Esse vastíssimo processo teve por pioneiros os portugueses, cujas façanhas resultaram na criação de um império comercial e marítimo que se estendeu da África e Índia às ilhas do Arquipélago Indonésio, além de outro império terrestre no Brasil, que lhe servia de complemento (PARRY, 1964).

Os frutos desse expansionismo também foram amargos. Os produtos das colônias, que interessavam ao capitalismo comercial da época, eram carregados para o Reino, por meio de monopólios. Com o sucesso como mau conselheiro, Portugal aprendeu a confiar em riquezas advindas de seu império, descuidando-se da tarefa de desenvolver as forças internas da nação. Ademais, o capitalismo dependente de Portugal implicou o encaminhamento de seus lucros a grandes casas bancárias externas, com as quais já estava endividado, desde a sua fundação. Com uma economia deficiente, fortemente agravada pelos altos custos destinados a manter os “estilos da Corte” e a defesa de um território cobiçado pelas potências marítimas – Inglaterra e Holanda – e por sua vizinha, a Espanha, Portugal representava, de fato, um entreposto comercial da Inglaterra na Europa.

As crônicas e a literatura registram esse cenário. A história trágica dos descobrimentos se encontra vastamente presente nas narrativas sobre os feitos heroicos dos exploradores e conquistadores do Império Luso. A historiografia clássica portuguesa, por sua vez, concentrou-se nesse período de explorações e descobertas, tratado a partir de um prisma eurocentrado e panegírico. Hoje, pelo contrário, existe uma crítica vigorosa a essa óptica reducionista e deformadora da História, demonstrando que Portugal existia antes e depois de seu expansionismo. As “fumaças da Índia”, denunciadas já no século XVI, começam a se esvaír diante de análises mais recentes da história dos descobrimentos.

A Literatura vai ao encontro dessa corrente, parodiando fatos e heróis do expansionismo geográfico lusitano, como ocorre no caso específico do romance *As Naus*, de António Lobo Antunes (2011), ora analisado.

A ficção de Lobo Antunes

Lobo Antunes é um dos mais fecundos e importantes romancistas portugueses contemporâneos. Autor de uma já vasta obra, dentre a qual se salientam títulos como *Os cus dos judas*, *Auto dos danados*, *Quarteto alexandrino*, *Conversação com os pássaros*, *Manual dos inquisidores*, etc., renovou o gênero em Portugal, graças a um estilo peculiar, grotesco até o limite, graças ao modo como deforma propositadamente a realidade, por meio de metáforas extravagantes e graças à concepção de mundo, ao modo ácido com que critica as instituições portuguesas, sobretudo o instável período após a revolução de 1974. Em face dessa constatação, é possível dizer-se de sua obra que as mais destaca-se pelo oposto à escrita retórica, ao estilo bem-comportado, ao respeito quase mórbido às instituições do passado (GOMES, 1992).

Constituem motivos fundamentais de sua ficção a decadência de Portugal, ainda ancorado num passado de conquistas, a ditadura salazarista, os efeitos da Revolução dos Cravos na elite portuguesa e a tragédia dos retornados (como ficaram conhecidos os portugueses que retornaram forçadamente das antigas colônias ultramarinas no pós-revolução e se viram abandonados à própria sorte na metrópole). De romance a romance, Lobo Antunes parece remoer as mesmas obsessões, numa escrita esquizofrênica, num estilo muito peculiar, sem fazer concessões de espécie alguma, o que torna sua ficção tão instigante e atual.

As naus é exemplar único na obra de Lobo Antunes (2011), na medida em que, em seu caráter fantástico, beirando ao surrealismo, destaca-se do restante dos seus outros livros, que são notadamente realistas, ao criar tipos banais, ao colar-se ao cotidiano, ao dissecar o Portugal da contemporaneidade, dividido entre os apelos conservadores, a fixação do passado e os novos ares e influxos, provocados pela Revolução dos Cravos. Mas neste romance, além do caráter fantástico, há algo que salta logo à vista: a fusão entre o histórico e o literário. No que diz respeito ao histórico, a maioria de seus personagens pertence à História, ao passado reputado glorioso de Portugal, de modo mais específico, à época das descobertas, nos séculos XV e XVI. Quanto ao literário, umas poucas personagens fictícias vivem no século XX. Contudo, como não poderia deixar de ser, mesmo as personagens históricas sofrem um processo de ficcionalização, o que nos permite dizer que de históricos acabam por ter apenas a identidade – o nome e as circunstâncias de vida –, mas suas ações e sua localização no tempo são determinadas pela vontade do ficcionista, de maneira que se distanciam de sua realidade enquanto ente civil, ao se deixarem invadir por um narrador intruso que lhes devassa a intimidade e que, a partir de um determinado momento, lhes dá a plena autonomia de voz. Lobo Antunes realiza, com muita engenhosidade, uma lição interdisciplinar, compondo o romance, gênero literário, com o auxílio da História ou subvertendo o gênero histórico por meio do instrumental literário.

Diálogo interdisciplinar entre a história e a literatura

É preciso considerar, porém, que a criação desse gênero híbrido de ciência (a busca de pessoas reais, de fatos históricos facilmente documentáveis) e arte (a força do imaginário, o redimensionamento das pessoas reais, com a intromissão do narrador em sua intimidade) não é novidade. Muitos escritores já mostraram o fascínio com essa revisitação de um passado por meio de personagens reais, como Flaubert, em *Salambô*, Marguerite Yourcenar, em *Memórias de Adriano*, Saramago, em *Memorial do convento*, entre outros, todavia, foi dentro da era romântica que houve, por assim dizer, uma verdadeira inflação do romance histórico. O retorno ao passado fundamentava-se como uma espécie de nostalgia de origens presente na alma romântica – a fixação por figuras reais tinha como propósito recuperar modelos, personagens exemplares, algumas delas pertencentes mesmo ao período fundador de uma nação. Escritores como Victor Hugo, Alexandre Dumas, Walter Scott, Alexandre Herculano, etc., fundindo a História e a Literatura (ou ainda,

servindo-se da matéria histórica como fundamento do literário, do artístico) visavam a resgatar no passado figuras emblemáticas da nação, para que servissem de exemplo a um presente emasculado, pobre em heróis, em homens de valor.

É o que faz, por exemplo, Alexandre Herculano, ideologicamente defensor do ideário da geração romântica em Portugal, ao contrapor presente e passado, num conto como “O Bispo Negro”: “Isto dizia o príncipe, encaminhando-se para a sala de armas. Aí envergou à pressa um saio e malha e pegou em um montante que dois portugueses dos de hoje apenas valeriam a levantar do chão” (HERCULANO, 1978, p.57). A valorização da força, da virilidade desses homens de antanho, também comparece em outra narrativa, “A Morte do Lidador”:

Quem hoje ouvir recontar os bravos golpes que no mês de Julho de 1170 se deram na veiga da frontaria de Beja, notá-los-ás de fábulas sonhadas; porque nós, homens corruptos e enfraquecidos por ócios e prazeres de vida afeminada, medimos por nosso ânimo e forças as forças e o animo dos bons cavaleiros portugueses do século XII (HERCULANO, 1978, p.115).

De acordo com os românticos, o passado, por ser mais natural e varonil, precisa ser relembrado para tonificar o presente, no qual os valores são corrompidos. A idealização do passado manifesta-se pela procura – real ou mítica – das origens da nação e de heróis. Desse modo, se justifica o surgimento de um gênero interdisciplinar, que funde o caráter artístico da Literatura, ancorado no imaginário (“as coisas que poderiam suceder”, segundo a lição de Aristóteles), ao método científico da História, que se baseia na busca da verdade (“as coisas que sucederam”, ainda segundo a lição aristoteliana) (ARISTÓTELES, 2011, p.53).

Nesse gênero híbrido, salienta-se, sobretudo, a postura do narrador – enquanto, na História, o narrador é distanciado dos fatos, ou mesmo se sobrepõe aos fatos, além de se constituir num enunciador real, na Literatura, o enunciador, ficção criada pelo autor, cola-se aos fatos, às personagens, ou mesmo, penetra-as e lhes devassa a intimidade. O historiador-ficcionista e/ou ficcionista-historiador, ao invés de se colocar à distância dos eventos, ao invés de dissecar cientificamente os fatos, aproxima-se deles, estabelecendo as bases de uma psicologia, visando a dar vida e independência às figuras da tradição histórica. É o que diferencia o narrador da narrativa histórica do da ficção. O primeiro conhece os seres “de fora”, como objeto, enquanto que o segundo, “de dentro”, dando-lhes o estatuto de sujeito da ação.

Adotando-se o princípio da “afetividade”, observe-se a postura do narrador nos dois fragmentos abaixo, o primeiro da autoria do historiador A. H. de Oliveira Marques e o outro, do romancista José Saramago, que contemplam o mesmo personagem histórico, D. João V, e o mesmo fato histórico, a liberação de dinheiro do reino para a Igreja:

a) O clero secular enriqueceu e prosperou enquanto se manteve subserviente aos desejos régios. D. João V aumentou consideravelmente a opulência e o prestígio da Igreja nacional, mediante ofertas ao Papa. O arcebispo de Lisboa foi feito patriarca e depois cardeal. Privilégios e tenças de toda a ordem cresceram a riqueza e a

magnificência da Igreja, particularmente em torno do rei (MARQUES, 2001, p.371).

b) Medita D. João V no que fará a tão grandes somas de dinheiro, a tão extrema riqueza, medita hoje e ontem meditou, e sempre conclui que a alma há-de ser a primeira consideração, por todos os meios devemos preservá-la sobretudo quando a podem consolar também os confortos da terra e do corpo. Vá pois ao frade e à freira o necessário, vá também o supérfluo, porque o frade me põe em primeiro lugar nas suas orações, porque a freira me aconchega a dobra do lençol e outras partes (SARAMAGO, 1999, p.218-219).

No primeiro caso, o narrador, usando da terceira pessoa, distanciado da figura que tem por escopo analisar, objetivamente lhe descreve a ação (observe-se o uso do verbo no pretérito perfeito do indicativo, sugerindo uma ação finita, fechada em si mesma e, por conseguinte, tendendo à fixidez, ainda mais pelo fato de o historiador não alterar o tempo verbal), que se estende à Igreja e seus representantes. Em nenhum momento, porém, o narrador (muito próximo ao autor e identificando-se a seu modo de pensar) lhe penetra a intimidade. Há, no caso, apenas a análise objetiva dos fatos, que têm como fundamento a documentação consultada pelo historiador que, na sequência, os organiza e os interpreta, compondo um texto transparente em que não há ambiguidade alguma e, por extensão, nem mesmo indícios de algo que caberia ao leitor completar, no que diz respeito ao mundo interior do monarca.

Já no fragmento de Saramago (1999), extraído de *Memorial do convento*, que tem como alvo os feitos de D. João V, que foram contemplados também pelo historiador – ou seja, as políticas monetárias realizadas em função da Igreja – a postura do narrador é bem diversa. Não é só a ação concreta – a manipulação do tesouro em benefício dos religiosos – que interessa. Em realidade, até certo ponto, ela é bem secundária – o que interessa mesmo é a reação de D. João V a essa ação e, por conseguinte, o ato de vasculhar sua intimidade. Nesse sentido, o narrador, colado à personagem, compõe o texto, utilizando-se do presente do indicativo, o que faz que a ação se torne mais viva, atual. Cúmplice da personagem, o narrador, que começa a narrar em terceira pessoa, dando já indícios de intimidade, ao se utilizar do verbo “meditar”, chega mesmo, no fim do fragmento, a lhe ceder a voz, quando então quem se manifesta é o próprio D. João V, após um breve período de transição em que o pronome “ele”, se transforma em “nós” e, por fim, em “eu”.

A cessão de voz acontece quando a intimidade se torna tal que o rei chega a revelar, só para si, as mesquinhas motivações pessoais de sua política, que visam, com as esmolas dadas ao clero, a satisfazer tanto sua alma, quanto seu corpo. Esse modo de alternar a voz narrativa, de fazer que o enunciador penetre na intimidade do rei tem uma função irônica, pois, ao tornar o passado presente, atualizando-o, reduz a força do acontecimento histórico em si, em prol do humano subjetivado. Mas a ironia torna-se mais aguda, quando se o texto dá a entender que o ato pessoal de satisfazer-se, por intermédio do tesouro régio, resulta da malversação do bem público e, por extensão, revela uma política nefasta para o país, quando se verificará cada vez mais o aumento do poder religioso em Portugal e, por extensão, a ruína do reino.

O procedimento de Saramago, que difere substancialmente do procedimento do escritor romântico, na medida em que o passado não é modelo do presente, mas, sim, o seu espelho, resulta de uma reavaliação, ou melhor, de um redimensionamento do fato histórico, por meio da humanização da personagem histórica. A lição do passado não serve de modelo para ações do homem no presente, como era o caso da ficção romântica; pelo contrário, de certo modo, explica o Portugal do presente, ou mesmo talvez se constitua numa alegoria do sistema ditatorial do presente (a ditadura salazarista), em que, à semelhança do reinado de D. João V, também houve uma relação espúria entre Estado e Igreja.

O tempo circular

Voltando a Lobo Antunes, pode-se dizer que ele igualmente reinventa/redimensiona a História, somente que seu procedimento romanesco é bastante diverso daquele dos escritores românticos e também do de Saramago, por uma questão de método de abordagem do tempo em que a ação se situa. Enquanto o autor de *Memorial do convento*, lembrando em parte o método romântico, visita o passado, situando suas personagens no século XVIII, o autor de *As naus* cria uma dimensão temporal fictícia, ao provocar uma intersecção entre o presente e o passado, convocando personagens históricas e colocando-as no presente, ou fazendo que o presente se contamine de estilemas do passado, ou ainda fazendo que o passado ecoe no presente, como se os quatro séculos, entre os séculos XVI e XX, se anulassem, se apagassem. Nesse caso, o tempo, similar ao tempo mítico, torna-se circular, caracteriza-se como o “grande tempo” de que fala Mircea Eliade (1965, p.60-61, tradução nossa), “Tempo sagrado [...], indefinidamente recuperável, indefinidamente repetível [...], sempre igual a ele mesmo”¹, fazendo que personagens históricas do século XVI encarnem em tipos do século XX, mas sem perder a prerrogativa de homens do passado, quando então sofrem um processo de deformação paródica.

Nessa fusão temporal, chama a atenção, em Lobo Antunes, o processo do diálogo entre marcas temporais do passado e do presente, como neste exemplo referente ao grande conquistador português, Diogo Cão, historicamente o responsável pela descoberta do Congo e, no romance, um dos retornados, obrigado a se refugiar em uma decadente residencial de Lisboa:

O primeiro amigo que fizeram na Residencial Apóstolo das Índias dormia em três colchões adiante, chamava-se Diogo Cão, tinha trabalhado em Angola de fiscal da Companhia das Águas, e quando à tarde, depois da mulata partir para o bar, se sentava comigo e com o miúdo nos degraus da pensão a ver nas ripas dos telhados o frenesim das rolas, anunciava-me, já de voz incerta, bebericando de um frasco oculto no forro do casaco, que há trezentos, ou quatrocentos, ou quinhentos anos comandara as naus do Infante pela Costa de África abaixo. Explicava-me a melhor

¹ “*Temps sacré [...], indéfiniment récupérable, indéfiniment répétable [...], toujours égal à lui-même*” (ELIADE, 1965, p.60-61).

forma de estrangular revoltas de marinheiros, salgar a carne e navegar à bolina e de como era difícil viver nesse árduo tempo de oitavas épicas e de deuses zangados, e eu fingia acreditá-lo para não contrariar a susceptibilidade das suas iras de bêbedo, até o dia em que a mala à minha frente e debaixo das camisas e dos coletes e das cuecas manchadas de vomitado e de borras de vinho, dei com bolorentos mapas antigos e um registo de bordo a desfazer-se (ANTUNES, 2011, p.47).

Os sinais da assincronicidade são muito claros, pois, no fragmento, comparecem desde o tempo mítico, representado pelos “deuses zangados”, até o tempo histórico e real do século XV, quando Diogo Cão viajava, a mando do Infante, “Costa da África abaixo” e também o tempo histórico do século XX, no qual se passa a ação presente: Diogo Cão e Pedro Álvares Cabral vivendo na residencial, ironicamente chamada de “Apóstolo das Índias”, porque pertencente a Francisco Xavier, que perdeu sua prerrogativa histórica de santo e se transformou parodicamente em rufião. Ainda: quanto à temporalidade subvertida, vale a pena referir a imprecisão com que o grande navegador manipula o passado, ao comentar, em meio a goles de bebida, que servira ao Infante “há trezentos, ou quatrocentos ou quinhentos anos”.

Ao lado dessa transformação do tempo cronológico, que se torna elástico e sujeito a interpretações dos protagonistas, perdendo, por conseguinte, seu valor quantitativo e as medidas, Lobo Antunes (2011) também inova na composição do retrato dos personagens que fazem parte do enredo de *As naus*. Tomando como núcleo da ação o drama dos retornados, o romancista faz que eles sejam representados por figuras históricas do passado, aquelas que foram responsáveis pelas conquistas marítimas, vivendo um hoje, despido de glórias e grandeza. Desfilam pelas páginas do livro, entre outras figuras históricas, Pedro Álvares Cabral, o descobridor do Brasil, São Francisco Xavier, o jesuíta que catequizou o Japão, o poeta Luís de Camões, Vasco da Gama, o descobridor do caminho para as Índias, D. Manuel, o rei que patrocinou as grandes navegações, Diogo Cão, um dos precursores das grandes navegações, ao descobrir o Zaire, e Manuel de Sousa Sepúlveda, fidalgo português, vítima de célebre naufrágio, cuja aventura foi imortalizada numa das narrativas presentes na obra *História trágico-marítima*, conjunto de relações do século XVIII, compiladas por Bernardo Gomes de Brito.

Perfilhados a esses protagonistas de maior relevo, movem-se outros de maneira mais discreta, como Cervantes, autor do *Quixote*, o vice-rei da Índia D. João de Castro, o Condestável Nuno Alves Pereira, conhecido por ter participado da batalha de Aljubarrota, o poeta García Lorca e o cineasta Buñuel, ambos de origem espanhola, o cientista Garcia da Orta, o primeiro português a catalogar os espécimes vegetais vindos da Índia, sem contar as figuras que têm presença muito pequena, enunciados uma que outra vez no enredo, como o teatrólogo Gil Vicente, o poeta barroco Jerônimo Baía, o poeta maldito finissecular Gomes Leal, Santo António de Lisboa, o aio Egas Moniz, o cronista Fernão Lopes, o poeta romântico João Batista da Silva Leitão de Almeida Garrett, o aventureiro Fernão Mendes Pinto, autor do conhecido roteiro de viagens, *Peregrinações*, o poeta arcade luso-brasileiro Tomás Antônio Gonzaga e o poeta decadente irlandês Oscar Wilde. E como um fantasma a pairar sobre toda essa gente e que servirá para compor a grande alegoria

que dará desfecho e significado simbólico a todo o livro, surge a figura esmaecida de D. Sebastião, o rei que levou o país à sua derrocada final, ao ser derrotado na batalha de Alcácer-Quibir, em 1578.

Os efeitos paródicos

Contudo, tais personagens, sem perder suas marcas históricas de reis, conquistadores, navegadores, descobridores, santos, poetas etc., ganham um novo *status*, porque vestem as roupagens de homens do presente, sofrendo um processo de metamorfose. A transformação por que passam os personagens, que vivem num tempo intervalar (ou se se quiser naquilo que os mitólogos convencionam chamar de “grande tempo”), deslocadas de seu passado histórico e confinadas num limbo, em que a aventura heroica não mais existe, resulta do efeito paródico com que é construído o romance. A paródia representa a intensificação de um processo de estilização em relação à paráfrase. Enquanto esta se apoia no efeito da continuidade ou na *intertextualidade das semelhanças*, aquela se apoia no efeito da descontinuidade ou na *intertextualidade das diferenças*, segundo o crítico Sérgio Sant’Anna (1991), em *Paródia, paráfrase & cia*. A paródia, de acordo com a etimologia, uma “para ode”, ou seja, “uma canção cantada ao lado da outra” (SANT’ANNA, 1991, p.28), implica um modelo que é submetido a uma operação transformadora de estrutura e, conseqüentemente, de sentido. A paródia é, ainda, “[...] uma repetição com distância crítica, que marca a diferença em vez da semelhança” (HUTCHEON, 1989, p.17). A distância crítica é atingida pela utilização da figura da ironia que age sobre o princípio da duplicidade dos discursos ou pela deformação de um discurso em relação ao que lhe serve de modelo. O distanciamento irônico é que provoca a quebra com a tradição, com a ideia de continuidade e instaura uma nova ordem, daí resultando a intenção crítica que tem, como alvo, ora o próprio texto que serve de ponto de partida, ora o contexto, dentro do qual o modelo é reatualizado, ora ainda, em muitos casos, outros textos, em que o modelo serve de espelho ou contraponto.

As naus utiliza-se do recurso da paródia para fazer da história portuguesa, que serve de ponto de partido ou modelo a ser revisitado, um substrato para uma poderosa, corrosiva, crítica ao presente, quando então acontece o processo de deformação do modelo, tendo por princípio a “repetição com distância crítica”. Romance feito de quadros na aparência autônomos, conta com personagens que desfilam sua miséria, vivendo um grotesco cotidiano e tendo a absoluta carência de expectativas. O que dá unidade à existência de seres tão desenraizados e que servirá para que o romance se estruture como gênero é o substrato épico que embasa suas aventuras e que é cômica e parodicamente revisitado já a partir do título. *As naus* constituiriam uma epopeia degradada, ou ainda o avesso de uma epopeia. Se esse gênero poemático clássico, já no século XVI, era paródico, em vista do fato de a época não comportar mais epopeias, no século XX, seria duplamente paródico. A aventura heroica, em nossos dias, não passa de uma utopia e só pode ser revisitada, se houver a reciclagem de uma forma e de uma concepção de mundo. Quanto à forma, não se produz mais a poesia e nem

mesmo o poema – a prosa sustenta agora o simulacro de aventura. Aliás, a prosificação corresponde, em todos seus matizes, à banalização da aventura das personagens, que perdem o estatuto de heróis da raça, para se transformarem em pessoas comuns, envoltos com as tarefas mesquinhas do cotidiano e que, portanto, não podem ter a seu serviço as graças da poesia, sobretudo, a épica, gênero nobre por excelência. Quanto à concepção de mundo, desaparece de vez a exaltação de toda uma raça, os feitos dos heróis amesquinham-se até se reduzirem à insignificância, como se Lobo Antunes (2011) retirasse do gênero epopeico somente as personas desgastadas de reis, navegantes, poetas, santos, homens e mulheres do povo.

Resta ver agora como é que se manifesta a “intertextualidade da diferença” – marca registrada da paródia – nesse romance singular de Lobo Antunes. De nosso ponto de vista, com a intersecção de duas épocas opostas e bem distintas. Referimo-nos, de um lado, à época das grandes conquistas portuguesas do além-mar, que resultaram de um projeto expansionista muito bem delineado e que tiveram início no século XV, com a Tomada de Ceuta (1415), com as navegações de reconhecimento de Diogo Cão (1482) até o Zaire e de Bartolomeu Dias até o Cabo das Tormentas (1488) e culminaram com a descoberta do caminho para as Índias (1498), pelo navegador Vasco da Gama, e com a descoberta do Brasil (1500), por Pedro Álvares Cabral. De outro lado, é preciso pensar na época relativa ao fato histórico da chamada Revolução dos Cravos, que deu fim à ditadura salazarista, à libertação das antigas colônias do Ultramar e, por conseguinte, à tragédia dos retornados, obrigados a deixar suas terras e bens e voltar à Metrópole, e que aconteceu em abril de 1974. Portanto, mais de 400 anos separam tais épocas, que serão interseccionadas, confundidas por Lobo Antunes, compondo esse tempo sem tempo, marcado por indícios temporais do passado e da modernidade, representados tanto por pessoas – reis, navegantes, conquistadores, poetas, etc. – quanto pela linguagem, por monumentos, veículos, vestimentas, enfim, por objetos dos mais variados.

Recursos estilísticos

Para levar a efeito a intersecção entre fatos e personagens, de que resulta o grande efeito paródico do livro, o romancista serve-se fundamentalmente de três recursos:

- a) de marcas do estilo;
- b) de marcas históricas;
- c) do efeito do deslocamento.

No que diz respeito aos efeitos estilísticos, a escrita de Lobo Antunes (2011) é marcada pela fusão deliberada do diálogo, da narração, dos fluxos-de-consciência num só corpo do texto e pela engenhosa alteração do foco narrativo, de terceira para a primeira pessoa, como no seguinte fragmento: “O homem de nome Luís *mudou* o pai de braço para aliviar o cotovelo mas palavra que nunca *pensei* que Lisboa fosse esse dédalo de janelas de sacada comida pelos ácidos do Tejo” (ANTUNES, 2011, p.67,

grifo nosso). Como é muito comum ao longo do romance, essa mudança brusca de voz narrativa, sem preâmbulos e explicações, cria um efeito único, uma cumplicidade entre o narrador *princeps* e os vários narradores que, afinal, são as próprias personagens. Lobo Antunes (2011), com esse recurso, compõe o que se convencionou chamar de “romance polifônico”. Esse tipo de obra caracteriza-se pela “multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis” (BAKHTIN, 2002, p.4), ou seja, vozes que não se misturam, que têm independência em relação ao narrador principal ou à voz do autor implícito. Ainda, aproveitando-se de reflexões de Bakhtin (1990), é possível dizer que as personagens de Lobo Antunes, nesse processo engenhoso de liberarem a própria voz em meio ao discurso de terceira pessoa, impõem seu próprio e autônomo discurso que é diverso daquele do autor ou de seu representante no interior do romance, o narrador.

Esse princípio de liberdade da personagem em relação ao autor/narrador e a liberação de sua autoconsciência, em meio ao processo narrativo, verifica-se ao longo de todo o romance. É o que acontece, entre outros exemplos, na passagem referente à chegada de Pedro Álvares Cabral no aeroporto, em Lisboa (ANTUNES, 2011) passagem que salienta três enfoques distintos: o primeiro deles, determinado pelo foco em terceira pessoa, em que a personagem Pedro Álvares Cabral se confunde com a massa anônima de retornados, a serem recebidos por um funcionário no aeroporto. O segundo dos enfoques, marcado pelo foco em primeira pessoa, inicia-se quando a personagem distingue-se da massa, individualiza-se e faz que o discurso emane de sua óptica privilegiada, contrapondo-se à fala de quem o interroga e afirmando independentemente a sua subjetividade. O terceiro dos enfoques, também marcado pela primeira pessoa e diretamente ligado ao segundo, é representado pela consciência pura da personagem, pelos conteúdos de sua memória afetiva, despertada pela pergunta inicial feita pelo escrivão “Tendes família?” (ANTUNES, 2011).

A personagem não é o que o narrador em terceira pessoa, numa narrativa de caráter monológico, porventura pudesse dizer a respeito dele; como é independente, ele é quem fornece ao leitor impressões, sensações a comporem a imagem da casa, reduzida tão-só e afetivamente a um espelho. O recurso ao espelho é bem significativo, no sentido de que ele deforma o retrato de quem nele se contempla e revela a face oculta de cada um – uma metáfora clara de um processo invertido de revelação de identidade que, por sua vez, passa forçosamente pela incorporação de sensações visuais e auditivas. Ora, isso que acontece com Pedro Álvares Cabral, ou seja, a liberdade da personagem, a manifestação espontânea da primeira pessoa ou de conteúdos da psique, repete-se com as outras personagens, acentuando o caráter essencialmente polifônico do romance. As várias vozes falam, emergem do discurso de terceira pessoa, cada uma delas manifestando um modo específico de ver o mundo, em tudo distinto daquele do autor/narrador. Mas, além dessas fusões de vozes, outras fusões se fazem ver como as da fala contemporânea e de um discurso arcaico, que ajudam a construir, no plano estilístico, a ponte entre o passado e o presente, ou melhor, a obliterar as diferenças entre as duas dimensões temporais. Outro efeito estilístico constante está no uso da metonímia pelo menos em dois casos, quando personagens do passado são presentificadas simbolicamente e massificadas.

Mas o grande traço paródico do livro repousa mesmo no recurso ao deslocamento das personagens de um tempo que foi seu para outro que não pertence propriamente a eles. Tendo como núcleo os efeitos da Revolução dos Cravos na sociedade portuguesa e, sobretudo, a questão dos “retornados”, o romance se debruça sobre o marasmo provocado pela desorganização, pelo caos social, em nome dos ideais revolucionários. O achado paródico de Lobo Antunes é fazer que as grandes figuras históricas da nação, reduzidas agora a criaturas degradadas, perdidas, vistam ironicamente a máscara de retornados. Para dar sustentáculo à ação e liga ao romance, o autor coloca como centro da narrativa um casal anônimo de velhos emigrados, que perderam tudo com a revolução e com a libertação das antigas colônias, no momento em que o poder passa das mãos dos portugueses para os africanos, o que tem como consequência o necessário retorno dos ex-colonos para a Metrópole, sem expectativa alguma de futuro. O resultado disso é a perda de identidade e a falta de identificação com a terra que os havia acolhido e que agora os expulsava sem contemplação alguma (ANTUNES, 2011).

Ainda como efeito do deslocamento, que produzirá a paródia, vale registrar as transformações sofridas, no presente, por cidadãos ilustres do passado. As figuras não são resgatadas da História, mas vistas crítica e distanciadamente por meio da lente deformadora e irônica do narrador, que, sem meias tintas, promove uma verdadeira dessacralização do que há de mais sagrado na História e, por extensão, na cultura literária portuguesa, ou seja, o passado imortalizado pela epopeia maior presente em *Os Lusíadas* e por uma quantidade enorme de poemas líricos, poemetos, dramas, romances, etc.

Coroando um desfile de personagens parodicamente revisitados e deslocados de modo estratégico das páginas da História e alocados no presente da Revolução, Lobo Antunes (2011) serve-se ainda de dois expedientes simbólicos para completar a desmontagem crítica de um país em crise de identidade. O primeiro deles é visto numa cena, cujo sentido emblemático é bastante explícito, em que o que resultou das Grandes Descobertas realizadas por Diogo Cão é literalmente jogado na lata de lixo da História. O segundo deles comparece na alegoria do último capítulo do romance que tem como base o mito fundamental da História Portuguesa, representado por D. Sebastião que, no imaginário luso, será conhecido, através dos tempos, como o Encoberto, aquele que virá das brumas para resgatar a nação e ajudá-la a recuperar a grandeza pretérita. Por iniciativa do governo, alguns retornados da África são alojados num hospital de tuberculosos desocupados. Indo até a praia, em Ericeira, os doentes esperam a vinda de um “[...] adolescente loiro, de coroa na cabeça e beijos amuados, vindo de Alcácer Quibir com pulseiras de cobre trabalhado dos ciganos de Carcavelos e colares baratos de Tânger ao pescoço”, mas o que deparam é apenas “o oceano vazio até a linha do horizonte”, enquanto aguardam, a tossir, “[...] os relinchos de um cavalo impossível” (ANTUNES, 2011, p.176, p.181-182). A tradução da alegoria é muito clara: os antigos navegantes, transformados em retornados e tísicos, transferem toda a esperança para o mito impossível do retorno do rei morto.

Conclusão

Com todos os expedientes acima analisados, António Lobo Antunes (2011) consegue realizar um romance de substrato histórico, fundindo métodos e linguagens, servindo-se do efeito paródico, visando a criticar um país em crise que perdeu a identidade e que por isso mesmo é obrigado a depositar suas esperanças na glória passada, enquanto, inconscientemente, espera pela vinda da figura mítica do Encoberto que há de redimir seu povo com a promessa de um novo tempo de grandezas. Esta paródia, ao cabo, reflete mesmo uma realidade histórica: Portugal encontrou sua decadência quando cultivava a opulência. Carreando riquezas mais ou menos fáceis das colônias, o país pouco cuidou da produção de manufaturas, o que terá graves consequências num futuro bem próximo. Haja vista o seu atraso em instalar a Revolução Industrial. O capitalismo dependente de Portugal implicava o endividamento com as casas bancárias, principalmente as de Flandres e Sul da Alemanha e uma dependência cada vez maior da Inglaterra que, de fato, foi o país que mais se beneficiou das conquistas. Lobo Antunes, com essa ficcionalização paródica da História pôs o dedo na ferida, ao mostrar, com ironia, o empobrecimento e a miséria dos grandes conquistadores do passado, transformados nos párias de um presente inóspito.

GOMES, A. C.; CAMPOS, A. L. de A.; TEIXEIRA, E. de A. History as parody: the revisiting of the era of achievements by António Lobo Antunes. **Revista de Letras**, São Paulo, v.57, n.1, p.13-25, jan./jun. 2017.

- **ABSTRACT:** *In this article we intend to examine how the interdisciplinary dialogue between History and Literature takes place in the novel *The Ships of António Lobo Antunes*. Working with the parody of the founding myths and the adventure of the most representative historical figures of Portugal, the author seeks to demystify the past in the face of the present, to criticize expansionism and colonialism. At the same time, the criticism is also addressed to the Salazar Dictatorship, seen as an attempt to prolong the harmful effects of colonialism.*
- **KEYWORDS:** *History. Literature. Narrative. Time. Colonialism.*

Referências

ANTUNES, A. L. **As naus**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.

ARISTÓTELES. **Poética**. 2.ed. São Paulo: Ars Poética, 2011.

BAKHTIN, M. **Questões de literatura e de estética**. São Paulo: EDUNESC, 1990.

_____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

- ELIADE, M. **Le sacré et le profane**. Paris: Gallimard, 1965.
- GOMES, A. C. **A voz itinerante: o romance português contemporâneo**. São Paulo: EDUSP, 1992.
- HERCULANO, A. **Lendas e narrativas**. Lisboa: Bertrand, 1978. 2v.
- HUTCHEON, L. **Uma teoria da paródia**. Lisboa: Ed. 70, 1989.
- MARQUES, A. H. de O. **Breve história de Portugal**. 4.ed. Lisboa: Presença, 2001.
- PARRY, J. H. **La epoca de los descubrimientos geográficos: 1450-1620**. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1964.
- SANT'ANNA, A. R. de. **Paródia, paráfrase & cia**. São Paulo: Ática, 1991.
- SARAMAGO, J. **Memorial do convento**. 24.ed. Rio de Janeiro: Bertrand, 1999.

A FICÇÃO PÓS-MODERNISTA E A BUSCA DAS VERDADES POSSÍVEIS – UMA RESENHA TEÓRICA

Ana Cristina MENDES*

- **RESUMO:** O presente artigo delinea condições sociais e históricas que conduziram a um revivalismo do século XIX no campo da literatura pós-moderna inglesa entre finais do século XX e a passagem para o século XXI. Registamos, numa forma sintética, pressupostos teóricos da recuperação da época vitoriana, integrando-os em conceptualizações disruptivas, à época, da H/história e respetivas implicações ao nível da narrativa. Ao revermos o modo como o romance histórico pós-moderno foi abordado pela teoria nestas décadas, recorreremos às propostas de Linda Hutcheon (1988, 1989), Amy Elias (2001) e David W. Price (1999). Com este enquadramento teórico, pretendemos compreender o desejo subjacente à escrita de verdades históricas possíveis que, em nosso entendimento, motivou os romances pós-modernos ingleses do período histórico em apreço, como os paradigmáticos *The French Lieutenant's Woman* de John Fowles (1969) e *Possession* de A. S. Byatt (1990).
- **PALAVRAS-CHAVE:** Literatura inglesa. Literatura pós-modernista. Revivalismo vitoriano. Narrativa.

Introdução: conceptualizações pós-modernistas de H/história

Não sei que passos darei, não sei que espécie de verdade busco: apenas sei que se tornou intolerável não saber ...
José Saramago (1993, p.49).

Tendo como ponto de partida a evolução das conceções de H/história, em especial no que respeita à sua narrativização, este artigo apresenta uma resenha do modo como o romance histórico pós-moderno foi abordado pela teoria nas últimas décadas do século XX e na passagem para ao século XXI, particularmente nas obras de Linda Hutcheon (1988, 1989), Amy Elias (2001) e David W. Price (1999). Ao considerar aquelas teorizações, pretende-se contribuir para a compreensão do desejo subjacente à escrita de verdades possíveis, inspirador de romances paradigmáticos do género, como

* UL – Universidade de Lisboa. Faculdade de Letras – Departamento de Estudos Anglisticos. Lisboa, Portugal – anafmendes@campus.ul.pt

Artigo recebido em 20/07/2017 e aprovado em 30/10/2017.

The French Lieutenant's Woman de John Fowles (1969) e *Possession* de A. S. Byatt (1990), bem como de um número considerável de romances escritos nas últimas décadas e que, à semelhança destes, versam, por vezes de um forma intensamente auro-reflexiva, sobre questões historiográficas.

Ao desenvolver a crítica metodológica e sistemática das fontes, a Nova História mostrou até que ponto muitas das verdades da historiografia tradicional assentavam em registos frágeis, assistindo-se a uma releitura crítica do passado numa **ótica** contemporânea. Entre as características daquele paradigma conta-se o alargamento do estatuto de fontes a campos até então depreciados, abrindo caminho ao interesse pela chamada “*history from below*”¹ ou história não oficial – assente na exploração de diários pessoais, documentos familiares e testemunhos orais – bem como ao reconhecimento de que a escrita da história poderá revelar-se culturalmente relativa (ELIAS, 2001). Segundo as conceções historiográficas pós-modernistas, derivadas principalmente dos textos de Michel Foucault, a história seria uma determinada versão do passado, construída a partir do caos dos acontecimentos no interesse de quem detinha mais poder (EVANS, 2000). Nas décadas de 1970 e, sobretudo, de 1980, a ligação foucaultiana entre o saber e o exercício do poder coincidiu com a emergência de formas de narração e pesquisa históricas politicamente comprometidas.

Quando Jean-François Lyotard (1984) define a condição pós-moderna como um estado de incredulidade em relação às metanarrativas – construções totalizadoras e teleológicas, sob a forma de discursos como a Filosofia, a Religião, a Ciência e a História, que têm costumadamente reivindicado o acesso a uma verdade ou a um conjunto de factos essenciais – estabelece a base para debater os sistemas narrativos através dos quais as sociedades organizam e conferem unidade, sentido e universalidade à experiência do mundo. Determinado a valorizar a condição pós-moderna, Lyotard encara com otimismo o decréscimo da influência de metanarrativas como o marxismo e o liberalismo, e a demolição dos alicerces iluministas da modernidade. Insurgindo-se contra o estatuto de uma verdade no sentido positivista, a ficção pós-moderna parece participar nesta conjuntura ao recolocar a *História* como uma narrativa escrita, uma *história*, e não uma compilação neutra de eventos.

Os modelos tradicionais de história, fortemente associados ao racionalismo iluminista, encerram uma noção de história progressista, que se desenvolve por estádios sociais cada vez mais perfeitos. Descrevendo a influência daqueles paradigmas no romance histórico de Scott, Elias (2001) aponta da seguinte forma as suas pressuposições:

[...] historians could be social scientists in a true sense, observing cultures impartially and extrapolating through inductive logic the organizing patterns of societies, cultures, and history; that history was linear, a line of interlocked events developing from one point in historical time to another; that this linear time moved along a universal

¹ “*History from below*” corresponde a uma forma de narrativa histórica desenvolvida a partir de uma abordagem à história europeia associada à escola da publicação francesa *Annales d'histoire économique et sociale*, fundada por Marc Bloch e Lucien Febvre em 1929. O termo foi popularizado pelo historiador inglês E. P. Thompson num artigo publicado no *Times Literary Supplement* em 1966.

*developmental continuum, based in a universal human nature, in which cultures progressed from lower to higher forms; that history was thus positivistic and progress was a realistically attainable goal [...]*². (ELIAS, 2001, p.11-12).

Lyotard (1984) propõe uma visão a-histórica da pós-modernidade, em que, para além de conduzir à descrença nas metanarrativas, desvende a ausência da realidade da realidade através da criação de outras realidades³. Fredric Jameson (1984), no prefácio a *The Postmodern Condition*, aponta as dificuldades desta teorização, relacionando-as com o facto de também Lyotard partir de posições fundadas em narrativas mestras – uma de inspiração francesa, mais revolucionária, e outra de feição germânica e hegeliana:

*For the two great myths disengaged by Lyotard and identified as the alternate justifications for institutional scientific research up to our own period – that of the liberation of humanity and that of the speculative unity of all knowledge (qua philosophical system) – are also national myths and reproduce the very polemic in which Lyotard's own book wishes to intervene*⁴. (JAMESON, 1984, p.ix).

Esta posição paradoxal comprova que a crítica pós-moderna exalta e subverte em simultâneo os seus objetos de análise. O pós-modernismo almeja contestar os discursos culturais dominantes, consciente de que não se pode libertar completamente deles, já que não existe posição exterior às metanarrativas que possibilite uma crítica que não esteja comprometida, de alguma forma, com estas.

O reconhecimento da história como construção, não como uma realidade à espera de ser descoberta e comunicada linguisticamente de forma transparente, tem conduzido a um enfoque crítico na sua narrativização (CONNOR, 1996). No capítulo “The Historical Text as Literary Artifact”, incluído em *Tropics of Discourse*, Hayden White (1978) reintroduz a questão da afinidade entre literatura e história. Em traços gerais, é proposta uma historiografia em que ao historiador será permitido imaginar e descrever os factos, assumindo-se que qualquer enunciação daqueles será provisória e sempre incompleta:

² “[...] os historiadores poderiam ser cientistas sociais num sentido verdadeiro, observando imparcialmente as culturas e extrapolando através da lógica indutiva os padrões de organização das sociedades, culturas e história; que a história era linear, uma linha de eventos interligados que se desenvolve de um ponto no tempo histórico para outro; que esse tempo linear se movia ao longo de um contínuo de desenvolvimento universal, baseado numa natureza humana universal, na qual as culturas progrediam de formas inferiores para formas superiores; que a história era assim positivista e o progresso era um objetivo realisticamente atingível [...]” (ELIAS, 2001, p.11-12, tradução nossa).

³ Nas palavras de Lyotard (1984, p.81), “[...] *it is our business not to supply reality but to invent allusions to the conceivable which cannot be presented*” “[...] é nosso dever não providenciar a realidade, mas inventar alusões ao concebível que não pode ser apresentado”].

⁴ “Porque os dois grandes mitos que Lyotard destrinça e identifica como as justificativas alternativas para a investigação científica institucional até aos nossos dias – o da libertação da humanidade e o da unidade especulativa de todo o conhecimento (qua sistema filosófico) – são também mitos nacionais e reproduzem a polémica em que o próprio livro de Lyotard pretende intervir.” (JAMESON, 1984, p.ix, tradução nossa).

*One of the marks of a good professional historian is the consistency with which he reminds his readers of the purely provisional nature of his characterizations of events, agents, and agencies found in the always incomplete historical record. [...] in general, there has been a reluctance to consider historical narratives as what they most manifestly are: verbal fictions, the contents of which are as much **invented as found** and the forms of which have more in common with their counterparts in literature than they have with those in the sciences⁵. (WHITE, 1978, p.82, grifo do autor).*

A reconstrução do passado, possuindo necessariamente uma estrutura narrativa, integrará um imaginário poético e dependerá, em primeiro lugar, da linguagem que o historiador emprega. Nesta perspectiva, White (1978) sugere que cada refazer da história é uma meta-história, resultante de opções estéticas, cognitivas e éticas, ilustrativas da relação do historiador-escritor com o passado. Sustenta-se, pelo que foi dito, que a história é influenciada pela seleção de modos estéticos, de técnicas narrativas e de figuras de estilo (ELIAS, 2001), nomeadamente a metáfora, a metonímia, a sinédoque e a ironia. Apetrechado com estas quatro ferramentas, o profissional da história atribuirá sentido a um conjunto de factos: pode subordiná-los às leis causais que os condicionaram, mas poderá igualmente codificá-los no sentido de (re)construir um passado plausível. Nas palavras de White, a criação historiográfica corresponderá, assim, a uma produção literária:

[...] historical narratives are not only models of past events and processes, but also metaphorical statements which suggest a relation of similitude between such events and processes and the story types that we conventionally use to endow the events of our lives with culturally sanctioned meanings. Viewed in a purely formal way, a historical narrative is not only a reproduction of the events reported in it, but also a complex of symbols which gives us directions for finding an icon of the structure of those events in our literary tradition⁶. (WHITE, 1978, p.88).

Face ao exposto, o modo como o discurso é transmitido, adotando um ponto de vista, o de quem narra, repercute a impossibilidade de isenção do relato histórico. Esta autoconsciência levou a que a história incluisse novas vozes e perspectivas renovadas. Quem escreve não só adota um foco narrativo, mas também constrói um quadro seletivo, pelo

⁵ “Um dos atributos de um bom historiador profissional é a consistência com que ele recorda os seus leitores da natureza puramente provisória das suas caracterizações de eventos, agentes e agências encontradas no sempre incompleto registo histórico. [...] em geral, tem havido relutância em considerar as narrativas históricas como o que elas manifestamente mais são: ficções verbais, cujos conteúdos são tão **inventados quanto encontrados** e cujas formas têm mais em comum com as suas congêneres na literatura do que com aquelas nas ciências.” (WHITE, 1978, p.82, tradução nossa).

⁶ “[...] as narrativas históricas não são apenas modelos de eventos e processos passados, mas também afirmações metafóricas que sugerem uma relação de similitude entre tais eventos e processos e os tipos de história que convencionalmente usamos para conferir aos eventos de nossas vidas significados culturalmente sancionados. Vista de uma forma puramente formal, uma narrativa histórica não é apenas uma reprodução dos eventos relatados nesta, mas também um complexo de símbolos que nos dá pistas para encontrar um ícone da estrutura desses eventos na nossa tradição literária.” (WHITE, 1978, p.88, tradução nossa).

que a questão significativa, neste contexto, consiste em saber como é atribuído sentido a um acontecimento.

A fim de revelar não só os limites, mas também o poder do conhecimento histórico, a ficção pós-modernista abre, por seu turno, outras possibilidades de questionamento, reelaborando os conteúdos e as formas do passado. A desconfiança generalizada relativamente a uma visão linear de história universal é patente nos romances históricos pós-modernistas da literatura inglesa, o que contribuiu para o entendimento do romance escrito no período do Pós-Guerra enquanto um dos modos de (re)fazer a história e não apenas como um texto determinado por aquela (CONNOR, 1996). O aproximar do final do século e, neste caso, do milénio, parece ter sido o momento aguardado para um processo de reapreciação que incluiu, por um lado, o abandono de algumas das narrativas que tinham dado sentido à existência dos indivíduos e, por outro, a inevitável substituição destas (CONNOR, 1996).

Na cultura contemporânea, a uma reavaliação do passado alia-se a perceção bipolar de um declínio nacional e de um impulso social de transformação. Para além dos já referidos Byatt e Fowles, escritores como Julian Barnes, Salman Rushdie e Jeanette Winterson dedicaram a sua atenção, no final do século XX, à análise da relação entre a Grã-Bretanha e o seu passado, um enfoque atribuível a um conjunto de fatores inter-relacionados. Tendo terminado o ciclo do Império, a Grã-Bretanha vê-se confrontada com a perda de autoridade e influência mundiais em termos políticos, militares e económicos. Por outro lado, após a Segunda Guerra Mundial, o aumento de uma população multicultural, impulsionado pelo estabelecimento no país de um número considerável de imigrantes provenientes de diferentes regiões do ex-Império, problematizam uma noção homogénea de anglicidade. Neste âmbito, a indústria do património marcou, a nível político, uma tentativa de atenuar as descontinuidades presentes através da criação de uma harmonia intemporal localizada num tempo pretérito. Para além desta nova realidade cultural, a identidade britânica viu-se constringida a reconfigurar-se no contexto da integração numa comunidade europeia (leia-se continental) alargada. Com efeito, a transformação de uma organização originariamente económica num projeto de União Europeia e, a uma menor escala, a construção do Túnel da Mancha (de valor simbólico não desprezível) têm conduzido progressivamente a uma reconfiguração identitária.

Perante esta inter-relação de fatores, surgem narrativas que procuram recolocar a Grã-Bretanha no *continuum* histórico, pelo que, como argumenta David Cowart (1989), o recente surgimento de uma nova ficção histórica pode ser interpretado como reflexo de um desejo partilhado de estabilidade histórica num período inconstante:

[...] *the increasing prominence of historical themes in current fiction suggests that the novel's perennial valence for history has acquired new strength in recent years [...]. A sense of urgency – sometimes even an air of desperation – pervades the historical novel since mid-century, for its author probes the past to account for a present that grows increasingly chaotic*⁷. (COWART, 1989, p.1).

⁷ “[...] a crescente proeminência de temas históricos na ficção atual sugere que a perene valência do romance para a história adquiriu uma nova força nos últimos anos [...]. Uma sensação de urgência – às vezes até um ar

Como já referimos, a suspeita crescente relativamente às narrativas históricas tem conduzido ao reexame, quase obsessivo, da história no romance pós-moderno. Comprovam-no as obras emblemáticas como *The French Lieutenant's Woman* e *Possession*. De modo genérico, a percepção do carácter contingente das reconstruções históricas revela-se, em *The French Lieutenant's Woman*, pela existência de fins alternativos e, no caso de *Possession*, através da ausência de encerramento narrativo. Neste domínio, acresce a presença, no romance de Fowles, de um narrador que comenta abertamente o processo de estruturação narrativa, denunciando a compreensão do romancista relativamente à arbitrariedade do projeto historiográfico.

Contudo, aquela autoconsciência não obsta ao desejo de arquitetar padrões e sistemas de significação. Apesar da noção do carácter provisório de qualquer reconstrução historiográfica, é discernível uma réstia de esperança na possibilidade de a narrativa comunicar algumas verdades sobre a época vitoriana. Seguindo de perto os termos propostos por Elias (2001), o ponto fulcral do exame daquelas obras residirá na conexão entre o desejo e o ceticismo no que concerne à história. A recorrência da revisitação do passado na ficção pós-moderna tem conduzido a um conjunto de abordagens críticas de categorização e redefinição do género *romance histórico* que procuraremos examinar, ainda que concisamente. Esta análise não perde de vista o facto de que as grelhas críticas propostas pelas teorias do pós-modernismo estão, elas próprias, sujeitas a leituras diversas, por vezes antagónicas.

O Romance histórico pós-moderno na crítica

As obras literárias que parodiam as formas e os mecanismos textuais de romances do século XIX formam uma subclasse cada vez mais significativa da ficção pós-moderna. Ao combinar paradoxalmente convenções realistas e metaficcionalistas estabelecem um diálogo irónico com o passado, empregando e subvertendo técnicas ficcionais tradicionais. Iniciando o nosso percurso dedicado à forma como o romance histórico contemporâneo tem sido conceptualizado na teoria crítica recente com a teorização de Hutcheon (1988, 1989), dada a sua influência neste âmbito de análise crítica, partimos dos dois pontos centrais de *A Poetics of Postmodernism*: a evidência de uma corrente literária empenhada não somente em revisitar o passado, mas também em analisá-lo de forma questionadora, desmitificando-o enquanto relato de verdades; e a premência de classificar esta tendência cultural. À propensão de utilizar de forma crítica o material histórico, a teórica canadiana intitula metaficção historiográfica, conceito que designa uma parte da literatura contemporânea que incita à autorreflexividade e se apropria, direta ou indiretamente, de personagens ou contextos históricos enquanto fontes legitimadoras da narrativa (HUTCHEON, 1988). Saliente-se ainda que, para a autora, a metaficção historiográfica é o tipo por excelência do romance pós-moderno, na medida em que,

de desespero – permeia o romance histórico desde meados do século, pois o seu autor investiga o passado para dar conta de um presente que se torna cada vez mais caótico.” (COWART, 1989, p.1, tradução nossa).

combinando história e ficção, expressa na perfeição o carácter contraditório do pós-modernismo (HUTCHEON, 1988).

Ao usar a história simultaneamente enquanto referência ao mundo passado “real” e construção discursiva, a metaficção historiográfica difere substancialmente, segundo Alison Lee (1990), do uso da história no romance histórico tradicional, entendida aí como um grupo de factos inquestionável que existe extratextualmente e é representado como o que “aconteceu na verdade”. Se o romance histórico, nesta aceção, procura respeitar a cronologia e o teor dos factos históricos, imprimindo-lhes a inferência ficcional do escritor, a metaficção historiográfica trabalha, acima de tudo, os problemas epistemológicos ligados à reconstrução de acontecimentos e à escrita da história.

Estamos, neste contexto, perante a emergência de uma nova atitude em relação à história sob a forma de romance. Como se depreende da designação metaficção historiográfica, esta combina, paradoxalmente, uma autoconsciência cética dos efeitos condicionantes da linguagem e um compromisso contínuo de representação do passado (HUTCHEON, 1988). A intuição da existência de margens discricionárias no discurso da história é explorada com intensidade por escritores do pós-modernismo como Salman Rushdie e J.M. Coetzee, logo que se assume que o passado apenas nos pode chegar sob forma de indícios textuais (HUTCHEON, 1988). Desse modo, no romance pós-modernista reafirma-se tanto a narrativa histórica como a ficcional em termos de discursos através dos quais são compostas versões da realidade. Constituindo a história e a literatura sistemas de significação através dos quais os indivíduos fazem sentido do passado, o significado e a forma da primeira não residirão nos acontecimentos pretéritos, mas sim nos sistemas que fazem dos factos históricos. Longe de qualquer sentimento nostálgico ou de busca de um sentido edénico, o retorno ao passado significará, neste cenário, uma reavaliação do passado à luz do presente (HUTCHEON, 1988).

A Poetics of Postmodernism de Hutcheon (1988) aborda o impulso contraditório que alegadamente norteia o pensamento pós-moderno: ao desejo politicamente motivado de enfraquecer qualquer metanarrativa que procure impor a sua visão contrapõe-se a aspiração do indivíduo de construir uma narrativa que lhe permita intervir na conceptualização do mundo. Na verdade, a autora entende o pós-modernismo como um discurso libertador, no sentido em que contesta o paradigma liberal humanista ao predispor uma autoconsciência exacerbada dos valores ocidentais, aceites como unos, imutáveis e transcendentes. Em *The Politics of Postmodernism*, Hutcheon (1989) defende que o projeto pós-moderno poderá ser melhor compreendido à luz da paródia, entendida como, nas suas palavras, “[...] a kind of contesting revision or rereading of the past that both confirms and subverts the power of the representations of history”⁸ (HUTCHEON, 1989, p.95)⁹. Nesta linha de pensamento, é proposta,

⁸ “[...] uma espécie de revisão ou releitura contestatárias do passado que tanto confirma quanto subverte o poder das representações da história” (HUTCHEON, 1989, p.95, tradução nossa).

⁹ Já em *A Poetics of Postmodernism*, Hutcheon (1988, p.118) havia registado: “Parody is one of the postmodern ways of literally incorporating the textualized past into the text of the present” [“A paródia é uma das formas pós-modernas de incorporar literalmente o passado textualizado no texto do presente”].

enquanto fonte de exame crítico da cultura ocidental, a consideração paródica das representações convencionais do passado:

*[Postmodernist parody] is fundamentally ironic and critical, not nostalgic or antiquarian in its relation to the past [...]. Postmodern parody is both deconstructively critical and constructively creative, paradoxically making us aware of both the limits and the powers of representation – in any medium.*¹⁰ (HUTCHEON, 1989, p.98).

Note-se que o problematizar daquelas representações não deixa de corresponder a uma transgressão autorizada (HUTCHEON, 1989). Apesar de constituir uma forma de reapropriar e questionar a cultura dominante, o recurso ao cânone europeu e norte-americano nas paródias pós-modernas denuncia a dependência em relação a uma tradição cultural específica e, portanto, a incapacidade de a ignorar abertamente. Esta subordinação explica, segundo a autora, a duplicidade política dos textos pós-modernos (HUTCHEON, 1989).

Apesar de o trabalho de Hutcheon contribuir para a reflexão sobre os nexos entre a literatura e a história, o seu aparelho conceptual estará limitado, na perspetiva de Connor (1996), pelo que parece ser a criação de um fosso entre um passado insipiente e um presente informado. Outra das críticas dirigidas às proposições de *A Poetics of Postmodernism* e *The Politics of Postmodernism*, nomeadamente por Ansgar Nünning (1997), prende-se com a dificuldade em agrupar romances pós-modernistas sob *uma* etiqueta, seja esta a da metaficção historiográfica ou outra, perante a diversidade dos modos como a ficção contemporânea esbate as convenções de género¹¹. Sem dúvida, colocando-se nos limites entre a historiografia e a literatura, facto e ficção, real e imaginário, a literatura pós-moderna de temática histórica problematiza fronteiras ontológicas, atenuando as diferenças entre as convenções empregues pelos discursos literário e histórico na representação de acontecimentos passados (NÜNNING, 1997). Para além do problema em aplicar a etiqueta de metaficção historiográfica, em exclusivo, ao romance pós-modernista, aquela não deverá ser entendida como definidora, em absoluto, do pós-modernismo – conforme defende Hutcheon –, mas sim como uma das várias narrativas daquele movimento (NÜNNING, 1997).

¹⁰ “[A paródia pós-modernista] é fundamentalmente irónica e crítica, não nostálgica ou antiquária na sua relação com o passado. A paródia pós-moderna é desconstrutivamente crítica e construtivamente criativa, tornando-nos paradoxalmente conscientes tanto dos limites quanto dos poderes de representação – em qualquer meio.” (HUTCHEON, 1989, p.98, tradução nossa).

¹¹ Em consequência, o autor, concluindo que o campo da metaficção e da ficção histórica pós-modernista necessita ser retraçado, contribuiu com uma tipologia sistemática das várias formas da apresentação da história na ficção, que categorizou como formas implícitas e explícitas de metaficção historiográfica. Aqui, as formas implícitas de metaficção historiográfica são representadas por aqueles romances históricos pós-modernos que refletem as modernas teorias da história; tais romances recordam ao leitor que a história é acessível apenas enquanto narrativa produzida por indivíduos que recordam e interpretam acontecimentos partindo dos seus pontos de vista particulares (NÜNNING, 1997). Em oposição às formas implícitas, as formas explícitas de metaficção historiográfica discutem abertamente os problemas metodológicos e epistemológicos de reconstrução do passado, sendo que a marca de contraste da metaficção historiográfica explícita reside no facto de as questões historiográficas serem apresentadas diretamente por narradores ou personagens (NÜNNING, 1997).

Uma outra insuficiência apontada à conceptualização da autora canadiana relaciona-se com a evidência de que, segundo esta, a problematização política encetada pela ficção pós-moderna se resume à desestabilização e aceitação das suas contradições inerentes. Hutcheon defende a sua posição no seguinte passo:

[...] *the postmodern may offer art as the site of political struggle by its imposing of multiple and deconstructing questions, but it does not seem able to make the move into political agency. It asks questions that reveal art as the place where values, norms, beliefs, actions are produced; it deconstructs the processes of signification. But it never escapes its double encoding: it is always aware of the mutual interdependence of the dominant and the contestatory.*¹² (HUTCHEON, 1989, p.157).

Da leitura deste excerto, infere-se que a desconstrução de verdades absolutas implica como única atitude possível, naquele quadro, expor e denunciar a parcialidade de qualquer sistema monolítico, aceitando antinomias e indeterminações: “*Postmodern novels [...] openly assert that there are only truths in the plural and never one Truth; and there is rarely falseness per se, just others’ truths*”¹³ (HUTCHEON, 1988, p.109).

O desassossego e a insatisfação perante a experiência não parecem fazer parte da equação teórica de Hutcheon. É certo que autores pós-modernistas, de Fowles a Rushdie, pautaram os seus romances por uma reflexão crítica sobre os problemas do seu tempo, numa dimensão que se alarga à problematização do fazer literário enquanto possibilidade de rutura e transformação. Na verdade, naqueles textos verifica-se um enfoque duplo na problematização do conhecimento histórico e na crescente autorreflexividade da ficção contemporânea, o que destaca a natureza contingente dos dois discursos. Contudo, parece-nos que esta interpretação ficaria incompleta sem o reconhecimento do impulso de contrabalançar o caos da vida contemporânea com algo sólido e fiável, mesmo que provisional e transitório.

Entendemos que a teórica canadiana não reconhece a necessidade de fazer sentido do mundo através da construção de mapas de significação. Apesar de vivermos num estado de constante questionamento de certezas, afigura-se-nos difícil acreditar na permanência num estado perpétuo de alheamento em que estão ausentes ímpetos narrativos. Neste sentido, avaliando aparelhos conceptuais anteriores no seu estudo sobre o revivalismo do romance histórico, Nünning (1997) frisa que não devemos ignorar a postura inerentemente política de escritores que tentam fazer sentido do presente ao reinterpretar, por um lado, modelos culturais de compreensão do passado e, por outro, a situação contemporânea integrada num *continuum* histórico-cultural. Assim sendo, o desejo de criar narrativas parece-

¹² “[...] o pós-moderno pode oferecer a arte como o lugar da luta política ao impor questões múltiplas e de desconstrução, mas não parece capaz de se transformar em agência política. Este coloca perguntas que revelam a arte como o lugar onde valores, normas, crenças, ações são produzidas; o pós-moderno desconstrói os processos de significação. Contudo, nunca escapa à sua dupla codificação: está sempre ciente da interdependência mútua entre o dominante e o contestatário.” (HUTCHEON, 1989, p.157, tradução nossa).

¹³ “Os romances pós-modernos [...] afirmam abertamente que existem apenas verdades no plural e nunca uma só Verdade; e raramente há falsidade em si, apenas as verdades dos outros.” (HUTCHEON, 1988, p.109, tradução nossa).

nos ir mais além da urgência em problematizar e subverter, derivando também de uma necessidade de estabelecer um padrão que permitirá extrair significação, embora parcial, do mundo.

Elias (2001) procura uma solução para aquela fragilidade detetada na teorização de Hutcheon, ao reconhecer como “sublime histórico” o conhecimento perseguido pelo romancista que contempla o passado. A atenção pós-moderna consagrada à narrativa histórica é aí designada por “meta-história”, entendida como a capacidade de teorizar e desejar ironicamente a história ao invés de lhe aceder por intermédio da descoberta e da reconstrução. A autora equiva a consciência meta-histórica a consciência pós-traumática, já que as narrativas coetâneas de temática histórica permitirão encarar um passado inquietante e tumultuoso. A história permanece algo para desejar, mas nunca para conhecer, o que não invalida que os escritores pós-modernos revisitem o passado. Textos que Elias (2001) cataloga de romances meta-históricos ostentam uma atitude paradoxal em relação à história, exteriorizando o desejo por uma narrativa que explicará o passado e o ceticismo em relação à exequibilidade de tal desígnio. Vejamos como o anseio e a dúvida coexistem, sem se anularem, na tese do sublime histórico apresentada pela autora:

*My thesis is that the late-twentieth-century, [sic] postmodernist consciousness models itself as a post-traumatic consciousness that redefines positivist or stadialist history as the historical sublime, a desired horizon that can never be reached but only approached in attempts to understand human origins and the meaning of lived existence. For the postmodern, post-traumatic, metahistorical imagination, history is not knowledge we learn and “own” once we learn it; rather, postmodern arts and sciences posit that history is something we know we can’t learn, something we can only desire.*¹⁴ (ELIAS, 2001, p. xviii, grifo do autor).

Segundo esta conceptualização, a busca do sublime histórico depende de uma capacidade de mudança política e cultural, cifrando-se o retorno ao passado na demanda de alternativas para o *status quo* e para as ideologias dominantes, projeto que conduz à consideração e formulação de modos variados de narrar, logo, de construir a realidade. Contrariando a incerteza e o indeterminismo defendidos por Hutcheon, as conjeturas de Elias dependem fortemente da confiança na possibilidade de sentido, na medida em que a ficção se torna o meio de, por um lado, perpetuar aquela crença e, por outro, conceber formas renovadas de pensar a existência. Neste âmbito, a autora perfilha as concepções de Lyotard e White: “[Lyotard e White] attempt to combine a social-justice agenda with an aesthetics of history through an investiture in desire, the desire actualized in the quest for

¹⁴ “A minha tese é que a consciência pós-moderna do final do século XX se configura a si própria como uma consciência pós-traumática que redefine a história positivista ou stadialista como o sublime histórico, um horizonte desejado que nunca pode ser alcançado, mas abordado apenas na tentativa de entender as origens humanas e o significado da existência vivida. Para a imaginação meta-histórica pós-moderna, pós-traumática, a história não é um conhecimento que aprendemos e ‘possuímos’ quando o aprendemos; em vez disso, as artes e as ciências pós-modernas postulam que a história é algo que sabemos que não podemos aprender, algo que só podemos desejar.” (ELIAS, 2001, p. xviii, tradução nossa).

the spectral sublime, which is also, oddly, the quest for freedom, for certainty, for belief”¹⁵ (ELIAS, 2001, p.43).

Ao definir a relação entre os romances meta-histórico e histórico, a autora aponta a seguinte proposição como a primeira de quatro que fundamentam a sua proposta teórica: “[...] *the postmodern historical imagination, as a post-traumatic imaginary, confronts rather than represents the historical sublime*”¹⁶ (ELIAS, 2001, p.49). A preocupação ficcional com a história poderá, até certo ponto, radicar na premência do estabelecimento de uma nova identidade cultural à luz das verdades sombrias reveladas pelos genocídios e cataclismos do século XX. Argumentando que o século passado viveu uma espécie de choque emocional, Elias (2001) defende que o romance meta-histórico, produto dessa história violenta, procura estruturar um imaginário pós-traumático, manifestando uma abordagem anti-narrativa em relação à história, o que reflete a sua própria condição fragmentada e instável.

Elias (2001) encara o sobrenatural no romance meta-histórico como *o local revisitado, i.e.*, o domínio que separa o passado do presente. Por exemplo, enquanto exemplo do recurso ao sobrenatural como forma de assinalar a presença efêmera do passado, o ventriloquismo de *Possession* leva a que a escritora aja como médium para as vozes dos defuntos vitorianos e, em consequência, destrua o fosso entre o presente e o passado, na convicção de comunicar alguma verdade sobre o período oitocentista. Hilary Schor (2000) recorre a este “trabalho de ressurreição” de Byatt para alegar que a cultura pós-moderna se vale dos receios vitorianos de imaterialidade como se estes espelhassem os escrúpulos contemporâneos em ressuscitar o passado. Para Schor (2000), ao reviver e reescrever os interesses oitocentistas no espiritualismo, a escritora materializa as figuras fantasmagóricas do passado no pastiche ficcional. Seguindo este raciocínio, a forma literária, em particular o pastiche, relaciona-se de forma ativa com as problemáticas da historiografia contemporânea, na medida em que o recuperar das concepções vitorianas de mortalidade situam no século XIX a origem das ambiguidades historiográficas que acoçam o pós-modernismo.

Elias (2001) observa que, no rescaldo do desmoronar das narrativas iluministas, provocado pelos eventos traumáticos do século passado, os escritores enfrentam, por um lado, a consciência de que as suas narrativas nada mais são do que construções e, por outro, a ambição irrefreável (e irrealizável) de que correspondam a alguma verdade. Na terceira proposição da sua tese, sublinha as necessidades contraditórias de conhecer e reprimir as verdades do passado, frisando, ao mesmo tempo, a impossibilidade de satisfazer por completo qualquer dos impulsos: “*The motivation for this movement and unceasing deferral of a historical ground in the metahistorical romance is a simultaneous distrust and assertion of ‘fabula’ as a humanist value*”¹⁷ (ELIAS, 2001, p.69, grifo do

¹⁵ “[Lyotard e White] tentam combinar uma agenda de justiça social com uma estética da história através de um investimento no desejo, o desejo concretizado através da busca do sublime espectral, que é também, estranhamente, a demanda da liberdade, da certeza, da convicção.” (ELIAS, 2001, p.43, tradução nossa).

¹⁶ “[...] a imaginação histórica pós-moderna, como imaginário pós-traumático, confronta, em vez de representar, o sublime histórico.” (ELIAS, 2001, p.49, tradução nossa).

¹⁷ “A motivação para este movimento e o adiamento incessante de um fundamento histórico no romance meta-histórico é uma desconfiança e afirmação simultâneas de ‘fabula’ como um valor humanista.” (ELIAS, 2001,

autor)¹⁸. Tal desconfiança da *fabula* nasce da pressuposição de que assemelhar a história à narrativa é o mesmo que identificar a primeira como o resultado do desejo, em lugar da investigação empírica (ELIAS, 2001). A autora sublinha os aspectos meta-históricos desta ficção, entendidos como comentando os modos tradicionais de representação histórica, enfatizando, à semelhança de Hutcheon, a autoconsciência e a autocrítica. Todavia, o enfoque de Elias (2001) no que designa por “secular-sacred sublime” sugere a busca de uma metanarrativa que confira sentido às existências dos indivíduos que, de outra feição, seriam caóticas.

Encontramos outro contributo determinante de investigação deste campo em *History Made, History Imagined* de David W. Price (1999), devido à formulação do conceito “speculative poietic history” que, segundo o autor, encontra expressão no romance contemporâneo. Questionando os limites de uma história monolítica, a *especulação* surge, nesta conceptualização, como uma dinâmica alternativa que permite reformular o passado reconsiderando o que foi esquecido, distorcido ou minimizado:

*The threefold memory that Vico describes, with its emphasis on memoria, fantasia, and ingegno, makes possible a creative history. In his “Uses and Disadvantages” essay, Nietzsche gives us three possible types of history. Using the philosophies of Vico and Nietzsche in tandem, I would propose a fourth: speculative poietic history. Such a history [...] appears in the form of the novel. It is the novel that allows writers to explore the boundaries of the past and bring to our awareness in the present the potential for self and personal transformation.*¹⁹ (PRICE, 1999, p.42).

Segundo Price (1999), a “história poética especulativa” pode assumir três diferentes modalidades: história das possibilidades esquecidas, história da contra-memória e da crítica e história como mito. Aquelas modalidades não se excluem mutuamente, cada uma sublinhando a urgência contemporânea de renarrar um tempo transato. A primeira categoria corresponde à história das possibilidades esquecidas e segue caminhos não percorridos outrora, obstando à ideia da irreversibilidade dos erros do passado; a história da contra-memória e da crítica constitui a segunda modalidade que engloba obras ficcionais que salientam a criação da própria narrativa – aqui, os escritores criam

p.69, tradução nossa).

¹⁸ A segunda e quarta proposições de Elias (2001, p.48-49) são, respetivamente, “*The metahistorical romance confronts the historical sublime as repetition and deferral*” e “*The metahistorical romance learns from the texts of the literary modernists to combine metahistoricity with narrative form, but for the postmodernists this metahistoricity is situated differently as a tropological reversal of the historical romance genre*”. [“O romance meta-histórico confronta o sublime histórico como repetição e adiamento” e “O romance meta-histórico aprende com os textos dos modernistas literários a combinar meta-historicidade com forma narrativa, mas para os pós-modernistas esta meta-historicidade situa-se diferentemente como uma inversão tropológica do género do romance histórico”].

¹⁹ “A tripla memória que Vico descreve, com ênfase na memória, fantasia e engenho, possibilita uma história criativa. No seu ensaio ‘Usos e Desvantagens’, Nietzsche oferece-nos três tipos possíveis de história. Usando as filosofias de Vico e Nietzsche em conjunto, eu proporia uma quarta: a história poética especulativa. Tal história [...] aparece sob a forma do romance. É o romance que permite aos escritores explorar as fronteiras do passado e trazer à nossa consciência, no presente, o potencial para a transformação pessoal.” (PRICE, 1999, p.42, tradução nossa).

textos que reconfiguram o passado através de atos imaginativos e que proporcionam, concomitantemente, um meio de fazer sentido deste; a terceira modalidade descobre-se nos romances que compõem a *história como mito*, explorando as dimensões míticas das narrativas históricas (PRICE, 1999).

Ao rejeitar um comprometimento, sustentado por Hutcheon, destas obras com o indeterminismo, o autor argumenta que a reescrita da história promove activamente valores mais do que os problematiza, proporcionando modelos, mesmo que provisórios (PRICE, 1999). À semelhança de Elias, Price (1999) contesta o argumento da teórica canadiana segundo o qual aqueles textos ficcionais questionam, debatem e subvertem, mas acabam por não oferecer qualquer alternativa. Por induzir a uma reconsideração das histórias aceites, a escrita da “história poética especulativa” é enquadrada no âmbito de um gesto libertário em relação às amarras de certas narrativas:

*[Writers of speculative poietic history] set about in their own way to take the discourses of history, the various extant historiographies related to particular periods (be they sixteenth-century Europe or twentieth-century India), interpolate them with other discourses, and modify, mythologize, transform, and crush them under the weight of an opposing discourse of the novel that at the same time articulates distinct values opposed to the values in the dominant historical discourses.*²⁰ (PRICE, 1999, p.297-298).

Considerando o aparelho conceptual exposto neste artigo, torna-se mais claro o modo como romances ingleses de temática histórica pós-modernistas procuram escapar à predeterminação narrativa ao reconfigurar histórias anteriores, fundindo e sobrepondo facto histórico e ficção. Com efeito, conclui-se que estes textos, práticas de uma escrita revisora — não apenas da história inglesa, mas dos indivíduos enquanto detentores de memória — procuram significados possíveis para o passado, num processo revolucionário de constante desconstrução e reconstrução.

MENDES, A. C. Postmodernist fiction and the search for possible truths: a theoretical review. **Revista de Letras**, São Paulo, v.57, n.1, p.27-41, jan./jun. 2017.

- **ABSTRACT:** *This article outlines the social and historical conditions that led to a revival of the nineteenth century in the field of English postmodern historical literature between the late twentieth century and the turn to the twenty-first century. I synthesize theoretical assumptions about this recovery of a past era, integrating them into, at the time, disruptive conceptualizations of History and its implications at the narrative level. As we review the way postmodern historical novels were approached by theorists in these decades, we*

²⁰ “[Os escritores da história poética especulativa] estabelecem, à sua maneira, os discursos da história, as várias historiografias relacionadas com períodos específicos (seja as da Europa do século XVI ou da Índia do século XX), interpolando-os com outros discursos, modificando-os, criando mitos, transformando-os e esmagando-os sob o peso de um discurso oposto ao romance que, ao mesmo tempo, articule valores distintos, opostos aos valores dos discursos históricos dominantes.” (PRICE, 1999, p.297-298, tradução nossa).

turn to the theories of Linda Hutcheon (1988, 1989), Amy Elias (2001), and David W. Price (1999). Within this framework, this article aims at understanding the desire underlying the writing of possible historical truths which, in my view, was the driving force of the English postmodern novels written in the historical period in question, such as the paradigmatic *The French Lieutenant's Woman* by John Fowles (1969) and *Possession* by A.S. Byatt (1990).

- **KEYWORDS:** *English literature. Postmodernist literature. Victorian revivalism. Narrative.*

Referências

BYATT, A. S. **Possession:** a romance. London: Vintage, 1990.

CONNOR, S. **The English novel in history:** 1950-1995. London: Routledge, 1996.

COWART, D. **History and the contemporary novel.** Carbondale: Southern Illinois University Press, 1989.

ELIAS, A. **Sublime desire:** history and post-1960s fiction. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2001.

EVANS, R. J. **Em defesa da história.** Tradução de Carla A. de Sousa da Silva Pereira. Lisboa: Temas e Debates, 2000.

FOWLES, J. **The French lieutenant's woman.** London: Jonathan Cape, 1969.

HUTCHEON, L. **A poetics of postmodernism:** history, theory, fiction. London: Routledge, 1988.

_____. **The politics of postmodernism.** London: Routledge, 1989.

JAMESON, F. Foreword. In: LYOTARD, J. **The postmodern condition:** a report on knowledge. Manchester: Manchester University Press, 1984. p.vii-xxi.

LEE, A. **Realism and power:** postmodern British fiction. London: Routledge, 1990.

LYOTARD, J. **The postmodern condition:** a report on knowledge. Tradução de Geoff Bennington e Brian Massumi. Manchester: Manchester University Press, 1984.

NÜNNING, A. Crossing borders and blurring genres: towards a typology and poetics of postmodernist historical fiction in England since the 1960s. **European Journal of English Studies**, [S.l.], v.1, n.2, p.217-238, 1997.

PRICE, D. W. **History made, history imagined:** contemporary literature, poesis, and the past. Chicago: University of Illinois Press, 1999.

SARAMAGO, J. **Manual de pintura e caligrafia.** Lisboa: Caminho, 1993.

SCHOR, H. M. Sorting, morphing, and mourning: A. S. Byatt ghost-writes Victorian fiction. In KUCICH, J.; SADOFF, D. F. (Ed.). **Victorian afterlife**: postmodern culture rewrites the nineteenth century. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000. p.234-251.

WHITE, H. **Tropics of discourse**: essays in cultural criticism. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978.

LA TRADUZIONE DELL'IMPERFETTO COME CONDIZIONALE PORTOGHESE NELLE TRADUZIONI ITALIANE DI *O CORTIÇO*, DI ALUÍSIO AZEVEDO, E DI *A BAGAGEM DO VIAJANTE*, DI JOSÉ SARAMAGO.

Fernando COELHO*

- **RIASSUNTO:** Questo articolo obietta esaminare il modo per cui l'imperfetto dell'indicativo con valore condizionale che si trova in portoghese viene tradotto in opere letterarie brasiliane e portoghesi. Le opere sono *O Cortiço*, di Aluísio Azevedo (1997), e *A Bagagem do viajante*, di José Saramago (1996). Così, mostreremo il fenomeno della condizionalità nel suo processo evolutivo a partire dal latino, le sue possibilità di espressione nel portoghese e nell'italiano, includendo l'uso dell'imperfetto dell'indicativo. Nel testo portoghese si troveranno le occorrenze dell'imperfetto con valore condizionale a partire di un'analisi morfologica e semantica, verificandosi in ogni caso come i traduttori le hanno interpretate e tradotte. Nostra ipotesi secondo la quale tali occorrenze sono trasformate in veri condizionali nel testo italiano è confermata alla fine dell'articolo.
- **PAROLE CHIAVE:** Imperfetto dell'indicativo. Condizionale. Traduzione.

Introduzione

Nella lingua portoghese, è fenomeno frequente l'espressione di azioni condizionate attraverso l'imperfetto indicativo. Questo si osserva sin dai primi documenti della tradizione letteraria lusofona, mostrando l'origine stessa delle forme legittimamente condizionali (HUBER, 1986), le quali provengono da una formazione in cui entra un imperfetto volgare latino. Anche se verificabile in italiano, questo fenomeno è ristretto alla lingua parlata, non godendo di prestigio nella letteratura o nei documenti dotti (DARDANO; TRIFONE, 1997). Occorre sapere dunque come le occorrenze di questi sopradetti imperfetti nella letteratura di lingua portoghese sono tradotte in italiano, ossia e più precisamente: se il traduttore mantiene l'imperfetto oppure se lo trasforma nelle forme possibili del condizionale, secondo i casi. L'ipotesi è che il traduttore italiano trasformi tutte le occorrenze del condizionale espresso dall'imperfetto nel testo portoghese in condizionali propri nella traduzione italiana.

* UFSC – Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Linguística. Florianópolis – Santa Catarina – Brasil. 88.040-900 – zeffiretto@gmail.com

Artigo recebido em 20/07/2017 e aprovado em 30/10/2017.

È pratica stabilita negli Studi della Traduzione l'analisi comparativa di traduzioni specifiche (WILLIAMS; CHESTERMAN, 2002). Così abbiamo una lunga tradizione di confronto di opere tradotte con i loro testi di partenza con il fine di studiare processi traduttivi determinati. L'obiettivo generale di questo lavoro consiste nell'analizzare comparativamente la traduzione in lingua italiana delle occorrenze nel testo portoghese dell'imperfetto dell'indicativo per esprimere la condizionalità nelle opere sopradette, cercando di comprovare l'ipotesi che tali forme verbali sono trasformate nel condizionale dai traduttori.

Poiché questo è uno studio di caso comparativo di strutture linguistiche stabilite nelle lingue coinvolte per esprimere la condizionalità che ha per *corpus* di analisi i sopradetti libri di Aluísio Azevedo e di José Saramago con le sue traduzioni, il lavoro inizierà con la lettura integrale delle opere originali, con l'obiettivo di rintracciare le occorrenze dell'imperfetto indicativo portoghese con valore condizionale. L'imperfetto indicativo in portoghese ha le forme seguenti (HUBER, 1986):

Per la prima coniugazione, per le tre persone del singolare e del plurale rispettivamente, le desinenze (che si aggiungono al radicale dell'infinito dei verbi regolari) sono:

Per la prima coniugazione: **-ava, -avas, -ava, -ávamos, -áveis, -avam**

Per la seconda e terza coniugazioni: **-ia, -ias, -ia, -íamos, íeis, -iam.**

In portoghese vi sono i seguenti verbi irregolari all'imperfetto dell'indicativo:

SER, con le forme: era, eras, era, éramos, éreis, eram

TER, con le forme: tinha, tinha, tinha, tínhamos, tínheis, tinham

VIR, con le forme: vinha, vinhas, vinha, vínhamos, vínheis, vinham.

Trovate le occorrenze di forme come queste, si procederà ad un'analisi semantica con l'obiettivo di definire se costituiscono imperfetti a valore condizionale. Fatto questo, si cercheranno nella traduzione italiana le occorrenze corrispondenti, con il fine di identificare la scelta del traduttore. Per ogni caso si farà una breve analisi sintattica e semantica, in base ai presupposti teorici che guidano la pratica della traduzione, per capire il modo in cui il traduttore abbia interpretato la condizionalità espressa e, dunque, come le due lingue possono comportarsi diversamente in questo aspetto specifico.

La condizionalità

La condizionalità appartiene, secondo Hengeveld (2011), alla sfera del modo verbale, servendo ad esprimere la realtà o l'irrealtà assoluta. Nello sviluppo naturale dell'espressività verbale, cioè il cammino che segue un verbo a senso puramente lessicale verso funzioni grammaticali, si osserva una progressione, vale a dire si verifica uno sviluppo unidirezionale che parte dall'aspetto verbale (che ha per funzione le nuance

dell'espressione temporale, per es. imperfetto per opposizione a perfetto), passando per il tempo (che propriamente situa le azioni nella linea virtuale del tempo, per es. presente e futuro) e per l'evidenzialità (i verbi sono utilizzati per dare certezza o meno delle azioni espresse), per finire nel modo (propriamente la maniera in cui l'azione è presentata, per es. indicativo, congiuntivo, condizionale). Il modo è dunque la tappa finale dell'evoluzione semantica possibile che una forma verbale può avere. Nel portoghese e nell'italiano, le due lingue che costituiranno l'oggetto del nostro studio comparativo, il condizionale ha una formazione simile, sebbene non identica, come vedremo. Comunque, siamo in grado di affermare in anticipo che vi è stato uno sviluppo nel senso indicato da Hengeveld (2011).

Per l'espressione della condizionalità, la lingua portoghese (e qui ci limitiamo alla lingua del Brasile e di Portogallo) ha tre forme verbali principali e concorrenti: 1) il cosiddetto futuro del preterito, denominazione alternativa al condizionale in ragione della funzione temporale; 2) la perifrasi formata con l'imperfetto dell'indicativo del verbo *ir* più infinitivo; e 3) l'imperfetto dell'indicativo. L'analisi genealogica della prima forma (fatta qui sotto), considerata come legittima espressione della condizionalità dalla tradizione grammaticale luso-brasiliana, e che possiamo illustrare con la proposizione *se fosse preciso, eu **falaria** com a presidente*, ci mostra che all'origine delle sue desinenze c'è l'imperfetto del verbo latino *habere*. La seconda forma consiste nell'uso dell'imperfetto dell'indicativo del verbo *ir* più infinitivo, il quale viene impiegato come ausiliare informale del futuro prossimo quando coniugato al presente. Questa forma è in variazione con il futuro del preterito (condizionale), sia per l'espressione della funzione che gli dà il nome, sia in contesti di condizionalità. Così, nella funzione temporale, abbiamo a titolo di illustrazione:

– **Eu falarei.**

Ele disse que falaria.

versus

– **Eu vou falar.**

Ele disse que ia falar.

Ed esprimendo condizionalità, osserviamo la seguente variazione:

Ele falaria, se você não o interrompesse.

versus

Ele ia falar, se você não o interrompesse.

Finalmente, la terza forma è, essa stessa, un imperfetto, in proposizioni tali *eu falava todos os dias com a presidente*, ma si osserva l'impiego frequente nella lingua portoghese, ed in lingue occidentali che analizzeremo, con valore di condizionale in frasi come questa: *eu pudesse, viajava para o Japão*.

Nelle tre forme di condizionalità presentate, si verifica l'intervento di una forma di imperfetto, il che permette di costruire l'ipotesi addizionale che, per lo meno nelle lingue neolatine, ma non soltanto in esse, l'imperfettività fornisce materiale linguistico per l'espressione della condizionalità, in consonanza con il modello di Hengeveld (2011), sia per l'uso di forme dell'imperfetto dell'indicativo, sia per l'impiego della perifrasi formata dall'imperfetto dell'ausiliare di futuro più infinito, sia anche dalla creazione di forme verbali vere e proprie per l'espressione della condizionalità, modellate a partire da un imperfetto verbale.

Nel latino classico, le proposizioni condizionali erano formate con l'indicativo oppure con il congiuntivo, presente o perfetto, sia nella protasi che nell'apodosi. Ecco alcuni esempi di costruzioni condizionali con il congiuntivo, riuniti da Bennet (1908, p.199):

si hoc dicas, erres [se dicessi questo, sbaglieresti]
2p. cong. pres. 2p. cong. pres.

si hoc dixeris, erraueris [se avessi detto questo, avresti sbagliato]
2p. cong. perf. 2p. cong. perf.

si uelim Hannibalis proelia omnia describere, dies me deficiat
1p. cong. pres. 3p. cong. pres.
 [se volessi descrivere tutte le battaglie di Annibale, mi mancherebbe il tempo]

mentiar, si negem [io mentirei, se negassi]
1p. cong. pres. 1p. cong. pres.

haec si tecum patria loquatur, nonne impetrare debeat
3p. cong. pres. 3p. cong. pres.
 [allora, se la patria parlasse con te, non dovrebbe forse chieder nulla]

Eventualmente, troviamo l'indicativo nell'apodosi, quando il parlante vuole indicare la realizzazione di un risultato come qualcosa di probabile:

aliter si faciat, nullam habet auctoritatem.
3p. cong. pres. 3p. ind. pres.
 [nel caso contrario, se così facesse, non avrebbe nessuna autorità].

È importante osservare, nonostante, che il condizionale sintetico, denominato *futuro do pretérito* dalla Nomenclatura Gramatical Brasileira (NGB), non possedeva nessun corrispondente nel paradigma verbale del latino classico. Si tratta di un'invenzione genuinamente romanza, la quale si è iniziata, come vedremo, nel latino volgare, e si è sviluppata parallelamente nelle lingue romanze, consolidandosi nella maggioranza delle attuali lingue neolatine. Inoltre, è molto significativo che due altre forme concorrenti con il condizionale sintetico siano sorte nel portoghese: la perifrasi dell'ausiliare *ir* più l'infinito (usata anche per il futuro) e l'imperfetto stesso. Ossia, se altre due forme concorrenti sono

potute sorgere, è questo forse un indizio di che il condizionale sintetico stia perdendo certe funzioni e dando spazio a queste altre forme, chiudendo un ciclo di grammaticalizzazione. Non possiamo ignorare, a proposito, il fatto che l'attuale perifrasi con l'ausiliare *ir* reitere aspetti molto somiglianti a quelli presentati dalla perifrasi con *habere* nel latino volgare. Parleremo di questo qui sotto.

Consideriamo ora la perifrasi formata con l'imperfetto dell'indicativo dell'ausiliare del futuro informale, detto anche prossimo, *ir*, più l'infinito, nella funzione di esprimere condizionalità. Consiste nella coniugazione al preterito imperfetto dell'indicativo, in tutte le persone del discorso, del verbo *ir*, seguito dell'infinito di qualsiasi verbo principale (tranne l'infinito dello stesso verbo *ir* in alcune regioni del Brasile), come in *ele ia viajar, mas desistiu*. Questa perifrasi condivide con il futuro del preterito due funzioni chiaramente distinte: (1) il futuro del preterito propriamente detto, che possiamo definire come un tempo verbale che esprime uno stato di cose che è futuro relativamente al suo atto di parola passato, e (2) l'espressione della condizionalità. La variazione, per i due casi, è una funzione del registro: il futuro del preterito si impiega in contesti formali, mentre la perifrasi si osserva nel parlato colloquiale. Questo si spiega dal momento che il futuro del preterito è la forma tradizionalmente (e letterariamente) attribuita all'espressione di un futuro menzionato nel passato per mezzo di una forma sintetica del futuro. Così, nel discorso indiretto posteriore all'atto di parola, per esempio, *eu falarei com a presidente*, la forma verbale impiegata, coerentemente, sarà il futuro del preterito: *ele disse que falaria com a presidente*. Poiché la forma perifrastica concorrente consiste nella coniugazione all'imperfetto dell'indicativo del verbo usato come ausiliare di futuro informale (*ir* al presente più infinito), essa è anche percepita come informale e dunque rilegata a contesti colloquiali, nella seguente correlazione: *eu vou falar com ela – ele disse que ia falar com ela*.

Come abbiamo visto sopra, ugual parallelismo troviamo nell'origine del futuro del preterito in portoghese e nelle principali lingue neolatine (tranne l'italiano standard). Infatti, il verbo *habere*, coniugato all'indicativo, - che passò ad essere impiegato nella composizione della perifrasi che esprimerebbe il futuro quando coniugato al presente, tra le alternative a disposizione (oltre *habere*, si impiegava *debere* e *velle* al presente dell'indicativo più l'infinito, che poteva precedere o succedere il verbo principale¹ - si prestava anche all'espressione della condizionalità quando coniugato all'imperfetto, e possiamo attestare questo fatto nell'esistenza di relitti osservati nelle perifrasi letterarie *haver de* più infinito e *havia de* più infinito.

Seguendo la proposta di Esher (2012), suggeriamo che l'emergenza dell'imperfetto con valore condizionale potrebbe esser un fenomeno semantico (specializzazione di funzione) che scatena un processo morfonemico: la contrazione del condizionale sintetico, qualcosa che infatti succede fino dal secolo XIII (*querria*), conforme osserva Huber (1986). Nonostante, è più probabile che questo sia un fenomeno periferico, non determinante per l'occorrenza dell'imperfetto condizionale, il quale, in verità, sembra un fatto molto più antico nella lingua.

¹ Cf. HUBER, 1986, p.230.

Huber (1986), ricorrendo ad un testo portoghese del secolo XIV (*A demanda do Santo Graal*), mostra che, già in quel momento, l'imperfetto era impiegato nell'apodosi di proposizioni condizionali, esattamente come accade oggi in portoghese:

Nella proposizione principale, l'imperfetto dell'indicativo – nella proposizione condizionale, l'imperfetto del congiuntivo: *Se m'ora Deus gran bem fazer quisesse, non m'avia mais de tant'a* (CA. 5242). “Se Dio ora mi volesse fare un gran bene, non mi aveva di fare più di questo (solo tanto come questo)” (HUBER, 1986, p.313).

Oltre questo, v'è un altro fatto che disfa l'ipotesi precedente. Questa ipotesi ricorre alla somiglianza fonica tra le forme dell'imperfetto e del condizionale sintetico (queria/quereria), intendendo di avanzare che, per contrazione, la seconda potrebbe coincidere con la stessa forma della prima. Dunque, sembra ragionevole proporre un'altra spiegazione per la quale l'imperfetto serva a questo proposito. Giudichiamo in conclusione che l'imperfetto, in ragione del suo aspetto di imperfettività, indicando un'azione non completa, e pertanto aperta all'irrealtà, sia all'origine dell'espressione di condizionalità nei romanzi analizzati.

Davanti a questo quadro, possiamo avanzare l'ipotesi che l'imperfettività (per lo meno in quanto aspetto verbale, in ragione del carattere inconcluso che imprime nell'azione verbale, può dare origine a condizionali per lo meno in due maniere: (1) per la derivazione semantica, essendo usato in contesti in cui è chiara l'espressione della condizionalità, senza alterazioni morfosintattiche di qualsivoglia ordine; e (2) applicandosi a ausiliari di futuro, producendo primariamente ausiliari specializzati, ma potendo eventualmente svilupparsi in desinenze di un nuovo paradigma coniugazionale. Questa ipotesi sia appoggia nelle osservazioni presentate sopra, però merita degli studi più approfonditi, sia nelle lingue analizzate, sia in altre che possano concorrere a confermarla oppure falsarla.

Analisi delle traduzioni

In italiano, però, non sembra che l'imperfetto sia usato nell'apodosi di proposizioni condizionali nella lingua letteraria. Castiglioni (2004, p.78), in ricerca sociolinguistica fatta tra parlanti del dialetto della Campania, a trovato le seguenti probabilità di costruzione di una proposizione condizionale:

- a) se tu me lo dicevi te lo mandavo
 - b) me le l'avevi detto te lo mandavo
 - c) se tu me l'avresti detto te l'avrei mandato
 - d) se tu me l'avresti detto te lo mandavo
 - e) se tu me l'avessi detto te lo mandavo
- oltre allo *standard* atteso:
- f) se tu me l'avessi detto te l'avrei mandato.

In quattro delle sei possibilità, l'imperfetto condizionale è impiegato. La forma corrispondente all'italiano standard – la perifrasi con il condizionale sintetico di *avere* (*avrei mandato*) – appare soltanto in due. Fra le varie conclusioni alle quali pervenne, Castiglioni (2004) ha osservato che le persone più vecchie di bassa istruzione sembrano riconoscere solo l'opzione (e): *se tu me l'avessi detto te lo mandavo*. Ossia, le costruzioni che usano la perifrasi con il condizionale sintetico di *avere* sono relativamente recenti in quella regione, ingressatovi probabilmente in ragione della standardizzazione del dialetto toscano. Questo fatto, accanto all'esempio del portoghese arcaico, sembra confermare l'antichità dell'imperfetto condizionale nelle lingue romanze, come nel francese:

« *Un pas de plus, elle était dans la rue* »

[Un passo in più, lei era fuori].

(HUGO, 1862, p.168).

« *Sans moi, vous laissez éteindre le feu!* »

[Senza di me, tu lasciavi spegnere il fuoco].

(GARD, 1921, p.35).

Il Cortiço - Aluísio Azevedo

Aluísio Tancredo Gonçalves de Azevedo nacque in São Luís do Maranhão, nel 1857, e morì in Buenos Aires nel 1913. Pubblicò il suo primo romanzo nel 1879, intitolato *Uma lágrima de mulher*. Si trasferì nel Rio de Janeiro nel 1881, anno della pubblicazione del suo secondo romanzo *O Mulato*, che lo consacrò come scrittore naturalista.

Del totale della sua opera si notino “[...] quatro ou cinco romances do mais vivo interesse social e humano, nos limites da realidade nacional: O Mulato, Casa de Pensão, O Cortiço e O Coruja, alguns deles dentro do plano malogrado de uma obra cíclica sobre a nossa sociedade [...]” (CANDIDO; CASTELLO, 1966, p.168). Fra i romanzi, *O Cortiço* merita di essere messo in evidenza poiché rappresenta le conquiste definitive del romanzo brasiliano (CANDIDO; CASTELLO, 1966).

Primo caso:

“- *Não preciso dele para nada!... exclamou o vendeiro. Não preciso, nem dependo de nenhum safardana! Se gostasse de festas, dava-as eu.*” (AZEVEDO, 1997, p.80).

In questo caso, abbiamo l'imperfetto alla prima persona singolare, nell'apodosi di una proposizione condizionale. Lo scrittore avrebbe potuto scrivere “dá-las-ia”, se avesse voluto la forma condizionale. Il valore è chiaramente condizionale, non esperimento un fatto passato ripetuto o continuato (valore temporale dell'imperfetto).

“- Non ho bisogno di lui per nulla!... – esclamò il bettoliere. – Non ho bisogno, né dipendo da nessun scioperato! Se amassi le feste, ne avrei dato io una!” (AZEVEDO, 2014, p.2162).

Nella traduzione, si è scelto il condizionale passato. Il testo portoghese permette di estendere l'azione del verbo dare (feste) sia al passato che al presente. Il traduttore avrebbe potuto scrivere “darei io una”, oppure “ne darei io”. La sua scelta rimette al passato, ma quello che importa qui è il fatto che si comprese la funzione condizionale e che si è trasferita così al testo italiano.

Secondo caso:

“- É que você é teimoso! Olhe, se me cedesse *as dez braças do fundo, a sua parte ficaria cortada em linha reta até à pedreira, e escusava eu de ficar com uma aba de terreno alheio a meter-se pelo meu.*” (AZEVEDO, 1997, p.7).

Questo caso è interessante perché l'autore ha impiegato nell'apodosi composta della proposizione condizionale non solo un condizionale (*ficaria*) ma anche un imperfetto con valore condizionale (*escusava*). *Escusare* in portoghese, in questo contesto, significa “non avere bisogno di”, il che fu ben capito dal traduttore italiano.

“- È che lei è testardo! Guardi, se mi cedesse le dieci braccia del fondo, la sua parte resterebbe tagliata in linea retta fina alla cava di pietra, e non m'importerebbe di restare con una margine di terreno altrui a mettersi nel mio.” (AZEVEDO, 2014, p.366).

Il traduttore ha capito il contesto condizionale di ambedue le azioni espresse nell'apodosi: i due verbi sono stati tradotti da condizionali: *resterebbe* e *importerebbe*.

Terzo caso:

“- *Se eu soubesse que era para isto que me chamaram não tinha vindo cá, sabe?*” (AZEVEDO, 1997, p.45).

In portoghese è comune l'uso dell'imperfetto del congiuntivo nella protasi di proposizioni condizionali con valore temporale passato. L'italiano distingue il tempo per la scelta tra l'imperfetto (presente) e il trapassato (passato) del congiuntivo. Per i lettori lusofoni il senso è chiaro: trattasi di un'azione nel passato. Il traduttore ha letto bene questo fatto, e ha reso in italiano con il trapassato.

“- *Se avessi saputo che era per questo che m'avete invitato non sarei venuto qua, sai?*” (AZEVEDO, 2014, p.1296).

Nella traduzione abbiamo la comprensione che il trapassato portoghese (*tinha vindo*) ha valore di condizionale, e infatti è stato tradotto con un condizionale passato, ricreando il parallelismo temporale.

Quarto caso:

“*Era ainda o instinto feminil que lhe fazia prever que o marido, quando estivesse de todo brasileiro, não a queria para mais nada e havia de reformar a cama, assim como reformou a mesa.*” (AZEVEDO, 1997, p.60-61).

Qui la condizione è temporale viene espressa dalla parola “quando”: se questo succede in quel tempo. Si seguono due verbi all'imperfetto con valore di condizionale, *queria* e *havia de reformar*. Quest'ultima espressione è stata discussa più in alto, rimanendo a mezzo cammino fra l'imperfetto ed il condizionale.

“Era ancora l'istinto femminile che le faceva prevedere che il marito, quando fosse stato del tutto brasiliano, non l'avrebbe cambiato letto, così come aveva cambiato tavola. (AZEVEDO, 2014, p.1668).

Nella traduzione si omise il primo verbo e i suoi complementi (*não a queria para mais nada*). Però, la traduzione offerta per la locuzione seguente ha osservato la funzione condizionale originale, resasi con il condizionale passato (*avrebbe cambiato*).

Quinto caso:

“*Muitos cabeças-de-gato viraram casaca, passando-se para os carapicus, entre os quais um homem podia até arranjar a vida, se soubesse trabalhar com jeito em tempo de eleições.*” (AZEVEDO, 1997, p.143).

In questo brano il riferimento non è al passato, cioè ad un fatto verificabile in modo continuo o ripetuto nel passato (imperfetto), ma alla possibilità, che è condizionata al fatto di sapere lavorare con attenzione.

“Molti cabeças-de-gato cambiarono partito, passando coi carapicus, tra i quali un uomo poteva rimediare la vita, se sapeva lavorare come si deve in tempo di elezione.” (AZEVEDO, 2014, p.3635).

Il traduttore ha interpretato altrimenti questo passo. Scegliendo di tradurre *se soubesse* per *se sapeva*, ha trasformato la condizione in tempo, cioè sostituendo un *se* per un *ogni volta (nel passato) che*. Ed è per questo, crediamo, che abbia mantenuto l'imperfetto dell'apodosi (presentata per prima). Se avesse capito che si trattava di una condizione, avrebbe forse reso così: ... tra i quali un uomo potrebbe rimediare la vita, se sapesse lavorare.

Sesto caso:

“- *É, se eu soubesse que eles se não demoravam muito ficava para ajudá-lo.*” (AZEVEDO, 1997, p.160).

Siamo davanti qui al caso paradigmatico della proposizione condizionale. Nel luogo del condizionale, però, troviamo l'imperfetto con questa funzione (*ficava*).

“- *Già, se sapessi che loro non si attardano molto resterei per aiutarla.*” (AZEVEDO, 2014, p.4062).

Il traduttore ha capito come noi l'imperfetto portoghese, rendendolo con un condizionale italiano (*resterei*).

IL BAGAGLIO DEL VIAGGIATORE – JOSÉ SARAMAGO

José Saramago nacque in Portogallo, nella regione del Ribatejo, nel 1922, e morì nel 2010. Fu operaio, giornalista e traduttore. La sua prima pubblicazione fu il romanzo *Terra do pecado*, nel 1947. Vincitore del premio Nobel di Letteratura nel 1998, Saramago possiede una vasta opera, che include romanzi, *pièce* di teatro, cronache, racconti e poesia. La sua opera può essere classificata come postmoderna, “[...] per sue caratteristiche di metafinzione storiografica che problematizzano la storia portoghese, la relazione fra il mondo ed il linguaggio e l'atto stesso di scrivere”² (OLIVEIRA, 2010, p.136-137), caratteristiche che condivide con altri scrittori portoghese come Orlanda Amarílis e Helder Macedo.

Queste caratteristiche di metafinzione storiografica sono presenti soprattutto nei romanzi *Memorial do Convento*, del 1986, *O ano ad morte de Ricardo Reis*, del 1984, *A jangada de pedra*, del 1986 e *História do cerco de Lisboa*, del 1989. Altro tema costante nell'opera dell'autore è quello del viaggio, il quale è la materia del libro di racconti *A bagagem do viajante*, oggetto della nostra analisi. Questo libro è stato pubblicato in Portogallo nel 1973, poco dopo la pubblicazione di *Deste mundo e do outro*, del 1971. Le due opere riunivano più di 120 cronache scritte fra gli anni 1968 e 1972 per i giornali *A Capital* e *Jornal do Fundão*.

Primo caso:

“*Este meu antepassado fascina-me como uma história de ladrões mouros. A um ponto tal que se fosse possível viajar no tempo, antes o queria ver a ele do que ao imperador Carlos Magno.*” (SARAMAGO, 1996, p.7).

² “[...] pelas suas características de metaficção historiográfica que problematizam a história portuguesa, a relação entre o mundo e a linguagem e o próprio ato de escrever” (OLIVEIRA, 2010, p.136-137, traduzione nostra).

Il contesto condizionale è chiaro. La condizione è la possibilità del viaggio nel tempo. La struttura in portoghese è dell'ipotesi presente, con l'imperfetto con valore di condizionale.

“Questo mio antenato mi affascina come una storia di predoni arabi. Al punto che se si potesse viaggiare nel tempo, vorrei vedere lui piuttosto che l'imperatore Carlo Magno.” (SARAMAGO, 2013, p.108).

Vediamo nella traduzione il mantenimento della struttura condizionale con la scelta dal traduttore del condizionale presente italiano.

Secondo caso:

“*Mas obsceno era aquele braço enorme que o criado levava no meu prato, e que ia ser despejado na lata do lixo.*” (SARAMAGO, 1996, p.32).

Questo caso diversifica dagli altri casi presentati fin qui. Trattasi della perifrasi del verbo *ir* più infinito, coniugato all'imperfetto. Siamo presenti al caso della funzione del futuro del preterito, esistente anche in italiano. Il futuro è presentato da una prospettiva passata. Se fosse espressa in quel momento, si può credere che sarebbe il verbo *ir* più l'infinito coniugato al presente ad essere impiegato, così: “e que vai ser despejado na lata do lixo.”

“Ma osceno era quel braccio enorme che il cameriere portava via nel mio piatto e che sarebbe finito nel secchio della spazzatura.” (SARAMAGO, 2013, p.127).

L'italiano non permette l'uso dell'ausiliare per la formazione del futuro, e dunque ricorre regolarmente al condizionale presente. Così, anche se non siamo davanti ad un caso di condizione, è un fenomeno legato che appoggia l'ipotesi avanzata all'inizio di questo lavoro.

Terzo caso:

“*Meu querido, bom e lembrado professor Vairinho, que tanto gostava de explicar os complementos-circunstanciais-de-lugar-onde, sem saber em que trabalhos nos ia meter.*” (SARAMAGO, 1996, p.48).

Questo caso assomiglia al precedente. Nel momento in cui si parla, si fa un'allusione ad un evento futuro. Questa azione futura si direbbe in quel contesto con la stessa perifrasi formata con il verbo *ir* più infinito. Di nuovo non si tratta di un condizionale, ma del futuro del preterito.

“Caro, buono e indimenticato maestro Vairinho, che tanto si diletta a spiegare i complementi-circostanziali-di-luogo-dove, senza sapere in che guai ci avrebbe cacciato.” (SARAMAGO, 2013, p.135).

La scelta del traduttore in questo caso è diversa da quella del brano sopra. Si è preferito il condizionale passato, il quale può indicare che l'azione espressa da esso fosse già successa nel momento dell'azione principale (in cui non attore non aveva coscienza del futuro). Questo sembra contraddittorio. Forse la miglior scelta qui sarebbe il condizionale presente, come nel caso precedente.

Quarto caso:

“*Se lhe davam folga, o cardo cobria de verde-cinzento a paisagem.*” (SARAMAGO, 1996, p.52).

Come si osservò nel quinto caso dell'altra opera analizzata, l'uso dell'imperfetto in una proposizione condizionale può non esprimere condizionalità, anzi tempo. È il presente caso: qui si dice che ogni volta che una cosa era fatta, altra se ne seguiva, e per questo in portoghese abbiamo l'imperfetto dell'indicativo anche nella protasi.

“Se gli avessero dato spazio, il cardo avrebbe coperto di verde cenere il paesaggio.” (SARAMAGO, 2013, p.139).

La proposizione temporale del testo di partenza è stata trasformata in una proposizione condizionale regolare nella traduzione italiana. Questo procedimento può cambiare il significato globale della proposizione, permettendo di credere che nessuna delle due azioni sia stata verificata. In ogni caso, l'imperfetto dell'indicativo è stato reso con un condizionale nella traduzione.

Conclusione

All'inizio di questo studio si è avanzata l'ipotesi che l'imperfetto dell'indicativo impiegato in proposizioni condizionali di lingua portoghese (sia del Brasile che di Portogallo) viene tradotto, per lo meno nella lingua italiana standard, dal condizionale. Perché questo succeda, bisogna che l'interpretazione del traduttore attribuisca alle occorrenze di tali imperfetti la funzione di condizionale.

Questo impiego nella lingua portoghese non si limita alla lingua parlata colloquiale, come è il caso per la lingua italiana, ma si attesta nei documenti dotti della lingua sin dai primi registri, esprimendosi ampiamente nella letteratura lusobrasiliana.

Nella lettura delle opere scelte, abbiamo individuato i casi in cui l'imperfetto esprime la condizionalità, oppure i casi in cui l'imperfetto è stato tradotto da un condizionale anche se non esprimeva condizionalità.

Per tutti i casi analizzati, abbiamo trovato evidenza per la conferma dell'ipotesi iniziale. Davvero, sia per i casi di condizionalità che per i casi del futuro del preterito (secondo e terzo caso di *Il Cortiço*), i traduttori hanno operato la trasformazione, non

ripetendo nel testo tradotto l'imperfetto portoghese. Abbiamo dunque confermata preliminarmente l'ipotesi iniziale e possiamo concludere che la detta trasformazione è una pratica che deve essere adoperata dai traduttori italiani nei documenti dotti. Una conclusione definitiva ha bisogno però di studi quantitativi i quali possono svilupparsi in seguito a questo.

COELHO, F. The translation of the imperfect indicative meaning conditional in the Italian translations of *O Cortiço*, by Aluísio Azevedo, and of *A Bagagem do Viajante*, by José Saramago. **Revista de Letras**, São Paulo, v.57, n.1, p.43-56, jan./jun. 2017.

- **ABSTRACT:** *This article aims to examine how the imperfect indicative meaning conditional which is found in Portuguese is translated in Brazilian and Portuguese literary works. These works are O Cortiço, by Aluísio Azevedo (1997), and A Bagagem do viajante, by José Saramago (1996). Thus, we will show the phenomenon of conditionality in its process of evolution from Latin, the alternatives to express conditionality in Portuguese and in Italian, including the use of the imperfect indicative. In the Portuguese texts we will find the occurrences of the imperfect indicative meaning conditional based on and morphological and semantic analysis, verifying in each case how the translators have interpreted and translated these occurrences. Our hypothesis that they are transformed in actual conditionals in the Italian text is confirmed at the end of the article.*
- **KEYWORDS:** *Imperfect indicative. Conditional. Translation.*

Riferimenti

AZEVEDO, A. **O cortiço**. 30. ed. São Paulo: Ática, 1997. (Bom livro).

_____. **Il cortiço**. [S.l.]: Simonelli Eletronic Book, 2014. (Classici della Letteratura Brasileira, 3).

BENNET, C. **A Latin grammar**. 2.ed. Boston: Allyn and Bacon, 1908.

CANDIDO, A.; CASTELLO, J. A. **Presença da literatura brasileira II: romantismo, realismo, parnasianismo, simbolismo**. 2.ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1966.

CASTIGLIONE, M. Le sorti del periodo ipotetico presso un campione siciliano: primi risultati di un test traduttivo. **Bollettino Linguistico Campano**, Napoli, v.5/6, p.59-83, dez. 2004.

DARDANO, M., TRIFONE, P. **La nuova grammatica della lingua italiana**. Bologna: Ed. Zanichelli, 1997.

ESHER, L. The morphological evolution of infinitive, future and conditional forms in Occitan. In: KEMENADE, A. van; HAAS, N. de (Org.). **Historical linguistics 2009**: selected papers from the 19th international conference on historical linguistics, Nijmegen. Amsterdam: John Benjamins Publishing, 2012. p.315-332.

GARD, R. M. du. **Jean Barois**. Paris: Ed. Nouvelle Revue Française, 1921.

HENGEVELD, K. The grammaticalization of tense and aspect. In: NARROG, H.; HEINE, B. (Ed.). **The Oxford handbook of grammaticalization**. Oxford: Oxford University Press, 2011. p.580-594.

HUBER, J. **Gramática do português antigo**. Tradução de Maria Manuela Gouveia Delille. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1986.

HUGO, V. **Les misérables**. Paris: J. Hetzel: Maison Quantin, 1862. Disponível in: <<http://www.vousnousils.fr/casden/pdf/id00135.pdf>>. Acesso nel: 29 luglio 2018.

OLIVEIRA, S. A. de. **Literatura portuguesa III**. Florianópolis: LLV/CCE/UFSC, 2010.

SARAMAGO, J. **A bagagem do viajante**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. **Di questo mondo e degli altri**. Traduzione di Giulia Lanciani. Milano: Feltrinelli, 2013.

WILLIAMS, J.; CHESTERMAN, A. **The map**: a beginner's guide to doing research. Manchester: St. Jerome, 2002.

LO TRADICIONAL Y EL ELEMENTO DEL MIEDO EN LAS LEYENDAS DE GUSTAVO ADOLFO BÉCQUER: VÍNCULOS Y POÉTICA

Fernando Darío GONZÁLEZ GRUESO*

- **RESUMEN:** Desde que Rubén Benítez, en 1971, estableciera la clasificación de los textos prosísticos de Bécquer en tres, dependiendo de su relación con lo tradicional, se han sucedido eminentes estudios que han versado sobre lo fantástico en sus leyendas. Sin embargo, este estudio profundiza en las relaciones del miedo con la misma poética de las leyendas, y establece su vinculación con el folclore oral tradicional. Para ello, en el presente artículo se va a realizar una breve presentación de las leyendas de Bécquer y los elementos que influyeron en su peculiar conformación del miedo, posteriormente, se analizarán y aplicarán pertinentemente teorías concernientes al miedo, al terror y al horror relevantes, y se concederá especial atención a dos leyendas por presentar el miedo a lo siniestro freudiano: “El monte de las ánimas” y “La corza blanca”.
- **PALABRAS CLAVE:** Bécquer. Leyenda. Tradición. Miedo. Folclore. Horror.

Introducción

Este estudio propone una correlación entre el tradicionalismo que presentan las leyendas de Bécquer, el empleo del elemento del miedo, y su misma interacción con el lector de su época. Y es que la elaboración de las tradiciones y el mismo uso de tradiciones elaboradas, parecen determinar la existencia o ausencia del miedo en sus leyendas. Para mostrar la más que posible dependencia del folclore, se tomarán como sustrato los trabajos de insignes expertos becquerianos como Benítez, Nombela y Sebold, y, posteriormente, se procederá al análisis, y a la discusión en el ámbito de la teoría del género literario que abarca el efecto del miedo, y los géneros del terror y del horror, entre cuyos teóricos destacados cabría nombrar, en nuestro caso, a Botting, Freud, Jackson y Radcliffe.

El joven y optimista Gustavo Adolfo Bécquer (NOMBELA, 1907-1912) encontró que sus expectativas literarias y vivenciales no se ajustaban a una dura realidad, la realidad de la capital de su tiempo, una ciudad paradójica, en crisis económica y en pleno desarrollo industrial. Bécquer se encontró con serias dificultades económicas. De hecho, sus amigos

* TKU – Universidad de Tamkang, Departamento de Español. Distrito de Tamsui - New Taipéi City - Taiwán. 25137 - dariog@mail.tku.edu.tw

Artigo recebido em 20/07/2017 e aprovado em 30/10/2017.

publicaron la primera leyenda¹, “El caudillo de las manos rojas”, con la intención de recoger dinero para el tratamiento de una enfermedad que le aquejaba a principios de 1858 (ESTEBAN, 2011). En este caldo de cultivo nacería el Bécquer romántico (ESTEBAN, 2011), que con el paso del tiempo, y las influencias del modernismo y de Poe, le llevarían a crear un tipo muy específico de relato, la leyenda. Hay que destacar que, como bien examina Benítez, la prosa de Bécquer (1974) se aleja del Romanticismo, y tras leer a Chateaubriand, se aproxima al Modernismo, tanto por su profundidad de sentimiento, como por su sensibilidad plástica y musical. No en vano, el lirismo de su prosa se vio afectado por su hábito de escribir prosa y verso simultáneamente, incluso pensó en publicar sus poemas y leyendas en un libro unitario que llevara por título *Libro de los gorriones*.

Antes de comenzar, convendría señalar que Bécquer (1974) creía en la ciencia de su tiempo, sin embargo, y en su opinión, cuando esta ciencia intentaba establecer los orígenes de ideas morales o de civilizaciones, los científicos solían cometer el error de confiar en los primeros cronistas de un hecho, y continuar su desacierto al repetirlo. Por ello, Bécquer creía encontrar explicaciones a muchas preguntas en la literatura tradicional y hacía uso de ella de un modo muy preciso. El primero en señalar brevemente las fuentes folclóricas de determinados motivos en las obras de Bécquer fue Olmsted (1907), a partir de él, otros críticos, y en especial Benítez, han mostrado las fuentes del folclore de donde bebían muchos de sus textos. A modo de ejemplo, desde las influencias en *La historia de los templos de España*, pasando por *Cartas desde mi celda*, “El caudillo de las manos rojas”, “La ajorca de oro”, “La rosa de Pasión”, o la rima LXXVI (BÉCQUER, 1974). La procedencia de esos textos tradicionales orales que utilizaba, era tanto de origen español, como francés (KRAPPE, 1940), alemán (PAGEARD, 1954), e incluso indio (BÉCQUER, 1974). Bécquer empleó trasuntos enraizados en el saber popular, y en ocasiones, global, dado que el motivo de la joven doncella, o mago en el *Ramayana*, que se transforma en corza, o liebre plateada, es un motivo que no solo se encuentra en cuentos populares de toda Europa, sino hasta en China y Taiwán, con la zorra plateada, o en Japón, con la garza blanca. Otro ejemplo es el de la ondina o dama del lago, tan familiar en la literatura clásica grecorromana y de la materia de Bretaña, y que tiene su paralelo en Taiwán y en la provincia de Cantón, en

¹ Llegados a este punto, nos vemos en la obligación de presentar brevemente y de forma cronológica las obras que conciernen a este estudio: “El caudillo de las manos rojas”, publicada en *La Crónica*, Madrid, 29 y 30 de mayo de 1858, y 1, 2, 5, 6, 11 y 12 de junio de 1858; “La cruz del diablo”, *La Crónica de ambos mundos*, Madrid, 21 y 28 de octubre y 11 de noviembre de 1860; “La ajorca de oro”, *El Contemporáneo*, Madrid, 7 de noviembre de 1861; “El monte de las ánimas”, *El Contemporáneo*, Madrid, 7 de noviembre de 1861; “Los ojos verdes”, *El Contemporáneo*, Madrid, 15 de diciembre de 1861; “Maese Pérez el organista”, *El Contemporáneo*, Madrid, 27 y 29 de diciembre de 1861; “El rayo de luna”, *El Contemporáneo*, Madrid, 12 y 13 de febrero de 1862; “Creed en Dios”, *El Contemporáneo*, Madrid, 23, 25 y 27 de febrero de 1862; “El miserere”, *El Contemporáneo*, Madrid, 17 de abril de 1862; “El Cristo de la calavera”, *El Contemporáneo*, Madrid, 16 y 17 de julio de 1862; “El gnomo”, *La América*, Madrid, 12 de enero de 1863; “La cueva de la mora”, *El Contemporáneo*, Madrid, 16 de enero de 1863; “La promesa”, *La América*, Madrid, 12 de febrero de 1863; “La corza blanca”, *La América*, Madrid, 27 de junio de 1863; “El beso”, *La América*, Madrid, 27 de agosto de 1863; y “La rosa de Pasión”, *El Contemporáneo*, Madrid, 24 de marzo de 1864 (BÉCQUER, 1974). “La voz del silencio” se escribió en 1962, pero fue publicada póstumamente.

China, donde, durante el mes de los fantasmas, un espectro con forma de mujer atrae a los niños al agua y los ahoga².

En otro estado de las cosas, pero relacionado con lo anterior, opinamos que muchas de las leyendas de Bécquer siguen un patrón de transgresión similar, por el cual, de la pluma de un narrador escéptico se presenta un tabú mediante uno a varios representantes del saber popular local, se cubre todo con un halo de tradicionalismo y superstición, se suma una localización geográfica concreta y conocida por el lector al que van dirigidas las leyendas, para que luego el protagonista, consciente del peligro, transgreda el tabú y reciba su oportuno castigo, y que en varias ocasiones afecta también a la dama, que en estos casos, suele ser la instigadora de la temeraria situación conflictiva, y cuyo único fin es alimentar su egoísmo y vanidad. En este sistema narrativo, el tabú es el epicentro, y que también es el motivo del miedo en muchas de las leyendas que nos conciernen. Todo lo cual nos presenta una estructura híbrida entre lo gótico³ y las leyendas folclóricas, narrada con sensibilidad modernista y estética romántica. Gótico en cuanto a que comparte características comunes con ese género, como algunas por las expuestas por Hurley (2015), quien describe el género como textos que se han considerado populares, con historias sensacionalistas y de suspense, con una narración innovadora pese a la repetición de elementos en su trama, que muestra fenómenos sobrenaturales o supuestamente sobrenaturales, es este un género antagonista del realismo, que busca una respuesta afectiva en los lectores, que trata sobre locura, histeria, ilusiones y en general, estados mentales alterados, y que a menudo ofrece representaciones con alta carga gráfica de elementos fisiológicos, psicológicos y sexuales. Así las cosas, hallamos que Bécquer ofrece historias sensacionalistas y de suspense de saberes populares, practica la narración innovadora pese al uso repetitivo de elementos en su trama, emplea fenómenos que son sobrenaturales o aparentemente sobrenaturales, busca una respuesta afectiva en los lectores, y versa sobre la locura y las ilusiones, no así sobre la histeria, aunque sí sobre otros estados mentales alterados.

Thompson (1981) añade que los autores góticos insisten en el empleo de los símbolos religiosos y las imágenes para representar al ser humano como la eterna víctima, tanto de él mismo, como de lo externo a él. De este modo, podemos suponer que Dios, los demonios, los espíritus, los héroes míticos –como es el caso de “El caudillo de las manos rojas”–, junto con los castillos, los cementerios, las catedrales, las tormentas, etc, son símbolos de un eterno poder sobrenatural superior al ser humano, y expresan la agonía interna de la mente y del espíritu del hombre.

El miedo en las leyendas

Para el presente estudio, hemos decidido utilizar la concepción de miedo que ofreciera Delumeau (1989, p.18) y que nos viene a decir que el miedo, en sentido estricto

² En el calendario solar suele coincidir con agosto en mayor o menor medida.

³ Para una perfecta síntesis de las características del género gótico, véase: Hurley (2015, p.190-191, p.194).

y como afección al individuo, es una “[...] emoción-choque, frecuentemente precedida de sorpresa, provocada por la toma de conciencia de un peligro presente y agobiante que, según creemos, amenaza nuestra conservación”. Creemos que esta definición quizá sea la más acertada desde el punto de vista de la expresión del miedo en la literatura, pues el hecho de la lectura es generalmente individual; con el fin de cumplir su función como artificio para la creación de escenas y tensión suele presentarse en forma de choque; casi siempre va precedido de sorpresa, especialmente en la literatura anterior a la segunda mitad del siglo XX; y hace al lector ser consciente del peligro que corre la víctima de la situación concreta que se nos presenta. Hemos considerado, por tanto, que algunas leyendas de Bécquer (1974) no usan el elemento del miedo, al ofrecerse en estas un elemento maravilloso que no representa una emoción-choque provocada por la toma de conciencia de un peligro presente y agobiante que suponga una amenaza. En “El rayo de luna”, el joven Manrique pierde la cabeza por perseguir un rayo de luna que confunde con su ideal de mujer; se trata, así, de un relato de locura y alucinación. “Creed en Dios” narra un viaje alegórico del colérico Teobaldo, desde un mundano poder nobiliario y blasfemo, y con el que cree estar por encima del orden terrestre y celestial, hasta el reconocimiento de su insignificancia frente al Todopoderoso. En “La voz del silencio”, que es un mero bosquejo para una posible leyenda futura, la voz del fantasma de la bella mujer no le produce más que lástima al narrador y al lector, aunque sí se observe el efecto de lo fantástico, según la concepción que defiende Todorov (1970). “El beso” muestra a un guerrero de piedra que mata con su guantelete a un oficial francés por atreverse a besar a la estatua de la que fuera su amada en vida, es un escarmiento sagrado, y no hay nada que induzca a deducir que Bécquer (1974) quisiera atemorizar al lector, más bien, provocar el enaltecimiento patriótico y católico. Por último, “La rosa de Pasión”, es otra leyenda religiosa, tal y como el mismo Bécquer (1974) subtítulo, y donde un “malvado” judío llamado Daniel Leví, hace ejecutar a su hija, la cual había ido a salvar la vida de su amante cristiano.

Si tomamos como punto de partida la clasificación descriptiva del terror y del horror propuesta por González Grueso, y que se asienta en el elemento del miedo como referencia principal, observamos que, en cuanto al resto de leyendas, la mayoría de las que emplean el elemento del miedo, hacen uso, exclusivamente, del ámbito del miedo del OTRO, ya sea miedo a seres / cosas / lugares reales, o miedo a lugares / objetos / seres imaginarios. No aborda, por lo tanto, los ámbitos del YO, cuyo punto culminante es la abyección (KRISTEVA, 1980), ni del OTRO YO⁴ (FREUD, 1995).

El primero de ellos, el miedo a seres / objetos y cosas / lugares reales, suele emplear lugares oscuros, túneles amenazantes⁵, espacios abiertos inabarcables⁶, espacios vacíos,

⁴ Para una completa descripción y justificación teórica véase: González Grueso (2017).

⁵ Un interesante estudio, aplicable a nuestro caso, es el llevado a cabo por Pedrosa Bartolomé (2003), quien emplea los conceptos de *tubo* de los trabajos de Claude Lévi-Strauss, y de *camino* y *umbral* descritos por Mijail Bajtin en su *Teoría y estética de la novela*, para elaborar su simbolismo del espacio y del desplazamiento, y donde el héroe penetra y/o hace penetrar a algo o a alguien a través de espacios cerrados o estrechos, “[...] guardados, amenazantes, peligrosos, que suelen tener forma de tubo, o de entrada de tubo” (PEDROSA BARTOLOMÉ, 2003, p.50). Si a dichos espacios estrechos en forma de tubo, le añadimos el elemento del miedo, y si nos centramos en el caso específico del género del horror, no suelen tener final satisfactorio. Los protagonistas becquerianos cruzan para no poder regresar.

⁶ Lo mismo sucede con los espacios anchos (PEDROSA BARTOLOMÉ, 2003).

etc, que amenazan la supervivencia de los protagonistas de las historias. Dentro de los seres podemos diferenciar entre animales –fieras, insectos, arácnidos y serpientes–, y los humanos, con asesinos, violadores, estafadores, etc, entre otros. Este tipo de miedo suele ser muy utilizado en el terror, sin embargo, lo encontramos como elemento horrífico en leyendas como la de “El caudillo de las manos rojas”, en la que *Siannah* se desmaya por el miedo que le causa un tigre que está a punto de atacar. El miedo a los objetos reales podría ejemplificarse con “La cruz del diablo”, donde una cruz en el camino es la que despierta los miedos en los aldeanos, o “La ajorca de oro” de la Virgen del Sagrario de la Catedral de Toledo que el desventurado Pedro Alfonso de Orellana debe robar para su caprichosa amada, María Antúnez (BÉCQUER, 1974). En lo relativo a lugares, podemos citar el ejemplo de la fuente donde van a coger agua las muchachas de “El gnomo” (BÉCQUER, 1974).

En segundo lugar, el miedo a seres / objetos y cosas / lugares imaginarios se asocia a lugares y objetos imposibles, extraños, ajenos a la lógica, o a seres imaginarios, y en nuestro caso, imposibles, como monstruos, fantasmas, demonios, etc. Bécquer apoya casi todas sus leyendas en seres mágicos que le sirven como epicentros del horror. El espectro con armadura que desaparece al levantarse la visera, que escapa de la cárcel, y que solo es destruido parcialmente cuando los herreros queman la armadura para forjar la cruz de “La cruz del diablo”; las estatuas andantes de “La ajorca de oro” que quieren que Pedro devuelva la argolla de la Virgen del Sagrario; los esqueletos de los monjes de “El miserere”, que ascienden reptando por el agujero que conduce al infierno situado en el centro de la abadía; y el demonio de “El gnomo”, que atrae a la arrogante Marta y encierra su espíritu en la fuente, son ejemplos de dichos mágicos. Los objetos y cosas imaginarias pueden ser tanto concretos como abstractos, tal es el caso de la mano de la prometida del conde de Gomara, en “La promesa”, cuando se hunde al casarse el caballero con el cadáver de la joven, como de la voz tenebrosa que asusta a los caballeros que se baten en la calleja de “El Cristo de la calavera” (BÉCQUER, 1974, p.237). Lugares imaginarios hay varios, y quizá debamos destacar la gruta repleta de monstruos en “El caudillo de las manos rojas”, que es quizá el motivo que emplea el autor más repetido en todo el globo terráqueo (BÉCQUER, 1974).

Mención aparte merece “El monte de las ánimas”, que parece basarse en el motivo folclórico F102.3, o *Rescued princess leaves her necklace behind in flight; hero returns for it and is left in underworld* (THOMPSON, 1955-1958). El narrador-personaje comienza haciendo un guiño a los lectores de la revista *El Contemporáneo* al mencionar explícitamente la revista, y junto al miedo a los lugares imaginarios en la forma de la capilla del monte aludido, y el miedo a los seres imaginarios representado por los esqueletos de los caballeros templarios, aflora en este relato el miedo a lo siniestro. En el ensayo “Das Unheimliche”, de Freud (1995), se nos presentan los temas que extrae de la novela *Die Elixire des Teufels* (*El elixir del diablo*), escrita por E.T.A. Hoffmann, y que evocan el efecto de lo siniestro, a saber: El doble, y el retorno de lo semejante pero de forma involuntaria, ya se produzca por repetición y/o retorno de una persona a un lugar. Freud (1995) nos ofrece un ejemplo extraído de “El arenero” unas páginas antes, en el cual el sentimiento de lo siniestro es inherente a la figura del personaje que da título al relato,

y que representa la idea de que los ojos le sean arrancados al protagonista. Según Freud (1995), lo siniestro en la literatura y en cualquiera de las producciones artísticas es mucho más fértil que lo siniestro de la experiencia, aunque, mucho de lo que no es siniestro en la ficción sí lo sería si sucediera en la vida real, de ahí que las técnicas empleadas por Bécquer para acercar al lector a sus leyendas le concedan tanta relevancia a su quehacer literario en relación con el miedo. Esta aparente paradoja freudiana se explica porque si el artista creara un universo en el que los seres que lo poblasen fueran fantasmas o demonios, el receptor no sentiría ningún tipo de miedo, pero sí en cambio si los encontrase en la vida real. Por otro lado, si el creador se aproximara a la realidad común, aceptaría también todas las condiciones que operan para producir el sentimiento de lo siniestro en la vida real, y así se encontrarían en la obra. De ahí, que el artista pueda multiplicar las posibilidades de lo siniestro de dos formas: puede ocultarnos la naturaleza precisa de las presunciones en las que se basa su mundo y que le conceden coherencia (FREUD, 1995) o puede evitar ofrecernos información definitiva, maliciosa e ingeniosamente, hasta el final, o lo que es lo mismo, puede presentar el patetismo de Poe (BORGES; ZEMBORAIN, 1999), autor que tanto influyese en Bécquer. Así las cosas, lo siniestro procedente de los complejos reprimidos es más resistente y permanece con igual fuerza en la ficción y en la experiencia real, mientras que la categoría de lo siniestro que se origina a partir de formas de pensamiento superadas retiene su personalidad en la ficción, y en la experiencia, si se da el caso de que se sitúe en el terreno de la realidad material (FREUD, 1995). De este modo, la categoría de lo siniestro que procede de los complejos reprimidos, está en relación directa con el género del horror, un género que no otorga concesión alguna a los personajes, mientras que la categoría de lo siniestro que procede de formas de pensamiento superadas alberga siempre una posibilidad de esperanza, sea del grado que fuere.

En la trama, Beatriz, una muchacha consentida, fuerza a su enamorado primo, Alonso, a ir en busca de su banda azul al monte de las ánimas. Durante la noche, entre pesadillas y sudores, despierta y posteriormente muere de horror al percatarse del infernal destino de Alonso, cuando encuentra, sobre el reclinatorio, “[...] sangrienta y desgarrada, la banda azul que perdiera en el monte” (BÉCQUER, 1974, p.154). Es esto lo siniestro que procede de los complejos reprimidos, que es más resistente y permanece tan fuerte en la ficción como en la experiencia real (FREUD, 1995). Y es que la culpa que siente Beatriz la embarga hasta no dejarle dormir, y es la que la condena a morir y a una eterna huida de los esqueletos de los caballeros templarios, a modo de la *Wilde Jagd* de las tradiciones germánicas⁷.

Al igual que la anterior, “La corza blanca”, merece un comentario atento, pues pese a que podemos observar que las corzas se solazan y divierten, incluso se burlan del montero Garcés a imagen y semejanza de como lo hace su amor imposible, Constanza “la Azucena”, llamada así por su color pálido de piel. Y también a pesar de que las transformaciones sean de índole maravillosa, como ocurre en los libros de caballería, y en la materia de Bretaña, el final nos deja retazos de un miedo a lo siniestro del retorno de lo semejante, y en este caso, una persona, Constanza. El joven montero, hijo de madre gitana y engendrado en un

⁷ Para más información sobre las cacerías de ejércitos fantasmas véase: Boix Jovani (2017).

viaje de su padre a Palestina, y por ello, indigno del amor correspondido de “la Azucena”, quiere cazar la corta blanca de la que ha oído hablar para Constanza, sueña con corzas que le cantan y se ríen de él –suponemos en alusión las risas de los otros miembros de la sociedad hacia su persona–, sale en su búsqueda, y encuentra las corzas, que le hacen ver que son mujeres desnudas, y como en su sueño, se ríen de él cuando desaparece el encantamiento, busca a su víctima, apunta cuando esta se pierde entre la maleza y dispara, para luego descubrir que la corza más blanca no es otra que Constanza, o que la doncella le ha seguido y la flecha le ha atinado a ella. Y estos acontecimientos suceden bajo el encantamiento de las corzas parlantes. Ya antes, Bécquer nos dice que Garcés ve que la corza blanca es “la Azucena”, y asocia así el color blanco a la identidad de la pureza y belleza ideal romántica de Constanza, lo cual nos hace temer lo peor cuando el montero dispara su saeta. Es por tanto, como hemos señalado antes, el retorno de lo semejante: Sabemos que puede ser Constanza, y el percatarnos de que Garcés va a matarla es lo que provoca el miedo a lo siniestro.

La poética del miedo en las leyendas

Bécquer (1974) utiliza determinadas artimañas, técnicas y elementos para crear el miedo en sus historias. Una *artimaña* extraliteraria es la de publicar las leyendas en fechas señaladas en el calendario litúrgico católico (ESTEBAN, 2011). Fechas más propicias para la creencia en lo sobrenatural, y en lo diabólico, dependiendo de la historia. Por ejemplo, publica por segunda vez “La ajorca de oro” el Jueves Santo de 1866, en Jueves Santo también “El miserere” y “La rosa de Pasión”, “El monte de las ánimas” unos días después del Día de Difuntos, y “Maese Pérez el organista” cerca de Nochebuena (ESTEBAN, 2011).

Lo sobrenatural, o la maravilla que menciona Benítez, es introducido en las leyendas de Bécquer (1974) en dos momentos diferentes: al alba, o al atardecer, cuando se trata de una aparición o transformación maravillosa, y por la noche, cuando ese elemento encarna el mal. De hecho, el mal, lo demoníaco aparece, preferentemente, pasada la media noche, o de madrugada, antes del amanecer. En las primeras obras góticas, la introducción de los elementos sobrenaturales, como los fantasmas, la magia negra, los demonios, etc, ayudaban a los humanos a restaurar la justicia y la moral en su mundo, y representaban el deseo por lograr un orden social que pudiese reemplazar al real (JACKSON, 1988), cosa que sucede en varias leyendas de Bécquer. Tiempo después en la evolución del género, autores como Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, M. G. Lewis, Ann Radcliffe, o Mary Shelley, comenzaron a cuestionar las contradicciones sociales, a fin de tratar conflictos personales en relación con situaciones sociales difíciles.

Para ilustrar un tercer recurso becqueriano que insufla miedo en el lector recurriremos a H. P. Lovecraft, y a su ensayo “Notes on Writing Weird Fiction”, en el que afirma que con el fin de lograr el efecto del miedo, la descripción del escenario y del ambiente son fundamentales, y por ende, deben ser muy detalladas:

In writing a weird story I always try very carefully to achieve the right mood and atmosphere, and place the emphasis where it belongs [...] Inconceivable events and conditions have a special handicap to overcome, and this can be accomplished only through the maintenance of a careful realism in every phase of the story except that touching on the one given marvel. This marvel must be treated very impressively and deliberately—with a careful emotional “build-up”—else it will seem flat and unconvincing, [...] its mere existence should overshadow the characters and events. But the characters and events must be consistent and natural except where they touch the single marvel. In relation to the central wonder, the characters should show the same overwhelming emotion which similar characters would show toward such a wonder in real life⁸ (LOVECRAFT, 1937).

Como se puede leer, el contexto espacial debe ser creíble, con descripciones realistas cuidadosas de los lugares donde tienen lugar las acciones de los personajes, tal y como hace Bécquer⁹, a lo que añade nuestro autor sevillano un juego con el conocimiento del mundo del lector de su obra, al ofrecer escenarios reales que ese mismo lector conoce en mayor o menor medida. Tal es el caso del recurrente uso del sombrío Toledo como en, por ejemplo, “La ajorca de oro”; “El cristo de la calavera”; “La voz del silencio”; antiguas zonas de conflicto armado, como la de Urgellet, en “La cruz del diablo”; pueblos como Toranzano, en “La corza blanca”; y accidentes geográficos como el Moncayo en “El monte de las ánimas”, entre otros. Este artificio lo emplea también en otras obras suyas, como en la leyenda “El beso” (BENÍTEZ, 1971), con el convento San Pedro Mártir que se describe, así como en “Cartas desde mi celda”, donde retrata el monasterio de Veruela de Aragón, y se sirve de un suceso policial acaecido en Tramo, entre los años 1861 y 1862, para crear el hilo narrativo de su obra.

Relacionado con la cita de Lovecraft, observamos que Bécquer (1985) también hace uso del narrador-testigo, como lo denominó Villanueva, o de un primer narrador introductor en muchas leyendas, que actúa como enlace entre el lector y el mismo Bécquer. Este caballero culto, refinado, curioso y urbanita tiene el papel de introducir la incertidumbre dentro de todo este marco verosímil, y termina por aceptar lo que la lógica y la razón le niegan. Sebold (1989, p.56) lo describía así:

En las introducciones a las leyendas suele a la vez entablarse una dialéctica entre el escepticismo y la credulidad, merced a la cual se descubre el grado de receptividad para lo sobrenatural que existe en el alma del narrador omnisciente; dialéctica que

⁸ “Al escribir una historia fantástica, siempre trato de lograr el ambiente y la atmósfera correctos con mucho cuidado, y pongo el énfasis en donde debe ir [...] Los acontecimientos y condiciones inconcebibles tienen una desventaja especial que superar, y esto solo puede lograrse mediante el mantenimiento de un cuidadoso realismo en cada fase de la historia, excepto en la maravilla dada. Esta maravilla debe ser tratada de manera que impresione y de forma deliberada, con un cuidadoso “desarrollo” emocional, de lo contrario, parecerá plana y poco convincente, [...] su mera existencia debería eclipsar los acontecimientos y a los personajes. Pero los personajes y los eventos deben ser consistentes y naturales, excepto cuando toquen el elemento maravilloso. En relación con la maravilla central, los personajes deberían mostrar la misma emoción abrumadora que personajes similares mostrarían ante tal maravilla en la vida real” (LOVECRAFT, 1937, traducción nuestra).

⁹ Esa plasticidad que tan profusamente recalca García-Viñó (1970) a lo largo de su libro.

se prosigue luego en la misma narración con el propósito de juzgar la receptividad de los narradores secundarios y otros personajes que presencian el portento, y cuando se inclina la balanza hacia el lado de la aceptación y la creencia, es ya muy difícil que nosotros no nos dejemos llevar también.

Este narrador introductor es un personaje que el lector de la época identificaría como el mismo Bécquer (1974), y sirve como elemento biográfico realista ficticio¹⁰. Este caballero es un hombre de ciudad, materialista, escéptico, que encuentra ingenuas las creencias en el campo, la belleza de las costumbres y la naturalidad en los sentimientos y en el habla. Tiene, en definitiva, gustos, aficiones, pensamientos y reacciones similares a los que expresaría el mismo Bécquer (1974). Por otro lado, es una figura procedente de los libros de viajes costumbristas que se convierte en un personaje capital más de la trama, si no esencial. Este caballero recoge el miedo del pueblo, lo pasa por un filtro de aceptación estética y duda razonable –siempre inspirada en las posibilidades que la fe cristiana católica le ofrece–, para que el lector de la urbe lo crea plausible dentro de un contexto de tradición y aldea alejadas ambas de la razón y del progreso, puesto que desde siempre en las literaturas, y especialmente en la medieval a la que tan ligados estaban el Romanticismo y el género Gótico, los fenómenos imposibles, por lejanos e irreales, se daban cita en el campo, el bosque y las montañas, lugares marcados tradicionalmente como de tránsito entre mundos.

Por último, se hace perentorio un breve análisis del papel que juegan en la confección de las leyendas dos elementos que en el siglo XIX todavía no se podían considerar géneros literarios: Por un lado, debemos recordar que el terror nace al liberarse la energía emocional que a su vez estimula un elevado sentido del Yo y un movimiento de trascendencia (BOTTING, 1998). Por otro lado, el horror describe un abanico de estados y objetos subjetivos diferentes. Debido a que se encuentra ligado a los sentimientos de repugnancia, disgusto y aversión, el horror induce un estado de parálisis, o estremecimiento, y provoca la pérdida de las facultades de uno mismo, particularmente la consciencia y el discurso, además de la impotencia física y la confusión mental (BOTTING, 1998). Estas palabras probablemente tengan su base en otras de Ann Radcliffe (1826), quizá la primera teórica sobre lo gótico:

*Terror and Horror are so far opposite, that the first expands the soul, and wakens the faculties to a high degree of life; the other contracts, freezes, and nearly annihilates them. I apprehend that neither Shakespeare nor Milton by their fictions, nor Mr. Burke by his reasoning, anywhere looked to positive horror as source of the sublime, though they all agree that terror is a very high one; and where lies the great difference between horror and terror, but in uncertainty and obscurity, that accompany the first respecting the dreader evil?*¹¹. (RADCLIFFE, 1826, p.150).

¹⁰ Este personaje-narrador aparece en las leyendas: “La cruz del diablo”, “El monte de las ánimas”, “Los ojos verdes”, “Maese Pérez el organista”, “El rayo de luna”, “El Miserere”, “La voz del silencio”, “La cueva de la mora”, “El beso” y “La rosa de Pasión”.

¹¹ “Terror y Horror son tan opuestos, que el primero expande el alma y despierta las facultades a un alto grado de vida, el otro las contrae, las congela y casi las aniquila. Comprendo que ni Shakespeare ni Milton con sus

Así, podemos deducir que el terror se relaciona con amenazas próximas a la víctima, –y al lector en nuestro caso–, y podríamos añadir, que incluso son sorteables, mientras que el horror desorienta, ofusca tanto en los estados preconscientes como en el subconsciente¹². De ahí el uso de los artificios técnicos empleados por Bécquer, como la fecha de publicación de muchas de sus obras, la oscuridad y la noche, tan populares en lo gótico, y el narrador-personaje biográfico. Sin embargo, este último artificio, desde el punto de vista del horror, juega un papel aparentemente contraproducente en muchas de las leyendas, puesto que al presentar a ese narrador como intermediario entre los hechos y el lector, la parálisis o estremecimiento no surten efecto en este segundo, al existir una barrera que aleja la maravilla, de la persona que lee las páginas, por lo que el horror que surge en la historia principal, la narrada por la voz del pueblo y la superstición, queda contenido dentro de la historia marco, y se presenta como sorteable para el lector escéptico, no así para el lector supersticioso, ni para los personajes de la leyenda involucrados.

No obstante, el efecto del miedo está en las obras. Y hemos hallado una relación directa no exclusiva entre lo tradicional y el miedo. Esto es así, en tanto que según detalló Benítez (1971) en su clasificación de las leyendas a partir de sus vínculos con lo tradicional, la presencia en mayor o menor medida de este tema hace posible el uso del miedo en las leyendas. Advertimos que esta interconexión no es de doble dirección, en tanto en cuanto que el miedo aparece si se dan determinadas condiciones en la leyenda, pero no ocurre a la inversa, porque pese a que se den esas mismas condiciones, no necesariamente aparece el miedo.

Según Benítez (1971), los relatos, en su relación con lo tradicional, se clasifican en tres grupos, a saber: Textos de tradiciones sin elaborar, con “La promesa”; relatos becquerianos inspirados en leyendas tradicionales, donde el autor diferencia entre los cercanos a la tradición, y los que la imitan; y lo que Benítez (1971) denomina leyendas ideales, donde destaca “El rayo de luna”, “Maese Pérez el organista” y otro tipo de relatos. Así las cosas, hemos detallado, estudiado y ampliado la clasificación como ofrecemos a continuación, tomando en cuenta solo las leyendas como elementos pertinentes:

- a) Leyendas de tradiciones sin elaborar salvo en detalles secundarios: “La promesa”, que tiene su origen en el “Romance de la mano muerta” (BENÍTEZ, 1971).
- b) Leyendas becquerianas inspiradas en mitos, leyendas y romances tradicionales, que a su vez se dividen en dos, siendo la cercanía o la imitación al folclore oral su índice diferenciador. Comenzaremos por las inspiradas en la tradición oral: “El caudillo de las manos rojas”, que reproduce la tradición hindú de

ficciones, ni el Sr. Burke con su razonamiento, en ningún sitio encontraron el horror positivo como fuente de lo sublime, aunque están de acuerdo en que el terror sí lo es. Y, ¿dónde radica la gran diferencia entre el horror y el terror, sino en la incertidumbre y la oscuridad que acompañan al primero con respeto al temor a lo malvado?” (RADCLIFFE, 1826, p.150, traducción nuestra).

¹² Para más información sobre la diferenciación entre el terror y el horror, y cuyas raíces se hunden en varios tratados de Aristóteles, véase González Grueso (2017).

Jaganata recogida en el *Mahabharata* y en el *Ramayana*; “Los ojos verdes”; “El miserere”; “El cristo de la calavera”, que es un romance prosificado; “El gnomo”; “La cueva de la mora”; “La corza blanca”; y “El beso”. Las segundas serían las leyendas que imitan lo tradicional: “La cruz del diablo”; “La ajorca de oro”; “El monte de las ánimas”; y “La rosa de Pasión”, que tiene su origen en romances (BENÍTEZ, 1971).

- c) Leyendas ideales, para las que no se han encontrado referencias u orígenes claros en el folclore oral, ni lo imitan: “El rayo de luna”, “Maese Pérez el organista”, “Creed en Dios”, y “La voz del silencio”.

En este estado de cosas, si observamos atentamente lo expuesto hasta ahora, y recordamos los textos que presentan el elemento del miedo, comprobamos que todas las leyendas que se basan o imitan la tradición del folclore oral, hacen uso del miedo, mientras que las leyendas de tradiciones sin elaborar salvo en detalles secundarios, y las leyendas ideales no. Hasta el momento, ha sido imposible verificar si la relación inversa existe, dado que no se ha podido constatar las posibles referencias a tradiciones folclóricas de las leyendas ideales. Todo lo cual justifica nuestro análisis del empleo de las técnicas descritas anteriormente relativas a lo tradicional. Nuestro escritor, por tanto, utiliza del sustrato de lo tradicional para engendrar miedo en el lector, miedos externos conocidos por el lector, aunque sea de oídas, dato que le distancia de lo gótico, y de Poe. Es, de hecho, un genio manipulador de la realidad del receptor.

Conclusión

Como se ha podido comprobar por lo leído anteriormente, el empleo del miedo del autor sevillano en las leyendas se reviste de tradicionalismo y folclore de forma esencial. El uso de determinadas técnicas poéticas y *extrapoéticas*, como la fecha de publicación de las leyendas, la noche y la intromisión de lo maravilloso o de lo fantástico, lo sombrío, las descripciones realistas basadas en datos tomados por el propio Bécquer, y que le sirvieron de ayuda para la confección de su *Historia de los templos de España*, y el narrador-personaje escéptico, alter ego narrativo del propio Bécquer, son todos elementos básicos para la creación del efecto del miedo en sus leyendas. Algunos de los cuales son básicos en la conformación del sentimiento de lo siniestro. El autor sevillano, experto sabedor de su profesión y amante de la estética y la prosa de estilo poético, emplea, principalmente, dos tipos de miedo en el ámbito del OTRO: el miedo a lugares / objetos / seres reales, y el miedo a lugares / objetos / seres imaginarios. Sin embargo, “El monte de las ánimas” y “La corza blanca” son historias harto especiales, al ser las únicas en presentar un tipo de miedo más sutil, el miedo a lo siniestro de lo reprimido freudiano.

Para finalizar, otro punto relevante de este estudio es el vínculo entre el miedo becqueriano y lo tradicional extraído del folclore, con la necesidad de lo tradicional para hacer funcionar el elemento del miedo en las leyendas. Ya que, si nos apoyamos en

la clasificación tripartita de Benítez, las leyendas que presentan el elemento del miedo pertenecen al ámbito de las leyendas que se inspiran en romances medievales, mitos y leyendas, y no en las que adaptan textos de romances a la prosa, como “La promesa”, ni las que son de entera creación becqueriana, sin apoyo intertextual claro y definido.

GONZÁLEZ GRUESO, F. D. The traditional and the element of fear in the legends by Gustavo Adolfo Bécquer: bonds and poetics. **Revista de Letras**, São Paulo, v.57, n.1, p.57-70, jan./jun. 2017.

- **ABSTRACT:** *Since Rubén Benítez offered the classification of Bécquer's texts into prose divided in three, in 1971,—depending on their relationship with the traditional—, there have been eminent studies that have dealt with the fantastic in his legends. However, this study analyses the relationships between fear and the very poetics of his legends, and establishes their bonds with the traditional oral folklore. To this end, this article is going to make a brief presentation of the legends of Bécquer, and the elements that influenced his peculiar conformation of fear, terror and horror; afterwards, relevant theories concerning fear will be analysed and applied pertinently. Special attention deserve two legends, which present the fear to the Freudian sinister. Such stories are: “El monte de las ánimas” and “La corza blanca”.*
- **KEYWORDS:** *Bécquer. Legend. Tradition. Fear. Folklore. Horror.*

Referencias

BÉCQUER, G. A. **Leyendas, apólogos y otros relatos**. Edición, prólogo y notas de Rubén Benítez. Barcelona: Labor, 1974.

_____. **Desde mi celda**. Madrid: Castalia, 1985.

BENÍTEZ, R. **Bécquer tradicionalista**. Madrid: Gredos, 1971.

BOIX JOVANI, A. Una leyenda medieval para Soria: la Wilde Jagd en el Monte de las Ánima, de G. A. Bécquer. **Revista de Folklore**, Valladolid, n.424, 2017. Disponible en: <<http://www.funjdiaz.net/folklore/07ficha.php?ID=4243>>. Acceso en: 12 marzo 2017.

BORGES, J. L.; ZEMBORAIN, E. **Introducción a la literatura norteamericana**. Madrid: Alianza, 1999. Disponible en: <http://www.academia.edu/6726156/Introducci%C3%B3n_a_la_literatura_norteamericana>. Acceso en: 1 marzo 2018.

BOTTING, F. Horror. In: MULVEY-ROBERTS, M. (Ed.). **The handbook of gothic literature**. London: Macmillan Press, 1998. p.123-131.

DELUMEAU, J. **El miedo en occidente**. Madrid: Taurus, 1989.

- ESTEBAN, A. Gustavo Adolfo Bécquer: un hombre de su tiempo. In: RAMOS-IZQUIERDO, E.; ROGER, J. (Ed.). **Hommage á Milagros Ezquerro: théorie et fiction**. México: ADEHL, 2011. p.269-279.
- FREUD, S. **An infantile neurosis and other works**. London: The Hogarth Press, 1995.
- GARCÍA-VIÑÓ, M. **Mundo y trasmundo de las leyendas de Bécquer**. Madrid: Gredos, 1970.
- GONZÁLEZ GRUESO, F. D. El horror en la literatura. **Actio Nova**: revista de teoría de la literatura y literatura comparada, Madrid, n.1, p.27-50, 2017. Disponible en: <<https://revistas.uam.es/index.php/actionova/article/view/7766/9129>>. Acceso en: 2 feb. 2018.
- HURLEY, K. British gothic fiction, 1885-1930. In: HOGLE, J. E. (Ed.). **The Cambridge Companion to Gothic Fiction**. Cambridge: Cambridge University Press, 2015. p.189-207.
- JACKSON, R. **Fantasy: the literature of subversion**. London: J.W. Arrowsmith, 1988.
- KRAPPE, A. H. Sur le conte La corza blanca de Gustavo Adolfo Bécquer. **Bulletin Hispanique**, Bordeaux, v.42, n.3, p.237-240, 1940.
- KRISTEVA, J. **Pouvoirs de l'horreur: essai sur l'abjection**, Paris: Édition du Seuil, 1980.
- LOVECRAFT, H. P. **Notes on writing weird fiction**. 2009. Disponible en: <<http://www.hplovecraft.com/writings/texts/essays/nwwf.aspx>>. Acceso en: 5 enero 2018. Sin paginación.
- NOMBELA, J. **Impresiones y recuerdos**. Madrid: La Última Moda, 1907-1912. v. 1.
- OLMSTED, E. W. **Legends, tales and poems by Gustavo Adolfo Bécquer**. Boston: Ginn & Company, 1907.
- PAGEARD, R. Le germanisme de Bécquer. **Bulletin Hispanique**, Bordeaux, v.56, n.1, p.83-109, 1954.
- PEDROSA BARTOLOMÉ, J. M. La lógica de lo heroico: mito épica, cuento, cine, deporte...: modelos narratológicos y teorías de la cultura. In: PEDROSA BARTOLOMÉ, J. M. (Ed.). **Los mitos y los héroes**. Urueña: Centro Etnográfico de Castilla y León, 2003. p.37-63.
- RADCLIFFE, A. On the supernatural in poetry. **New Monthly Magazine and Literary Journal**, London, v.6, n.1, p.145-152, 1826.
- SEBOLD, R. **Bécquer en sus narraciones fantásticas**. Madrid: Taurus, 1989.

THOMPSON, G. R. A dark romanticism: in quest of a gothic monomyth. In: MESSENT, P. B. (Ed.). **Literature of the occult**: a collection of critical essays. New Jersey: Prentice-Hall, 1981. p.31-39.

THOMPSON, S. **Motif-index of folk-literature**: a classification of narrative elements in folktales, ballads, myths, fables, medieval romances, exempla, fabliaux, jest-books, and local legends. Bloomington: Indiana University Press, 1955-1958. Disponible en: <<http://www.ruthenia.ru/folklore/thompson/f.htm>>. Acceso en: 10 marzo 2017.

TODOROV, T. **Introduction à la littérature fantastique**. Paris: Seuil, 1970.

LA FÍSICA SIMBOLISTA Y LA LITERATURA FANTÁSTICA: UNA ENTREVERACIÓN METODOLÓGICA PARA LA INTERPRETACIÓN DE *LAS FUERZAS EXTRAÑAS*

Gustavo ESPARZA*

- **RESUMEN:** El presente trabajo plantea que es posible interpretar *Las fuerzas extrañas* de Leopoldo Lugones aplicando la metodología simbolista propuesta por el físico alemán Heinrich Hertz y retomada filosóficamente por Ernst Cassirer. Se sostiene que, aplicada dicha metodología, son posibles dos resultados: i) una relectura de la obra del argentino y ii) la identificación de la *vida* como la clave fenomenológica y hermenéutica de su obra.
- **PALABRAS CLAVE:** Física simbolista. Vida. Fuerzas. Mutación. Hertz. Lugones.

Los cuentos de Leopoldo Lugones: ¿Física o Literatura?

Las fuerzas extrañas es uno de los trabajos centrales del escritor argentino Leopoldo Lugones (1906). Una rápida lectura hace presa al lector advirtiéndole de “fuerzas oscuras” que acechan la tranquilidad humana; baste por ahora como ejemplo los siguientes: En “La fuerza Omega” un inventor fallece a consecuencia de un extraño incidente con su propio aparato que producía un sonido mortal. En “La lluvia de fuego” un apaciguado comensal se dirige a su desayuno, pero se interrumpe por un diluvio incandescente que arrasa con la ciudad entera.

Sostendré que Lugones entiende la “extrañeza” en términos más próximos a los aducidos por Newton o Hertz que los que se propusieron construir otros autores de fantasía y terror. Dicho de otro modo, la suspensión de la incredulidad que se plantean los cuentos de Lugones aducen a una física simbolista en lugar de una literatura fantástica. Aclaro este punto: si bien las fuerzas lugonianas pueden interpretarse a partir de una perspectiva fantástica, procuraré mostrar que los cuentos del argentino no se alejan de una plausibilidad fáctica sin por ello separarse del asombro que ofrece una imaginación que, por sus cualidades creativas, favorece una integración de eventos aparentemente dispares entre sí, pero que se reúnen en el marco de una cultura que los

* Universidad Panamericana. Departamento de Humanidades. Aguascalientes - México-gaesparza@up.edu.mx. Esta investigación ha sido financiada por la Universidad Panamericana a través del fondo “Fomento a la Investigación 2018”, bajo el código UP-CI-2018-HUM-AGS-01.

Artigo recebido em 20/07/2017 e aprovado em 30/10/2017.

posibilita (ESPARZA, 2015); en general, todos los textos lugonianos reflejan un abanico de eventos plausibles¹.

El objetivo del presente trabajo, entonces, es evaluar si la metodología simbolista propuesta por Heinrich Hertz en sus *Principios de Mecánica* y la posterior lectura elaborada por Ernst Cassirer en su *Filosofía de las formas simbólicas* delimita la naturaleza mítica y científica que revisten los cuentos de *Las fuerzas extrañas*. Procuraré mostrar que todos los textos cumplen con las condiciones lógicas que definen al concepto de imagen o símbolo (*Bild*) que caracterizan tanto la teoría pictórica del físico, como las simbolizaciones formales (mito, lenguaje y ciencia) aducida por el filósofo.

Lecturas críticas y otros marcos interpretativos de la obra de Lugones

Antes de exponer la física pictórica de Hertz, expondré algunas lecturas críticas previas realizadas a las *Fuerzas extrañas*, con el fin de mostrar los caminos posibles que nos ofrece esta vía. Paula Speck (1976) plantea que la organización del texto en marcos explicativos, permite un primer análisis de cualquier obra. En concreto la obra de Lugones puede interpretarse a partir de, lo que ella llama, un “cuento maestro” que sería el siguiente:

[...] un sabio solitario invita a un amigo (el narrador) a testimoniar el resultado de una serie de experimentos. Se sugiere que las investigaciones son diabolicas o blasfemas: violan los límites sagrados del conocimiento humano y dependen de la ayuda de seres equívocos, medio humanos. El experimento acierta, pero libera “fuerzas” terribles que destruyen al sabio, directa o indirectamente (SPECK, 1976, p. 412, énfasis original).

A partir de este marco lógico, la autora reconoce tres personajes básicos: “el testigo, el mago y el intermediario” (SPECK, 1976, p.412). A partir de la construcción de un cuento maestro, así como la evaluación de los cuentos a partir de esta guía, Speck sostiene que Quiroga, Casares y Borges, entre otros, encontraron un principio general lógico para la construcción de sus mundos fantásticos.

Por otro lado, el estudio de Arturo García (2010) plantea la necesidad de valorar la obra de Lugones, y en general la obra fantástica, dentro de una reflexión hermenéutica y fenomenológica. Frente a las posibilidades que ofrece la literatura como producto intelectual, García se pregunta cuáles serían las implicaciones pragmáticas de lo fantástico

¹ Marcelo P. Soares (2015) ha desarrollado un estudio sobre las características básicas de la literatura fantástica, donde plantea que, esta se caracteriza por ofrecer un recurso de acceso a una realidad que parece esconderse, ya sea en los sucesos cotidianos o en la extrañeza de los eventos. Sin embargo, el propio autor explica que, a pesar del carácter asombroso que se puede despertar, lo fantástico se ofrece como una mimesis de la realidad, aunque para ello recurre a recursos literarios específicos en los que las expresiones parecen inverosímiles, pero no por ello se alejan del curso de los sucesos que presenta. En concreto, lo fantástico no niega lo real. Esta será la tesis que procuraré desarrollar a lo largo de este texto, pero en lugar de recurrir a Kafka y a la teoría literaria, me parece que se puede lograr resultados similares a partir de una revisión de la física como ciencia de las propiedades materiales y de la energía (Física).

en la realidad y cómo interpretar que, lo que en alguna época era inverosímil al paso del tiempo se volvió, ya no sólo plausible, sino cotidiano. El interés del crítico está en la delimitación del lenguaje como un recurso de acceso a mundos posibles que se nos hace comprensible tanto por el propio recurso narrativo que usa el escritor como por el conjunto de sucesos históricos a través de los cuales se van posibilitando las narraciones fantásticas.

A partir de este marco, la clasificación de los cuentos de Lugones posibilita la diferenciación de las historias que pueden ocurrir como el resultado de un devenir histórico, así como el conjunto de sucesos que, sin ser aparentemente posibles, ofrecen una lectura de otros sucesos analógicos. Para García el cuento fantástico y su clasificación faculta un marco teórico de lectura de nuevos fenómenos que, aunque sólo ocurran como parte de un cuento, favorecen interpretación de sucesos futuros. En este sentido, el escritor no imagina irrealidades, sino que ofrece una mirada perspectiva hacia el desarrollo y evolución de la sociedad.

Por su parte Klára Kadlecová (2009) señala que la literatura fantástica es una advertencia del conjunto de situaciones posibles que pueblan la realidad. La advertencia imaginaria de sucesos (inclusive su carga aparentemente inverosímil) exalta el asombro de la vivencia cotidiana; el lector fantástico se enfrenta a situaciones que ocurren en el marco de un mundo literario. A través de Lugones, el encanto de lo cotidiano, así como el miedo a lo desconocido, se presenta como posibilidad dentro del horizonte de la imaginación y, en cierto modo, dentro de la vivencia literaria cotidiana.

Resumiendo. Estas perspectivas plantean que, el cuento fantástico opera en el marco de un *cuento maestro* (Speck) que, al servir como base para la exposición de otras narraciones, permite aludir a una lógica que no se diluye en la irrealidad o negación de los hechos cotidianos, sino que se apoya de las posibilidades que ofrece el lenguaje para exponer, si bien experiencias imaginarias, no por ello ajenas a proyecciones de eventos (García); dicho de otro modo, la literatura fantástica se ofrece como un recurso de experimentación imaginativa (léase, teórica) que se propone conectar sucesos cotidianos con marcos de posibilidad. Por ello, la tesis de Kadlecová (2009) sobre que lo fantástico se aproxima más a lo “asombroso” que a lo “irreal”, encuentra un asiento natural en la actividad literaria, pues esta no se esfuerza por negar los sucesos, sino en exponerlos en su debida dimensión, aun cuando para ello sea necesario recurrir a eventos mágicos o sobre-naturales.

La Física y filosofía simbolista: fundamentos para una lectura fantástica²

En el breve recorrido histórico de la Física que ofrece el trabajo Rafael Alemañ (2008) se aprecia que la problemática inicial de esta Ciencia Natural fue la encontrar una

² La exposición que a continuación se presentará, pretende resaltar un problema particular de la historia de la Física, por lo que el interesado en una valoración sistemática de la evolución histórica de esta ciencia, puede recurrir a los siguientes textos: Cassirer (1998c, p.472-555; 1998d, p.33-145) e Jeans (1986). Para una revisión de los fundamentos de la teoría fantástica véase Soares (2015).

metodología de estudio que permitiera solventar dos problemas básicos: (1) la obtención de resultados medibles de modo objetivo (independientes del sujeto) y (2) que, a pesar de cumplir con esta independencia del sujeto, fuese aún posible el conocimiento del objeto por parte de cualquier sujeto. En concreto responder a la pregunta ¿cómo es posible la identidad entre los objetos y la inteligencia?

Ernst Cassirer (1998c), en su introducción a la *Fenomenología del conocimiento*, sostiene que gran parte del problema del conocimiento en las ciencias exactas se abocó a ofrecer una metodología plausible para la solución de dicha relación entre el sujeto y el objeto. Si las tesis metafísicas no ofrecían un recurso de validación objetivo, entonces la confianza debía recaer en los sentidos, aun cuando ello implicara postular un empirismo que transmutara intelecto por percepción. Sin embargo, el propio desarrollo de la Física no podía contentarse con aducir una metodología psicologista que se propusiera fundar el acto cognoscente. De ese modo, autores como Mach, Helmholtz, entre otros, optarían por una valoración tanto orgánica (óptica), como científica (geometría), que pudiera ofrecer una descripción puntual de los recursos a través de los cuales era posible el conocimiento.

Si bien, el conjunto de soluciones ofreció respuestas favorables para la descripción de la naturaleza del conocer, fue Heinrich Hertz (1899) quien, en sus *Principios de Mecánica*, aduciría que la tarea de la Física debía centrarse no en la descripción sustancial de los fenómenos, sino en su relación o función matemática. De ese modo, la postulación de un sistema de relaciones que permitiera unificar las intuiciones intelectuales con los eventos naturales, encontraría en las imágenes o símbolos (*Bilder*) un principio de unidad que favorecería la descripción del conjunto de consecuencias naturales a partir de una modelación intelectual de dichos sucesos.

En síntesis, para el físico alemán, la mecánica debía investigar el grado de identidad entre un postulado teórico y los resultados experimentales elaborados para comprobar una hipótesis intelectual. Si la relación entre ambos aspectos se podía confirmar, entonces era plausible postular una relación simbólica o “imagen” entre el fenómeno y su correlato intelectual. Cito el siguiente texto:

*We form for ourselves images or symbols (Bilder) of external objects; and the form which we give them is such that the **necessary consequents of the images in thought** are always the **images of the necessary consequents in nature of the things pictured**. In order that this requirement may be satisfied, there must be a certain conformity between nature and our thought. Experience teaches us that the requirement can be satisfied, and hence that such a conformity does in fact exist³ (HERTZ, 1899, p.1., énfasis añadido).*

³ “Formamos para nosotros imágenes o símbolos de los objetos externos; y la forma que les otorgamos es tal que los consecuentes necesarios de las imágenes en el intelecto son siempre las imágenes de los consecuentes necesarios en la naturaleza de las cosas representadas. En relación a que este requisito sea satisfecho, debe existir cierta conformidad entre la naturaleza y nuestro intelecto. La experiencia nos muestra que el requerimiento puede ser satisfecho, y, por lo tanto, que tal conformidad de hecho existe” (HERTZ, 1899, p.1, traducción nuestra).

Con este pasaje, el físico alemán proponía una correspondencia entre la naturaleza y nuestra mente, la cual existe sólo como el producto de una relación pictórica o simbólica. Dicha relación, sin embargo, dista mucho de ser una relación irreal toda vez que la *imagen* que se logra se caracteriza por constituirse como una “representación” intelectual en la cual, opera una relación lógica entre actos psicológicos y sucesos ocurridos. Esto se aprecia mejor cuando el autor concluye que “tal conformidad de hecho existe”.

Para Hertz, entonces, los símbolos no operan al margen de las acciones naturales del mundo, sino como expresiones, representaciones y formulaciones, que se puedan elaborar sobre cualquier fenómeno del mundo, por lo que se ofrecen como un *medio* para su eventual simbolización⁴. Todo el interés de la *Física simbolista* se centra en la construcción de un recurso metodológico que permita estudiar la naturaleza de los eventos sin por ello alterar su “mecánica” natural. En síntesis, la teoría hertziana, en lugar de presentar un suceso como evento singular aislado, ofrecería una función o símbolo con el cual estudiar el comportamiento presente, pasado o futuro del objeto⁵.

Probablemente ha sido Ernst Cassirer quien con mayor penetración ha logrado extraer las consecuencias filosóficas de la obra de Hertz. Para este filósofo, la pregunta central de su trabajo sobre las simbolizaciones y sus formas se enfoca a responder si los símbolos (imágenes) son un agregado de la cultura o una representación de aquella. El neokantiano se pregunta si existe una regla que explique la diversidad de formas culturales (mito, lenguaje, ciencia) o, por el contrario, una explicación de la unidad de la diferencia sustancial.

La propuesta general de Cassirer presenta al conjunto de las expresiones de la cultura como formas de conocimiento. Para el autor, entre la actividad espiritual (teoría) y su práctica cotidiana (fenómeno) existe una relación simbólica que permite incorporar el conjunto de postulados intelectuales en las consecuencias naturales. La actividad se

⁴ Suele pensarse que la teoría de Hertz y la de Cassirer se proponen como teorías sobre el símbolo, cuando en realidad se ofrecen como metodologías que favorecen la construcción de aquellos. En todo caso, el símbolo es un “producto” que se debe alcanzar. Para profundizar en estas ideas véase Esparza (2017a).

⁵ Hertz, comienza su introducción del modo siguiente “*The most direct, and in a sense the most important, problem which our conscious knowledge of nature should enable us to solve is the anticipation of future events, so that we may arrange our present affairs in accordance with such anticipation. As a basis for the solution of this problem we always make use of our knowledge of events which have already occurred, obtained by chance observation or by prearranged experiment*” (HERTZ, 1899, p.1) [“El problema más directo, y en cierto sentido el más importante, que nuestro conocimiento consciente sobre la naturaleza debería permitirnos resolver es la anticipación de eventos futuros, de modo que podamos corresponder nuestros asuntos presentes en concordancia con tal anticipación. Como base para la solución de este problema, siempre hacemos uso de nuestro conocimiento de los eventos que ya han ocurrido, logrados a por observación o por un experimento preestablecido”] (HERTZ, 1899, p.1, traducción nuestra). Aunque hoy en día alguien podría suponer que el objetivo de la ciencia ha descartado la predicción del futuro, la modelación de los fenómenos, permite extrapolar o proyectar comportamientos físicos (naturales) de algún objeto. Por ello, si bien la ciencia no mira al futuro, si puede describir comportamientos propios de un evento, aun cuando esto implique “imaginar” una situación no existente. Puesto que el presente trabajo no se propone detallar ni la teoría pictórica de Hertz, ni la filosofía simbolista de Cassirer, sólo agregaré que el acto de “imaginar”, en ninguno de estos autores, se niega a someter la imaginación a un rigor científico o hermenéutico, sino que se somete a un graduado y paulatino progreso en el que el acto de “representar” o “simbolizar” un fenómeno, cumple un riguroso proceso científico y filosófico. Para una mejor comprensión de la imaginación y su papel en el desarrollo de las actividades científicas véase Holton (1985).

vincula con una forma por medio de una simbolización; el agente no conoce las unidades singulares a las que se enfrenta por medio de la razón sino por un medio relacional. La naturaleza del agente percibe funcionalmente en lugar de sustancialmente⁶.

En el marco de este trabajo, Cassirer advierte que Hertz había introducido una explicación “simbólica” de la actividad cognoscente al postular una actividad relacional entre los fenómenos (consecuencias naturales) y su postulación teórica (símbolos). En esta medida, tanto la postulación de un principio como su actividad se encontrarían relacionadas funcionalmente a través de una norma general o ley que permitía la explicación singular de un suceso. Para el neokantiano, la unidad se entiende por la concordancia entre el universal y una forma simbólica que opera como representante, sin por ello negar la realidad del suceso representado; en este sentido, el símbolo no es una *sustitución*⁷ del objeto sino su re-presentación intelectual⁸.

Dicha visión simbólica del mundo no se propone operar al margen de la naturaleza que define a los objetos y fenómenos del mundo, sino establecer una lectura concordante entre los principios intelectuales que permite estudiar a los fenómenos naturales del mundo. La construcción simbólica de un fenómeno se configura como la clave de acceso para la elaboración de un recurso hermenéutico del objeto estudiado. Tanto Hertz como Cassirer, ofrecen una teoría pictórica que permite ya sea estudiar el modo en que se desarrolla un evento o una metodología para describir el conjunto de eventos posibles dentro de un contexto de sentido; es decir, la teoría pictórica es el fundamento en el que sostiene una hermenéutica fenomenológica que ofrece acceso al estudio del mundo (LUFT, 2004).

¿Cómo podría este aparente rodeo ofrecernos una explicación de la obra de Lugones? ¿Qué aporta la teoría pictórica (simbólica) de Hertz a la lectura de *Las fuerzas extrañas*? Mi tesis es la siguiente: Lugones se propone una explicación de los sucesos singulares evocando “fuerzas” desconocidas -que hacen las veces de “símbolos”- que permiten conocer los “extraños” límites de la cultura humana. El problema central que ofrece esta obra de Lugones es que, a pesar de considerarse una explicación “fantástica” de los fenómenos, no por ello sus consecuencias son irreales o imposibles. Es verdad que gran parte de los sucesos se sustentan sobre acciones que podríamos catalogar como imposibles, pero no por ello el curso de las acciones hacia las que apuntan, se desvían del estado actual de fenómenos, conductas sociales hacia las que nos encaminamos como sociedad. En lo

⁶ Cassirer (1998c) sostiene que hay resultados médicos que respaldan que los seres humanos perciben de forma simbólica, lo que implicaría que el ser humano es un “animal simbólico” en lugar de un “animal racional”.

⁷ Esta es la tesis que sostiene Fernando Zamora (2007) sobre la teoría de Cassirer. Para este autor, la representación propuesta por el neokantiano, se propone sustituir el objeto por la imagen, haciendo las veces de algo, por lo que el sujeto, en lugar de operar con el objeto, actúa con base en su representación, desarrollándose como consecuencia, una actividad psicologista en la que el agente se con-*forma* con el símbolo en lugar de con el objeto. Para una revisión detallada del concepto de símbolo conviene revisar el propio texto del neokantiano: (CASSIRER, 1978; ESPARZA, 2017b).

⁸ Cassirer (1998a, p.17, énfasis original) justifica que la relación entre lo singular (concreto) y lo universal (normativo) media una forma de simbolización. El neokantiano lo expone del siguiente modo: “Lo individual no debe permanecer aislado, sino que debe insertarse en una conexión en la que aparezca como miembro de una ‘estructura’ lógica, teleológica o causal”.

consecuente propondré, siguiendo la metodología hertziana y cassireriana, una revisión filosófica de la literatura lugoniana debe hacer explícitas las representaciones intelectuales y sus consecuencias naturalmente necesarias⁹.

Vida, fuerza y mutación: claves simbólicas para leer *Las fuerzas extrañas*

No resulta extraño elaborar una lectura vinculante de la literatura lugoniana con la metodología física. Ya *Las fuerzas* ofrecen un “Ensayo de una cosmogonía en diez lecciones” donde la tesis central es la exposición de una cosmogonía por parte de un interlocutor que explica al origen del universo como el acto consecuente y permanente de una y la misma energía que evoluciona dialécticamente. Todos los sucesos narrados, de algún modo, encuentran el fundamento general en el mismo principio que los impulsa a presentarse: una “fuerza” extraña. Paula Speck (1976, p.419-420) explica que en los cuentos de Lugones “[...] todos los fenómenos del universo son formas de la energía pura: la del pensamiento” La autora explica que los protagonistas de Lugones modifican las distintas fuerzas y se atreven a “[...] convertir un orden del ser en otro: el sonido en luz, por ejemplo. Pero un hombre sólo no puede barajar así las formas constituyentes del universo sin liberar fuerzas que destruyen a él o a su obra”.

Por ahora ubicaré un pasaje de la obra de Lugones (1906) el cual posteriormente analizaremos junto con la cita previamente reproducida:

La vida, que es la eterna conversión de las cosas en otras distintas, abarca con su ley primordial el universo entero. [...] Toda fuerza será inercia y toda inercia será fuerza. Siendo ambas *vida* en su esencia, su identidad radical es lo que produce sus permutaciones (LUGONES, 1906, p.206, énfasis original).

El trabajo de Speck, subraya que las situaciones trágicas a las que se enfrentan los distintos personajes de Lugones, tiene como fuente común la “fuerza” del pensamiento que permuta en distintas formas de potencia y que, incluso, genera un nuevo cambio en las propias energías que ya se habían constituido. La autora evoca pasajes de cuentos

⁹ Un ejemplo que ilustra este ejercicio que propongo solventar lo encontramos en el trabajo de Claudio Calabrese y Ethel Junco (2016), quienes, a partir de una valoración de la novela de Thomas Mann, ofrecen una mirada a una Europa que se convulsiona debido a las grandes guerras (Primera y Segunda Guerra Mundial). Todo el estudio de estos autores muestra que la obra de Mann más que reproducir los eventos como hechos noticiosos o crónica de la vida cotidiana entre guerras, se ofrecen como obras que configuran un estado de eventos políticos y educativos que se ven lacerados por la violencia imperante, pero consideran que, por medio de la novela (de un recurso literario ficcional) es posible la reivindicación de los posibles eventos futuros. Los autores escriben: “*El autor toma fuerzas históricas y las ficcionaliza para mostrar los alcances de una filosofía vital con gravedad aún desconocida.* En tiempos de la Primera Guerra señala la relación entre una burguesía solidificada en solidaridad con el imperialismo germano; en tiempos de la Segunda Guerra, el despliegue descontrolado de vitalismos primitivos, bajo el formato incestuoso del racismo y su imposición mediante la irracionalidad. Como novelista ubica el conflicto en el hombre concreto; el fracaso de la gran historia del mundo se muestra en la catástrofe personal. A través de los tópicos de sus novelas considera una rehabilitación de la idea de humanismo” (CALABRESE; JUNCO, 2016, p.53, énfasis añadido).

como “La fuerza omega” en donde el sonido se convierte en un arma destructiva o “La metamúsica” que refiere a un cambio del sonido por una luz que, dada la intensidad, evapora los ojos del evidente mientras lo envuelve en raptó emotivo (LUGONES, 1906, p.107). Lugones, por su parte, y a través de un misterioso expositor, plantea específicamente que es la fuerza de la “vida” la que se abre paso a través de las mutaciones. La vida es la ley general a través de la cual es posible la comprensión de todas las situaciones que les ocurren a los personajes y sólo la muerte, la no-vida, se considera trágica.

En estos pasajes se aprecia que, la afirmación o negación de la “vida” puede constituirse como la clave interpretativa en los cuentos del argentino. A través de ella es posible elaborar una lógica que explica que los cambios en los que los personajes se ven envueltos tienen como denominador común las mutaciones a través de las cuales transcurre por medio de una forma vital. En lo consecuente se vea que, de acuerdo a los distintos intentos de transgresión, atentando o disolución de un estado natural, se alcanza, como consecuencia, la liberación de una *fuerza extraña*. Con este marco de acción-reacción se apreciará que, a pesar de su diversidad, subyace una lógica común: un transcurso vital que, al romperse, libera una energía que tiene como finalidad restablecer el orden.

Vida y mutación: una relación entre consecuencias naturales e intelectuales

Hasta ahora se ha sostenido que la física hertziana estipulaba que la metodología simbolista debía investigar la relación entre consecuencias naturales y su correlato con los símbolos intelectuales que se proponían para describir un fenómeno (HERTZ, 1899). La posibilidad entre la vinculación del símbolo y la acción natural no se sostiene por un acto puramente intelectual (imaginario o fantástico), sino por la representación que interpreta, explica y modela simbólicamente una relación fáctica; el que la física, a decir de Hertz, pueda modelar y predecir el comportamiento de un suceso, ocurre como el resultado de una representación simbólica con la cual tanto se interpreta como describe un fenómeno. Todo símbolo, en este sentido, opera como una fuerza espiritual que vincula al sujeto con la realidad de los hechos cotidianos como parte de una relación de consecuencias intelectuales.

Cuando Lugones (1906, p.206) plantea que toda “[...] fuerza será inercia y toda inercia será fuerza. Siendo ambas *vida* en su esencia, su identidad radical es lo que produce sus permutaciones”, establece una relación de identidad o símbolo entre la vida y el conjunto de relaciones cotidianas que se traducen en “fuerzas extrañas” que perturban la vida de los protagonistas de los distintos relatos. El símbolo “vida” opera como energía que, a través de sus distintos cambios radicales, se interpreta como el resultado de una acción emprendida por un agente (protagonista), pero que en realidad constituye un momento dentro de un proceso fenomenológico más amplio que tiene como fin retornar a la vida misma: la fuerza-vida, en el conjunto de los relatos, muta continuamente en distintas expresiones; *gases* que conllevan a la locura, *sonidos* letales, en *monos* parlantes o cualquier otra forma. En todos sus estadios o expresiones simbólicas, la vida se *transforma* en fuerza.

Mi propuesta entonces, se basa en el principio interpretativo desarrollado en la filosofía de Cassirer. El neokantiano explícitamente reconoce en el proceso fenomenológico un “principio, medio y fin”¹⁰ que puede aplicarse al estudio de la obra del argentino. Lugones, al exponer un principio general de fundamentación, reconoce un principio fenomenológico que incorpora antítesis dialécticas que pueden presentarse como *vida-sacrificio*, *vida-expiación* y *vida-cohesión*. El conjunto del proceso permite entender la vida como unidad de interpretación común para conjuntar las expresiones de fuerza en un proceso de inicio, intermedio y el eventual auto-retorno.

Expuesto este marco, comenzaré por la primera forma de mutación mostrando que la *vida* muta en *sacrificio*. Esta *fuerza* se caracteriza porque los personajes de los cuentos, hacia el final, deben sacrificar algún aspecto de su vida para mantenerla. A través de esta perspectiva, se hace comprensible que “Juan” (“La metamúsica”), a pesar de la escena dantesca descrita por el narrador, exclame con alegría desmedida el logro musical que le lleva a perder sus ojos producto de una luz deslumbrante que sólo él presencia. En “El Psychon” se describe que, la inhalación de un gas, con el cual los personajes trabajan como parte de un experimento, conlleva a la locura y, por tanto, a la reclusión del protagonista (Dr. Paulin) “a una casa de salud” (LUGONES, 1906, p.199). La característica común de estos textos es que las *fuerzas extrañas* se expresan en actos emotivos que, en lugar de atentar, celebran la *vida* a través de la locura o el éxtasis desmedido de sus personajes.

En el segundo grupo de cuentos, la forma de la *vida* muta en *expiación*. En estos pasajes se aprecia un atentado contra la fuerza suprema: la vida; por lo que, la principal expresión de esta acción, por tanto, es la Muerte. Los medios de atentar son diversos: los personajes son presa de sus inventos (“La fuerza omega”); ocurre un asesinato como condición del éxito de algún experimento (“Viola Acherontia” e “Yzur”); son asesinados como parte de una redención por los pecados cometidos (“El milagro de San Wilfrido”); o a consecuencia del ejercicio desmedido de una práctica (“Un fenómeno extraño”). En estos textos, el que los personajes operen como narradores, no forma parte de un recurso literario utilizado por Lugones, sino que en todos los casos la narración funge como recurso expiatorio de protagonistas como parte de un intento por equilibrar el desbalance de las transgresiones cometidas.

Al considerar que, en todos los casos, los personajes atentan contra la “vida”, se comprende que el viejo botánico, quien a pesar de lograr su objetivo de otorgar vida a la “Viola Acherontia”, aún le pesen el lamento de los niños asesinados: el *jardín* es un encuentro simbólico con sus logros, pero también un amargo triunfo sobre la vida. En el caso del inventor de una máquina capaz de traducir el sonido en fuerza, el texto deja entrever la transfiguración de una delicada conciencia increpante del invento hacia su creador; por ello, la pulverización del cerebro como consecuencia de una transgresión de las leyes físicas, es descrita por el testigo con un tono de advertencia hacia el lector en general, pero principalmente para aquellos interesados en forzar el curso natural de las

¹⁰ Es importante esta afirmación en el contexto de la filosofía de Cassirer (1998c, p.9), quien sostiene que: “La reflexión filosófica no contrapone [...] el fin al medio y al comienzo, sino que los toma como tres momentos integrantes de un movimiento conjunto unitario”.

fuerzas físicas. El mono “Yzur”, tiene que fallecer para revelar el logro de su entrenador a quien le ruega por un vaso de agua justo en antes de morir. Esta simbología de la figura simiesca aparecerá también en “Un fenómeno extraño”; en este texto, la imagen del mono se calca en los contornos de la sombra de algún viajero que, procurando demostrar que una fuerza demoniaca aparece irremediamente al final de cualquier sesión de hipnotismo. En este cuento, la tentativa de la muerte se refleja en un rostro descompuesto e iracundo que parece advertirles por última vez, antes de liberar su furia, a todos aquellos que pretenden transgredir los límites del estado consciente.

En “El milagro de San Wilfrido” la mutación es compuesta. Primero, se encuentra la expiación del propio Wilfrido que, presa de los celos, asesina a su esposa para luego buscar redención por la culpa. Aunque la propia penitencia lo coloca ante los sarracenos y la crucifixión, es la tortura la que le permite redimirse. La segunda expiación implícita es del propio jefe de los caudillos quien, a consecuencia de la muerte por crucifixión, así como el conjunto de los crímenes cometidos por su revuelta, muere como el resultado de un suceso milagroso: la mano cortada de Wilfrido que se mantenía en la cruz le asfixia como un hecho simbólico de, por un lado, una evocación de la expiación del santo y, por el otro, un castigo para Abu-Djezzar por las prácticas hasta entonces cometidas. Una doble referencia en un mismo hecho, la unidad se funde en un mismo instante en donde se expresa la redención del esposo asesino (Wilfrido) y el castigo del caudillo que se oponía a los ejércitos cristianos.

En todos estos cuentos se subraya que cualquier interés por desarticular el balance prestablecido de la fuerza de la *vida*, debe pagar un tributo que expíe la transgresión que representa la alteración del curso cotidiano de los hechos por parte de los distintos protagonistas.

El último grupo de narraciones, presentan una violación de la *cohesión* social de la *vida*, por lo que de la desarticulación las fuerzas que liberan mutan para reorganizar el orden, aun cuando ello implique la reconstrucción de las reglas convencionales de convivencia. La consecuencia marca que transgredir la unidad política del estado, transmuta en sublevación, golpe de estado o tragedia natural. Como característica central tenemos que los personajes o son animales que adoptan capacidades súper naturales (“Los caballos de Abdera” y “El escuerzo”) o representan una conciencia represiva por parte de la naturaleza (“Un fenómeno inexplicable” y “El origen del diluvio”). Las narraciones expresan una transgresión/ desatención de las reglas sociales más básicas por parte de los personajes humanos; ya sea que los caballos traspasen el pórtico de las casas, que se asesine a una rana por diversión, que llueva fuego y destruya algún poblado o que la extraña figura de un ser mitad humano mitad pez recuerde a un grupo en sesión espiritista la inundación que siglos atrás arrasó con gran parte de la humanidad.

En algunos casos, cierta virtud podría operar como freno de liberación de las fuerzas extrañas que reclaman un cierto orden. A partir de ello, se puede apreciar que, en “El origen del diluvio”, la voz entrecortada de la “*médium*” invoca a encender la “*luz*” como signo irremediable de una acción prudente, lo que evita que cierta informe criatura, la cual aparece en medio de la sesión, cobrara la vida de los participantes. Sin embargo, si la prudencia opera como acto virtuoso que desemboca en una salvación, tal referencia a la

virtud se ausenta en “Un fenómeno inexplicable”. Ante la ausencia de la buena acción, el viejo glotón y perezoso fallece en un mar de azufre que arrasa a los últimos sobrevivientes de un poblado.

Hasta aquí se ha mostrado la plausibilidad de enmarcar el conjunto de cuentos a partir de distintas formas de expresión *vital* (sacrificio, expiación y cohesión) que, dependiendo de los límites que se transgreden, mutan en distintas fuerzas extrañas que exigen la reorganización del orden quebrantado. Como se comentó anteriormente, el principal fundamento de esta tesis se encuentra en la segunda sección de la obra del escritor argentino “Ensayo de una cosmogonía”. Antes de pasar a ella se expone el resultado hasta ahora logrado: la “vida” permite una relectura de los distintos cuentos como acciones posibles, como situaciones que, aunque fantásticas, siguen un mismo marco explicativo que permite replantear la lectura de Lugones hasta ahora propuesta.

Las fuerzas extrañas: una fenomenología de la vida

La tarea que corresponde ahora es justificar por qué y cómo el conjunto de fuerzas que intervienen en los cuentos de Lugones, tienen como origen un principio universal y que, a pesar de las mutaciones energéticas en las que se traducen las fuerzas liberadas, encuentran una explicación común en el mismo símbolo universal que el argentino denomina *vida*. En esta sección final me apoyo de la *Filosofía de las formas simbólicas*.

Cassirer a lo largo de su obra magna sostiene tres aspectos que nos ayudarán a fundamentar a la “vida” como la ley general que prevalece en *Las fuerzas extrañas*. El neokantiano plantea que i) tanto el *mito*, el *lenguaje* como la *ciencia* (en este caso la física), son símbolos que ofrecen un principio explicativo de todas las fuerzas del universo; ii) a través de la mutación (mito), su traducción a códigos lingüísticos (lenguaje) así como la relación funcional (física) se establece un proyecto fenomenológico común que permite estudiar a los fenómenos del universo como el conjunto de todas las expresiones culturales; iii) la operación general de aquella relación se sostiene a través de una función que permite postular la unidad plural de los distintos fenómenos de la vida (ESPARZA, 2017b).

Con respecto al mito, al lenguaje y a la ciencia se debe entender que operan como momentos distintos dentro del desarrollo progresivo del espíritu. Específicamente Cassirer (1998c) les ubica dentro de un momento inicial (mito), intermedio (lenguaje) y final (ciencia) de un proceso fenomenológico que, a diferencia de la propuesta hegeliana, no se subsumen para dar paso a una nueva forma. En este caso mito, lenguaje y ciencia forman parte de un mismo progreso espiritual, por lo que la diferencia entre ellas se ubica en la función que estas formas cumplen en la percepción de los fenómenos; mientras que el mito vincula al sujeto por medio de funciones expresivas, el lenguaje las representa y la ciencia construye significados conceptuales (ESPARZA, 2017a).

El interés general de Lugones en “El origen del universo” –al postular la “vida” como función de interpretación general que opera como punto de partida y retorno– presenta un “elemento” que permea en cada una de los momentos progresivos por los que avanza.

La vida, en este sentido, se presenta como una forma simbólica que traduce o dota de significado a cada una de las unidades singulares que se están experimentando.

Si se expone este progreso, se aclara que la narrativa general de *Las Fuerzas extrañas* es el resultado de un proceso fenomenológico. El camino inicia con la antítesis básica vida/muerte y progresa dialécticamente en todos los cuentos apuntando a una exaltación de la vida como clave de interpretación de los distintos informes. Frente a la perturbación de lo vital, aparece el correlato muerte para lograr una tensión que garantiza la armonía de la existencia. Cassirer (1998b) considera que la característica central del pensamiento mítico es la “mutación”, según el filósofo de Breslavia, en esta forma no existe una delimitación de lo “real” y lo “ideal”. En el caso de los cuentos de Lugones, el símbolo vida opera en este sentido mítico, pues se ofrece como una fuerza creativa que apunta a una progresión operativa y que permea cada uno de los momentos. El neokantiano específicamente apunta: “[...] la relación causal no es una relación entre cosas, sino más bien una relación entre cambios que en determinados momentos se producen en ciertos objetos” (CASSIRER, 1998b, p.80). La vida, en este sentido, constituye la relación entre las tragedias descritas por el argentino.

El camino que emprende la vida, no se reduce a la mera mutación de la vida por fuerza, del sonido por luz o de cualquier forma por una nueva destructiva. La necesidad de *contar* una experiencia a través del cuento, se debe a la necesaria representación del suceso por medio del lenguaje. El informe que el conjunto de historias presenta, opera ya no como la acción misma sino como su representación o sustitución lingüística. La necesidad de informar o de contar un cuento, no se reduce a un acto puramente creativo, sino a una construcción simbólica de la vida como fuerza cambiante. Fernando Zamora (2007, p.314, énfasis original) explica que no

[...] hay manera de tener ningún tipo de aprehensión directa o inmediata de la realidad. La vida sólo puede ser representada o significada, no aprehendida en una intuición pura [...]. Todo esto quiere decir que *la realidad pensada filosóficamente (o científicamente) sólo es cognoscible o aprehensible como una representación (discursiva).*

El propio cuento, en tanto que texto escrito, constituye el momento que suplanta a la acción misma. El conjunto de narraciones propuestas por Lugones no se agota en su propia estructuración narrativa, sino que se ofrecen como el prelude de una experiencia o fuerza posterior. Según entiende Cassirer, lo “sensible” experimentado por los personajes, así como la visión ininteligible hacia la que apunta Lugones, no se disuelve en un mero acto de imaginación fantástica. La creación de sucesos poco probables no apunta a su irrealidad sino hacia la promoción de una experiencia en la que el lector se inserta para contemplar la vida. Los cuentos de Lugones representan la vida en clave simbólica; las narraciones del argentino permiten experimentar el horror, la desesperanza, la emoción y locuras que se ofrecen en los distintos pasajes los cuentos: el lector es el protagonista¹¹.

¹¹ Para una explicación de la imaginación como actividad creativa y cultural véase Esparza (2015).

El último momento que propone el tránsito de la representación y que coloca en la simbolización de la vida, se ofrece a lo largo de “Ensayo de una cosmogonía en diez lecciones”. El conjunto de la narración que inicia con la vida como fuerza promotora de las mutaciones culmina con el deseo del oyente quien contempla cómo el interlocutor se transformaba en universo. El sentido más importante de la simbolización, según expone Cassirer, está en la conceptualización del conocimiento (en cualquiera de sus formas) como autoconocimiento. Toda expresión tiene como fin último la construcción de símbolos que ofrezcan funcionalmente una mirada sobre el agente cognoscente y sobre el mundo conocido. La coordinación relacional que no permite la separación del sujeto y el objeto, sino que los coloca en el marco de un mismo acto espiritual, permite sostener al filósofo de Breslavia que toda creación cultural es, al mismo tiempo, una creación de los principios que permiten el reconocimiento de sí y de la construcción conceptual como medios para la construcción del mundo cultural.

En este sentido, las fuerzas extrañas de Lugones son algo más que una narración literaria, son recursos simbólicos que trazan el conjunto de *consecuencias intelectuales* y que posibilitan la investigación de sus *consecuencias naturales* en el curso de la vida. Tanto la física pictórica (simbólica) de Hertz como la filosofía simbólica de Cassirer, permiten explicar que la obra general de Lugones expresa algo más que situaciones fantásticas o irreales, coloca ante la posibilidad de interpretar la vida y la muerte como la antítesis básica de una fenomenología que progresa dialécticamente. Cada fase, cada aspecto de la obra del argentino, se ofrece como una representación de algunas de las conductas que por ahora se viven en nuestros días. Sería necesario proceder cuento a cuento para revelar cómo vinculan o refieren a las situaciones que se viven, pero tal interpretación requiere una exégesis y una hermenéutica que rebasa el objetivo e interés que el presente trabajo se propuso desarrollar.

Conclusiones

En el presente trabajo se evaluó la plausibilidad de una lectura de *Las fuerzas extrañas* de Leopoldo Lugones a la luz de la metodología simbolista propuesta por Hertz y Cassirer. Inicialmente se identificó el progreso y complicaciones históricas en torno a la formulación de una teoría que justificara que la exposición física de un fenómeno correspondía a un postulado intelectual elaborado por el investigador. La tesis central de la metodología simbolista se centra en la correspondencia (relación funcional) entre los sucesos descritos intelectualmente y el comportamiento natural de estos. Se sostuvo que la lectura filosófica de Cassirer, había permitido establecer que las formaciones simbólicas (mito, lenguaje y ciencia) operan como representaciones intelectuales que favorecen la evaluación de las consecuencias naturales que se derivarían de aquellos símbolos.

A partir de este marco teórico, se justificó que Lugones abiertamente había designado a la “vida” como una formación simbólica que podía explicar el conjunto de sucesos naturales descritos por el escritor argentino. Al asumir al cuento como el informe de un hecho, se logró reinterpretar *Las fuerzas extrañas* desde una nueva lectura.

La hipótesis que permitió reorganizar los cuentos planteaba que, si la vida es la formación simbólica a considerar, entonces esta se constituye de una antítesis básica que sólo puede ser la muerte; la dualidad “vida-muerte” expone la dialéctica básica que se expresa en el conjunto de narraciones lugonianas. Para demostrar esta tesis, era necesario ubicar cómo el suceso descrito en los cuentos reflejaba la vida del protagonista, su proximidad o su muerte. Se reconocieron tres patrones generales de sucesos posibles o formas de mutación: *vida-sacrificio, vida-expiación y vida-cohesión*.

La última parte elaboró una justificación de la lectura al acentuar que el proyecto fenomenológico (el camino progresivo por el que avanza dialécticamente la vida) descrito por Lugones, no necesariamente opera de modo progresivo. En este sentido se podría considerar al argentino como el informante de ciertos sucesos que reflejan el modo en que la vida se abre paso y en donde cualquier atentado o intromisión en su camino, se traduce en una fuerza extraña. Al identificarse a la “vida” como un límite que no debe ser transgredido, frente a cualquier intento de ruptura, se liberan energías que se vinculan en el marco común de una situación específica o transgresión que explica que, todo atentado contra la naturaleza imparable de los hechos cotidianos, se encuentra en vías de liberar alguna *fuerza extraña*.

ESPARZA, G. Symbolic physics and fantastic literature: a methodological interview for the interpretation of Las Fuerzas extrañas. **Revista de Letras**, São Paulo, v.57, n.1, p.71-86, jan./jun. 2017.

- **ABSTRACT:** *The present work proposes that it is possible to interpret Las fuerzas extrañas of Leopoldo Lugones applying the symbolist methodology proposed by the German physicist Heinrich Hertz and philosophical considered by Ernst Cassirer. I will argue that applying this methodology, two results are possible: i) a new reading of Argentinean work 's and ii) the identification of life as the phenomenological and hermeneutic key of his work.*
- **KEYWORDS:** *Symbolist physics. Symbolic forms. Life. Forces. Mutation. Hertz. Lugones.*

Referencias

ALEMAÑ, R. Geometría y física: de Hertz a Einsetin. **Llull**: revista de la Sociedad Española de Historia de las Ciencias y de las Técnias, Zaragoza, v.31, n.69, p.189-207, 2008.

CALABRESE, C.; JUNCO, E. Educación humanística y crisis del siglo XX en Thomas Mann. **Revista de Letras**, São Paulo, v.56, n.1, p.53-67, 2016.

CASSIRER, E. The problem of the symbol and its place in the system of Philosophy. Traducción John Michael Krois. **Man and World**, Pittsburgh, v.11, n.3-4, p.411-428, 1978.

_____. **Filosofía de las formas simbólicas:** el lenguaje. Traducción Fernando Morones. México: Fondo de Cultura Económica, 1998a.

_____. **Filosofía de las formas simbólicas:** el pensamiento mítico. Traducción Fernando Morones. México: Fondo de Cultura Económica, 1998b.

_____. **Filosofía de las formas simbólicas:** fenomenología del conocimiento. Traducción Fernando Morones. México: Fondo de Cultura Económica, 1998c.

_____. **El problema del conocimiento:** en la filosofía y en las ciencias modernas. Traducción Wenceslao Roces. México: Fondo de Cultura Económica, 1998d.

ESPARZA, G. De Borges a Kant y de allí a Coleridge: una cartografía de las formas de la imaginación. **HermanoCerdo**, México, 2015. Disponible en: <<http://hermanocerdo.com/2015/09/una-cartografia-de-las-formas-de-la-imaginacion/>> Acceso el: 24 enero 2018.

_____. **La construcción simbólica de sí mismo:** función, símbolo y cultura en Ernst Cassirer. Madrid: Editorial Académica Española, 2017a.

_____. Ernst Cassirer: una fenomenología del autoconocimiento en el marco de la tensión vivencial y espiritual. **Ágora:** papeles de filosofía, Santiago de Compostela, v.36, n.1, p.149-169, 2017b.

GARCÍA, A. **El cuento fantástico en el Río de la Plata.** Madrid: Mirada Malva, 2010.

HERTZ, H. **The principles of mechanics presented in a new form.** Traduction D. Jones and J. Walley. Londres: Macmillan and Co., 1899.

HOLTON, G. **La imaginación científica.** México: Fondo de Cultura Económica, 1985.

JEANS, J. **Historia de la física:** hasta mediados del siglo XX. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.

KADLECOVÁ, K. **Leopoldo Lugones y sus cuentos fantásticos.** 2009. Tesis (Maestría) - Masarykova Univerzita Filozofická Fakulta, Brno, República Checa, 2009. Disponible en: <http://is.muni.cz/th/85944/ff_m/Leopoldo_Lugones_y_sus_cuentos_fantasticos.pdf>. Acceso el: 17 oct. 2016.

LUFT, S. A Hermeneutic phenomenology of subjective and objective spirit: Husserl, Natorp and Cassirer. **The New Yearbook of Phenomenology and Phenomenological Philosophy**, New York, v.4, p.209-248, 2004.

LUGONES, L. **Las fuerzas extrañas.** Buenos Aires: Arnoldo Moen y Hermano, 1906.

SOARES, M. A literatura fantástica do século XX e a representação do real. **Revista de Letras**, São Paulo, v.55, n.2, p.117-135, 2015.

SPECK, P. Las fuerzas extrañas: Leopoldo Lugones y las raíces de la Literatura fantástica en el Río de la Plata. **Revista Iberoamericana**, Pittsburgh, v.42, n.96-97, p.411-426, 1976.

ZAMORA, F. **Filosofía de la imagen**: lenguaje, imagen y representación. México: Universidad Autónoma de México, 2007.

NOÇÕES DE COROGRAFIA DE MACEDO: A ENCOMENDA E A TRADUÇÃO

João Cícero Teixeira BEZERRA*

- **RESUMO:** O artigo discute do ponto de vista historiográfico a encomenda da obra *Noções de Corografia do Brasil*, de Joaquim Manuel de Macedo (1873b), para a Exposição Universal de Viena de 1873, analisando em sua escrita aspectos políticos e sociais presentes na obra. Em seguida, discute-se o processo de tradução, apresentando seus agentes, e o modo como se vê um jogo de poder institucional e linguístico no transporte da imagem do Brasil para fora de suas fronteiras.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Imagem do Brasil. Instituições. Tradução.

A encomenda: os interessados e o escritor interessado

A biografia intelectual de Joaquim Manuel de Macedo (1820-1882) traz uma produção vasta que ultrapassa disciplinas como a geografia, a história e, com mais constância, a literatura de ficção (romance e teatro) e a crônica. Conhecendo a trajetória de Macedo, o eletismo de sua escrita, o presente ensaio propõe apresentar como o autor Joaquim Manuel de Macedo edifica a escritura de seu livro *Noções de Corografia do Brasil* de 1873 por encomenda e como este processo se vê entrelaçado em sua escritura.

Já no prólogo, o autor relata que a obra foi solicitada a ele pela Comissão Superior da Exposição Universal de Viena de 1873¹, que desejava um livro que descrevesse a geografia do Brasil (MACEDO, 1873b). Macedo revela também o tempo de elaboração (“5 meses”), as dificuldades de criação e a constituição de uma obra no formato de compêndio, isto é, somatório de trabalhos diversos. Como o autor menciona, ainda no prólogo, esse trabalho se inscreve na vontade de construir um “estudo do Brasil em geral”, esforço que estava sendo tratado por profissionais de diversos campos. Desse modo, o escritor informa acerca do grupamento de agentes distintos que se ocupavam da função da constituição de uma corografia, da escritura territorial de um país, e do quanto sua obra deve a esses agentes de diversas formações. Para além da metodologia revelada no prólogo, é digna de nota a preocupação do autor em se justificar acerca das falhas do trabalho, que traz em si erros ortográficos e na parte da hidrografia (MACEDO, 1873b).

* UNIRIO – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (Bolsa CNPq-PDJ). Rio de Janeiro - RJ - Brasil. 22.290-240 - jcicerob@gmail.com

¹ Tal Exposição se dá de 1 de maio a 2 de novembro de 1873.

Artigo recebido em 03/08/2017 e aprovado em 05/11/2017.

Apesar de o autor saber que não lhe eram exigidos domínio e precisão na matéria (tratava-se, como se diz nos dias de hoje, de uma corografia “pra inglês ver”), antes uma síntese para que o trabalho fosse traduzido e levado para a Exposição Universal de Viena de 1873, ele ainda assim se preocupava em deixar registradas suas possíveis falhas. E segue em seu “pedido de desculpas”, justificando-se pelo exemplo das falhas presentes na obra do Padre Manoel Ayres Casal (1754-1821), conhecido corógrafo brasileiro e autor de *Corografia Brasilica ou Relação histórico-geográfica do Reino do Brasil* de 1817, que, conforme argumenta Macedo, possuía ainda menor quantidade de erros do que os que tiveram a sua obra como modelo, referindo-se ao *Dicionário Geográfico, Histórico e Descritivo do Império do Brasil*, de Milliet de Saint Adolphe (MACEDO, 1873b). A justificativa é retórica e aparece aí para o escritor dizer, em outras palavras, que errar é humano, como diz o ditado popular. Ou seja: se até os especialistas no gênero e de ambições maiores do que as suas cometem erros, não seria ele que ficaria ileso aos deslizes em matéria que não lhe é familiar.

Macedo não é, todavia, um leigo no assunto, como pode parecer. Entre não se considerar um especialista e se portar como um leigo há uma enorme diferença. Ele trabalhou quase trinta e sete anos no Instituto Histórico Geográfico Brasileiro, ocupando vários cargos desde o seu ingresso (1845) até a morte (1882). Apresentado por Joaquim Norberto de Souza e Silva (1820-1891) e Manuel de Araújo Porto Alegre (1806-1879), fundador como Macedo da revista *O Guanabara* em 1849, o escritor teve sua admissão aprovada por unanimidade na sessão de 3 de julho de 1845 (DOYLE, 1971).

É provável que a participação nas discussões intelectuais em órgão importante e estratégico do Império o faça reconhecer os limites de seu trabalho. Se corografia não era o campo mais familiar ao autor, certamente, no IHGB, ele tinha acesso a grande parte dos livros e obras que versavam sobre o tema. E se a Comissão Superior preferiu escolhê-lo no lugar de um especialista, parece haver nessa escolha uma intenção por um tipo de produção textual. Se não chega a ser uma intencionalidade deliberada pelo ficcional, visto que parece existir o desejo por alguma discursividade técnica (apesar da insegurança revelada pelo autor no prólogo), visualiza-se no convite o anseio por uma escritura menos endurecida. Macedo era professor de história e já havia escrito o livro didático *Lições de História do Brasil* de 1861 e já era também o renomado folhetinista das crônicas citadinas como *Um Passeio pela Cidade do Rio de Janeiro* de 1863 e de romances adocicados como *A Moreninha* de 1844. É, portanto, um escritor cuja pena se presta a qualquer serviço.

Finaliza seu prólogo agradecendo a comissão ilustre. Fazem parte da comissão, como presidente, o Duque de Saxe, Ludwig August Maria Eudes de Saxe-Coburgo e Gotha (1845-1907), esposo da princesa Leopoldina (1847-1871), filha de D. Pedro II (1825-1891); e como secretário o amigo do IHGB e da revista *O Guanabara*, Manuel de Araújo Porto Alegre (MACEDO, 1873b).

Macedo também era professor no Imperial Colégio Pedro II e está totalmente achegado às instituições imperiais de seu tempo. Portanto, não faltam motivos para que se construa uma hipótese de sua escolha para esse empreendimento: o modo ágil e eclético de sua pena e sua ligação com o poder vigente são circunstâncias mais que favoráveis à sua escolha para executar tal tarefa.

Seguindo as pistas dadas pelo livro de Macedo, não é difícil pressupor a importância dessa Exposição Universal de Viena para o Brasil, uma vez que um membro da família real presidia a Comissão Superior: o Duque de Saxe. Conforme nos mostra Ruth Levy (2009), em seu ensaio *A arquitetura de exposições como repertório de formas e tipologias*, houve uma ampliação do espaço das Exposições Universais no ano de 1873, em Viena. O Pavilhão do Casal Imperial trazia informações sobre as personalidades do Império do Brasil que certamente se referiam ao Duque de Saxe e à sua falecida esposa Leopoldina. Os 200 prédios funcionavam quase que de modo independente, valendo-se da apresentação da imagem típica e exótica de cada país ali exposto. Pequeno fragmento de cada país, compondo um universo de tipologias nacionais para apreciação dos europeus.

O livro de Macedo está do mesmo modo ligado a essa ideia constitutiva das Exposições Universais do século XIX, a de apresentar o país como uma nação em uma feira em que as imagens territoriais, os tipos humanos nobiliárquicos, comuns e os gentios constroem a imagem da nação a fim de comercializá-la para fora de suas fronteiras (PESAVENTO, 1997). Tanto é assim que nas páginas de seu livro, o autor enaltece diversas vezes a marinha brasileira e junto a ela sua Alteza, e apresenta os homens comuns, os indígenas e a paisagem do país (MACEDO, 1873b).

Há uma intenção clara de descrever fronteiras do país conquistadas após as guerras (como a guerra do Paraguai, em que o próprio Duque de Saxe esteve presente); e de citar acordos de paz, estatísticas sobre escolas, rendimentos comerciais, número de militares em cada província do país. O livro funciona de igual modo como um convite à imigração europeia. Numa passagem, Macedo fala das vantagens desses imigrantes para “o progresso” do povo do Brasil e, ao mesmo tempo, comenta acerca da necessidade de “catequese dos selvagens” (MACEDO, 1873b, p.221).

Assim, em um livro feito sob encomenda para as Exposições Universais de Viena, o Brasil é mercantilizado e exposto como imagem de terra virginal que necessita da presença do europeu para o progresso e para a catequização. Não se pode deixar de observar que já há nessas palavras de Macedo um endereçamento daquilo que o autor imagina ser o anseio dos estrangeiros: ver o Brasil selvagem. Terra selvagem que necessita de catequese para trilhar o progresso.

Nesse sentido, diferenças aparentes surgem entre o autor dessas *Noções...* e aquele que produziu *Um passeio pela cidade do Rio de Janeiro* de 1861. Diferenças não apenas formais de uma escrita mais pseudocientífica e de outra que se desenvolve como crônica, mas, sobretudo, outro posicionamento ético diante da própria temática nacionalista. Por certo, tal mudança foi gerada pelo destino da mensagem. Suas opiniões são moldáveis ao gosto do destinatário: no primeiro, o cronista é o patriota que adverte o público sobre o desconhecimento de sua própria cidade; no outro, o corógrafo que mercantiliza a geografia e o povo brasileiro, defendendo a presença do Europeu como catequizadora do selvagem brasileiro e produtora do progresso.

Para que se apresente tais contradições discursivas, é lícito que se apoie no exemplo de *Um passeio pela cidade do Rio de Janeiro*:

[É] mais comum encontrar um fluminense que nos descreva as montanhas da Suíça e os jardins e palácios de Paris e Londres do que um outro que tenha perfeito conhecimento da história de algum dos nossos pobres edifícios, da crônica dos nossos conventos e de algumas das nossas romanescas igrejas solitárias, e até mesmo que nos fale com verdadeiro interesse dos sítios encantadores e das eminências majestosas que enchem de sublime poesia a capital do Brasil (MACEDO, 2005b, p.29).

Aqui o cronista parte da percepção do desconhecimento do brasileiro de sua própria paisagem e adverte acerca do fato de que muitos sabem discorrer sobre espaços estrangeiros e nada do seu país. Já no empreendimento corográfico, o autor se coloca subserviente à imagem do colonizador, oferecendo a paisagem brasileira para o explorador implementar seu programa de progresso civilizatório. Em ambos, vê-se o admirador das paisagens brasileiras, mas a crítica ao brasileiro provinciano (que desconhece sua terra) em *Um passeio...* e ao selvagem (que necessita da catequização europeia) em *Noções...* revela que a costura de seu nacionalismo-civilizatório é feita por linhas eurocêntricas.

O progresso que lhe interessa é o que moraliza, catequiza e civiliza. Não lhe apetece o gosto mundano que vem de fora, assim se pode observar nas alfinetadas do cronista às modistas e as atrizes alcazarinas em *Memórias da Rua do Ouvidor* (MACEDO, 2005a). Elas representam para Macedo a depravação.

Outros, todavia, parecem preocupar-se, não tanto com as mensagens, quanto com a possibilidade receptiva do leitor, a cujos hábitos mentais procuram ajustar a obra, sem grande exigência. Neste caso, a sua força não provém da singularidade do que exprimem, mas do fato de saberem fornecer ao leitor mais ou menos o que ele espera, ou é capaz de esperar. A facilidade com que o leitor apreende o texto é, geralmente, o índice da conformidade deste com as possibilidades médias de compreensão e as expectativas do meio (CANDIDO, 2009, p.453).

Em seu ensaio “O honrado e facundo Joaquim Manuel de Macedo”, no livro *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*, Antonio Candido (2009) identifica Macedo como um autor voltado às expectativas dos seus leitores. Sem profundidade e amplitude reflexiva epidérmica de um Machado de Assis (1839-1908), Macedo participaria dessa segunda linhagem de escritores descritos pelo crítico. Esses escreveriam com a pena endereçada ao outro. Assim, é possível que se entenda a dificuldade de se agarrar o pensamento e a opinião pública de Macedo, visto que ele tem essa capacidade de amoldamento àquilo que dele esperam.

É nessa encruzilhada aparentemente ambígua de um autor nacionalista e ao mesmo tempo eurocêntrico que, talvez, esteja guardado o próprio sentido do nacionalismo de Macedo, uma visão de nação espelhada por padrões europeus. Da mesma forma, havia nas Exposições Universais uma busca pela excentricidade e por aquilo que se situava entre as nações, um interesse por criar um espaço feito de recortes do mundo. Ou seja, o Brasil que estava ali era apresentado como um fragmento de um mundo selvagem de solo fértil para catequese e progresso – que, curiosamente, se mostram no texto *Noções...* de Macedo

como de semântica aproximáveis, na medida em que ambos são efeitos das boas ações dos imigrantes europeus.

Atento aos efeitos estéticos e cognitivos provocados pelos eventos das Exposições Universais, Charles Baudelaire (1821-1867) em seu ensaio “Exposição Universal – 1855 – Belas Artes”, diz: “[...] qualquer povo é acadêmico a julgar os outros, qualquer povo é bárbaro quando é julgado” (BAUDELAIRE, 2006, p.50). A premissa de Baudelaire, mais do que expressar a condição da França, país central que sediava o evento, expõe uma lógica de deslocamento provocada pela Exposição². Aquilo que em uma cultura é tido como obra de erudito pode ser visto por outra como exótico e sem lógica. O que é acadêmico para um povo, pode ser, conseqüentemente, visto como bárbaro por outro.

Essa condição psicológica dos povos descrita pelo poeta nos faz entrar de outro modo no texto de Macedo. Contrariando aparentemente o que Baudelaire (2006) afirma, Macedo é o acadêmico que vê o bárbaro que vive dentro de sua fronteira. O selvagem não é povo, e por não viver de modo “civilizado” não teria, para ele, as benesses da civilização. Assim, assistimos em sua obra ao reflexo de algo mais complexo do que a máxima de Baudelaire. Apesar da insistência por temas nacionais, o escritor brasileiro se porta como um acadêmico europeu. Sente-se inserido em uma cosmovisão erguida no espelhamento direto com os valores do Velho Mundo e defendendo a construção de uma nacionalidade dependente de um paradigma estrangeiro.

Baudelaire (2006) está se referindo ao acadêmico como sinônimo de erudito: um povo sabe bastante sobre sua cultura e por isso é capaz de explicá-la como um verdadeiro acadêmico, enquanto o desconhecimento que possui acerca da obra de outro povo o faz vê-la como bárbara. Há, por conseguinte, um qualitativo que possivelmente explica as peculiaridades de Macedo melhor do que a expressão lançada pelo poeta francês: a do bacharel. Macedo se vê, certamente, como um erudito diante da cultura do indígena “selvagem”. Mas o que se deve captar aqui é, sobretudo, o que Sérgio Buarque de Holanda nomeia como “O sentido do bacharelismo”, em seu livro *Raízes do Brasil*, de 1936. “O amor bizantino dos livros pareceu, muitas vezes, penhor de sabedoria e indício de superioridade mental, assim como o anel de grau ou a carta de bacharel” (HOLANDA, 2016, p.286). Com sua carta de bacharel de médico, de uma profissão não exercida, como diz Candido (2009) no ensaio já citado, Macedo é orgulhoso de suas funções públicas dedicadas à realeza, como a função de professor dos netos de D. Pedro II, figura real exemplar do espírito bacharelesco da nação, conforme aponta Sérgio Buarque de Holanda (2016).

Terminando esta informação fora imperdoável esquecer a placenta da marinha brasileira, o já muito glorioso viveiro dos oficiais dessa marinha: a escola respectiva está dividida em internato e externato. Um curso de humanidades prepara e enche

² Esse debate acerca das diferenças entre a Europa central e os países mais fronteiriços do Velho Mundo é tratado no capítulo “Fronteiras da Europa” de *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda, quando o sociólogo e pensador brasileiro comenta, sobre os países Portugal, Espanha e Rússia, entre outros, que “[...] eles constituem uma zona fronteira, de transição, menos carregada, em alguns casos, desse europeísmo que, não obstante, mantêm como um patrimônio necessário” (HOLANDA, 2016, p.40).

de luz as inteligências dos jovens acadêmicos, que passam depois aos estudos teóricos e práticos da ciência e arte a que se dedicam, bebendo-os nos livros e nas lições dos lentes, e aplicando-os nas manobras, nas evoluções náuticas, e em viagens de instrução, que anualmente são repetidas (MACEDO, 1873b, p.197).

Na passagem, vê-se o elogio de Macedo à formação acadêmica dos oficiais da marinha, cujo chefe maior era o Duque de Saxe, e nota-se também o quanto nessa escrita corográfica valores como as luzes e as humanidades se atrelam a uma valorização do militarismo brasileiro. Escrever um livro (encomendado) sobre as fronteiras de um país conquistadas por lutas, dando a ver sua diversidade de paisagens e enaltecendo a formação dos militares, não é tarefa cultivada com ingenuidade. O elogio à imigração europeia e a narração de vitórias das forças armadas nacionais cumprem a função de criar uma imagem convidativa e ao mesmo tempo apresentar o quanto se tem domínio territorial dessas fronteiras.

Ao descrever as propriedades da natureza brasileira por meio do deslocamento das lagoas e dos rios, e a apropriação da população pobre da pesca na região, Macedo passa ao mesmo tempo por temas histórico-geológicos, administrativos, econômico-jurídicos e militares. Em um pequeno fragmento, aparentemente descritivo em que o autor se porta como um naturalista, chama atenção o convite à exploração comercial: “Enquanto a arte dos homens não aproveita para a comunicação comercial [...]” (MACEDO, 1873b, p.130-131). Ao notar o uso contínuo dessas lagoas por uma população pobre e seus pescadores, chegando seus produtos aos municípios vizinhos e à capital do Império, o escritor informa acerca da necessidade de se propor uma “exploração comercial” (MACEDO, 1873b, p.130-131). Deve-se destacar que no texto feito por encomenda ao ilustre escritor, surge a palavra “exploração” sem qualquer conotação negativa. No caso citado, ela aparece como um convite para que se explore comercialmente essas riquezas naturais. Nessa obra descritiva, é possível acompanhar um empenho muito claro do autor de apresentar uma imagem do Brasil para imigrantes estrangeiros, interessados em explorar suas terras.

A tradução: trânsitos, edições e desvios

No caso da obra aqui discutida, a tradução tem uma importância capital. Macedo já fez suas *Noções...* sabendo que ela seria traduzida. No mais, a tradução saiu no mesmo ano que a obra realizada. O livro de Joaquim Manuel de Macedo foi editado e publicado pela Tipografia Franco Americana, dirigida por Baptiste Louis Garnier (1823-1893), e a tradução *Geographische Beschreibung Brasiliens*, realizada por Manoel Tomás Alves Nogueira (1873a) e por Wilhelm Theodor V. Schiefler (1828-1884), saiu pela editora Friedrich Arnold Brockhaus – Alemanha. Trata-se de um produto para Exposições Universais de Viena de 1873, cujo objeto livro também se estabelece nessa circulação de editoras, fora das fronteiras do país tão exaustivamente descrito por Macedo em sua corografia.

A corografia de Macedo surge em língua alemã em uma enciclopédia famosa. Sabe-se que o interesse dos alemães pelas paisagens brasileiras era flagrante no século XIX, visto que houve grandes empreendimentos de naturalistas dessa procedência ocupados em figurar e descrever as paisagens tropicais do Brasil: Georg Heinrich von Langsdorff (1774-1852), apoiado pelo trabalho de pintores com o destaque para o também alemão Johann Moritz Rugendas (1802-1852); Príncipe de Wie-Neuwied (1782-1867); médico Johan Baptist von Spix (1781-1826); o botânico Karl Friedrich Philipp von Martius (1794-1868); entre outros nomes de destaque (PIRANI; RODRIGUES; SILVEIRA, 2017).

Ocorre que o empreendimento dessa obra é diverso: o de lançar um livro com grande conteúdo descritivo da natureza e da geopolítica brasileira, redigido por um autor nacional de renome, que tem grande destaque na escrita de comédias teatrais, em folhetins e crônicas da época. Não se trata de um naturalista profissional, mas de um escritor habituado a atender pedidos. Uma dificuldade se apresenta ao tentarmos investigar dados acerca dos tradutores que se lançaram a esse empreendimento tão claramente costurado por desejos políticos e culturais de transportar a imagem de um país para fora de suas fronteiras.

Sobre os tradutores Wilhelm Theodor V. Schiefler e Manoel Tomás Alves Nogueira, sabe-se que eram professores de alemão no Imperial Colégio Pedro II. E esse fato é de fundamental importância, pois podemos imaginá-los próximos de Macedo, que também era professor da mesma instituição. Ao consultar o *Dicionário bibliográfico português* (SILVA, 1870), o nome de Wilhelm Theodor V. Schiefler está ligado à instituição educacional do Império e do mesmo modo a editora que publicou sua tradução (Friedrich Arnold Brockhaus). O autor já tinha publicado nela uma gramática da língua grega em português. No verbete do dicionário, informa-se que W. T. V. Schiefler viera ao Brasil com o intuito de ser um colonizador e acabara por trabalhar como professor de língua grega e alemã no país, exercendo também a profissão de tradutor (SILVA, 1870).

A relação com as editoras parece ter se dado de comum acordo com o escritor e um dos tradutores, o alemão. Macedo já havia publicado pela Tipografia Franco Americana diversas obras, tendo no mesmo ano de 1873 feito uma edição de sua peça *Cincinato Quebra-Louça*. Do mesmo modo, W. T. V. Schiefler tinha já com a editora Friedrich Arnold Brockhaus uma relação de trabalho. Em meio ao autocontrole do Império sobre a encomenda e a tradução executadas por funcionários públicos, parece haver na transação com as editoras uma relativa autonomia dos agentes, fato, como se sabe, que deve se levado em conta acerca do poderio econômico de ambas dentro do mercado editorial brasileiro e alemão. A Tipografia Franco Americana, de Garnier, dominava o mercado brasileiro, e do mesmo modo a Friedrich Arnold Brockhaus era uma editora famosa que confeccionava a *Brockhaus Enzyklopädie*.

Sobre o outro tradutor, Manoel Tomás Alves Nogueira, sabe-se que era professor de alemão do Imperial Colégio Pedro II, sendo um importante incentivador do crítico literário Sílvio Romero (1851-1914) no cultivo da língua e da cultura alemãs (ALBUQUERQUE, 1996). Como se verifica, há nesses agentes envolvidos na feitura da obra e da tradução uma proximidade institucional. São pares de uma rede de serviços públicos financiados pela coroa e que devem participar da realização desse

empreendimento solicitado e financiado pela Comissão Superior da Exposição Universal de Viena de 1873.

O título em alemão do livro *Noções de Corografia do Brasil*, de Joaquim Manuel de Macedo, foi traduzido para *Geographische Beschreibung Brasiliens* (Descrição Geográfica do Brasil). A opção de retirar a palavra “noções” de Macedo e de estabelecer um título aparentemente neutro e, sobretudo, mais totalizante daquilo que se pretende mostrar, não deve ser visto como um intento apenas linguístico da tradução. A retirada do prólogo, no qual o escritor justifica sua pouca intimidade com o tema, reforça a ideia de que se trata de uma descrição geográfica precisa e de que o país se vê ali como imagem isenta e não permeado pela lente subjetiva e autodeclarada falha pelo próprio autor. Logo se capta em tal procedimento tradutório mais do que a função da tradução de uma língua à outra, observa-se a elaboração de uma edição de linguagem do próprio livro.

Essa operação faz parte de um certo desequilíbrio de funções que são próprias da tradução: a atenção ao trânsito de duas línguas entre o eixo autor e o leitor. Assim sendo, deve-se dar a devida atenção a essa interferência linguística produzida aqui, a fim de que se verifique, mesmo que hipoteticamente, a causa desse desequilíbrio.

Paul Ricoeur (2005), em seu livro *Sobre a tradução*, explica que o tradutor vive o paradoxo linguístico de transportar um livro de uma língua a outra, tendo uma relação abstrata entre essas esferas da linguagem, o autor e o leitor. Ele, o tradutor, deve, portanto, mediar o contexto linguístico e cultural de ambos com o intuito de produzir uma tradução que já é, apesar da busca radical de equilíbrio entre as partes, o reconhecimento de uma inevitável traição.

Resumi-lo-ei numa palavra: renunciar ao ideal da tradução perfeita. Só essa renúncia permite viver, como uma deficiência aceite, a impossibilidade, atrás enunciada, de servir a dois amos: o autor e o leitor. Esse luto permite igualmente assumir as duas tarefas consideradas discordantes de “conduzir o autor ao leitor” e de “conduzir o leitor ao autor”. Em suma, a coragem de assumir a problemática bem conhecida da fidelidade e da traição: desejo/suspeita (RICOEUR, 2005, p.17, grifo do autor).

O que se verifica nesse processo tradutório de *Noções...* é a opção pelo apagamento do lugar de autoridade de Macedo, como autor que se sente responsável por uma obra cujo tema não domina, em favor de uma demanda de leitores estrangeiros pelas paisagens brasileiras. Ou melhor, nesse gesto tradutório, o esmero acadêmico presente na justificativa do prólogo – que põe em suspenso o valor científico da obra, reconhecendo seus erros – desaparece, e o que se vê é a escrita de um (sub)naturalista que constrói um livro de resumo de outros, imiscuído de suas opiniões (talvez não reais) abertas em demasiado aos estrangeiros. O desequilíbrio do eixo autor e leitor se faz no jogo da edição e na verificação do poder do leitor estrangeiro das Exposições Universais que não se importa com o nosso autor romântico, mas com a imagem a priori de um país que é toda natureza para esses leitores, pelo menos se levarmos em conta esse processo compreendido pela tradução.

Quando se diz que Macedo foi descredenciado por esse gesto tradutório de edição, não se quer aqui pressupor que havia entre os colegas do Imperial Colégio Pedro II, Macedo e os tradutores, qualquer desavença da ordem pessoal. Mas que o próprio desejo totalitário por uma obra que descrevesse a natureza das paisagens brasileiras era o que consistia como razão primeira, isto é, já era esperado o mais do mesmo de outras obras que tinham como objetivo apenas revelar as paisagens geográficas do país selvagem - imagens esperadas como tipicamente brasileiras.

Macedo foi escolhido, como especulou-se aqui, porque ele teria no jogo das relações institucionais uma capacidade de trânsito entre a realeza, as instituições do Império e também uma escrita cuja volatilidade se prestava para qualquer gênero. O que determina a tradução não parece se situar nas características (mesmo que flácidas) do autor de *A Moreninha* de 1844. Assim como na obra o público estrangeiro era o fim primeiro, na tradução esse processo foi acentuado e intensificado.

O apagamento do prólogo pode parecer um gesto banal, mas produz um esvaziamento da racionalidade crítica de Macedo e reduz sua potência intelectual, transformando-o em corógrafo acrítico, sem juízo crítico qualquer.

Nachdem wir das brasilianische Marinewesen näher betrachtet haben, würde es gewiss unverzeihlich sein, die Bildungsanstalten unserer Seeleute unberücksichtigt zu lassen. Die Marineschule besteht aus einem Internat am Borde eines Schiffes und einem Externat in dem Marinearsenal. In diesem werden jene Vorstudien durchgemacht, welche den jugendlichen Geist vorbereiten; in jenem werden durch Vorlesungen, Manöver und sonstige nautische Evolutionen die praktischen und theoretischen Kenntnisse erworben, welche den vollkommenen Seemann ausmachen³ (MACEDO, 1873a, p.187).

Na passagem acima citada, capta-se um processo semelhante ao do prólogo. A seguinte frase é retirada da tradução alemã: “Um curso de humanidades prepara e enche de luz as inteligências dos jovens acadêmicos, que passam depois aos estudos teóricos e práticos da ciência e arte a que se dedicam, bebendo-os nos livros e nas lições dos lentes”. Intriga que seja suprimida a passagem em que Macedo se mostra orgulhoso da formação humanística dos jovens marinheiros. Em seu lugar, os tradutores apenas trazem a informação técnica acerca do sistema de aprendizado da marinha brasileira.

Ao falar da formação de Wilhelm Theodor V. Schiefler, o *Dicionário Bibliográfico Português* de Inocêncio Francisco da Silva (1870) relata que ele era Doutor em Leis pela Universidade de Gottingen. Logo, era homem formado dentro de um sistema universitário humanista e iluminista como a Alemanha do século XIX.

³ “Depois de olhar o sistema da marinha brasileira de perto, seria certamente imperdoável ignorar as instituições educacionais dos nossos marinheiros. A academia naval consiste em um internato a bordo e um externato no arsenal naval. Nesses estudos preliminares em que são formados os espíritos dos jovens, o conhecimento prático e teórico é adquirido através de palestras, manobras e outras evoluções náuticas que compõem o marinheiro perfeito” (MACEDO, 1873a, p.187, tradução nossa).

Seria, portanto, a exclusão da frase do livro original um juízo depreciativo do tradutor acerca da qualificação dada pelo corógrafo brasileiro? Para os tradutores (incluindo o brasileiro) seria, conseqüentemente, inverossímil em um país como o Brasil, colonizado por portugueses, a presença de uma tradição humanística? Ou a objetividade da edição do texto e os cortes das frases e das palavras inscrevem somente um interesse direto de mercantilizar a paisagem brasileira? A última pergunta não parece ser uma peculiaridade da tradução alemã, mas o original já cumpria bem o objetivo de convidar colonos estrangeiros à povoação do país. Tal movimento da tradução que desconsidera a construção intelectual do escritor brasileiro nos faz atentar para um processo violento de transporte da imagem do Brasil para fora de suas fronteiras. As *Noções...* de Macedo, apesar de sua subserviência diante das expectativas estrangeiras, reivindicava apresentar uma nação que, a despeito da presença de gentios e selvagens que se prestavam a catequese, possuía instituições fortes e de densidade cultural aproximável a valores do Velho Mundo.

O que se dá a ver nesse intento de transporte da corografia do Brasil para as Exposições Universais de Viena de 1873 (da exportação de uma imagem-tipo de um país todo natureza a ser explorada e comercializada), é o aprisionamento do próprio Macedo à demanda de transportar a imagem esperada da paisagem brasileira. Ele cai em sua própria armadilha: o leitor. Porém, essa armadilha é potencializada na tentativa de alcance de um leitor estrangeiro, entidade abstrata que via, certamente, o orgulhoso escritor, assim como todo o país, de cima para baixo.

Portanto, escreve-se e inscreve-se a corografia de Macedo no mecanismo institucional da própria Exposição, que como diz Sandra Pesavento (1997, p.13): “[...] era para todos, desde a refinada França ao exótico e tropical Brasil”, e prossegue: “Seu chamamento tinha um apelo de canto de sereia, tanto no sentido de que ela tinha algo para oferecer a cada um, quanto no sentido do engodo, da sedução, do jogo das aparências e do ocultamento” (PESAVENTO, 1997, p.13). Ou seja, para se representar o exótico e tropical Brasil, um jogo de aparências e de ocultamentos era necessário a ser operado no texto de Macedo. Qual o sentido de se apresentar o iluminismo da Marinha brasileira para uma feira que devia vender o nosso exotismo? Por que apresentar as incertezas do autor diante de tarefa que lhe era pouco habitual, se o que se desejava era apenas a imagem da paisagem descrita?

O que o escritor experimenta em sua corografia é, portanto, um perigo vivenciado em toda sua obra, mas aqui potencializado - possivelmente porque altamente circunscrito numa feira cujas imagens já se encontravam prontas e firmadas no estereótipo. Nesse livro, o autor que se presta facilmente às encomendas (a um leitor “mercadoria”) se vê no risco de um intento cujo valor científico não lhe é simples. Oscila, por isso, entre o resumo para exportação e os pedidos de desculpas adequados ao seu orgulho bacharelesco. A experiência que se processa na tradução da obra é a de apagamento brutal do lugar do autor. Ou seja, na edição castradora para o alemão, pouco sobra do Macedo erudito e crítico e muito se fixa de uma paisagem já dada - à exportação. A altivez intelectual de Macedo e seu cuidado com uma ciência que não domina pouco importam quando o que se quer ler (em bom alemão!) são menos as incertas *Noções de Corografia do Brasil* e sim a objetiva Descrição Geográfica do Brasil (*Geographische Beschreibung Brasiliens*).

BEZERRA, J. C. T. Macedo Corography Notions: the order and translation. **Revista de Letras**, São Paulo, v.57, n.1, p.87-98, jan./jun. 2017.

- **ABSTRACT:** *The article discusses from a historiographic point of view the order of the work “Noções de Corografia do Brasil” by Joaquim Manuel de Macedo (1873b) for the Universal Expo in Vienna in 1873, analyzing in its writing the social and political aspects of the text. Then it discusses the translation process, presenting its agents, and the way in which a game of institutional and linguistic power transports Brazil’s image beyond its own borders.*
- **KEYWORDS:** *Brazil’s image. Institutions. Traduction.*

Referências

ALBUQUERQUE, A. L. P. Questões a propósito do pensamento sobre a guerra no Brasil, no século XIX. **Anais do Museu Histórico Nacional**, Rio de Janeiro, v.28, p.87-161, 1996.

BAUDELAIRE, C. Exposição universal: 1855: belas artes. In: _____. **A invenção da modernidade:** sobre arte, literatura e música. Tradução de Pedro Tamen. Lisboa: Relógio D’água. 2006. p.38-52.

CANDIDO, A. **Formação da literatura brasileira:** momentos decisivos. Belo Horizonte: Itatiaia, 2009.

DOYLE, P. Joaquim Manuel de Macedo no I.H.G.B. **Revista do IHGB**, Rio de Janeiro, v.291, p.23-38, 1971.

HOLANDA, S. B. de. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Schwarcz, 2016.

LEVY, R. N. V. F. A arquitetura de exposições como repertório de formas e tipologias. **19&20**, Rio de Janeiro, v.4, n.3, 2009. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/arte%20decorativa/ad_ruth2.htm>. Acesso em: 28 jun. 2017.

MACEDO, J. M. de. **Lições de história do Brasil para uso de escolas de instrução primária**. Rio de Janeiro: Liv. Garnier, 1861.

_____. **Geographische Beschreibung Brasiliens**. Tradução de Manoel Tomás Alves Nogueira e Wilhelm Theodor V. Schiefeler. Leipzig: Friedrich Arnold Brockhaus, 1873a.

_____. **Noções de corografia do Brasil**. Rio de Janeiro: Liv. Garnier, 1873b.

_____. **Memórias da rua do ouvidor**. Brasília: Conselho Editorial, 2005a.

_____. **Um passeio pela cidade do Rio de Janeiro**. Brasília: Conselho Editorial, 2005b.

PESAVENTO, S. J. **Exposições universais**: espetáculos da modernidade do século XIX. São Paulo: Hucitec, 1997.

PIRANI, J. R.; RODRIGUES, M.T.; SILVEIRA, L. F. **A contribuição dos naturalistas alemães para as ciências naturais no Brasil**. Disponível em: <<http://brasil-alemanha.com/capitulo/19sec/A-contribuicao-dos-naturalistas-alemaes.php>>. Acesso em: 13 jul. 2017.

RICOEUR, P. **Sobre a tradução**. Tradução de Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Ed. Cotovia, 2005.

SILVA, I. F. da. **Dicionário bibliográfico português**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1870. Disponível em: <<https://books.google.de/books?id=h4MDAAAAYAAJ&vq=Schiefler&hl=de&pg=PA435#v=onepage&q&f=false>>. Acesso em: 13 jul. 2017.

¡MUERTE A VOLTAIRE! EL CREPÚSCULO DE LOS ILUSTRADOS EN LA LITERATURA NAZI EN AMÉRICA DE ROBERTO BOLAÑO

José RIVERA-SOTO*

- **RESUMEN:** El presente artículo se propone establecer que *La literatura nazi en América*, del escritor chileno Roberto Bolaño (1996), es una narración inscrita en el clima cultural que la sociología y filosofía han caracterizado como posmoderno. Esto se daría por su pretensión de mostrar, a través de lo que la crítica Linda Hutcheon (1993) denomina “parodia posmoderna”, la oclusión de los discursos totales que guiaron a Occidente en los siglos pasados, otorgando un fundamento sólido a las categorías que organizaban la comprensión de los fenómenos políticos, sociales y culturales. Así, la parodia al texto enciclopédico problematiza la potestad de la ciencia de ordenar el mundo según criterios en apariencia superiores a los anteriores, que se basaban en una legalidad trascendente y divina. Bolaño se conecta, en este punto, con la noción de saber/poder elaborada por Michel Foucault (2008), poniendo en escena el ambiente crepuscular de los universales modernos donde enciclopedia y enciclopedismo tiene un lugar de privilegio, ya que ambos formaron parte de los valores fundacionales de la Ilustración francesa con el diseño de la *Encyclopédie*, editada por Diderot y D’Alambert y en la que colaboran Voltaire, Rousseau y Montesquieu, todos autores parodiados en la novela.
- **PALABRAS CLAVE:** Roberto Bolaño. Michel Foucault. Linda Hutcheon. Saber/Poder. Parodia posmoderna. Enciclopedia.

El presente artículo se propone establecer que *La literatura nazi en América*, novela del escritor chileno Roberto Bolaño (1953-2003), es una narración inscrita en el clima cultural que la sociología, filosofía y crítica de arte caracterizaron como posmoderno. Esto se daría por su pretensión de mostrar, a través de lo que la crítica Linda Hutcheon (1993) denomina “parodia posmoderna”, la oclusión de los discursos totales que guiaron a Occidente en los siglos pasados, otorgando un fundamento sólido a las categorías que organizaban la comprensión de los fenómenos políticos, sociales y culturales.

A modo de breve contextualización, podemos valernos de tres teóricos para describir las pautas que signan la nueva epocalidad.

La denominación de posmodernidad en humanidades y ciencias sociales se atribuye al francés Jean Françoise Lyotard, autor que describe el período histórico como uno

* Universidad Viña del Mar. Escuela de Ciencias Jurídicas y Sociales. Valparaíso - Chile - jrivera@uvm.cl

Artigo recebido em 03/08/2017 e aprovado em 05/11/2017.

atravesado por el descrédito de todo “[...] gran relato, como la dialéctica del Espíritu, la hermenéutica del sentido, la emancipación del sujeto razonante o trabajador” (LYOTARD, 1989, p.10). El crítico norteamericano Fredric Jameson (1991, p.9), en tanto, menciona que esta época se relaciona con “[...] el fin de la ideología, del arte o de las clases sociales; la crisis del leninismo, la socialdemocracia o el Estado del bienestar”, además del desvanecimiento “[...] de la antigua frontera (esencialmente modernista) entre la cultura de élite y la llamada cultura comercial o de masas” (JAMESON, 1991, p.12). En la misma línea encontramos al sociólogo Alain Touraine (2004, p.185, p.190), quien muestra la imposibilidad de la Verdad (con mayúscula) en la posmodernidad, aclarando que en la actualidad la “[...] sociedad ya no tiene unidad, de manera que ningún personaje, ninguna categoría social, ningún discurso posee el monopolio del sentido”, desdeñando, entonces, los antiguos “[...] garantes metasociales del orden social -la razón, la historia, la modernización o la liberación de la clase obrera”.

A partir de estas premisas, que darían cuenta de una especie de desfundamiento de los universales modernos, Bolaño emprendería en *La literatura nazi en América* un desmontaje lúdico de aquello que en la modernidad fueran ideas sagradas: la estabilidad ontológica del sujeto cartesiano; la historia, la enciclopedia y el saber científico; el arte, la representación y sus vinculaciones con el problema del mal, la violencia y el exterminio en el siglo XX.

En las siguientes páginas, indagaremos en este proceso de desarticulación epistémica a la luz de la noción de saber/poder de Michel Foucault, revisando la novela de Bolaño desde una lógica deconstructiva, en una operación de desarme logocéntrico a través de la parodia.

Bolaño posmoderno

Comencemos revisando investigaciones en que la narrativa de Roberto Bolaño ha sido caracterizada como posmoderna.

El investigador Alexis Candia Cáceres (2010), en su artículo “Todos los males el mal: la ‘estética de la aniquilación’”, denuncia la existencia de huellas en las condiciones de producción del autor de “[...] la globalización, de la postmodernidad y del silenciamiento de las utopías” (CANDIA CÁCERES, 2010, p.46). Para anclar su análisis, Candia opta por comprender el giro epocal desde Lyotard y Lechner, teóricos que sostienen que la posmodernidad está determinada “por la incredulidad respecto de los metarrelatos, tales como la filosofía y la historia”, así como cualesquiera otros “metadiscursos que buscan la totalidad”, persiguiendo “la relativización de todas las normas” (CANDIA CÁCERES, 2010, p.46). Se desbancan las distintas formas de la utopía que germinaron en los siglos XIX y XX, algo que, de acuerdo al investigador, en Roberto Bolaño se presenta mediante la derrota definitiva de “[...] los procesos políticos encabezados por la izquierda latinoamericana en la segunda parte del siglo XX, los que apuntan a la construcción de una sociedad justa e igualitaria” (CANDIA CÁCERES, 2010, p.46). Candia Cáceres (2010, p.46) opina que ese proceso de desintegración de los proyectos políticos revolucionarios

representan “[...] un hito que establece, a su vez, el surgimiento de una de las fuentes del mal en la narrativa de Roberto Bolaño, la dictadura militar chilena”.

La crítica Patricia Espinosa (2004) coincide con el diagnóstico de un Bolaño posmoderno, pero desde otra perspectiva. En el artículo “Roberto Bolaño, Metaficción y Posmodernidad Periférica”, señala la necesidad de entender la narrativa del autor desde la estrategia de la metaficción, “[...] como un hipertexto a partir del cual caducan los conceptos de origen, centro, margen, jerarquía, linealidad” (ESPINOSA, 2004, p.22). Es decir, una escritura en rizoma, bajo el concepto que difunden Gilles Deleuze y Félix Guattari (2010) en su ensayo *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. La obra de metaficción se caracteriza por volverse hacia sí y poner la atención en su condición de aparto ficcional, cuestionando la supuesta objetividad que inspiraba el realismo. Para Espinosa, debido a que siempre habla como latinoamericano, su escritura se puede inscribir dentro de la “posmodernidad periférica”. Esta, de acuerdo a Huysen (apud ESPINOSA, 2004, p.22-23), sería la que

[...] pone en el centro de la discusión la cuestión de la tradición y conservación cultural del modo más fundamental, como problema estético y político, que actúa en un campo de tensión entre la tradición y la innovación, entre la conservación y la renovación, entre la cultura de masas y el arte de élite. Una posmodernidad que recusa cualquier teleologismo y modernización como utopía y que, asimismo, recogen el proyecto de la vanguardia histórica en tanto que elemento importante para el cambio a partir de la micropolítica de lo cotidiano y ya no de la gran transformación social.

Patricia Poblete (2004), por su lado, en “El hombre, ese fantasma: el yo como otredad en la narrativa de Roberto Bolaño”, revisa los personajes de Bolaño para intentar el bosquejo de una cierta tipología que “[...] se inscribe claramente dentro de los márgenes de la postmodernidad y las condiciones existenciales que ésta impone al individuo” (POBLETE, 2004, p.2). En su análisis, escudriña en el fenómeno del mal para dar cuenta de esta condición epistemológica. Tres novelas de Bolaño le sirven como ejemplo. Además de *La literatura nazi en América* de 1996, objeto del presente estudio, analiza *Estrella distante*, publicada el mismo año, y *Nocturno de Chile*, aparecida en 2000. De las obras concluye que, en los relatos de Bolaño, “[...] jamás llegamos a conocer la mecánica de esta fuerza [del mal], sino tan sólo sus síntomas”, y esta “[...] dialéctica entre lo dicho y lo omitido sitúa la obra de Bolaño como una literatura de la postmodernidad” (POBLETE, 2004, p.5).

Por último, la italiana Chiara Bolognese ha desarrollado una serie de estudios del chileno que lo posicionan, otra vez, como un narrador posmoderno. En orden a lo establecido por Alejandra Oyarce Orrego (2010), la investigación posdoctoral de Bolognese -realizada en la Université de Poitiers y que arrojó como resultado el libro *Pistas de un naufragio. Cartografía de Roberto Bolaño*- entrega claves para comprender los personajes de Bolaño como sujetos en crisis, marcados por desequilibrios que “[...] dan cuenta de los conflictos que afligen a los personajes bolañanos en cuanto sujetos posmodernos” (OYARCE ORREGO, 2010, p.152).

Siguiendo a Oyarce Orrego (2010, p.153), en el estudio de Bolognese “los no-lugares” aparecerían como elementos centrales en la “configuración del territorio bolañano”, enfatizando, además, la relevancia del viaje como “[...] uno de los ejes que vertebran toda la literatura de Roberto Bolaño”. Luego agrega:

El tema del viaje es abordado desde la idea del desplazamiento constante y frenético que afecta a gran parte de los personajes del *territorio bolaño*. Así, las referencias a planteamientos teóricos como los de Zygmunt Bauman y Gilles Lipovetsky resultan útiles para describir la problemática del viaje. El conflicto del movimiento constante desemboca en la condición de precariedad existencial del individuo actual y, en algunos personajes del *territorio bolaño*, este desplazamiento ficticio y alucinado, que empuja a recorrer física o mentalmente una seguidilla de espacios terminales, no es sino el movimiento vertiginoso que encubre la parálisis posmoderna. (OYARCE ORREGO, 2010, p.153, énfasis original).

Para finalizar este rápido examen, cabe destacar que *La literatura nazi en América*, aun cuando posee innegables rendimientos críticos, ha recibido una atención de los especialistas menor a otras obras, como *Estrella distante*, aparecida también en 1996, *Los detectives salvajes* de 1998, y *2666* de 2004, novelas abordadas por la escritura académica desde el neopolicial y el campo político y cultural (SIMUNOVIC, 2006; FRANKEN; SEPÚLVEDA, 2009; OLIVER, 2012; VARGAS ÁLVAREZ, 2013, entre otros) y el problema del mal, la violencia de género y política (GONZÁLEZ, 2003; LÓPEZ-VICUÑA, 2009; RODRÍGUEZ, 2009; CANDIA CÁCERES, 2010; ROJAS, 2011; ZÓ, 2012; MAIER, 2016; HERNÁNDEZ, 2016, entre otros).

La obra en estudio, por su parte, tal como las novelas recién nombradas, se vincula principalmente con indagaciones sobre el mal y la violencia (MANZONI, 2002; ESPINOSA, 2004; GONZÁLEZ, 2003; CANDIA CÁCERES, 2010; entre otros) y, de un modo más escaso, a la historia y el viaje (POBLETE, 2004; BEJARANO, 2012, entre otros).

Con todo, es compartido el juicio de los críticos sobre la relación entre la producción novelística de Bolaño y las temáticas, estéticas y autores posmodernos. Para el caso de *La literatura nazi en América*, circunscribiremos nuestro análisis a lo que el crítico Alfonso de Toro (2004) ha denominado *Endzeit* o la hora de las finalizaciones. Empero, esta *hora de las finalizaciones* no será entendida como “un momento apocalíptico”, de “absoluta relativización e indiferencia”, insinuando “que nos encontramos “*at the End of Theory*” o “*at the End of Epistemology*”, “*at the End of History*”, “*at the End of Disciplines*”” y que habitamos en el vacío, individualismo, hedonismo, narcisismo y nihilismo “producido por la posmodernidad” (DE TORO, 2004, p.279). Por el contrario, este instante crepuscular será el desplazamiento de lo totalizante, lo hegemónico y lo binario, a una concepción radical de lo múltiple (DELEUZE; GUATTARI, 2010) y la diferencia (LYOTARD, 1989).

La literatura nazi en América: mil formas de matar al logos

La literatura nazi en América es la tercera novela de Roberto Bolaño, aparecida en 1996 por el sello Seix Barral. Se presenta como una enciclopedia sobre autores nacidos en el continente -narradores y poetas, principalmente, aunque también gestores culturales o animadores de las escenas artísticas de sus respectivos países- que adscribieron a la ideología fascista.

Está estructurada en catorce partes. Las trece primeras, agrupan una delirante treintena de escritores bajo títulos como “Los héroes móviles o la fragilidad de los espejos”, “Los poetas malditos”, “Letradas y viajeras”, “Magos, mercenarios, miserables” o “La hermandad aria”. Cada parte, a su vez, consta de dos o tres biografías literarias cuyas extensiones varían (las hay de dos planas a otras de quince), que reúne a los autores/as según criterios dispares, tornadizos, como por ejemplo el parentesco (los Mendiluce, los Schiaffino), géneros y subgéneros literarios (poesía, ciencia ficción), países y nacionalidades (norteamericanos, alemanes avencindados en la región). Asimismo, existe un par de secciones dedicadas exclusivamente a un escritor; se trata de las biografías de Max Mirebalais y Ramírez Hoffman; este último, será revisitado en otra novela de 1996, en *Estrella distante*, novela que Marcial Huneeus (apud RIVERA-SOTO, 2015, p.299) caracteriza como neopolicial dada su reflexión y crítica respecto a “la represión política, la desaparición forzada de personas, la corrupción del Estado y de los privados, entre otros”.

La última parte del libro, se nomina “Epílogo para monstruos” y consigna datos de personajes, lugares, revistas, libros y editoriales que dieron forma a la literatura de la cruz gamada del Nuevo Mundo.

En esta investigación, ingresaremos a la novela con el fin de indagar en la estructura fragmentaria y los múltiples retazos bio-bibliográficos de escritores nazi, como la manifestación de la condición más política y radical de la propuesta bolañana: el desmantelamiento de la Razón como fundamento de la Modernidad, por la vía de la parodia al texto enciclopédico. Bolaño (1996) problematiza la potestad del texto científico de ordenar el mundo según criterios y categorías en apariencia “superiores”, “verdaderas” y “fiables”, en una reflexión que lo conecta con la noción de saber/poder elaborada por Michel Foucault.

En palabras de Ávila-Fuenmayor (2007, p.6), el ejercicio de Foucault se base en indagar “[...] la ambición de poder que lleva consigo la pretensión de ser una ciencia, así como los tipos de saber que desean descalificar desde el momento en que se consideran una ciencia”. De hecho, pareciera que Foucault hablara específicamente de la enciclopedia que Bolaño construye (y deconstruye) en *La literatura nazi en América*, tan carente de utilidad y verosimilitud como abarrotada por lo “fragmentario, repetitivo y discontinuo”, cuando caracteriza el discurso científico. Como nos comenta Ávila-Fuenmayor (2007) en su artículo “El concepto de poder en Michel Foucault”, el francés:

[...] nos habla en *Defender la sociedad*, del saber suntuario, un saber para nada, representado por un saber fragmentario, repetitivo y discontinuo que correspondería a lo que nuestro autor llama pereza febril que afecta a los

enamorados de los documentos que jamás se leen, los libros que apenas salen de la imprenta se cierran y duermen en los archivos, de los que sólo son desempolvados después de largo tiempo. (ÁVILA-FUENMAYOR, 2007, p.4).

Ávila-Fuenmayor (2007, p.5) resalta la lucha foucaultiana contra “[...] la dictadura que ejercían los saberes englobadores, totalizadores, con todos los privilegios y jerarquía que poseían los paradigmas que se impusieron para la época”. En ese sentido, propone

[...] la insurrección de los saberes contra los efectos de poder centralizadores que imponen un paradigma determinado, que están ligados a la institución y al funcionamiento de un discurso científico organizado, dentro de una sociedad como la nuestra. Pero además, importa muy poco que esta institucionalización del discurso científico se manifieste en una institución universitaria o en un aparato pedagógico como la escuela o en un aparato político como en el marxismo. Estamos de acuerdo con nuestro autor, en que la genealogía en definitiva debe librar su combate contra los efectos de poder, propios de un discurso considerado como científico. (ÁVILA-FUENMAYOR, 2007, p.5).

La parodia de enciclopedia literaria de Bolaño saca a la luz aquellas instituciones que ejercen, desde lugares y ámbitos diferentes, el poder en la cultura en general y la literatura en particular, develando la hegemonía de agentes como la prensa, la Iglesia, la academia, las editoriales, la clase dominante, los grupos que intentan preservar la tradición y los que la impugnan y transgreden. Es decir, pone en escena la institucionalidad que hace emerger el canon, con sus reglas arbitrarias de legitimidad y sus consecuentes efectos de inclusión/exclusión.

En esa misma línea, el español Francisco Vázquez García (1995) señala que el poder-saber consiste en el ejercicio continuo de una mirada jerarquizadora que extiende su vigilancia permanente sobre cada punto del espacio sometido a su control disciplinario. Para desentrañar esas “condiciones políticas, que son como el suelo en que se forman el sujeto”, nos dice Vázquez García (1995, p.128), es que Foucault se vale del “modelo nietzscheano” de las genealogías, desembarazándose de los “dominios de saber y las relaciones con la verdad”.

De este modo,

[...] el poder, salvo en ocasiones limitadas y de urgencia, no actúa negativamente, mediante represión, censura, deformación ideológica. El poder produce saber engendrando dominios de objetivación y tipos de subjetividad (v.g. el individuo normal, el delincuente, el perverso) en el curso de su ejercicio. A su vez, este saber refuerza y multiplica los efectos de poder. (VÁSQUEZ GARCÍA, 1995, p.139).

Y así también, parece decirnos Bolaño, sucede en la cultura: el “poder produce saber engendrando dominios de objetivación y tipos de subjetividad” (VÁSQUEZ GARCÍA, 1995, p.139), emergiendo el escritor culto, sensible, sofisticado, vanguardista, virtuoso, original, y por contrario, el escritor ignorante, sensiblero, tosco, chabacano, desprolijo, corriente.

Lo relevante es el carácter productivo y reproductivo de esas categorizaciones. Al respecto, en *Vigilar y castigar. El nacimiento de la prisión*, el propio Michel Foucault (2008, p.198) indica que “[...] el poder produce; produce realidad; produce ámbitos de objetos y rituales de verdad. El individuo y el conocimiento que de él se puede obtener corresponden a esta producción”. Así, al poner a contraluz la enciclopedia -mediante los excesos de la parodia-, se visibilizan los tipos de individuos, subjetividades y conocimientos que el poder ha producido como válidos para el escritor y el artista en Occidente, y sus remedos estereotipados en América.

Analicemos ahora el texto bolañano, teniendo este encuadre teórico como referencia para justificar nuestras apreciaciones.

La enciclopedia apócrifa

Una primera aproximación a la naturaleza paródica de la novela: su organización y estructura, los títulos de sus secciones y el lenguaje utilizado, aluden a textos elaborados a partir de una metodología específica: breves estudios monográficos de autores vinculados por su adscripción a una ideología política, junto al análisis de sus obras, contexto de producción y recepción, campo cultural e intelectual en que se desarrollaron. Es decir, estaríamos ante ensayos e investigaciones disciplinares, con todos los dispositivos de legitimación endogámica que requiere la ciencia, entre ellos, el manejo del archivo, la cita y la referencia, así como la obediencia formal a convenciones y normas del lenguaje científico.

Una pista textual en este sentido es la abundancia de datos. En la novela existen incontables nombres de narradores, poetas, ensayistas, dramaturgos y cronistas nazis; fechas y lugares visitados por los autores; títulos de obras y alusiones a su recepción crítica; géneros, estilos y movimientos; descripciones de la escena cultural de la época en que vivieron los escritores.

El carácter de documento científico se explicita desde el inicio de cada fragmento, al consignar el nombre del escritor o escritora nazi en estudio, y sus lugares y fechas de nacimiento y defunción. Veamos, a modo de ejemplo, la primera sección del libro que se inicia con estos datos como subtítulo:

“EDELmira THOMPSON DE MENDILUCE
Buenos Aires, 1894 – Buenos Aires 1993”. (BOLAÑO, 1996, p.13).

Otra huella textual en esta línea, es el uso de la referencia bibliográfica académica. Por ejemplo, al relatar la vida de Argentino Schiaffino, escritor bonaerense ligado a la barra brava de Boca Juniors, el autor nos dice:

En 1991 publica dos libros de poesía: *Chimichurri* (edición de autor, 40 páginas, 100 ejemplares), una desafortunada imitación de Lugones y Darío que en ocasiones llega al plagio puro y duro y que pocos se explican por qué lo escribió y sobre todo

por qué lo publicó; y *El Barco de Hierro* (Ediciones La Castaña, 50 páginas, 500 ejemplares), una serie de treinta poemas en prosa con el fenómeno de la amistad entre los hombres como tema central. (BOLAÑO, 1996, p.182).

En el fragmento, junto al uso de una norma de referencia, notamos la alusión a dos autores canónicos (Leopoldo Lugones y Rubén Darío), algo que sucede con frecuencia en la novela y que, de igual modo, nos remite al lenguaje intertextual de las investigaciones literarias. Una muestra: al narrar la obra de Harry Sibelius, autor estadounidense de la segunda mitad del siglo pasado, señala: “La lectura de Norman Spinrad y de Philip K. Dick y tal vez la posterior reflexión sobre un cuento de Borges llevaron a Harry Sibelius a escribir una de las obras más complicadas, densas y posiblemente inútiles de su tiempo” (BOLAÑO, 1996, p.130).

Este texto, además, pone en escena otra característica de la vocación monográfica de la novela de Bolaño: la erudición y juicios críticos de las producciones de sus escritores en comento. Un ejemplo es lo que menciona del colombiano Jesús Fernández-Gómez:

Pese a su carácter de obra no corregida y revisada, *Años de Lucha de un Falangista Americano en Europa* tiene la fuerza de la obra escrita en los límites de la experiencia, además de algunas sabrosas puntualizaciones sobre aspectos desconocidos de la vida de Ignacio Zubieta que pudorosamente omitiremos. Entre los múltiples reproches que Fernández-Gómez le hace desde su lecho de Riga anotemos tan sólo aquella de carácter puramente literario sobre la paternidad de la traducción de los poemas de Schiller. (BOLAÑO, 1996, p.46).

Esa erudición, empero, también se despliega desde la parodia. Un caso de ello es la monografía de Rory Long, poeta norteamericano, donde explica:

En cualquier caso y someramente: el *non projective verse* es la versificación tradicional, la poesía íntima, “cerrada”, en donde siempre nos será posible ver alguna de las mezquindades del ciudadano poeta, tocándose el ombligo o los huevos o fanfarroneando de sus alegrías y desgracias; por el contrario, el *projective verse*, que en ocasiones ejemplifican los trabajos de Ezra Pound y William Carlos Williams es la poesía “abierta”, la poesía de “energía desplazada”, la poesía cuya técnica de escritura se corresponde con la “composición por campos”. En una palabra, y para perdernos exactamente por donde Olson se perdió, el *projective verse* es lo contrario del *non projective verse*.

O así lo entendió el pequeño Rory Long. La poesía “cerrada” era Donne y Poe y también Robert Browning y Archibald McLeish; la poesía “abierta” era Pound y Williams (pero no en toda su obra). La poesía “cerrada” era personal, desde el individuo poeta al individuo lector; la poesía “abierta” era impersonal, desde el cazador de la memoria de la tribu (el poeta) al receptor de la memoria de la tribu y parte consustancial del devenir de ésta (el lector). (BOLAÑO, 1996, p.151-152, énfasis original).

Estas marcas textuales se reparten por toda la novela. En cada monografía se constata, además, una explícita preocupación por la recepción crítica de los libros, el impacto en medios de comunicación masivos y las ventas en librerías. La descripción de las obras, en ocasiones, ocupa todo el estudio de un autor, llegando a mencionar el número de versos de un poemario, detallando los argumentos de los cuentos y novelas, profundizando en los vínculos estilísticos con otros autores -incluidos aquellos que forman parte de la misma enciclopedia apócrifa que es la novela. Otros textos son más bien el relato de la trayectoria vital del escritor nazi, apareciendo solo los títulos de sus libros y centrándose en acontecimientos personales y la vida cultural y política que lo rodea.

La parodia, no obstante, se despliega también de otros modos. Destaquemos aquella que ahonda en el absurdo. Se trata de historias, sentencias y argumentos disparatados que esconden, la mayor de las veces, una crítica solapada a la modernidad y las hondas contradicciones de la Razón. Veamos.

El bonaerense Silvio Salvático nace en 1901 y fallece en 1994; es decir, su experiencia vital recorre el siglo XX de lado a lado, y su figura refulge como el ejemplo cabal de un intelectual moderno. Se dice de él:

Entre sus propuestas juveniles se cuenta la reinstauración de la Inquisición, los castigos corporales públicos, la guerra permanente ya sea contra los chilenos o contra los paraguayos o bolivianos como una forma de gimnasia nacional, la poligamia masculina, el exterminio de los indios para evitar una mayor contaminación de la raza argentina, el recorte de los derechos de los ciudadanos de origen judío, la emigración masiva procedente de los países escandinavos para aclarar progresivamente la epidermis nacional oscurecida después de años de promiscuidad hispano-indígena, la concesión de becas literarias a perpetuidad, la exención impositiva a los artistas, la creación de la mayor fuerza aérea de Sudamérica, la colonización de la Antártida, la edificación de nuevas ciudades en la Patagonia. (BOLAÑO, 1996, p.57).

El fragmento citado pone de relevancia uno de los elementos fundamentales de cualquier crítica a la razón moderna: la coexistencia en ella, al modo de potencia, del avance civilizatorio y el retroceso por la barbarie; del bienestar humano y su completa aniquilación. Un péndulo que, por abocarse a reseñar escritores nazis, aparece de forma permanente en el volumen, siempre envuelto en el humor y la ironía, como enseña el siguiente fragmento de Argentino Schiaffino:

Políticamente Schiaffino deja las cosas claras. Claras a su manera. No es de derechas ni de izquierdas. Tiene amigos negros y amigos del Ku Klux Klan (entre las fotos del libro hay una donde se ve una parrillada en un patio trasero; todos los comensales visten las togas y capuchas del Klan, menos Schiaffino que va vestido de cocinero y que usa una capucha blanca sobrante para secarse el sudor del cuello). (BOLAÑO, 1996, p.187).

La parodia también se manifiesta en textos carentes de sentido, en bromas y chistes que, con toda su liviandad e incoherencia, logran un objetivo cardinal desde la lógica

posmoderna que reclamamos para la novela: dismantelar aquello que tiene de sagrado la razón y el pensamiento, por la vía de ironizar con sus categorías fundamentales, en este caso los géneros literarios, la erudición, las técnicas narrativas. Un caso: Zach Sodenstern, autor de ciencia-ficción estadounidense crea una saga de tintes delirantes debido a la presencia de Flip, una peculiar mascota. El narrador de la monografía nos cuenta que en “[...] las primeras páginas aparece el perro de O’Connell, un pastor alemán mutante y vagabundo, con poderes telepáticos y tendencias nazis” (BOLAÑO, 1996, p.115), y que conforme la saga avanza y se publican nuevos volúmenes de las aventuras de O’Connell, se evidencia que la mascota “[...] ha ganado cada vez más protagonismo: las aventuras de Flip y los pensamientos de Flip constituyen subnovelas dentro de la novela” (BOLAÑO, 1996, p.115). Incluso, al cerrar el comentario de la obra de este autor, se indica que en “[...] una nota suelta en su ordenador Sodenstern sugiere que el nuevo mesías podría ser el hijo de Flip, pero todo hace pensar que fue un apunte sin mayor trascendencia” (BOLAÑO, 1996, p.117).

Por último, es menester mencionar que el tono paródico es consistente a lo largo de toda la novela, pero desaparece en la última sección, denominada “Ramírez Hoffman, el infame”. En la historia de este poeta y aviador que formó parte del aparato represor de la dictadura chilena, Bolaño se identifica por primera vez como autor (con nombre, apellido y señas biográficas reconocibles), y da un giro que apunta a un nuevo foco que, al cabo, será capital en su propuesta novelística: de la metaliteratura pasa a historias que indagan en el problema del mal, en una estética que se hace notoria en *Estrella distante* (que se publica el mismo año que *La literatura nazi en América*, 1996, pero por el sello Anagrama) y cuyo protagonista es, precisamente, Carlos Ramírez Hoffman, y que se extiende sin pausa hasta su novela póstuma, aparecida en 2004, *2666*, en un recorrido que ha llevado al crítico Alexis Candia Cáceres (2010, p.44) a conjeturar que el autor “[...] asume al mal como la máxima constante de su narrativa”.

El crepúsculo de los ilustrados

Para conducir el análisis, robusteceremos las ideas de Foucault con el concepto de “parodia posmoderna” de la académica canadiense Linda Hutcheon. La autora afirma que en la posmodernidad la “[...] repetición paródica del pasado del arte no es nostálgica; siempre es crítica” (HUTCHEON, 1993, p.187), y nos permite “[...] impugna[r] nuestros supuestos humanistas sobre la originalidad y la unicidad artística y nuestras nociones capitalistas de posesión y propiedad” (HUTCHEON, 1993, p.187-188), al prestar atención “[...] al proceso representacional entero -en una amplia gama de formas y modos de producción- y a la imposibilidad de hallar ningún modelo totalizador para resolver las contradicciones” (HUTCHEON, 1993, p.188).

Así, cuando la novela se refiere a la literatura, al oficio de la escritura y al denso entramado del campo cultural e intelectual del continente, haciendo uso de la parodia a una enciclopedia abarrotada de autores y obras tan falsas como inverosímiles, instala un relato con plena conciencia de sí, que se repliega sobre sí mismo y, con ello, “[...]”

muestra que el registro histórico no es ninguna garantía de veracidad” (HUTCHEON, 1993, p.189). La enciclopedia literaria de Bolaño, al burlarse de sí misma, se burla de la propia autoridad de la enciclopedia: un relato que legitima ciertos registros, géneros, visiones y versiones de la literatura, al tiempo que invisibiliza, desplaza y ocluye otros. Esto se conecta con lo expresado por Foucault y su denuncia de “la dictadura” de aquellos “saberes englobadores, totalizadores, con todos los privilegios” y “efectos de poder”, que la enciclopedia cristaliza de un modo trasparente en sus clasificaciones, convirtiéndose en una muestra flagrante del poder que posee el “discurso considerado como científico” (HUTCHEON, 1993, p.190).

La parodia posmoderna, nos dice Hutcheon (1993, p.190), “[d]esnaturaliza nuestros supuestos sobre nuestras representaciones de ese pasado”. Después de *La literatura nazi en América* los estudios literarios, las biografías y las reseñas en medios de comunicación o revistas académicas, los consensos del campo -implícitos o explícitos- respecto a la literatura, se relativizan al enseñar su carga ideológica, sus fundamentos epistémicos, su axiología. Es decir, el uso de la ironía “se propone revelar y desconstruir” los “[...] supuestos sobre la clausura, la distancia, la autonomía artística, y la naturaleza apolítica de la representación”, estando “[...] doblemente codificada en términos políticos: legitima y subvierte a la vez lo que ella parodia” (HUTCHEON, 1993, p.192, p.193).

La parodia posmoderna “[...] puede ser empleada como una técnica autorreflexiva que llama la atención hacia el arte como arte, pero también hacia el arte como fenómeno ineludiblemente ligado a su pasado estético e incluso social” (HUTCHEON, 1993, p.193). En ese contexto, Hutcheon (1993, p.193) levanta algunas preguntas fundamentales para pensar esta cuestión: “¿Cómo es que ciertas representaciones llegan a ser legitimadas y autorizadas? ¿Y a expensas de cuáles otras?”. A juicio de la autora, la “parodia puede ofrecer un modo de investigar ese proceso”.

Con estos insumos conceptuales, volvamos a la novela.

En las monografías que la componen suele hacerse referencia a citas de críticos y reseñistas -tanto del mundo académico como de los medios de comunicación- sobre la obra del autor nazi en estudio, a la par de las consideraciones estéticas del propio narrador. En ellas, el lenguaje pone en evidencia las relaciones de poder que tensan el campo cultural, que lo van perfilando y construyendo hasta terminar por legitimar unos discursos y oscurecer, anular y relegar otros. Para ello, Bolaño elige un lenguaje que oscila entre el artículo académico, con observaciones técnicas y la retórica propia del especialista, y el relato de ficción que imita los estilos de la época que narra, por lo general a través de una prosa estereotipada. Veamos un ejemplo.

En la sección que inaugura el libro, encontramos la siguiente reseña del segundo poemario de Edelmira Thompson de Mendiluce:

En un periódico reciben la aparición de su nuevo libro de poesía (*Horas de Europa*, 1923) tildándola de cursi. El crítico literario más influyente de la prensa nacional, el doctor Luis Enrique Belmar, la juzga “dama infantil y desocupada que haría mejor dedicando su esfuerzo a la beneficencia y a la educación de tanto pillete desharrapado que corre por los espacios sin límite de la patria”. (BOLAÑO, 1996, p.15).

Unas líneas más abajo, el narrador señala:

Edelmira, desairada, se recluye en la estancia de Azul a donde la siguen unos pocos incondicionales. En la paz de los campos, escuchando las conversaciones de la gente trabajadora y humilde, prepara un nuevo libro de poesía que arrojará a la cara a sus detractores. *Horas Argentinas* (1925), el poemario esperado, provoca el escándalo y la controversia desde el mismo día de su publicación. El él Edelmira abandona la visión contemplativa y pasa al ataque. Arremete contra los críticos, contra las literatas, contra la decadencia que envuelve la vida cultural. (BOLAÑO, 1996, p.15).

En el fragmento, el narrador alude a un párrafo del “crítico literario más influyente de la prensa nacional”, quien dilapida el esfuerzo escriturario de la poeta. Destaca allí el mote de “doctor”, grado académico que le confiere un estatus científico a sus comentarios, una autoridad que se verifica en el tono belicoso de Belmar, como expresión del ejercicio del poder/saber que ya hemos referido. El título de doctor funcionaría como una credencial institucional y una membresía, la validación “ex ante” de sus juicios. En ese contexto, es sintomático que la denostación a la poeta sea “tildándola de cursi”: lo cursi sería, justamente, la construcción de versos afectados y presuntuosos de la escritora aficionada a las letras, autodidacta, sin instrucción formal en literatura, en oposición a la posible versificación sobria y medida del poeta ilustrado, dueños de sus recursos, conocedor de la técnica.

Los dichos del doctor Belmar dan cuenta, asimismo, de una estrategia paródica que ya mencionamos: la mimesis de un estilo que inscribe el texto en los albores del siglo pasado, con alocuciones que en la actualidad serían consideradas empalagosas y artificiales, como “dama infantil y desocupada” o “pillete desharrapado”. De igual modo, la elección de las imágenes compone una visión estereotipada de la época: las mujeres de la aristocracia serán las grandes promotoras de la cultura y las artes -de hecho, Edelmira tiene “su propio salón en Buenos Aires” que rivaliza con el de otras señoras acaudalas y “[p]rotegió a jóvenes pintores argentinos” (BOLAÑO, 1996, p.14); por otro lado, la oligarquía se dedica a la beneficencia, siendo las esposas de la clase dirigente quienes se abocan a la protección de la infancia y el fomento de la educación; los niños y niñas, además, son presa de una miseria extrema, carentes de escolarización, andrajosos y “desharrapados”; por último, destaca el retrato de una patria indomable, en un proceso de colonización que todavía no culmina en el gozne de los siglos, con una serie de “territorios argentinos en donde la civilización aún no ha llegado” (BOLAÑO, 1996, p.17), como dirá más tarde.

Pero el tono beligerante del reseñista es, al mismo tiempo, manifestación de otro fenómeno del campo cultural, con el que se satiriza en diversos lugares de la obra en comentario: la “guerrilla literaria”. Si bien estas diatribas representan una tradición de larga data, podemos constatar que se dieron con particular intensidad en los primeros años de la centuria pasada, tal como los expresa Zerán (2011) respecto a insignes poetas chilenos: Pablo de Rokha, Vicente Huidobro y Pablo Neruda. La investigadora Anna Wayne Ashhurst (2012) nos provee otro ejemplo: la crispada disputa entre la prensa madrileña

y Rubén Darío, poeta angular en el contexto de producción de Edelmira Thompson de Mendiluce, y que regresará varias veces a la manera de intertexto. En idéntica línea, resalta el de Juan Emar, pseudónimo de Álvaro Yáñez Bianchi quien, como investigan Fernández (2001), se enfrenta a los críticos más influyentes la plaza, Omer Emeth y Alone, por el respaldo de estos al criollismo y el imaginismo en demérito de autores experimentales. Sobre el tema, Roberto Ángel Gallardo (2016), en el artículo “Un análisis narratológico sobre la obra de Juan Emar”, señala:

[...] uno de los rasgos más relevantes de la vanguardia literaria en la obra de Juan Emar, que consiste en la gran diversidad de materiales e hibridez presente en el interior de sus textos, heterogeneidad que abarca un sinnúmero de recursos y cambios respecto a la literatura tradicional, la cual dominaba el campo cultural en los inicios de esta corriente artística, durante los primeros años del siglo XX (ÁNGEL GALLARDO, 2016, p.149).

Dada la importancia de las guerrillas literarias en el campo intelectual, Bolaño parodia constantemente el fenómeno, en distintos lugares de la novela. Veamos algunas de ellas.

Al ingresar a la monografía de la hija de Edelmira Thompson, Luz Mendiluce, el narrador explica:

Mantiene agrios y polémicos debates con algunos poetas argentinos (todos hombres, todos famosos) a quienes satiriza cruelmente por homosexuales (Luz está públicamente en contra de la homosexualidad aunque en privado abundan los amigos de esta tendencia), por recién llegados o por comunistas. Una buena parte de las escritoras argentinas, abiertamente o no, la admiran, la leen. (BOLAÑO, 1996, p.34).

Una cuestión similar expone del arequipeño Andrés Cepeda Cepeda, denostado por los agentes del campo cultural de su tiempo:

Entre los adjetivos de sus críticos destaquemos los siguientes: paleonazi, tarado, abanderado de la burguesía, títere del capitalismo, agente de la CIA, poetaastro de intenciones cretinizantes, plagario de Eguren, plagario de Salazar Bondy, plagario de Saint-John Perse (acusación ésta sostenida por un jovencísimo poeta de San Marcos y que a su vez desató otra polémica entre seguidores y detractores de Saint-John Perse en el ámbito universitario), esbirro de las cloacas, profeta de baratillo, violador de la lengua española, versificador de intenciones satánicas, producto de la educación de provincia, rastacuero, cholo alucinado, etc., etc. (BOLAÑO, 1996, p.79-80).

Y también del venezolano Franz Zwickau, hijo de inmigrantes alemanes cuya “relación con el mundo literario nunca fue fácil”, motivo por el cual solamente “[...] dos antologías de poesía venezolana recogen su nombre: la publicada en 1966 por Alfredo Cuervo, *Nuevas Voces Poéticas*, y la polémica *Joven Poesía Venezolana 1960-1970*, de Fanny Arespacochea” (BOLAÑO, 1996, p.101).

Estas pugnas se dan, la mayor de las veces, por cuestiones ideológicas, pero las hay también por razones estrictamente literarias, como sucede con el chileno de ascendencia germana Willy Schürholz, de quien se aclara, de nuevo en clave paródica, que poseía “[...] todas las cartas para fracasar estrepitosamente: ya desde sus primeras obras es dable ver un estilo, una línea estética que seguirá con pocas variaciones hasta el día de su muerte. Schürholz es un poeta experimental.” (BOLAÑO, 1996, p.104).

Revisemos ahora una parodia particularmente llamativa, por lo atingente a nuestra investigación. Se trata de la parodia a la enciclopedia.

La tercera sección del libro se denomina “Precursores y Antiilustrados”. Desde luego, el título nos remite a la idea que trabajamos en estas páginas, pues proponemos que la novela es, en sí misma, una deconstrucción del saber ilustrado, racional y totalizante, encarnado paradigmáticamente en la figura de la enciclopedia. El capítulo desarrolla cuatro monografías y en todas ellas se reconoce la crítica al enciclopedismo mediante la ironía, el exceso y la estereotipia. Revisemos los dos casos más flagrantes: el argentino Mateo Aguirre Bengoechea y el brasileño Luiz Fontaine da Souza. Sobre el primero, el narrador advierte que

[...] gustaba de la pintura florentina y detestaba, sin embargo, la pintura veneciana; excelente conocedor de la literatura en lengua inglesa, su biblioteca, pese a los encargos regulares a varios libreros de Buenos Aires y de Europa, jamás pasó de mil ejemplares; cultivó el celibato, la pasión por Wagner, algunos poetas franceses (Corbière, Catulle Mendès, Laforgue, Banville) y algunos filósofos alemanes (Fichte, August-Wilhelm Schlegel, Friedrich Schlegel, Schelling, Schleirmacher); en la habitación donde escribía y despachaba los asuntos de la estancia abundaban los mapas y los aperos de campo; en sus paredes y estanterías coexistían armoniosamente los diccionarios y los manuales prácticos con las fotos desvaídas de los primeros Aguirres y las fotos relucientes de sus animales premiados. (BOLAÑO, 1996, p.55).

La parodia más explícita a la enciclopedia se da en el comentario de la vida del brasileño Luiz Fontaine Da Souza (Río de Janeiro, 1900 - Río de Janeiro, 1977). Destaquemos algunos pasajes de la monografía:

Autor de una temprana *Refutación de Voltaire* (1921) que le valió elogios en los círculos literarios católicos del Brasil y la admiración del mundo universitario dada la vastedad de la obra, 640 páginas, el aparato crítico y bibliográfico y la manifiesta juventud del autor. En 1925, como para confirmar las expectativas creadas por su primer libro, aparece la *Refutación de Diderot* (530 páginas) y dos años después la *Refutación de D'Alembert* (590 páginas), obras que lo colocan a la cabeza de los filósofos católicos del país.

En 1930 se publica la *Refutación de Montesquieu* (620 páginas) y en 1932, *Refutación de Rousseau* (605 páginas).

En 1935 pasa cuatro meses internado en una clínica para enfermos mentales de Petrópolis. (BOLAÑO, 1996, p.59).

Todo en los párrafos citados remite a una parodia a la Razón moderna. Lo primero es el escritor nazi en comento, que da a luz (a partir de los 21 años y por el breve lapso de una década), una obra monumental de más de dos mil páginas refutando tratados filosóficos centrales para la construcción de Occidente. La sátira alcanza su pináculo al mencionar que, tras esta deslumbrante productividad, el joven Fontaine Da Souza es internado en una clínica para enfermos mentales. Aparece allí la problemática relación entre razón y locura (explorada en términos de saber/poder por uno de los autores que guían estas páginas, Michel Foucault) y, lo que es más decidor, que esa tensión se da con los filósofos que horadaron los cimientos del edificio metafísico cristiano, abriendo camino al imperio de la Razón moderna occidental. Más adelante retomaremos este punto.

Resalta también el intertexto con Jorge Luis Borges y su “Nueva Refutación del Tiempo”, texto incluido en *Otras inquisiciones* de 1952. El crítico Alfonso De Toro (2008, p.25) ha dicho que “Borges piensa y crea la postmodernidad”, desde la perspectiva que “[...] construyó un ‘metalibro’ en el cual están contenidos todos los libros, todos los signos, todas las bibliotecas y todas las disciplinas” (DE TORO, 2008, p.302, énfasis original). Borges se inscribiría, de acuerdo a de Toro, en lo múltiple-heterogéneo, lo rizomático, en el espacio liso (DELEUZE; GUATTARI, 2010), y anticiparía con ello las lógicas del hipertexto y la virtualidad. Desde esta perspectiva, es dable señalar que la novela en comento es, de principio a fin, un gran intertexto con Jorge Luis Borges, con los tópicos que definieron su literatura, siempre atravesada por los goces ilustrados de la bibliofilia, el enciclopedismo y la digresión metaliteraria.

Empero, lo más llamativo es que Bolaño elije expofeso a los cinco filósofos que representan la punta de lanza de la Ilustración francesa: Voltaire, Diderot, D’Alembert, Montesquieu y Rousseau.

En el artículo “La libertad de conciencia y de religión en la Ilustración francesa: El modelo de Voltaire y de la “*Encyclopédie*””, Julio Alvear Téllez (2011) describe la relación entre los filósofos recién nombrados y la modernidad, la enciclopedia y el enciclopedismo, la Ilustración y el proceso de secularización del mundo. Señala:

Desde el ángulo de la génesis del pensamiento político moderno se puede afirmar que la Ilustración francesa llevó a cabo le *procès du christianisme* como arma necesaria para “liberar” al orden político de todo referente a una verdad y normatividad trascendentes, a fin de recomenzar desde la voluntad humana desligada la creación *ex nihilo* de la sociedad y del Estado. Montesquieu, Voltaire, Rousseau y los autores de la *Encyclopédie* (Diderot, Romilly, Jaucourt, entre otros) representan en diversos grados las figuras de relieve de este espectáculo, en la medida en que hicieron de la libertad de conciencia y de religión el pivote sobre el que gira esta desligación. (ALVEAR TÉLLEZ, 2011, p.228, énfasis original).

Más adelante, Alvear Téllez (2011, p.230) indica que “[...] el escepticismo metafísico, el agnosticismo religioso, el naturalismo, el deísmo y la incredulidad”, en el marco del “inmanentismo anti-cristiano moderno”, serían “[...] las bases más recurridas para justificar la libertad ilustrada de conciencia y de religión”, aspecto que se sustenta, entre otros, en el modelo de la Ilustración francesa “diseñado por la *Encyclopédie*”. Este

texto fundacional es editado por Diderot y D'Alambert entre 1751 y 1772, cuenta con 28 volúmenes y la colaboración de Voltaire, Rousseau y Montesquieu. Es decir, lo desarrollan los cinco autores que refuta Luiz Fontaine Da Souza antes de enloquecer.

Cabe resaltar el hecho que la *Encyclopédie* funda las bases secularizadoras con su idea de libertad. Sobre este respecto, Alvear Téllez comenta:

El “hacer lo que se quiera” en cuanto se tiene el poder de determinarse a sí mismo, es lo que corresponde a la libertad psicológicamente considerada. La única manera de afirmar la equivalencia entre el orden físico-psicológico y el moral es prescindir de toda norma trascendente, convirtiendo a la libertad humana en un referente moral autónomo. En este sentido, la libertad de la *Encyclopédie* es, desde sus inicios, antitética con la libertad de la filosofía clásica y cristiana, que se encuentra siempre medida por una regla cuyo contenido no es creado ex novo por la voluntad humana, sino que depende de una legalidad superior trascendente, la ley divino-natural. (ALVEAR TÉLLEZ, 2011, p.247, énfasis original).

Es significativo que la *Encyclopédie* inaugure el “enciclopedismo”, movimiento que aglutina a los pensadores ilustrados de Inglaterra y Francia y compila conocimientos relativos al arte, las ciencias y la filosofía, en una reyerta explícita contra el predominio (político, cultural y epistémico) de la religión, la superstición y el encantamiento del mundo.

La literatura nazi en América, de esta manera, se instala desde cada uno de sus intertextos como el derrumbe de la Razón al advenir la episteme posmoderna. Su parodia al texto enciclopédico y al enciclopedismo representa un modo de denunciar las categorías científicas como estrategias del saber/poder al que alude Foucault. La novela pone de relieve las principales características que impregnan el ambiente crepuscular de los universales modernos, donde los valores fundacionales de la Ilustración francesa encarnados en la *Encyclopédie*, y sus respectivos autores, marcan un camino a la libertad provista por la Razón, esperanza puesta en tela de juicio tras el derrumbe de los metarrelatos, la instrumentalización de la razón y los horrores de las ideologías totalizadoras del siglo XX.

RIVERA-SOTO, J. Death to Voltaire! the twilight of the enlightenment in La Literatura Nazi en América by Roberto Bolaño. **Revista de Letras**, São Paulo, v.57, n.1, p.99-117, jan./jun. 2017.

- **ABSTRACT:** *This article seeks to establish that La literatura nazi en América, by the Chilean writer Roberto Bolaño (1996), is a narrative inscribed in the cultural climate that sociology and philosophy have characterized as postmodern. This would be given by its pretension to show, through what the critic Linda Hutcheon (1993) calls “postmodern parody”, the occlusion of the total discourses that guided the West in the past centuries, giving a solid foundation to the categories that Organization of understanding of political, social and cultural phenomena. Thus, the parody of the encyclopedic text problematizes the*

*basis of world science according to apparently superior criteria, based on a transcendent and divine legality. Bolaño connects, at this point, with the notion of *sable / power* elaborated by Michel Foucault (2008), staging the twilight environment of universals, where the encyclopedia and encyclopedism have a privileged place, since both were part of the foundational values of the French Enlightenment with the design of the *Encyclopédie*, edited by Diderot and D'Alambert and in which Voltaire, Rousseau and Montesquieu collaborate, all authors parodies in the novel.*

- **KEYWORDS:** Roberto Bolaño. Michel Foucault. Linda Hutcheon. Knowledge/Power. Postmodern parody, encyclopedia.

Referencias

ALVEAR TÉLLEZ, J. La libertad de conciencia y de religión en la ilustración francesa: el modelo de Voltaire y de la *Encyclopédie*. **Revista de Estudios Histórico-Jurídicos**, Valparaíso, n.33, p.227-272, 2011.

ÁNGEL GALLARDO, R. Un análisis narratológico sobre la obra de Juan Emar. **Revista de Letras**, Sao Paulo, v.56, n.2, p.149-162, 2016.

ASHMURST, A. W. **Clarín y Darío: una guerrilla literaria del modernismo**. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012.

ÁVILA FUENMAYOR, F. El concepto de poder en Michel Foucault. **A Parte Rei: revista de filosofía**, Madrid, n 53, p.1-16, sept. 2007. Disponible en: <<http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/avila53.pdf>>. Acceso en: 29 mayo 2018.

BOLAÑO, R. **La literatura nazi en América**. Barcelona: Seix Barral, 1996.

BEJARANO, A. ¿Qué es una vida? Bolaño lee a Nietzsche a través de Schwob y Borges. **Nómadas**, Bogotá, n.37, p.121-129, 2012.

CANDIA CÁCERES, A. Todos los males el mal: la estética de la aniquilación en la narrativa de Roberto Bolaño. **Revista Chilena de Literatura**, Santiago, n.76, p.43-70, 2010.

DE TORO, A. Hacia una teoría de la cultura de la hibridez como sistema científico transrelacional, transversal y transmedial, **Estudios Literarios & Estudios Culturales**. California, n.25/26, p.275-329, 2004.

_____. **Borges infinito, Borges virtual**. Leipzig: Olms, 2008.

DELEUZE, G., GUATTARI, F. **Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia**. 9.ed. Madrid: Pre-Textos, 2010.

ESPINOSA, P. Roberto Bolaño, metaficción y posmodernidad periférica. **Revista Quimera**, Barcelona, n.241, p.21-23, 2004.

- FEMÁNDEZ, J. L. Juan Emar y Francisco Coloane: anomalías histográficas, (re) visiones y apuntes para nuevas lecturas. **Literatura y Lingüística**, Santiago, n.13, p.63-73, 2001.
- FOUCAULT, M. **Vigilar y castigar**: el nacimiento de la prisión. Madrid: Siglo XXI, 2008.
- FRANKEN, C.; SEPÚLVEDA, M. **Tinta de sangre**: narrativa policial chilena del siglo XX. Santiago: Universidad Católica Silva Henríquez, 2009.
- GONZALEZ, D. Roberto Bolaño: el resplandor de la sombra: la escritura del mal y la historia. **Atenea**, Concepción, n.488, p.31-45, 2003.
- HERNÁNDEZ, D. Más allá de los feminicidios: violencia y cuerpo femenino en La parte de los crímenes de Roberto Bolaño. **Cuadernos de Literatura**, Bogotá, v.20, n.40 p.633-647, 2016.
- HUTCHEON, L. La política de la parodia posmoderna. Traducción de Desiderio Navarro. **Críterios**, La Habana, número especial de Homenaje a Bajtín, p.187-203, 1993.
- JAMESON, F. **El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado**. Barcelona: Paidós, 1991.
- LÓPEZ-VICUÑA, I. Malestar en la literatura: escritura y barbarie en Estrella Distante y Nocturno de Chile de Roberto Bolaño. **Revista Chilena de Literatura**, Santiago, n.75, p.199-215, 2009.
- LYOTARD, J. F. **La condición postmoderna**: Informe sobre el saber. Madrid: Cátedra, 1989.
- MAIER, G. Fuera de foco: ironía y fotografía en Estrella distante, de Roberto Bolaño. **Neophilologus**, Cham, v.100, n.2, p.213-227, 2016.
- MANZONI, C. Biografías mínimas/ínfimas y el equívoco del mal. In: MANZONI, C. (Ed.). **Roberto Bolaño**: la escritura como tauromaquia. Buenos Aires: Corregidor, 2002. p.38-52.
- OLIVER, M. P. Digresión y subversión del género policial en Estrella distante de Roberto Bolaño. **Acta Literaria**, Santiago, n.44, p.35-51, 2012.
- OYARCE ORREGO, A. Pistas de un naufragio: cartografía de Roberto Bolaño de Chiara Bolognese. **Acta Literaria**, Santiago, n.41, p.151-154, 2010.
- POBLETE, P. El hombre, ese fantasma: el yo como otredad en la narrativa de Roberto Bolaño. **Universum**, Talca, v.19, n.2, p.186-197, 2004.
- RIVERA-SOTO, J. Macarena Areco: cartografía de la novela chilena reciente: realismos, experimentalismos, hibridaciones y subgéneros. **Revista de Humanidades**, Santiago, n.32, p.296-301, 2015.

- RODRIGUEZ, M. Oír y no leer a Bolaño: la entonación oral de la prosa. **Universum**, Talca, v.24, n.2, p.154-171, 2009.
- ROJAS, S. **Ethos y Epos en 2666 de Roberto Bolaño**. 2011. Trabajo de grado (Maestría en Literatura) - Facultad de Ciencias Sociales, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, 2011.
- SÁNCHEZ, A. **Construcción del sujeto textual en la obra de Juan Emar**. 2012. Tesis (Magister en Literatura Mención literatura chilena e hispanoamericana) - Universidad de Chile, Santiago, 2012.
- SIMUNOVIC DIAZ, H. Estrella distante: crimen y poesía. **Acta literaria**, Concepción, n.33, p.9-25, 2006.
- VARGAS ÁLVAREZ, P. Nocturno de Chile y el Canon. **Acta Literaria**, Concepción, n.41, p.117-128, 2013.
- VÁSQUEZ GARCÍA, F. **Foucault, la historia como crítica de la razón**. Barcelona: Montesinos, 1995.
- TOURAINÉ, A. **Crítica de la modernidad**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- ZERÁN, F. **La guerrilla literaria: Pablo de Rokha, Vicente Huidobro, Pablo Neruda**. Santiago: Debate, 2011.
- ZO, R. La violencia contra la mujer en 2666. **Revista Melibea**, Mendoza, v.6, p.119-128, 2012.

A PALAVRA EM MOVIMENTO: UM OLHAR SOBRE A POESIA DE CARLOS ÁVILA

Kaio Carvalho CARMONA*

- **RESUMO:** Na poesia produzida na cidade de Belo Horizonte, no final do século XX, os versos de Carlos Ávila se destacam à medida em que podem fornecer ao leitor uma releitura e síntese das influências dos principais movimentos do século XX – Modernismo, Concretismo, Poesia Marginal – ao mesmo tempo em que caminham em direção a uma dicção própria, sinalizando elementos próprios da poesia contemporânea no século XXI. Isso se dá de maneira explícita e consciente a partir de um projeto estético declarado e verificado na observação e análise de alguns textos publicados pelo poeta.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Poesia. Belo Horizonte. Carlos Ávila.

No fim do século XX, depois da constatação do fim dos movimentos que aglutinavam poetas em torno de um projeto comum ou, no mínimo, idealizado previamente, o que encontramos, de um modo geral na literatura brasileira, é um tecido desfigurado, repleto de pontas que sinalizam para dentro de si mesmo, em uma alusão às poéticas que assimilaram as marcas e pressupostos dos grandes movimentos e poetas do século XX; ao mesmo tempo em que apontam também para fora, em uma expectativa do novo, do tecer-se para além de seu próprio desenho já conhecido. Ou seja, verifica-se o esgotamento das práticas poéticas que construíram gerações e gerações de poetas e o que se mantém, longe de uma nova poética geracional, é a revolução inscrita na própria singularidade da poesia de cada autor e naquilo que essa poesia eventualmente guarda de semelhanças, temáticas e formais, de maneira fragmentada, no diálogo entre os muitos textos que compõem a cena literária brasileira. A poesia do fim do século XX não se legitima pela ordem do manifesto ou diretrizes como acontecia no passado, mas sim pela sua variedade e complexidade reconhecida em um espaço público por meio da publicação de obras e singularidade de cada escrita. Tal como Alberto Pucheu (2014, p.224) nos fala em seu artigo “Apoesia contemporânea”:

O que entendo por *apoesia contemporânea* é a encruzilhada entre o artigo (*a* poesia) e o privativo (*apoesia*), a fusão entre a presença e a ausência, a indeterminação, ou o indefinido plural, entre o definido e a falta. Na tensão entre o olho que lê

* Doutor em Estudos Literários pela UFMG - Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte - MG-Brasil. 31160240 - kaiocarmona@hotmail.com

Artigo recebido em 03/08/2017 e aprovado em 05/11/2017.

o negativo e a voz que dita o artigo, na inadequação entre o visual e o oral, nesse sempre indecível das infinitas possibilidades entre um extremo e outro em que a única impossibilidade é a existência exclusiva de um ou outro dos extremos, está, para mim, a marca por excelência da poesia contemporânea, a marca por excelência de apoesia contemporânea. Apoesia contemporânea se afirma pela incapacidade de sua distinção do que a nega.

Assimiladas as práticas do Modernismo, do Concretismo, da Poesia Marginal – por vezes até “naturalizadas” – talvez seja na individualidade que se estabeleça uma transformação e/ou continuidade da produção poética brasileira. Ao mesmo tempo em que identificamos a ausência de escolas, grupos ou gerações, há também uma espécie de continuidade, registrada na individualidade dos poetas, nos campos comuns abordados e nos processos de construção da poesia. O grande valor talvez esteja realmente na individualidade de cada poeta, que tem com e contra ele a fragmentação, a dispersão, em um campo de relações complexo de uma literatura expandida.

Nos anos 1980 e 1990 não é possível falar de gerações e por isso se torna mais difícil discorrer acerca da produção poética do período a partir de uma realidade fragmentada, que, inclusive, acaba afetando a própria criação dos poetas. No entanto, dentre um cenário de intensa produção poética e expressiva qualidade no final do século XX, nas décadas de 1980 e 1990, que permitiram uma releitura dos principais movimentos do século – Modernismo, Concretismo, Poesia Marginal –, os versos do mineiro Carlos Ávila figuram como expressão de um tempo sintetizador e sinalizador de transformações da poesia no século XXI. Em livro de 1989, *Sinal de menos*, Carlos Ávila deixa entrever a sua busca pela palavra exata, por uma dicção particular:

A incendia PA os LA céus VRA
revolta SO os BRE mares A agi
ta PÁ o GI espírito NA poiesis
(ÁVILA, 1989).

A poesia de Carlos Ávila traça um caminho planejado: da experimentação visual, nos moldes concretistas, à fruição de uma semântica própria. Ligado afetiva e intelectualmente aos poetas de Noigandres, realiza um trabalho de transformação e, ao mesmo tempo, de continuidade da proposta concretista em sua primeira obra, para encontrar uma dicção própria em *Sinal de menos* (ÁVILA, 1989) e *Bissexto sentido* (ÁVILA, 1999). A investigação do processo de concepção poética a partir da referencialidade da palavra e de uma ligação íntima com o texto deixa a marca de uma poesia pensada de maneira acurada e paciente ao longo dos anos – haja vista a distância temporal de publicação entre uma obra e outra. Carlos Ávila apresenta um trabalho, além de singular, inovador na poesia belo-horizontina do final do século XX. Sua obra caminha de maneira progressiva, estabelecendo saltos e recuos, como diz Maria Esther Maciel, no posfácio que faz para *Bissexto sentido*, obra que reúne o que o poeta produziu a partir dos anos oitenta:

Os três livros de Carlos Ávila sustentam, entre si, uma relação simultânea de continuidade e descontinuidade. Se o primeiro apresenta, como diz o próprio poeta, os passos iniciais de um “work in progress”, o segundo funciona como avanço e contraponto das conquistas anteriores, enquanto o terceiro, em simetria dissonante com os outros dois, recria os procedimentos já explorados e se abre para vias até então intransitadas. Mas em todos, percebe-se um traço invariável: o cuidado formal, a lucidez crítica e a atenção dispensada à textura da linguagem, ainda quando o poeta se permite – em alguns poemas – um certo feeling de contido caráter expressivo ou imprime em sua poesia uma maior densidade verbal. (MACIEL, 1999, p.162).

Sem dúvida, o rigor formal e a experimentação com a linguagem funcionam como uma espécie de matrizes para a poesia de Carlos Ávila, já conhecida e reconhecida pela crítica. Desse modo, seria interessante pensar a obra do poeta a partir de seus poemas, evidências do seu caráter expressivo e de sua densidade verbal — como bem colocado por Maria Esther Maciel. Vejamos como isso se dá por meio da leitura de algumas das produções do poeta:

primeiro o sal, depois a água
e beba enquanto está efervescendo
para desfrutar mais do seu
efeito refrescante.

primeiro o mal, depois a alma
e babe enquanto está enlouquecendo
para devorar mais do meu
defeito redundante.
(ÁVILA, 1989).

A partir de semelhanças rítmicas e sonoras, o poeta trabalha sua variação semântica, promovendo, de modo lúdico, a palavra que dá ao leitor reflexão e deleite. As aproximações sonoras de sal e mal, água e alma, beba e babe, efervescendo e enlouquecendo, efeito e defeito, desfrutar e devorar, refrescante e redundante, promovem o ludismo no texto e evidenciam um movimento sempre saudável: o cíclico, em que o leitor tem de retornar à primeira estrofe para melhor compreender o que está lendo. Note-se também o diálogo com texto de orientação em bula de medicamentos. A mescla de linguagens de textos de procedências diversas introduz no discurso poético a marca de linguagens do cotidiano e da publicidade. Vale lembrar, igualmente, a referência ao célebre poema de Décio Pignatari:

beba coca cola
babe cola
beba coca
babe cola caco
caco
cola

cloaca
(CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, 2006, p.124).

No entanto, diferentemente do poema de Pignatari, o de Ávila despe-se de um caráter mais explicitamente político e ideológico para inserir-se numa poética mais filosófico-reflexiva. Esse poema de Carlos Ávila, integrante de sua obra de estreia *Aqui & Agora*, parece dar a medida dos traços que vão se intensificar nos próximos livros, tangenciando um caráter sublime ao tratar do amor, como no poema abaixo, de *Sinal de menos*:

o amor
voa em toda parte

nos seus lábios
nos seus dedos

nas paredes do apartamento
entre os livros

o amor
vai a Roma

sp ny rio
sopro ou assobio

rompe o dique
amor volat undique
(ÁVILA, 1989).

Consciente do alcance plástico desse sentimento, o texto tematiza a liberdade do amor. Parte da constatação de sua presença no outro para ver, plasticamente, o sentimento voar por toda a parte, mundo afora, sem paredes que o aprisione, como algo flutuante e leve, mas possuidor de uma força absurda, capaz de romper diques. Como síntese desse sentimento, o último verso “amor volat undique”, o amor voa por toda parte, excerto de “Carmina Burana”, traduz seu caráter expansivo. Caminhando pela obra de Carlos Ávila, nos deparamos também com o seguinte poema:

Noite

estrelas apagam-se
janelas fecham-se
a noite cai
(como fruto maduro)
dura de roer

estrelas apagam-se
guardam o segredo
de si-próprias
anos-luz daqui

janelas fecham-se
encerram pessoas
em si-mesmas
luzindo aqui

estrelas são janelas
que se fecham
(na noite
haikais)

janelas são estrelas
que se apagam
(noite
sem cais)
(ÁVILA, 1989).

O poema estabelece duas visadas sobre uma mesma plataforma: as estrelas e as janelas, observadas dentro da noite que cai. As imagens se interpõem, se entrelaçam e se justapõem, traduzindo um movimento dialético que resulta no próprio poema. Há um movimento que relativiza o exterior e o interior. À medida que as estrelas se apagam, as janelas se fecham, a noite cai, o escuro prevalece. Um escuro cerrado que “encerra” pessoas em si mesmas. Mas a possibilidade da existência de alguma luz reside no fim do poema, com as janelas que, caso sejam abertas, são estrelas, iluminadas. Ou seja, a luz das janelas, solitárias, se apagando dentro da noite se confundem com a luz das estrelas, longínquas, dentro da noite observada. O olhar do poeta apreende a cidade e a ilumina, transformando-a e sendo transformado. Nesse passeio revelador, alguns espaços da cidade são privilegiados para os poetas, como uma espécie de mitologia pessoal que constrói uma história singular, única, ao mesmo tempo em que, por meio da palavra poética, lança esse espaço em um imaginário coletivo. Em seu texto “Rua Outono” o poeta estabelece relação semelhante:

na rua outono
(rua d'antanho
com árvores
impressionistas)
vivem todas
as estações do ano

ali
o poeta pedestre
(pareil à la feuille morte)
segue ao vento
sem metro
ou mestre

a rua
(suas extremidades curvas)
propõe um teorema:
é uma presença
feita de ausência
um anti-tema

& no entanto
aqui se inscreve
(passagem obrigatória)
como reles retórica
no rascunho semiótico
da cidade

na rua outono
(rua de estranhos
com ares
impressionantes)
morrem todas
as ilusões do ano
(ÁVILA, 1999, p.24).

Empiricamente, a “Rua Outono” se apresenta ao poeta como caminho obrigatório em seu passeio, como proposta estruturante de seu texto. A experiência da cidade é tratada sob a observação de uma rua, unindo passagem do tempo, estações, os que caminham também por ela, sua arquitetura “impressionista/impressionante”, e, é claro, o poeta que, semioticamente, se liga a ela. Essa ligação se dá também de maneira visceral, a partir do erotismo presente em vários de seus versos. Tomar o elemento erótico de maneira direta e crua parece ser também uma decisão consciente na poesia de Carlos Ávila (1989):

Abraço
(pernas)
A noite

Copyright
Corponight

(entreabertas)
Olhos brilham

Vulvávula

Pênispenso
estrelas

A associação no poema de Ávila se dá entre o corpo (a relação sexual) e a noite. O corpo — as pernas — estão entreabertas como a noite se abre àquele que a admira. Os olhos que brilham lembram as estrelas na noite e os neologismos diretamente ligados ao universo erótico — “Vulvávula” e “Pênispenso” — deixam clara a intenção sexual revelada no poema. O erotismo, em todos os textos analisados, parece partir da palavra para encontrar um eco no seu significado, aquilo que pretende dizer. Provém da palavra, expressão do indivíduo que quer dar voz às suas sensações e, principalmente, ao seu corpo. Em suma: o erotismo clama, através da poesia, a libertação do corpo. Na contemplação de um objeto ou na reflexão sobre o próprio ser, a palavra alcança, por meio da poesia, uma expressão máxima do erotismo. A palavra *erotismo* é tomada, neste artigo, na variação de seus muitos desdobramentos: a paixão, o amor, a sensualidade, o desejo, o sexo, a sedução, partindo do pressuposto de que essa denominação abarca todas essas categorias. Para tanto, tomamos a palavra poética como mediação do erotismo, “o testemunho dos sentidos”, uma experiência interior, no sentido em que Octavio Paz (1994) a coloca. A poesia é expressão da linguagem em imagens “palpáveis, visíveis e audíveis”. O “ser” da palavra poética é ser signo, aquilo que representa e oculta a própria coisa que apresenta. De maneira pontual, diz o autor:

A relação entre erotismo e poesia é tal que se pode dizer, sem afetação, que o primeiro é uma poética corporal e a segunda uma erótica verbal. Ambos são feitos de uma oposição complementar. A linguagem - som que emite sentido, traço material que denota ideias corpóreas - é capaz de dar nome ao mais fugaz e evanescente: a sensação; por sua vez, o erotismo não é mera sexualidade animal - é cerimônia, representação. O erotismo é sexualidade transfigurada: metáfora. [...] O que diz essa metáfora? Como todas as metáforas, designa algo que está além da realidade que lhe dá origem, algo novo e distinto dos termos que a compõem. (PAZ, 1994, p.12).

O autor afirma que na poesia “[...] aquilo que nos mostra o poema não vemos com nossos olhos da matéria, e sim com os do espírito” (PAZ, 1994, p.11). Levando em conta

essas afirmações, é possível dizer que o discurso poético nos apresenta uma realidade outra, representada pela palavra. Ou seja, há uma espécie de jogo na linguagem que se manifesta na poesia de modo sedutor, tal como realiza em seus versos, Carlos Ávila.

O final do século XX, além de apresentar uma intensa produção poética, como foi dito anteriormente, também é marcado por uma revisão dos ideais apregoados pelos movimentos de vanguarda do século e uma busca intensa pelo lugar e o conceito da literatura e da poesia, tanto pela crítica quanto pelos poetas. Nesse sentido, muitos poetas voltaram suas forças para uma investigação a partir da própria palavra poética, em um claro movimento reflexivo e metalinguístico. Muito se acusa a poesia do fim do século de ser extremamente metalinguística, voltada, cega e taciturnamente, sobre ela mesma, levando à exaustão certos procedimentos. De fato, muitos poetas e poemas não conseguem ir além da mera referência à palavra, de maneira bastante limitada. Contudo, a limitação de alguns poemas e poetas não deve ser levada a uma categorização generalizadora, ofuscando a existência de uma boa reflexão sobre o ser da poesia. Nem todo poema que deseja transitar em sua própria órbita deve ser taxado como um poema raso. Muitos bons poemas, reconhecidos na historiografia literária brasileira, tratam do tema de maneira rica e inovadora, basta lembrar um Drummond ou um João Cabral, que lidam com a metalinguagem que se coloca ao leitor como algo inusitado e reflexivo, instigando-o a desvendar os seus versos, ou como Roland Barthes (1978, p.38) nos coloca, a metalinguagem como a “retenção do espetáculo”. Nesse sentido,

De um lado o poema começa a tomar como seu objeto a própria poesia; o ato de poetar, a crise ou a possibilidade mesma do poema, tal como se o poeta estivesse assumindo em seu ofício o dilema hegeliano e marxiano, perguntando-se sobre a morte ou o devir da poesia; trata-se de uma poesia que tematiza a poiesis até no seu sentido etimológico [...]. De outro lado, a linguagem da poesia vai ganhando cada vez mais em especificidade, vai-se emancipando cada vez mais da estrutura discursiva da linguagem referencial, vai eliminando os nexos, vai cortando os elementos redundantes, vai-se concentrando e reduzindo ao extremo [...]. (CAMPOS, 1997, p.255).

Tomemos os textos que explicitamente desejam, como motivo temático e de reflexão, tratar da construção do próprio poema e de seus desdobramentos, aludindo ao universo da palavra poética como elemento essencial no contexto das obras dos poetas, em uma linguagem “concentrada”, como diz Campos (1997). Nos interessa, portanto, a reflexão metalinguística que aponte caminhos de leitura para a poesia de determinados autores do fim do século XX – especificamente a do poeta analisado, Carlos Ávila –, bem como reafirmar a intensa preocupação desse tempo com a prática do poetar. Ou seja, nos parece sintomática a insistência desse tema em momento específico da poesia brasileira. Momento esse em que as soluções poéticas não estão mais atreladas de maneira normativa aos projetos literários das vanguardas e movimentos ao longo do século. Parece mesmo que a singularidade de cada escrita tenha tomado um primeiro plano e daí a busca consciente de uma definição de estilo próprio de cada autor, por meio da reflexão metalinguística. Essa singularidade da palavra poética faz parte do que Alfredo Bosi (2000, p.132) chama

de “relação entre palavra e realidade vital” e que pertence aos elementos comuns a grandes textos poéticos. Nas palavras desse autor:

A linguagem da poesia é mais singularizada que a da não-poesia. A existência, enquanto ainda não repartida e limitada pela divisão do trabalho mental (que produz o código das ideias abstratas), apresenta-se na sua variadíssima concreção de aspectos, formas, sons, cores. A palavra poética recebe uma espécie de efeito mágico do seu convívio estreito com o modo singular, pré-categorial, de ser de qualquer um desses aspectos. (BOSI, 2000, p.132).

Para compreendermos a singularidade poética é preciso, novamente, recorrer à análise de textos como um instrumento de crítica a partir de versos de Carlos Ávila (1989):

Olho as coisas que me olham
Penso e sou pensado
Escrevo-me

Poeteu:
Um existir de palavra
No papel

Para esse poeta, o exercício da palavra poética passa pela reflexão do e sobre seu próprio “eu”. É preciso olhar e saber estar olhando. É preciso se inserir, se escrever, para que o poema possa ser concretizado, mesmo tematizando os próprios passos de sua construção. O neologismo “Poeteu” lembra “Prometeu”, personagem mitológico que rouba o fogo dos deuses para entregá-lo aos homens e assim fornecer *anima* a eles. O poeta, com as palavras, talvez exerça o mesmo papel: o de “roubar” a chama divina (inspiração) para aquecer, para fornecer alma/ânimo aos homens. Sobre Ávila, Vera Lins (2012, p.1, grifo do autor) declara:

Mallarmé já apontara uma crise do verso e no prefácio a “Um lance de dados”, sugere, depois da negação – “nada”, um “quase”, “talvez uma arte”. É nesta zona de risco, entre a impossibilidade e a possibilidade, que se constroem esses poemas de Carlos Ávila. Trabalham também entre o verbal e o visual, mais um lugar entre, que, explorando contradições, permite encontrar possibilidades de poesia, entre o sonoro, o verbal e o visual, uma linguagem que nega a palavra banalizada.

São as possibilidades do lugar da poesia, é explorando a palavra em seu aspecto verbivocovisual que Carlos Ávila dá continuidade, de forma segura e refinada, aos procedimentos poéticos encontrados na poesia brasileira, no final do século, mas identificando também seu próprio caminho. Ronald Polito (2012, grifo do autor) destaca:

Após o movimento de expansão de seus livros, com poemas que carregaram mais e mais palavras, nesse momento se reencontra o ponto de partida: hoje elas são poucas, bem poucas, tal como em *Aquí & Agora*. Porém definitivamente mais justas (em todos os sentidos), só as imprescindíveis e *vitais*.

Como bem nota Ronald Polito (2012), Carlos Ávila parece caminhar com um repertório mínimo, mas profundo das palavras, sempre retirando o excesso, depurando sua linguagem, para, em um movimento inverso, fazer notar mais um fio, de qualidade singular, no tecido da literatura brasileira.

CARMONA, K. C. The word in motion: a look at the poetry of Carlos Ávila. **Revista de Letras**, São Paulo, v.57, n.1, p.119-129, jan./jun. 2017.

- **ABSTRACT:** *In poetry produced in the city of Belo Horizonte at the end of the twentieth century, Carlos Ávila's verses stand out as they can provide the reader with a rereading and synthesis of the influences of the main movements of the twentieth century - Modernism, Concretism, Marginal Poetry - while at the same time moving towards their own diction, signaling elements of contemporary poetry in the 21st century. This is done explicitly and consciously from an aesthetic project declared and verified in the observation and analysis of some texts published by the poet.*
- **KEYWORDS:** *Poetry. Belo Horizonte. Carlos Ávila.*

Referências

ÁVILA, C. **Sinal de menos**. Ouro Preto: Tipografia do Fundo de Ouro Preto, 1989. Não paginado.

_____. **Bissexto sentido**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____. **Área de risco**. São Paulo: Lumme, 2012.

BARTHES, R. **Aula**. Tradução e posfácio de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1978.

BOSI, A. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

CAMPOS, A. de; CAMPOS, H.; PIGNATARI, D. **Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos: 1950-1960**. Cotia: Ateliê Editorial, 2006.

CAMPOS, H. de. Poesia e modernidade: da morte do verso à constelação, o poema pós-utópico. In: _____. **O arco-íris branco**. Rio de Janeiro: Imago, 1997. p.243-270.

LINS, V. Resenha. **Remate de Males**, Campinas, v.32, n.1, p.139-143, 2012. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8636217/3926>> Acesso em: 11 ago. 2017.

MACIEL, M. E. Posfácio. In: _____. **Bissexto sentido**. São Paulo: Perspectiva, 1999. p.161-163.

PAZ, O. **A dupla chama**: amor e erotismo. Tradução de Wladir Dupont. 5.ed. São Paulo: Siciliano, 1994.

POLITO, R. Quarta capa. In: ÁVILA, C. **Área de risco**. São Paulo: Lumme, 2012.

PUCHEU, A. A poesia contemporânea. In: EYBEN, P. (Org.). **Pensamento intruso**: Jean-Luc Nancy & Jacques Derrida. Vinhedo: Horizonte, 2014. p.222-239.

ATOPIA E APORIA: OS CORPOS DESMORTOS NA FICÇÃO

Marisa Martins GAMA-KHALIL*

- **RESUMO:** Os monstros sempre figuraram no rol de personagens da literatura, representando não somente aquilo que se deve temer, como também, em muitos casos, aquilo que é temível e terrível que se instala em nós, escondendo-se por detrás das máscaras sociais. Depois de um período de uma enorme emergência do vampiro na literatura, cinema, novelas gráficas e outros suportes, vemos a irrupção de uma arte na qual o monstro tematizado e problematizado é o zumbi. Algumas questões despontam, como: Que condições favorecem a irrupção das narrativas com desmorts em nossa contemporaneidade? Como podemos pensar a subjetividade do homem contemporâneo tomando como base os corpos desmorts? O que significa não morrer? Faremos nosso percurso analítico com base em alguns filmes, em uma novela gráfica e em algumas narrativas literárias, com foco especial sobre o conto de Murilo Rubião intitulado “O pirotécnico Zacarias”. Nos encaminhamentos teóricos, privilegiaremos o debate sobre algumas noções, como a morte, a biopolítica, o corpo, a subjetividade; bem como sobre conceitos do campo da literatura fantástica.
- **Palavras-chave:** Literatura fantástica. Corpo. Zumbi. Biopolítica. Morte. Atopia.

Só um pensamento me oprime: que acontecimentos o destino reservará a um morto se os vivos respiram uma vida agonizante? E a minha angústia cresce ao sentir, na sua plenitude, que a minha capacidade de amar, discernir as coisas, é bem superior à dos seres que por mim passam assustados.

Murilo Rubião (2010, p.20).

Introdução

Pode-se dizer que um dos temas mais focalizados pela indústria fílmica contemporânea é o zumbi - o corpo morto que nega sua condição estática pós-vida, o desmorto. É arrebatador o sucesso da série *The walking dead*, que, em sua oitava

* UFU - Universidade Federal de Uberlândia. Instituto de Letras e Linguística. Uberlândia - MG - Brasil. 38.400-902- mmgama@gmail.com.

Pesquisadora Produtividade em Pesquisa do CNPq.

Artigo recebido em 03/08/2017 e aprovado em 05/11/2017.

temporada, vem sendo acompanhada por espectadores do mundo todo. Esse *boom* dos desmortos nas telas encontra-se associado muitas vezes às novelas gráficas e aos quadrinhos, como é o caso da referida série. Em 2015, quase cinco décadas depois do lançamento de seu primeiro filme - *A noite dos mortos vivos* (1968) -, George Romero lançou pela Marvel uma série em quadrinhos intitulada *O império dos mortos* e composta por três atos. Romero foi o responsável por fazer do zumbi uma *persona* ficcional que projeta não só sentidos relacionados à sobrevivência a ataques canibais de monstros, mas a uma ampla e bem estruturada crítica social. O presente texto traz uma abordagem sobre a narrativa de zumbis, por meio de diversas materialidades, como a do cinema, da novela gráfica e da literatura, tendo esta última foco especial sobre o conto “O pirotécnico Zacarias” de Murilo Rubião (2010).

Quem são os zumbis? uma breve arqueologia nas malhas da ficção popular

Diante do *boom* das narrativas de zumbis, interrogamo-nos: quais seriam os ancestrais dos zumbis atuais que habitam as telas de cinema e as páginas da ficção literária, dos quadrinhos e novelas gráficas? O delineamento para a resposta se encontra no primeiro filme de George Romero *A noite dos mortos-vivos*, de 1968. Nesse filme, não há nenhuma referência ao termo “zumbi”, mas a “*ghouls*”, monstros oriundos do folclore árabe, espécies de demônios comedores de carne humana. Já no segundo filme de Romero, *Despertar dos mortos*, que veio a público em 1978, os mortos vivos passam a ser nominados zumbis. De acordo com o *Online Etymology Dictionary* (ZOMBIE, 2017), a origem da palavra “zombie” é sul-africana e em kikongo se refere a “fetiche”, já em kimbundu relaciona-se a “*nzambi*”, significando Deus, uma vez que, muito primordialmente, esse termo designava uma Divindade da Serpente; depois passou a significar “cadáver reanimado” no ritual de vodu da África Ocidental, das Antilhas - especialmente do Haiti - e do Sul dos Estados Unidos. Há também relação dessa palavra com os termos crioulos da Louisiana “*phanton*”, “*ghost*” (esta muito próxima sonoramente de *ghoul*), cujos significados remetem a fantasma e ao termo espanhol “sombra”. O *Online Etymology Dictionary* (ZOMBIE, 2017) aponta ainda que o significado de “pessoa lenta” para designar zumbi só começa após 1936. Essa palavra é usada em algumas circunstâncias para designar uma pessoa hipnotizada, desprovida de consciência, mas que é capaz de andar e de responder a estímulos sensoriais.

Há diferenciações entre o zumbi haitiano e o zumbi angloamericano. Nos rituais de vodu haitianos, um “*zombi*” (no haitiano crioulo “*zombi*” e em mbundu do norte “*nzumbé*”) trata-se de um defunto animado por meio de feitiçaria. De acordo com alguns relatos lendários, os mortos, reanimados por magia, eram convocados a trabalharem na indústria açucareira. Já, em se tratando do zumbi angloamericano, o ressuscitar do corpo morto não é atribuído a rituais folclóricos e religiosos, pois simplesmente os mortos se levantam como uma epidemia, em função de uma doença desconhecida capaz de animar o corpo morto. Abandona-se a explicação mística e assume-se uma explicação científica.

No bestiário dos mortos vivos, há uma série de espécies de mortos vivos, como o *vrykolaka*, que é um ser que se torna morto vivo após um sepultamento não consagrado,

retornando para matar pessoas no espaço do cemitério ou mesmo na casa em que habitava quando era vivo. Esse ser, que pode retornar sob a forma corporal humana ou sob a forma de um lobisomem, povoou o imaginário grego e contemporaneamente figura no imaginário búlgaro. Em algumas versões, ele sempre assume a forma humana e só pode ser morto definitivamente se desenterrado e comido por um lobo. Ele mata as pessoas ou apenas perturba o sono delas, sugando suas forças enquanto dormem. Há também os *vetalas*, que, segundo a mitologia hindu, são espíritos agressivos reanimadores de cadáveres - fazendo reviver seus próprios corpos ou os de outras pessoas. Seu *habitat* são os cemitérios e possuem obsessão por crianças, matando-as ou induzindo abortos. O zumbi da tradição chinesa é o *Jiang Shi*, conhecido como cadáver viajante. Segundo histórias populares e lendas, as famílias sem recursos para pagarem o traslado dos corpos dos seus familiares solicitavam essa tarefa aos sacerdotes taoístas, os quais conduziam o corpo morto apenas durante a noite, pois consideravam mau agouro as pessoas observarem o cortejo funerário. Os cadáveres eram conduzidos sobre canas de bambus e, com o movimento das canas de cima para baixo, tinha-se a impressão de que os cadáveres estavam vivos e pulavam ao ritmo dos passos dos sacerdotes. Em função desse contexto, acredita-se que o *Jiang Shi* habita as estradas e que seu corpo morto necessita sugar de outros corpos vivos o espírito (IRVINE, 2016). A sua representação corporal, como a do *vrykolaka* e do *vetala*, é um misto de zumbi e vampiro.

Aliás, o vampiro é também catalogado na categoria dos mortos vivos, uma vez que ele é um ser imortal que habita a terra depois de morto, sugando o sangue dos mortais (IRVINE, 2016). Um aspecto que distingue vampiros de zumbis, na ficção fílmica ou literária, refere-se ao fato de os primeiros serem representados como aristocratas e os últimos como plebeus. O vampiro “[...] está no topo da cadeia alimentar, literalmente se alimenta de todos e ninguém se alimenta dele [...]”. O mundo dos vampiros é para os eleitos, o mundo do zumbi é a verdadeira democracia, aceita a todos, todos seremos zumbis” (CORSO, 2017). Outra diferença entre vampiros e zumbis diz respeito ao corpo: “*Contrairement au vampire, le mort-vivant n’a pas le bonheur de voir son corps preserve*”¹ (BOTTET, 2008, p.214). Portanto, enquanto os vampiros preservam a beleza corporal, os zumbis representam hiperbolicamente a degradação da matéria do seu corpo.

No bestiário dos zumbis há também o *draugr* ou *draug* (no islandês antigo) e *aptrganga* (ou *afturganga* no islandês moderno), cujo nome designa aquele que caminha depois da morte, relacionando-se com a atual série *The walking dead*, ou seja, os mortos que caminham. A mitologia nórdica explica que os *draugar* são diferentes dos fantasmas porque possuem um corpo “com habilidades físicas similares às que tinham em vida” (V., 2015). Já os *lich* ou *liches* são seres originários de uma mutação pela qual passa um monarca ou mágico poderoso à procura da vida eterna; eles usam feitiços ou rituais para anexarem sua mente racional ao seu defunto animado, conseguindo, assim, um certo tipo de imortalidade. O narrador do conto “A coisa na soleira da porta”, de Lovecraft (2014), refere-se a um cadáver como um *lich* pelo fato de este ter sido possuído por um

¹ “Ao contrário do vampiro, o morto-vivo não tem a felicidade de ver seu corpo preservado” (BOTTET, 2008, p.214, tradução nossa).

feiticeiro. O *lich* é uma espécie de morto vivo que, de acordo com o estudioso Aparecido Donizete Rossi (2015, p.124), é “uma espécie de zumbi paradoxalmente inteligente, imortal e eterno.”

Os zumbis vagueiam na ficção filmica e na novela gráfica

Na produção filmica de zumbis, é bem marcada a fase antes de George Romero e depois dele. Citamos aqui dois filmes anteriores a Romero: *Zumbi Branco* e *A morta-viva*, mas focalizarei analiticamente apenas o primeiro. *Zumbi Branco* (*White Zombie*), filme norte-americano dirigido por Victor Halperin, veio a público em 1932 e narra a história de um casal apaixonado - Neil e Madeleine - em visita ao Haiti. Um milionário do local, Charles Beaumont, apaixona-se pela moça e pede ajuda ao mestre vodu local (interpretado por Bela Lugosi), que mora em um moinho operado por zumbis, seus escravos. O feiticeiro diz a Charles que a única forma de ele possuir Madeleine é transformando-a em zumbi. Para isso ele dá uma poção mágica que deverá ser bebida pela moça na noite do seu casamento com Neil. Ela morre, metamorfoseia-se em zumbi e Charles a leva para a sua mansão; contudo logo ele fica angustiado porque sua amada já não é mais a mesma; e percebe também que fora atingido também pela feitiçaria, começando igualmente a se transformar em zumbi. Neil, ao descobrir o que se passara com Madeleine, tenta salvar a amada, luta com os zumbis escravos, com o feiticeiro e com o zumbi Charles, conseguindo derrubá-los do alto de um penhasco. Com a queda dos zumbis (especialmente com a queda do mestre vodu), Madeleine volta à vida e é feliz para sempre com seu amado herói. Tem-se, então, uma trama gótico-romântica em que os zumbis não são comedores de carne humana, mas apenas monstros desmortsos escravos que servem de fundo para um enredo que realça a força do amor. A trama não prioriza a focalização sobre a injusta escravização das pessoas negras haitianas, transformadas em zumbis, seu foco é sobre a transformação de uma personagem feminina - frágil e branca - em zumbi, porque ela é desenhada no enredo como a grande vítima que precisa ser salva. Assim, não se tem uma crítica social plena nesse filme de Victor Halperin, mas a dramatização de uma história em que o foco é basicamente o amor. Portanto, os filmes anteriores a Romero investem nas lendas dos zumbis haitianos; neles, os zumbis são monstros que não têm desejos próprios, criados por práticas de vodu e comandados por um feiticeiro.

Os filmes do cineasta George Andrew Romero revolucionaram o olhar sobre os zumbis e os projetaram como figurações de corpos que questionam nosso olhar sobre a vida e a morte, nosso olhar sobre quem domina e quem é dominado, nosso olhar sobre a sociedade. Nesses filmes, os zumbis não são mais comandados por um terceiro, eles seguem seus desejos, sua fome. Romero compôs sua primeira trilogia de filmes entre os anos 1960 e 1980: *A noite dos mortos-vivos* em 1968, *Despertar dos mortos* em 1978 e *O dia dos mortos* em 1985. Neste artigo, centralizaremos os comentários sobre o primeiro filme. Em *A noite dos mortos-vivos* (1968), em função da radiação provocada pela possível queda de um satélite os mortos começam a sair de suas covas e transformam-se em zumbis, sedentos por carne viva. Um grupo refugia-se em uma casa e quem os lidera e

os protege é ironicamente, Ben, um negro. No fim do filme um grupo de salvamento chega ao local, confunde Ben com um zumbi, mata-o com um tiro na testa e seu corpo é atirado ao fogo junto com os corpos dos zumbis. O final do filme, após o tiro dado em Ben, é todo em câmera lenta e em *closes*: *close* na face e no corpo de Ben, *close* na face branca dos seus assassinos e no ritual que o leva ao fogo. Há muitos e significativos deslocamentos feitos por Romero, deslocamentos operados que instigam possivelmente o espectador a repensar o lugar do negro e do branco na nossa sociedade. O fato de um negro ser confundido com um zumbi desencadeia provavelmente o sentido de que seu corpo é um corpo-monstro, um corpo desmorto, sem valia. Podemos associar aqui a noção cunhada por Judith Halberstam (1995) para nomear as narrativas com monstros: “ficções de alteridade”; elas expõem o diferente, ou mais especificamente, como é a reação de um ser humano “normal” ao lidar com o diferente. No filme inaugural de Romero, negro e zumbi assinalam-se pela diferença, são monstruosos. A ironia e a crítica são recursos potenciais para demarcar a construção de uma “ficção de alteridade”. Alguns estudiosos assinalam que o filme foi lançado exatamente no mesmo ano do assassinato de Martin Luther King. Coincidência? Como explica Milanez (2014, p.179), “[...] os sentidos não são neutros, arrastam memórias consigo e se entrelaçam aos discursos da história”, o corpo é, nesse sentido, “superfície de inscrição dos acontecimentos” se lemos, aqui, pela ótica foucaultiana. Dessarte, o que é delineado pela ficção não seria mera coincidência, mas uma leitura plausível da história.

Romero escreveu para o cinema uma segunda trilogia *filmica*: *Terra dos mortos* em 2005, *Diário dos mortos* em 2007 e *A ilha dos mortos* em 2009 e em 2015, poucos anos antes do seu falecimento, ele iniciou uma nova trilogia, esta escrita na linguagem da novela gráfica com a produção da Marvel. Trata-se de *Império dos mortos* (ROMERO; MALEEV, 2015; ROMERO; TALAJIC, 2016), uma história em 3 atos; o primeiro foi lançado no Brasil pela Panini Comics em 2015, o segundo em 2016 e o terceiro ainda não foi publicado em nosso país. Nessa série, Romero utiliza o argumento já usado em filmes anteriores: o de zumbis que começam a exercitar a faculdade de pensar. O que temos são zumbis, que se encontram no submundo, contra vampiros, representados por sujeitos da classe alta; estes têm como líder Chandrake, o prefeito de Nova York. Os zumbis são postos em uma arena e servem de entretenimento aos poderosos, que pagam para vê-los lutarem até a morte. Seus corpos não têm valia, só servem para satisfazer aos desejos dos ricos, vampiros. Encontramos aqui uma forte e bem construída ironia de Romero. Os autômatos, pobres, contra os vampiros, os que sugam esses pobres. Enquanto os corpos dos zumbis se apresentam em estado de putrefação, os ricos vampiros cuidam de seus corpos, como na cena em que o prefeito recebe as visitas em sua academia particular, fazendo exercícios de musculação. A médica Penny Jones é obstinada por estudar os zumbis e provar que eles podem exercer o raciocínio. Quando Paul Barnum, um caçador de zumbis, a interroga sobre o seu estudo, ela revela que: “Na verdade, estou aqui para estudar você. **Você** tem que domesticar eles” (ROMERO; MALEEV, 2015, p.8, grifo nosso). Ou seja, Penny ironiza sobre o porquê um corpo é levado a subjugar outros corpos, dominá-los, domesticá-los. Na trama, percebe-se que cada vez mais os zumbis passam a articularem-se linguística e socialmente. O que acontecerá no terceiro ato? Romero

deu a eles a chance de equipararem-se aos vampiros? O autor trabalha em *Império dos mortos* com a contraposição anteriormente suscitada neste artigo: vampiros, com seus corpos belos, que representam a classe que detém o poder, e os zumbis, com seus corpos deteriorados e degradados, que representam a massa, o povo; eles vagueiam lentamente sem destino, como bichos, com corpos abjetos que se transformam em objetos de luta, de jogo para entreter os ricos vampiros.

Temos hoje uma nova categoria fílmica, a do “terrorismo zumbi”. O professor e pesquisador inglês Justin Edwards dedica-se a esse tema em um capítulo do livro *Vértigo*. O artigo de Justin Edwards (2017) tem como enfoque central dois filmes de terrorismo zumbi: *Osombie* e *The Terror Experiment*. Em *Osombie* (2012), temos a história do retorno de Osama Bin Laden, que havia sido supostamente morto e lançado ao mar. Mas ele renasce de seu túmulo aquático e emerge junto a uma hoste de zumbis terroristas, dispostos a acabar com o mundo, ou pelo menos com os Estados Unidos. Em seu estudo, em primeiro lugar, Edwards defende que o fato desencadeador da junção entre zumbis e terroristas tem como fundamento o paradigma do não-pensamento e do não-ser, ou seja, a irracionalidade desses dois seres propicia que se unam em um só ser. Outra marca que une zumbi e terrorista é o fato de o corpo de ambos configurarem-se como uma arma. O perigo não está fora do ser, ele é o próprio ser. Partindo da premissa gótica de que o terror é sempre externo a nós, algo que ocorre lá e não aqui, como o espaço do outro, o zumbi terrorista desconstrói essa ideia, uma vez que o lugar do terrorista não é necessariamente um lá, distante, pois, afirma Edwards (2017, p.165): “[...] o terror do terrorismo ocorre através de fronteiras fluidas e permeáveis, num potencial contágio que ameaça a segurança de nosso território”. Aqui, porém, nessa ficção fílmica de terrorismo zumbi, o teor crítico de Romero em relação ao que é representado pelos corpos mortos e pelos corpos vivos em nossa cultura cede lugar a uma trama que prima ao final pela luta dos Estados Unidos contra os seus inimigos.

The walking dead é uma série de televisão norte-americana baseada na série em quadrinhos de mesmo nome, de Robert Kirkman. Quem pensa que as grandes emoções da série são provocadas apenas pela dilaceração dos corpos dos vivos pela sede de carne dos zumbis, engana-se, uma vez que há nas narrativas, fílmicas e em HQ, muito mais do que isso, existem muitos questionamentos: sobre as práticas subjetivadoras e objetivadoras dos indivíduos; sobre quem é mesmo o monstro? Nós ou os zumbis? Há uma relação parafrástica muito forte entre os filmes de Romero e *The walking dead* balizada pela tendência forte à crítica social. Negan, um dos líderes humanos da sétima temporada, o grande antagonista que lidera todos os outros grupos de humanos da trama, mostra-se muito mais perigoso do que os zumbis que caminham lentamente à procura de corpos que pulsam. Os zumbis só representam mesmo uma grande ameaça quando em bando muito grande. Ironia? Eles são como as classes populares da sociedade, porque, se querem fazer uma revolução, só conseguem quando se unem de fato, provocando uma enorme aglomeração capaz de derrubar o que encontram pela frente. Quando o zumbi anda desgarrado, basta ferir-lhe a cabeça para que o corpo desmorte volte ao seu estado inerte; ao passo que os humanos, como os antagonistas o Governador e Negan, conseguem, individualmente, subjugar massas inteiras pela eficácia e sedução de seus discursos e

práticas objetivadoras, operando pela interdição, pela segregação e impondo uma vontade de verdade que é bem objetiva: o poder somente pode estar na mão de poucos.

Nessa linha de entendimento, um dos sentidos gerados pelas narrativas de zumbis vincula-se à questão das práticas subjetivadoras. Judith Revel (2005), ao explicar a noção de práticas de subjetivação de Michel Foucault, esclarece que há dois modos por meio dos quais se opera a subjetividade dos sujeitos:

[...] de um lado, os modos de objetivação que transformam os seres humanos em sujeitos - o que significa que há somente sujeitos objetivados e que os modos de subjetivação são, nesse sentido, práticas de objetivação; de outro lado, a maneira pela qual a relação consigo, por meio de um certo número de técnicas, permite constituir-se como sujeito de sua própria existência. (REVEL, 2005, p.82).

Como se pode perceber, a primeira forma de subjetivação é aquela imposta por aquilo que é externo a nós, ou seja, nossa subjetividade é construída pelo nosso contato com os micropoderes que se encontram em nosso entorno, como, por exemplo, a família, a escola, a igreja e todos os micropoderes que ordenam nossa subjetividade, são, no fundo, práticas objetivadoras; já a segunda forma corresponde à “[...] maneira pela qual o sujeito faz a experiência de si mesmo em um jogo de verdade, no qual ele se relaciona consigo mesmo” (FOUCAULT, 2004, p.236). Para o sujeito realizar essa experiência de si mesmo, ele deve realizar um movimento que é denominado por Deleuze (1992, p.116, grifo do autor) como “dobra”: “Trata-se da relação da força consigo (ao passo que o poder era a relação da força com outras forças), trata-se de uma ‘dobra’ da força”. Ao realizar a dobra, o sujeito resiste ao poder que o oprime e reinventa as possibilidades de vida. Nas narrativas de zumbis, os desmortos são a metáfora de seres completamente objetivados, sem condição alguma de operar a dobra. Podemos, pois, ler os zumbis como a demonstração metafórica de seres que agem de maneira automática e alienada, movidos por um cotidiano que os automatiza? Essa é uma plausível direção de interpretação de muitas narrativas de zumbis.

Os zumbis vagueiam na ficção literária

Na literatura, um dos mais antigos registros de uma representação de zumbis encontra-se n’*A Epopeia de Gilgamesh*, poema épico mesopotâmico, escrito em doze placas de argila por volta de 1.800 a.C. Na sexta placa, narra-se o episódio em que Gilgamesh recusa desposar a deusa Ishtar e esta, encolerizada, pede ao seu pai, Anu, para auxiliar na sua vingança contra Gilgamesh:

Pai, dai-me o Touro do Céu para destruir Gilgamesh. Enchei, eu vos peço, Gilgamesh de arrogância para sua própria destruição; mas, se vos recusardes a me dar o Touro do Céu, destruirei os portões do inferno e despedaçarei seus ferrolhos; haverá confusão entre os seres que estão nas camadas superiores e os que estão nas profundezas da terra. Trarei os mortos para cima, para que se alimentem como os

vivos, e a hoste dos mortos será mais numerosa que a dos vivos. (A EPOPEIA..., 2011, p.83).

Como se pode notar, a deusa Ishtar é poderosa e vingativa, chegando mesmo a atemorizar o pai com seu exército de mortos vivos. A cena em que Ishtar descreve a hoste dos mortos vivos, mais numerosa do que a dos vivos, relaciona-se com os filmes atuais de apocalipse zumbi; estes, dessa forma, talvez façam um diálogo intertextual com esse famoso trecho da epopeia mesopotâmica.

Em *As Mil e uma Noites há também o registro dos ghouls ou goules:*

Não ignorais que as goules de um e de outro sexo são demônios errantes. Vivem geralmente nas ruínas, de onde se lançam de repente sobre os transeuntes, a quem matam e cuja carne devoram. Quando estes faltam, vão de noite aos cemitérios para alimentar-se da carne dos mortos. (GALLAND, 2002, p.377).

O romance gótico *Vathek*, do escritor inglês William Beckford (1972), escrito em 1786, também faz referência aos *ghouls*, descritos como demônios árabes que atraem crianças e adultos para comer seus corpos. Não devemos nos esquecer de que em *Frankenstein*, de Mary Shelley (2017), romance publicado em 1818, a figura central monstruosa é um zumbi, que possui a singularidade de ter sido fabricado pela ciência. Ainda que em análises pouca seja a referência desse romance com a *persona* zumbi, Frankenstein é um monstro criado a partir de partes de corpos mortos.

Na literatura há inúmeras manifestações dos mortos vivos, especialmente dos zumbis, e essa tradição tem sua base muitas vezes por meio de um diálogo intertextual com algumas passagens bíblicas, como a do Apocalipse: “Entretanto, depois de três dias e meio, Deus soprou em seus corpos o espírito da vida e eles tornaram a ficar em pé, e um enorme pavor tomou conta de todos quantos os viram.” (BÍBLIA, Apocalipse, 11: 11).

Na literatura brasileira atual temos vários escritores dedicados a narrativas cujo foco de figuração são os zumbis, como, por exemplo: de Alexandre Callari, *Apocalipse zumbi*: os primeiros anos; de Tiago Toy, *Terra morta*; de Rodrigo de Oliveira, *O vale dos mortos*. Mas antes deles, temos algumas narrativas que marcam a história dos zumbis na literatura brasileira. O mais antológico, porém quase nunca associado à ficção zumbi é *Incidente em Antares*, de Érico Veríssimo (1995), romance publicado em 1971. Na cidade de Antares ocorre uma greve geral, sendo aderida inclusive e especialmente pelos coveiros do cemitério local. Dentre as inúmeras consequências da greve, e aquela que agrega uma maior atenção no enredo do romance, é o fato de sete corpos ficarem sem enterro. Esse acontecimento, que poderia ser prosaico e natural, ganha dimensões “metaempíricas” (FURTADO, 1980) na narrativa, uma vez que os mortos levantam-se dos seus caixões e passam a apavorar os habitantes da cidade, que não compreendem porque os corpos mortos não obedecem à lei da morte, ou seja, à inércia e a consequente putrefação até resultar em cinzas. O metaempírico é definido por Filipe Furtado (1980) como todo evento ou elemento que não pode ser verificável nem é cognoscível a partir da experiência do nosso real cotidiano, como é a configuração do morto que vaga após sua morte.

Muito pior do que levantarem-se do caixão são os discursos proferidos pelos desmorts. Como seus corpos estão mortos, não podem mais sofrer punições e assim podem dizer o que antes não poderia ser dito. O não-lugar do corpo do desmorto, sua atopia, propicia a liberdade do discurso, sem interdições. A atopia de seu corpo, sem um lugar definido, entre a vida e a morte, lugar, pois, aporético, sem saída, provoca a aporia entre os vivos.

Na parte final deste artigo focalizaremos o conto de Murilo Rubião (2010) intitulado “O pirotécnico Zacarias” porque, de forma muito poética, nele encontramos um desmorto que instiga a reflexão de nossas práticas neste nosso mundo de vivos. Rubião, que toma Machado de Assis como um de seus precursores, cria a figuração de um defunto que conta a sua história; assim, Zacarias à maneira de Brás Cubas, narra a sua morte e *flashes* de sua vida de pirotécnico. A diferença é que Brás Cubas narra de um lugar não bem determinado, um lugar à parte do mundo dos vivos, e não aparece aos olhos dos vivos, sua vida pós-morte é uma vida de escrita. Zacarias, inversamente, ao narrar, faz esse ato misturado entre os vivos; seu corpo é um corpo desmorto, mas continua a vagar, pelas noites e pelos dias, entre os corpos sadios daqueles que não morreram. Ele explica: “Em verdade morri, o que vem ao encontro da versão dos que creem na minha morte. Por outro lado, também não estou morto, pois faço tudo que antes fazia e, devo dizer, com mais agrado do que anteriormente” (RUBIÃO, 2010, p.14). *É esse paradoxo que movimenta* a vida de desmorto de Zacarias: o que é estar vivo e estar morto, se muitas vezes nossas ações autômatas assemelham-se ao andar dos pobres zumbis? Cido Rossi (2015, p.130) argumenta sobre alguns sentidos deflagrados por esse lugar de atopia habitado pelos zumbis: “O morto-vivo denuncia que não há limite absoluto entre lá (o mundo dos mortos) e cá (o mundo dos vivos), mas sim um *continuum* entre lá e cá que, em última instância, revela que o lá é o cá e que ambos são meramente convenções, maniqueísmos, do aqui”.

Zacarias morre atropelado por um carro ocupado por três moças e três rapazes. Ele assume a condição de desmorto, levanta-se e fala, provocando o desmaio em um dos rapazes. A solução para o impasse? Jogar o corpo de uma ribanceira ou deixá-lo no cemitério? Os jovens ficam indecisos diante de uma situação tão inusitada, insólita, metaempírica. É Zacarias, o morto, quem determina o seu destino. Interrompe a conversa polêmica dos jovens e determina: continuará a farra com os rapazes e a moças noite a fora.

Ao narrar a sua morte, Zacarias parece pintar uma tela, pois as cores são usadas como numa tentativa de fixar o que é infixável, a morte, definir o que é indefinível:

A princípio foi azul, depois verde, amarelo e negro. Um negro espesso, cheio de listras vermelhas, de um vermelho compacto, semelhantes a densas fitas de sangue. Sangue pastoso com pigmentos amarelado, de um amarelo esverdeado, tênue, quase sem cor. Quando tudo começava a ficar branco, veio um automóvel e me matou. (RUBIÃO, 2010, p.14-15).

Esse mesmo enunciado volta depois no conto, como um refrão, insinuando que a morte e a vida ainda estavam ali, ambas indefiníveis, concretas, mas mutáveis como as

cores. São as mesmas palavras acrescidas do seguinte trecho, que funciona como uma variação do mote: “Sem cor jamais quis viver. Viver, cansar bem os músculos, andando pelas ruas cheias de gente, ausentes de homens” (RUBIÃO, 2010, p.16). Zacarias denuncia o automatismo dos sujeitos que andam pelas ruas; são gente, mas não são homens; objetivados, mas não subjetivados. Seus corpos são meros objetos que não se conectam de fato a outros corpos da mesma espécie, por isso são vazios de humanidade.

Como vimos anteriormente, Judith Halberstam (1995) nomeia como “ficções de alteridade” as tramas narrativas que trazem os monstros como personagens, pois eles delineiam ficcionalmente o binômio inclusão/exclusão social. Os monstros demonstram figurativamente o “diferente”, a *persona* que se situa em uma posição marginal pelo seu desacerto físico e/ou psicológico em relação aos demais seres. Mas quem de fato são os monstros?

Retorno aqui ao trecho do conto que tomei como epígrafe:

Só um pensamento me oprime: que acontecimentos o destino reservará a um morto se os vivos respiram uma vida agonizante? E a minha angústia cresce ao sentir, na sua plenitude, que a minha capacidade de amar, discernir as coisas, é bem superior à dos seres que por mim passam assustados. (RUBIÃO, 2010, p.20).

Nele, fica evidente a contraposição encetada pelo narrador desmorto entre a natureza dos mortos e dos vivos. Em um importante estudo intitulado *Os monstros*, o filósofo português José Gil (2006) argumenta que os seres humanos procuram encontrar nos monstros uma imagem estável de si e o monstruoso; nessa perspectiva de entendimento, o monstro na ficção “[...] mostraria como potencialmente a humanidade do homem, configurada no corpo normal, conteria o germe da sua inumanidade” (GIL, 2006, p.125). Podemos afirmar, com base nas palavras de José Gil e na narrativa “O pirotécnico Zacarias”, que o contato dos “normais” com os zumbis revelaria como a nossa humanidade, plasmada em nosso corpo dotado de normalidade, abarcaria de modo sutil ou explícito marcas de desumanidade.

Esses monstros tão frequentes em narrativas do nosso tempo instigam-nos a reavivar sentidos que estão apagados em nossa cultura, como a morte, por exemplo. Ao tratar do conceito de heterotopia, Michel Foucault (2001) mostra-nos como o homem tem procurado rasurar a morte de seu espaço de trânsito e ações cotidianas, porque até o século XVIII, o cemitério localizava-se no centro da cidade e nos séculos seguintes ele foi sendo construído cada vez mais distante da cidade, empurrado para as bordas, para a margem. Nas cidades antigas geralmente os cemitérios ocupavam o terreno das igrejas, o solo sagrado. Os corpos daqueles que detinham o poder religioso ou econômico eram inclusive enterrados dentro das igrejas. Com o passar dos tempos, especialmente após a ascensão burguesa e o desenvolvimento do capitalismo, a morte foi cada vez mais correlacionada à ideia de doença. O século XIX instaura uma época em que a morte será distanciada da vida: “Os cemitérios constituem, então, não mais o vento sagrado e imortal da cidade, mas a ‘outra cidade’, onde cada família possui sua morada sombria” (FOUCAULT, 2001, p.418, grifo do autor). A partir de então, o homem projeta uma sociedade pautada pela

biopolítica e a “[...] velha potência da morte em que se simbolizava o poder soberano é agora, cuidadosamente, recoberta pela administração dos corpos e pela gestão calculista da vida” (FOUCAULT, 1988, p.131). Ocorre, então, a disciplinarização dos corpos, o controle da vida e o distanciamento da morte, que definem a era da biopolítica: “[...] é sobre a vida e ao longo de todo o seu desenrolar que o poder estabelece seus pontos de fixação; a morte é o limite, o momento que lhe escapa; ela se torna o ponto mais secreto da existência, o mais privado” (FOUCAULT, 1988, p.130). Caso se siga essa ótica de interpretação, uma leitura possível é a dos zumbis como sujeitos que se rebelam contra a disciplinarização excessiva dos corpos nessa era do biopoder e, nessa resistência, passam a ocupar um espaço que é o da atopia, um não-lugar por estar situado em uma região “insólita” (COVIZZI, 1978) e metaempírica, entre a vida e a morte.

Mário Corso (2017), ao analisar o *boom* da ficção de zumbis faz uma analogia desses monstros com dois temas: o da morte e o do envelhecimento:

A morte perdeu espaço na modernidade, sua antiga forma pública foi encerrada dentro dos hospitais. [...] Espichamos o tempo da vida, mas encolhemos a reflexão sobre a existência. [...]

Os zumbis também representam os velhos, sua incômoda lentidão, seus passos pesados, seus movimentos em câmera lenta. Se a morte nos aguarda, na melhor das hipóteses esse pesadelo vem junto com outro: ficar velho, com o corpo corrompido pelos anos. A contaminação é inevitável, todos seremos zumbis. (CORSO, 2017).

Nos filmes e na novela gráfica de Romero e no conto de Murilo Rubião, essas metáforas se mostram de forma intensa, sugerindo as nossas limitações e limites, bem como as possibilidades de comportamento dos nossos corpos, desde aquelas relacionadas à sujeição a outras, que se referem à indisciplinarização e ao caos.

Considerações finais sobre esses monstros que se mostram ...

Em geral, antes do século XX, a temporalidade relacionada ao horror, nas ficções, era habitualmente a noturna e por isso as personagens atreladas à narrativa de horror, como bruxas, vampiros, lobisomens, habitavam quase que preferencialmente os ambientes noturnos; entretanto, nas ficções produzidas nos séculos XX e XXI encontramos alguns monstros que muitas vezes aparecem à luz do dia, como os zumbis. Zacarias, do conto de Rubião, é morto à noite, mas sua vida de desmorte pós-morte acontece durante os dias em sua plenitude. Os zumbis rejeitam os esconderijos; eles são degradados, mas se mostram, estampam sua feiura e sua decomposição.

A relação entre monstro e o verbo mostrar é discutida por alguns estudiosos, como, por exemplo, por Célia Magalhães (2003, p.25), que argumenta: “[...] o monstro é algo ou alguém para ser mostrado (*monstrare*), servindo ao propósito de revelar o produto do vício e da desrazão como um aviso (*monere*)”. José Gil (2006) também aborda essa etimologia da palavra “monstro” em relação de analogia como verbo “mostrar” e,

com base em Benveniste, ressalta a ideia de que mais do que relacionar-se a mostrar, o mostro relaciona-se ao ensinamento de condutas, ao estabelecimento de normas a serem seguidas. Nessa mesma perspectiva de compreensão, Nílton Milanez (2011) afirma que a representação dos monstros pode ser associada a um exercício de ordenar o desordenado:

Dessa maneira, se produzem, de um lado, discursos de exclusão e intolerância, baseados na representação da desordem instaurada por monstros, demônios e vampiros; de outro, determina-se uma ordem a ser seguida, mostrando em negativo como devemos ser e nos portar socialmente. (MILANEZ, 2011, p.32-33).

E talvez seja essa a diferença entre muitas narrativas que têm o horror como sua base: umas que de forma utópica, acreditam em ordenações sociais, funcionando como um guia de conduta; e outras que, de forma heterotópica, questionam, por intermédio da configuração de monstros e de monstruosidades, a aparente ordenação imposta pelos poderes e, nesse sentido funcionam como pungentes críticas sociais, instigando deslocamentos. Vale recordar que, para Foucault (1968, 2001), as utopias são o desejo de uma sociedade aperfeiçoada, configurando-se como o espaço da ordem e da idealização e, por isso, representam o espaço do acomodamento; já as heterotopias se apresentam como um espaço real, com sobreposições, fragmentação e justaposição de planos, que tendem a provocar não a acomodação, mas a inquietação. Entendemos que narrativas, como a do filme *Zumbi branco*, pautam-se pela perspectiva da utopia, porque o desordenado, ao final, encontra a sua ordem: a moça que se transformara em zumbi volta a ser uma mulher branca e normal. E narrativas como as de Romero (filmes e novela gráfica) e o conto de Murilo Rubião, mantêm o desordenado em sua condição de desordenamento, assinalando, de modo “indireto” e polissêmico, uma aguda crítica às normas e ordenações sociais. E esse “indireto”, concordamos com Barthes (1988), é aquilo que é de fato precioso numa obra de arte.

GAMA-KHALIL, M.M. Atopy and aporia: undead bodies in fiction. **Revista de Letras**, São Paulo, v.57, n.1, p.131-144, jan./jun. 2017.

- **ABSTRACT:** *Monsters have always figured in the role of characters in literature, representing not only what should be feared but also, in many cases, which is fearful and terrible that settles in us, hiding behind social masks. After a period of a huge emergency of vampires in literature, film, graphic novels and other media, we see the irruption of an art in which the thematized and problematized monster is the zombie. Some questions emerge, such as: What conditions favor the irruption of narratives with the undead in our contemporaneity? How can we think of the subjectivity of contemporary man on the basis of the undead bodies? What does it mean not to die? We will conduct our analytical course based on some films, a graphic novel and some literary narratives, with special focus on the short story entitled “The pyrotechnician Zachary”, by Murilo Rubião. In the theoretical directions, we will privilege the debate on some notions, such as death, biopolitics, corpse, subjectivity; as well as on concepts from the field of fantastic literature.*
- **KEYWORDS:** *Fantastic literature. Corpse. Zombie. Biopolitics. Death. Atopy.*

Referências

- BARTHES, R. **Aula. São Paulo:** Cultrix, 1988.
- BECKFORD, W. **Vathek.** São Paulo: Cedibra, 1972.
- BÍBLIA. Português. **Bíblia sagrada.** Tradução da CNBB. São Paulo: Canção Nova, 2010.
- BOTTET, B. **Encyclopédie du fantastique et de l'étrange.** Paris: Casterman, 2008.
- CORSO, M. **A invasão zumbi.** Disponível em: <<http://www.marioedianacorso.com/a-invasao-zumbi>> Acesso em: 7 mar. 2017. Não paginado.
- COVIZZI, L. M. **O insólito em Guimarães Rosa e Borges.** São Paulo: Ática, 1978.
- DELEUZE, G. **Conversações.** São Paulo: Ed. 34, 1992.
- EDWARDS, J. Terrorismo zumbi em tempos do gótico global: Osombie e The terror experiment. In: ZANINI, C.; ROSSI, C. **Vertigo: vertentes do gótico no cinema.** Rio de Janeiro: Bonecker, 2017. p.155-171.
- A EPOPEIA de Gilgamesh. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- FOUCAULT, M. **As palavras e as coisas.** Lisboa: Portugalia, 1968.
- _____. **História da sexualidade I: a vontade de saber.** 13.ed. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- _____. Outros espaços. In: _____. **Estética: literatura e pintura, música e cinema.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p.411-422.
- _____. Foucault. In: _____. **Ética, sexualidade e política.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004. p.234-239.
- FURTADO, F. **A construção do fantástico na narrativa.** Lisboa: Livros Horizonte, 1980.
- GALLAND, A. **As mil e uma noites.** Rio de Janeiro: Ediouro, 2002. v.2.
- GIL, J. **Monstros.** Lisboa: Relógio D'Água, 2006.
- HALBERSTAM, J. **Skin shows: gothic horror and the technology of monsters.** London: Duke University Press, 1995.
- IRVINE, A. **Supernatural: o livro dos monstros, espíritos, demônios e ghouls.** Rio de Janeiro: Gripuhs Geek, 2016. Versão kindle.
- LOVECRAFT, H. P. **A coisa na soleira da porta.** Recife: Lanobooks, 2014.
- MAGALHÃES, C. **Os monstros e a questão racial na narrativa modernista brasileira.** Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2003.

MILANEZ, N. **Discurso e imagem em movimento**: o corpo horrorífico do vampiro no trailer. São Carlos: Claraluz, 2011.

_____. O corpo-objeto e outros corpos: materialidades audiovisuais de zumbis. In: TASSO, I.; SILVA, E. (Org.). **Língua(gens) em discurso**: a formação dos objetos. Campinas: Pontes, 2014. p.165-186.

A NOITE dos mortos-vivos. Direção: George A. Romero. [S.L]: Image Ten, 1968. 1DVD (96min).

OSOMBIE. Direção : John Lyde. [S.l.]: Arrowstorm Entertainment, 2012. 1 DVD (92 min.).

REVEL, J. **Foucault**: conceitos essenciais. São Carlos: Claraluz, 2005.

ROMERO, G.; MALEEV, A. **O império dos mortos**: primeiro ato. Barueri: Panini Comics, 2015.

ROMERO, G.; TALAJIC, D. **O império dos mortos**: segundo ato. Barueri: Panini Comics, 2016.

ROSSI, A. D. Resurrectum de tenebris: o lich na ficção. **Abusões**, Rio de Janeiro, v.1, n.1, p.122-154, 2015.

RUBIÃO, M. **Obra completa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SHELLEY, M. **Frankenstein**. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2017.

V., K. M. **A evolução do termo e definição de “zumbi” e suas possíveis origens literárias**. São Paulo: Amazon, 2015. Versão kindle.

VERÍSSIMO, É. **Incidente em Antares**. São Paulo: Globo, 1995.

ZOMBIE. In: ONLINE Etymology Dictionary. Disponível em <<https://www.etymonline.com/>>. Acesso em: 21 mar. 2017.

ZUMBI branco. Direção: Victor Halperin. [S.l]: United Artists, 1932. 1 DVD (69min).

EL REINO DE ESTE MUNDO: A DESCONSTRUÇÃO À LUZ DA TEORIA GERAL DE SISTEMAS

Ronald Ferreira da COSTA*

- **RESUMO:** O presente artigo apresenta uma breve revisão teórica do procedimento desconstrucionista de Derrida à luz da Teoria Geral de Sistemas, numa aproximação à obra *El reino de este mundo* de Alejo Carpentier. O procedimento crítico aqui adotado é uma ampliação referencial que corrobore a perspectiva desconstrucionista. Assim, abordo a desconstrução desenvolvida em *Gramatologia*; procuro aproximá-la da Teoria Geral de Sistemas, pressupondo com esta a origem teórica daquela; abordo contextual e teoricamente as variações conceituais do romance histórico como equifinalidade sistêmica de um gênero literário; aproximo a proposta teórica a *El reino de este mundo*; e, finalmente, procedo à ampliação referencial com a hipótese de encontrar em Platão um protorromance histórico.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Literatura. Desconstrução. Teoria geral de sistemas.

A desconstrução como procedimento crítico

A preocupação derridiana em *Gramatologia* consiste no questionamento da estrutura interna do texto como sintoma da metafísica a que este pertence e que o autor quer questionar. Disso decorre que sua empresa, já iniciada com Nietzsche, também se limita em criar novos conceitos, com efeito, apenas a desconstrução desse logocentrismo, a que estamos paradoxalmente aferrados, o possibilitaria. Desconstrução esta, já amplamente tratada em seu sentido mais exato e estrito por diversos estudiosos do autor – aqui nos embasamos em Johnson (2001) e Siscar (2012) – que nada tem de destruição transitiva, refutação ou antagonismo filosófico, mas é desveladora dos reflexos conceituais e argumentativos que precedem e condicionam o pensamento. Trata-se, antes, de um diálogo crítico no contexto da teoria da escritura. Nessa aproximação problematizante, a desconstrução cuida de não armar novo castelo de cartas, evitando axiomas, pois Derrida compreende, e já Nietzsche o compreendera, essa falácia. Ambos identificam que não se dispõe de elementos interpretativos da realidade, que não sejam ideologicamente constituídos, e quando, não obstante, é tomada a decisão de refletir acerca das condições de vida, a experiência entra em disjunção com o aparato teórico conceitual de que se

* IFPR - Instituto Federal do Paraná. Londrina- PR – Brasil. 86060-370. ronald.costa@ifpr.edu.br
Estudante de doutorado (Instituição financiadora: CAPES). UEL - Universidade Estadual de Londrina.
Programa de Pós-Graduação em Letras. Londrina - PR- Brasil. 86057-970.

Artigo recebido em 03/08/2017 e aprovado em 05/11/2017.

dispõe. Nietzsche, nesse estado patológico de transição, propõe o niilismo, *amor fati*; Derrida, a desconstrução.

A ideia de *continuum* na teoria da escritura em *Gramatologiá* (DERRIDA, 1973), implica numa transcendência estrutural e histórica. Isso o faz *desfamiliarizar* as distinções habituais próprias do estruturalismo, do que resulta a coimplicação e a continuidade, ascendente e precedente, sincrônica e diacrônica, do objeto num sistema complexo de correlações. No caso em tela, o autor debruça-se sobre a escritura a fim de desmontar seu antagonismo reducionista com a fala. Nesse ponto, seu procedimento investigativo se localiza no cerne da Teoria Geral de Sistemas (BERTALANFFY, 1996).

Com efeito, a literatura, assim como as demais condições de vida, se a compreendemos como produção logocêntrica da filosofia, não deve ser aprioristicamente classificada, em definição que lhe seja anterior, com seus elementos interpretativos pré-concebidos. Tratar-se-á, pois, de questionar as definições em que se acredita. Nesse sentido, coimplicação e continuidade em transcendência das classificações: Novo Romance Histórico (WEINHARDT, 2011) e Metaficção Historiográfica (HUTCHEON, 1991) são conceitos que, com suas especificidades e abrangências, podem ainda deixar lacunas a ser preenchidas. Passo então aos pressupostos antes do objeto.

A complexidade em Derrida

O ato da desconstrução em Derrida, desde o ponto de vista aqui adotado, concentra-se numa ampliação da referência, em detrimento ao reducionismo do procedimento analítico, já consolidado no estruturalismo. A explicitação dos silenciamentos e contradições dos objetos em juízo, como atividade crítica tão própria e notória em Derrida, só se faz possível, aliás, devido à ampliação da referência que, do contrário restrita, engendrará, no lugar, classificações reducionistas e apriorísticas, encerradas na sua descontinuidade. As tentativas de enquadramento do amplo espectro da escritura, em leituras mais intensamente microscópicas, restringem a possibilidade – ou compreensão de possibilidade – de novas referências. O mérito de Derrida está, justamente, no empreendimento da ampliação do imediato referencial, na visão macroscópica com a que se possa identificar a peça faltante nos construtos imaginários desse logocentrismo imperativo. Identificá-la e trazê-la à luz é desconstruir, não por terra arrasada, mas, muito mais elegante e pedagógico, demonstrando lacunas e fragilidades do que se crê sólido e constante.

Essa ética filosófica – coloquemo-la assim – conforme apontado, é tributária da Teoria Geral de Sistemas (TGS) em oposição ao que se considera o enfoque analítico-reducionista com seus princípios lineares e mecânico-causais. Enfoque esse que, em transferência das ciências chamadas duras às humanas, conformou-se de forma mais acabada no estruturalismo, que, afinal, quer-se opor Derrida. Não bastassem as notórias inadequações desse cientificismo às humanidades, mesmo na física e na biologia, ficaram patentes as limitações teóricas desse procedimento analítico, a despeito dos grandes avanços da ciência, observados desde a segunda metade do século XIX.

Nesse contexto, já no século seguinte, desenvolve-se um novo viés nas ciências que, ao contrário do precedente, não reconhece limitações de aplicabilidade de sua teoria. Embora tenha raízes também na física, na biologia, e agora na *cibernética*, a TGS apresenta-se, assim, como uma forma sistemática e científica de aproximação e representação da realidade, com modelos equacionais e aritméticos transferíveis a várias disciplinas, alterando categorias básicas do pensamento humano. Seu modelo de isomorfismo sistêmico é a correspondência entre princípios que regem o comportamento de elementos ou fenômenos que, se bem sejam intrinsecamente diferentes, em alguns aspectos registram similitudes estruturais, sinergias, e necessidades de procedimentos afins.

Isso posto, a complexidade que atribuo, sob esse ponto de vista, à leitura derridiana é aquela que identifica a potencialidade de interação entre elementos circundantes a seu objeto, no caso, a escritura. Vale ainda ressaltar que a TGS pode ser também concebida como ideia guia, prescindindo da representação formal, aritmética ou equacional, e é nesse sentido que essa teoria parece compor o procedimento desconstrucionista.

Pois bem, no que nos concerne, Derrida propõe questionar, em *Gramatologia*, o “logocentrismo”, característico da metafísica. É, em outra perspectiva, o que Nietzsche (2007) chamou de racionalismo logicizante, ao demonizar Sócrates, idealizador da decadência da tragédia grega e, por conseguinte, da cultura helênica. Derrida, por sua vez, debruçado sobre o estruturalismo de Saussure, Lévi-Strauss e Rousseau, propõe uma transcendência e a desfamiliarização da escritura, para além do dualismo socrático que relegou a escrita à subordinação da fala. Com efeito, o autor parte da ideia de traço, o conceito irredutível da γράμμα (*gramma*), uma arqui-escritura pré-biológica, para chegar aos desdobramentos da escritura alfabética na ordem do λόγος (*logos*), demonstrando sua não prevalência estrutural ou significativa.

Esse logocentrismo – ou racionalismo logicizante – socrático é, originalmente, dialético, portanto, oral. Assim, o que dele decorre, a escritura, seria um pálido sucedâneo do fenômeno autêntico, o que Sócrates condena, seguido por Platão que, fiel e traidor de seu preceptor, evangeliza o nascimento da filosofia em seus diálogos, numa dialética pensada por um homem só:

Platão inventou o diálogo como literatura, como tipo particular de dialética escrita [...]. A esse novo gênero literário, o próprio Platão chama pelo novo nome de “filosofia” [...]. Quanto à sabedoria, a escrita proporcionará a aparente, não mais a verdadeira (COLLI, 1996, p.92-93, grifo do autor).

Embora tenha banido os poetas da *República*, Platão o fez literariamente, *romanceando* a dialética socrática. Esse fato histórico, em seu patente paradoxo, ilustra a fragilidade do que Derrida habilmente desconstrói, deixando no lugar a problemática de como questionar tradições filosóficas sem lançar mão de seus recursos epistemológicos. Daí que seja possível imaginar qualquer outra configuração da filosofia e da cultura ocidental, se Platão não houvesse incorrido no (in)condenável simulacro da dialética por meio da literatura. Seu recurso, nesse sentido, é antagônico a seu objeto.

Onde está o Romance Histórico?

Como não havendo ensejo justificável, não hei encampar polêmicas acerca do que seja o pós-modernismo, até por muito que já discutido. Elenco, pois, alguns apontamentos, que apenas orientem a reflexão. Já foi dito que as concepções da pós-modernidade têm sua origem no pensamento pós-estruturalista, o que caracterizaria o fim da epistemologia (GIDDENS, 1991). Corresponde, essa proposição, ao que notamos acerca da produção de Derrida, como vimos. Por outro lado, entre as várias características que Linda Hutcheon (1991) aponta acerca do pós-modernismo, eu gostaria de elencar a historicidade, cuja presença contraditória e não nostálgica oportuniza a reavaliação crítica que ensinaria aquilo que denomina por *metaficção historiográfica*. Com essa terminologia, a autora procura referir os romances que apresentem uma autoconsciência teórica acerca de sua ficcionalidade e historicidade, escritas como criações humanas, que é a base para a reelaboração de formas e conteúdos passados. A contradição se instala na *metaficção historiográfica* justamente ao articular ficção e história, o que seria, portanto, um aspecto herdado da pós-modernidade.

Desde outro ponto de vista conceitual, o *romance histórico*, consensualmente iniciado com Walter Scott, e antonomasicamente teorizado por Georg Lukács, tem o modo de agir das personagens condicionado pela especificidade histórica do tempo da ação como principal característica, mas o que se aproximaria da pós-modernidade é a sua forma mais acabada com o *novo romance histórico*. A partir de teses como a de Roland Barthes que tratam o discurso histórico como ideológico e a existência do fato como fenômeno essencialmente linguístico, se torna profícua e menos problemática a aproximação entre história e literatura, ao ponto de haver uma ruptura no pacto realista. É narrativa que já não se sujeita, nem à veracidade histórica, nem à verossimilhança ficcional, daí que uma das propriedades distintivas do *novo romance histórico* para com seu predecessor seja o conceito de realismo mágico¹. Tanto é assim, que o marco inaugural do gênero seja no ano 1948 com a publicação da obra *El reino de este mundo*, de Alejo Carpentier (1993). A perda das ideologias e a desilusão do pós-guerra engendram a deliberada distorção histórica, sem que, no entanto, esta se torne irreconhecível. São estas características que, para além da contradição apontada por Linda Hutcheon (1991), compreendo tributárias da pós-modernidade, em que busco assento temporal.

A articulação de diferenças – tantas pós-modernidade, mas que aqui concerne as de domínio da história e da ficção – poderia ser ampliada de tal modo que se possa alcançar o *continuum* referencial que foi apresentado no início, proposto por Derrida. É somente na emergência dos *interstícios* (BHABHA, 2013), enquanto sobreposição e deslocamento de domínios da diferença, que se delineará o valor cultural do que seja o objeto em tela. Fica, assim, mais tangível a contribuição que a TGS pôde dar à desconstrução derridiana, porque, diferente do procedimento analítico em que se buscaria a fragmentação do gênero, a linearidade sincrônica determinante e sua não

¹ Adoto a expressão “realismo mágico” como sinônima do “*real maravilloso*” postulado por Alejo Carpentier, não obstante, vale advertir não haver consenso nessa correspondência.

interação entre os domínios do saber, a abordagem por sistemas trata da complexidade organizada, das fortes e profícuas interações possíveis, sem linearidade apriorística. Diante do exposto até aqui, ficam inequívocas as correspondências entre esse método de aproximação, a natureza no gênero proposto e as características e pressupostos temporais. Tentarei mostrar então, do ponto de vista teórico, como é possível armar uma abordagem crítica qual a derridiana.

Uma variante maravilhosa

A TGS propõe compreender objetos como elementos de um sistema de variáveis mutuamente dependentes. Disso presumo que, com Derrida, a desconstrução seja, afinal, não do objeto, da obra ou do autor, mas de uma abordagem analítico-reducionista, e nisso está a mudança nas categorias básicas do pensamento crítico. Anti-determinista, não há assentar uma única, ou apriorística, aproximação possível, ou seja, “sistema” apenas pressupõe ampliação de foco e busca de interrelações. Se não é reducionista, é, antes, perspectivista: o que se há conceber como um sistema, e quais sejam seus elementos relacionáveis, serão dados pelos limites de interesse do observador. Derrida compreendeu a escritura como um sistema; à guisa, pois, de experimentação, tomarei, do gênero romance, sua corrente histórica, nas ambas concepções teóricas mencionadas – Hutcheon (1991) e Weinhardt (2011) – como tal, pressupondo as obras como elementos, ou variáveis, mutuamente dependentes.

A imediata refutação de uma perspectiva analítica, por impossibilidade de se pressupor essa dependência mútua entre obras diversas, vai de encontro ao princípio de equifinalidade, qual seja: é possível, a partir de distintas condições iniciais e por distintos caminhos, chegar a um mesmo estado final – fim este que se refere a um estado de equilíbrio do sistema, por interação dinâmica ou disposição fixa, categorias que encontramos na Teoria Geral de Sistemas de Bertalanffy (1996).

Consideremos autores e contextos diversos que, longe de uma possibilidade de interação empírica ou intenção programática, acabam por produzir um gênero específico, ou uma escola literária, conforme se convencionou classificar a produção cultural das letras. A essas convenções, estou atribuindo o equilíbrio do sistema, que é baseado numa cadeia causal de *interação dinâmica*, ou seja, vejo uma rede de produção cultural que, contextual, histórica e literária, a exemplo da homeostase dos sistemas biológicos, cria um ambiente favorável ao equilíbrio. O oposto disso seria a produção desse mesmo equilíbrio mas, como *disposição fixa*, por retroalimentação, ou seja, uma corrente programática. Não raro, pode acontecer que uma interação dinâmica passe a ser uma disposição fixa, como o romantismo e as vanguardas, que surgiram como um fenômeno, mas tiveram também seu desenvolvimento programático.

O mesmo não se pode dizer do *novo romance histórico* ou da *metaficção historiográfica*, quero dizer, considerá-lo – pois ambas expressões referem-se a um mesmo fenômeno – um movimento programático, mas tentarei conceber uma equifinalidade observável, considerando algumas inequívocas características.

Dentre tantas já tratadas em estudos e obras de maior fôlego – vide revisão teórica (ESTEVEES, 2010) – quero destacar inicialmente a autorreferencialidade, que possibilita o advento do realismo mágico ao romper com solicitude pedagógica balzacquiana, essa “luz psicológica”, a “motivação”, que afasta o inverossímil, revelando os vínculos, e garantindo a coerência da ordem moral (GENETTE, 1972). Essa motivação é o álibi causalista como regra ausente no realismo mágico cuja definição, passo a transcrever:

[...] *lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de 'estado límite'. Para empezar, la sensación de lo maravilloso presupone una fe* (CARPENTIER, 2003, p.5).

Esta definição consta do prólogo de *El reino de este mundo*, razão porque passo a pressupor dela, o engendramento de outras características do gênero que inaugura. Assim, a *alteração da realidade* como anacronismos, omissões e ficcionalização de personagens históricos; a *revelação privilegiada da realidade* como a releitura crítica dos fatos históricos; a *iluminação das inadvertidas riquezas da realidade* como uma multiplicidade de perspectivas narrativas, como intertextualidade, *pastiches*, paródia, e como a heteroglosia bakhtiniana, com ênfase nas vozes silenciadas pela história oficial; a *exaltação do espírito* no relato histórico em primeira pessoa, abolida a distância épica da narrativa histórica; a *ampliação das escalas e categorias* como as hipérboles, o exagero e o grotesco; finalmente a *fe*, como justificativa à contraditoriedade, ao mitologismo, à apócrifa fonte documental, e como, afinal, a todo o anterior.

Ainda no mesmo prólogo, o autor cubano relata haver feito uma viagem a Haiti e haver ali encontrado advertências mágicas, e segue: “[...] *me vi llevado a acercar la maravillosa realidad recién vivida a la agotante pretensión de suscitar lo maravilloso que caracterizó ciertas literaturas europeas de estos últimos treinta años*”³ (CARPENTIER, 2003, p.7), com qual motivação, faz uma crítica a esse “*maravilloso pobremente sugerido*”, aos truques de “*prestidigitación*”. É sabido que Carpentier participara do círculo surrealista francês, pouco antes da viagem a Haiti, mas sua produção literária mais relevante, só apareceria após essa experiência com que concebe o realismo mágico, após cuja definição, completa: “*Esto se me hizo particularmente evidente durante mi permanencia en Haití,*

² “[...] o maravilhoso começa a ser percebido de maneira inequívoca quando surge de uma inesperada alteração da realidade (o milagre), de uma revelação privilegiada da realidade, de uma iluminação incomum ou singularmente favorecedora das inadvertidas riquezas da realidade, de uma ampliação das escalas e categorias da realidade, percebidas com particular intensidade em virtude de uma exaltação do espírito que o conduz a um modo de ‘estado limite’. Para começar, a sensação do maravilhoso pressupõe uma fé” (CARPENTIER, 2003, p.5, tradução nossa).

³ “[...] fui levado a aproximar a maravilhosa realidade recém vivida à exaustiva pretensão de suscitar o maravilhoso que caracterizou certas literaturas europeias desses últimos trinta anos” (CARPENTIER, 2003, p.7, tradução nossa).

*al hallarme en contacto cotidiano con algo que podríamos llamar lo real maravilloso*⁴ (CARPENTIER, 2003, p.11). São os poderes licantrópicos de Mackandal, nos que amplamente se acredita; a impropriedade arquitetura e as poéticas neo-barrocas; a diáspora africana e a prevalência de sua religiosidade vodu; a primeira independência das américas; e a primeira monarquia negra com Henri Christophe, de incríveis empenhos e tirania que, apesar da rigorosa documentação acerca dos fatos e personagens, primários e secundários, cujos nomes são respeitados, ensejaram a singularidade dos acontecimentos em que “[...] *todo resulta maravilloso en una historia imposible de situar en Europa*”⁵ (CARPENTIER, 2003, p.14).

Não há negar, pois, haver uma atmosfera favorável, *sine qua*, Carpentier *non* produziria sua obra mais emblemática. Nela já se pode ver a causalidade requerida daquela rede de produção cultural anteriormente mencionada – em termos contextuais, vale mencionar: as reflexões pós-colonialistas já em voga; fatores históricos, com a vivência do autor no Haiti e sua decorrente pesquisa do que será espaço e objeto de sua narrativa; e fatores literários, com sua propensão ao estilo barroco e seu trânsito pelo surrealismo.

Tudo isso, não obstante, não configura equifinalidade de um sistema, cujas variáveis sejam esta em tela e outras obras que tenham surgido depois dela, com as mesmas ou algumas das características aqui elencadas. Sem recorrer ao óbvio procedimento analítico comparatista de elencar uma ou muitas outras obras com feições que se julguem similares, tenho uma última suspeita a fim de comprovar a hipótese sistêmica. Quero, assim, conjecturar que aquela rede de produção cultural, se estenderia de forma bastante mais remota, a ponto de que algumas das fundantes características mencionadas não fossem novas naqueles meados do século XX.

Filosofia ou protorromance histórico?

Gosto de imaginar *O banquete* como um protorromance histórico, em tantas de suas características. Convencionou-se saber – porque o consenso, fora de umas estruturas muito restritas, se não é amplificação retórica, mas ingênua ilusão – que as personagens nominadas nos escritos platônicos são figuras históricas, em sua ampla maioria. Sendo Sócrates seu preceptor, é em torno dele que se dá o diálogo de *O banquete*, que haveria ocorrido na casa de Agatão. O narrador, Apolodoro, relata a um amigo o que ouviu de Aristodemo, pois este estivera presente no banquete, ao contrário do narrador. Tem ali lugar cinco discursos em louvor ao Amor, com que os convidados de Agatão entretêm seu tempo a fim de ver de quem é o mais belo discurso. Pela ordem estabelecida, ou pela conveniência narrativa de Platão, Sócrates é o último a discursar, quando se dá à luz o conhecimento. O exercício dialético da maiêutica socrática é, aliás, bastante próximo do

⁴ “Isto se tornou para mim particularmente evidente durante minha permanência no Haiti, ao encontrar-me em contato cotidiano com algo que poderíamos chamar de o real maravilloso” (CARPENTIER, 2003, p.11, tradução nossa).

⁵ “[...] tudo resulta maravilhoso numa história impossível de se situar na Europa” CARPENTIER, 2003, p.14, tradução nossa).

procedimento crítico desconstrucionista. Consiste em fazer revelar as contradições no discurso do interlocutor, por inquirição dialética. É essa disputa cognoscitiva homem/homem que não encontraria símil autêntico na perversão literária, conforme compreendia Sócrates.

Isso posto, convém rememorar, muito esquematicamente, algumas das características do romance histórico. Menton (apud ESTEVES, 2010) aponta seis características, algumas já mencionadas acerca de *El reino de este mundo*, as quais identifico com o diálogo em tela:

- Subordinação da reprodução mimética de certo período histórico à apresentação de certas ideias filosóficas:
Muito menos relevante em Platão figura o registro histórico do que o legado filosófico.
- Distorção da história por:
 - a) omissão – Platão omite sua presença em todos os seus escritos e eventuais fatos ou atos que desautorizem Sócrates;
 - b) exagero – a hegemonia de Sócrates é louvada em todos os planos da virtude, não apenas intelectual, sendo impossível contestar sua autoridade histórica;
 - c) anacronismo – naquele contexto, o ato da escritura frente à autenticidade cognoscitiva dialética, relatando um fenômeno anterior ao tempo da narrativa e preservando-o à posteridade inabarcável, é absolutamente anacrônico.
- Ficcionalização de personagens históricos:
O escopo de perpetuar a figura de Sócrates tão virtuosa, no plano da narrativa platônica, enseja uma idealização sobre-humana da personagem.
- Metaficção:
Inserido no contexto dialético, o plano da narrativa de *O banquete* é metaficcional na medida em que o enunciador se preocupa em demonstrar para o leitor o percurso da sobreposição narrativa, cuja finalidade é o distanciamento retórico da enunciação.
- Heteroglosia:
Embora Apolodoro seja o único narrador, dada a sobreposição narrativa já mencionada, tem-se sete vozes divergentes acerca do Amor, sendo cinco discursos distintos, a refutação de todos eles por Sócrates, e um discurso indireto de Diotima na voz de Sócrates.

Que se queira acreditar que essas aproximações são fortuitas para configurar a equifinalidade, o argumento transcende as semelhanças. O que quero ressaltar é uma reflexão acerca do nascimento da filosofia, aqui, seguindo o postulado por Colli (1996), reconhecido no advento dos escritos platônicos. Nesse contexto, consolida-se o logocentrismo da escritura, quando Platão perverte a dialética, já compartilhando

elementos da história e da ficção. Conforma-se, assim, a tendência, o ambiente favorável ao romance histórico, que atravessou tempo e espaço a transcender e plasmar toda história da produção da cultura ocidental, desde sua gênese clássica. Para alcançar a sua forma pós-moderna inaugurada por Carpentier bastou o autor conjugar o tropo desses tempos do além (BHABHA, 2013) com a cosmogonia latino-americana, a que, afinal, o autor estende a presença do realismo mágico.

No contexto hipotético de uma estética literária sistêmica, procurei ampliar a referência à aproximação do objeto, transcendendo a perspectiva analítica do comparativismo. Entre *O banquete* e *El reino de este mundo*, podem distar séculos e idiosincrasias, mas há um fio condutor que quis apontar, que é a filosofia no seu sentido mais genésico, de que história e literatura fazem parte. Nesse sentido, logocêntrico, ousou não duvidar de uma equifinalidade sistêmica, mas dos descaminhos amnésicos do pensamento analítico-reducionista, desde os quais, muito já se discutiu entre novo romance histórico e metaficção historiográfica. Tudo, afinal, insertos no mesmo sistema logocêntrico. Mas o escopo não foi reproduzir ou reinventar Derrida, senão compreender teoricamente sua proposta crítica e ensaiar sua viabilidade – como conclusão desconstrucionista, não seria outra possível que a de apontar as lacunas de gêneros literários que, quando autorreferenciais e apriorísticos, se tornam reducionistas.

Agradecimentos:

Este trabalho só foi possível ser realizado com o apoio de:

Fundação CAPES

Instituto Federal do Paraná

Diz-se que não se deve agradecer a um trabalho bem feito por pressuposição do ofício, mas a simpatia da Professora Dra. Luciana Britto e a amizade do Professor Dr. Frederico Fernandes transcendem qualquer obrigação laboral bem realizada, pelo que os agradeço.

COSTA, R. F. da. El reino de este mundo: deconstruction in light of the General System Theory. **Revista de Letras**, São Paulo, v.57, n.1, p.145-154, jan./jun. 2017.

- **ABSTRACT:** *The present article presents a brief theoretical revision of the deconstructionist procedure of Derrida in light of the General System Theory, in an approximation to the work El reino de este mundo of Alejo Carpentier. The critical procedure adopted in this article is a referential enlargement that corroborates the deconstructionist perspective. Therefore, we present an approximation of the deconstruction developed in Grammatology with the General System Theory, presupposing with this your theoretical origin; an approach to conceptual variations, in theoretical and conceptual terms, of the historical novel as a systemic equifinality of a literary genre; an approach of this theoretical proposal to the El reino de este mundo; and finally, we proceeded to the referential enlargement with the hypothesis of finding in Plato a historical proto-romance.*
- **KEYWORD:** *Literature. Deconstruction. General Theory of Systems.*

Referências

- BERTALANFFY, L. V. **Teoría general de los sistemas**. México, Df: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- BHABHA, H. K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2013.
- CARPENTIER, A. **El reino de este mundo**. Madrid: Alianza Ed., 2003.
- COLLI, G. **O nascimento da filosofia**. Campinas: Ed. da Unicamp, 1996.
- DERRIDA, J. **Gramatologia**. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- ESTEVES, A. R. **O romance histórico brasileiro contemporâneo: 1975-2000**. São Paulo: Ed. da Unesp, 2010.
- GENETTE, G. Verossímil e motivação. In: _____. **Literatura e semiologia: pesquisas semiológicas**. Petrópolis: Vozes, 1972. p.7-34.
- GIDDENS, A. **As consequências da modernidade**. São Paulo: Ed. da Unesp. 1991.
- HUTCHEON, L. Teorizando o pós-moderno: rumo a uma poética. In: _____. **Poética do pós-modernismo**. Rio De Janeiro: Imago, 1991. p.10-41.
- JOHNSON, C. **Derrida: a cena da escritura**. São Paulo: Ed. da Unesp, 2001.
- NIETZSCHE, F. **O nascimento da tragédia ou Grécia e pessimismo**. São Paulo: Escala, 2007.
- SISCAR, M. **Jacques Derrida: literatura, política e tradução**. Campinas: Autores Associados, 2012.
- WEINHARDT, M. **Romance histórico: das origens escocesas ao Brasil finissecular**. Ponta Grossa: Ed. da UEPG, 2011.

ÍNDICE DE ASSUNTOS

- Atopia, p. 131
Bécquer, p. 57
Belo Horizonte, p. 119
Biopolítica, p. 131
Carlos Ávila, p. 119
Colonialismo, p. 13
Condizionale, p. 43
Corpo, p. 131
Desconstrução, p. 145
Enciclopedia, p. 99
Física simbolista, p. 71
Folclore, p. 57
Fuerzas, p. 71
Hertz, p. 71
História, p. 13
Horror, p. 57
Imagem do Brasil, p. 87
Imperfetto dell'indicativo, p. 43
Instituições, p. 87
Leyenda, p. 57
Linda Hutcheon, p. 99
Literatura fantástica, p. 131
Literatura inglesa, p. 27
Literatura pós-modernista, p. 27
Literatura, p. 13, p. 145
Lugones, p. 71
Michel Foucault, p. 99
Miedo, p. 57
Morte, p. 131
Mutación, p. 71
Narrativa, p. 13, p. 27
Parodia posmoderna, p. 99
Poesia, p. 119
Revivalismo vitoriano, p. 27
Roberto Bolaño, p. 99
Saber/Poder, p. 99
Tempo, p. 13
Teoria geral de sistemas, p. 145
Tradición, p. 57
Tradução, p. 87
Traduzione, p. 43
Vida, p. 71
Zumbi, p. 131

SUBJECT INDEX

- Atopy, p. 131
Bécquer, p. 57
Belo Horizonte, p. 119
Biopolitics, p. 131
Brazil's image, p. 87
Carlos Ávila, p. 119
Colonialism, p. 13
Conditional, p. 43
Corpse, p. 131
Death, p. 131
Deconstruction, p. 145
English literature, p. 27
Fantastic literature, p. 131
Fear, p. 57
Folklore, p. 57
Forces, p. 71
General Theory of Systems, p. 145
Hertz, p. 71
History, p. 13
Horror, p. 57
Imperfect indicative, p. 43
Institutions, p. 87
Knowledge/Power, p. 99
Legend, p. 57
Life, p. 71
Linda Hutcheon, p. 99
Literature, p. 13, p. 145
Lugones, p. 71
Michel Foucault, p. 99
Mutation, p. 71
Narrative, p. 13, p. 27
Poetry, p. 119
Postmodern parody, encyclopedia, p. 99
Postmodernist literature, p. 27
Roberto Bolaño, p. 99
Symbolic forms, p. 71
Symbolist physics, p. 71
Time, p. 13
Tradition, p. 57
Traduction, p. 87
Translation, p. 43
Victorian revivalism, p. 27
Zombie, p. 131

ÍNDICE DE AUTORES
AUTHORS INDEX

- BEZERRA, João Cícero Teixeira, p. 87
CAMPOS, Alzira Lobo de Arruda, p. 13
CARMONA, Kaio Carvalho, p. 119
COELHO, Fernando, p. 43
COSTA, Ronald Ferreira da, p. 145
ESPARZA, Gustavo, p. 71
GAMA-KHALIL, Marisa Martins, p. 131
GOMES, Álvaro Cardoso, p. 13
GONZÁLEZ GRUESO, Fernando Darío, p. 57
MENDES, Ana Cristina, p. 27
RIVERA-SOTO, José, p. 99
TEIXEIRA, Eliane de Alcântara, p. 13

STAEPE – Seção Técnica de Apoio ao Ensino, Pesquisa e Extensão
Laboratório Editorial
Rodovia Araraquara-Jaú, km 01
14800-901 – Araraquara
Fone: (16) 3334-6275
e-mail: laboratorioeditorial@fclar.unesp.br
<http://www.fclar.unesp.br/laboratorioeditorial/>

Produção Editorial:



Impressão:

