

REVISTA DE LETRAS

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

Reitor

Sandro Roberto Valentini

Diretor da FCL

Cláudio Cesar de Paiva

Pró-Reitor de Pesquisa

Carlos Frederico de Oliveira Graeff

Vice-Reitor

Sergio Roberto Nobre

Vice-Diretora da FCL

Rosa Fátima de Souza Chaloba

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

Pol Popovic Karic (Instituto Tecnológico de

Monterrey, México)

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)

Francois 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.59	n.1	p.1-188	jan./jun. 2019.
-------------------	-----------	------	-----	---------	-----------------

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

Seção Livre

- A gênese do livro primogênito de Primo Levi
Aislan Camargo Maciera 15
- “Estes que se alugam para filmes/ da mais brutal pornografia crua”, Jorge de Sena e os trabalhos.
Beatriz Helena Souza da Cruz 33
- Una extensa misiva a la nada: subjetividad y locura en Noticias del Imperio de Fernando del Paso
Carolina Navarrete Gonzalez e Gabriel Saldías Rossel 51
- Do diálogo ao silêncio: uma leitura de “Dois Homens”, de Luiz Vilela
Yvonélio Nery Ferreira e Daiana Nascimento dos Santos 65
- Los Uehuetlahtolli de Fray Andrés de Olmos: linguae mexicanae exercitatio
Heréndira Téllez-Nieto e José Miguel Baños Baños 83
- Desplazamientos: los imaginarios de la travesía de Jean en Ciudad Berraca y Obama de El Metro
Lilian Salinas Herrera 97
- A imagem do Oriente, a identidade pessoal, a visão do “nós” e do “outro”, na peregrinação de Fernão Mendes Pinto
Maria Luísa de Castro Soares e Maria João de Castro Soares 115
- Identoralidade(s) em Mia Couto
Orquídea Ribeiro e Fernando Moreira 135
- Poesía, ficción y percepción fantástica. Contribuciones teóricas para un acercamiento inicial a la obra de Diego Maquieira
Ricardo Espinaza Solar, Inger Contreras Díaz e Marcos Contreras Godoy 151

▪ A fragilização do sentido em três poemas de Eduard Mörike	
<i>Dionei Mathias</i>	169
ÍNDICE DE ASSUNTOS	183
<i>SUBJECT INDEX</i>	185
ÍNDICE DE AUTORES / <i>AUTHORS INDEX</i>	187

APRESENTAÇÃO

Contando com vários colaboradores internacionais, o presente volume reúne ensaios sobre muitos aspectos da literatura brasileira, hispano-americana e europeia, seguindo a tendência dos últimos números publicados. Convidamos nossos leitores a apreciá-los devidamente a fim de que nos proporcionem, mais uma vez, a sensação de que alcançamos nossos objetivos.

Com relação à importância dos artigos publicados neste volume, bastaria afirmar que se referem a nomes de ressonância mundial como Primo Levi e Mia Couto, ou a autores provavelmente menos conhecidos do público brasileiro como Eduard Mörike ou Donato Ndongo Bidyogo e Roberto Ramos Bañados. Há espaço ainda para interessantes reflexões sobre a poesia de Jorge de Sena, sobre o discurso da loucura na narrativa de Fernando del Paso e sobre os contos do escritor brasileiro contemporâneo Luiz Vilela.

Não poderíamos deixar de mencionar também a aprofundada análise dos relatos de viagem do navegador português Fernão Mendes Pinto, do século XVI, além do ensaio que investiga a poesia do chileno Diego Maquieira. Destaca-se também a exaustiva análise da obra *Arte de la lengua mexicana* de Andrés de Olmos, a primeira gramática da língua do povo mexicano náhuatl, escrita por volta de 1545.

Evitando antecipar o que certamente nossos leitores encontrarão com muita clareza nos ensaios aqui propostos e aproveitando esta apresentação para lembrar os 500 anos da morte de um dos maiores gênios da humanidade, gostaríamos de pedir permissão para brevemente discorrer sobre a vida, sobre a obra e, sobretudo, sobre a atividade de escritor e de pensador de Leonardo da Vinci. Por não ter sido possível elaborar um dossiê sobre os seus escritos e reflexões, procuraremos compensar esta nossa “falha” com uma breve análise da intensa atividade do artista florentino.

Para uma investigação mais aprofundada da mente genial de Leonardo, é preciso inicialmente refletir sobre a aventura do conhecimento humano a partir de outro grande gênio italiano nascido dois séculos antes e na mesma belíssima Toscana: Dante Alighieri. Dante fez profundas reflexões sobre o conhecimento humano na *Divina Commedia*. No famoso canto XXVI do *Inferno*, as personagens homéricas Ulisses e Diomedes são colocadas entre os conselheiros de enganos e condenadas a vagar para sempre dentro de chamas errantes. O canto tem início com a famosa invectiva contra Florença que culmina na profecia da destruição final da cidade. Em seguida o eu poético ou a “personagem” Dante fornece inequívocos sinais aos leitores, advertindo-os para os perigos que se aproximam, isto é, para o fim trágico de Ulisses (evidentemente, de acordo com a fantasia de Dante, pois na Odisseia de Homero não há referência à morte do herói).

Imaginando a última ousadíssima viagem de Ulisses em direção à montanha do Purgatório, situada em um ponto impreciso do Hemisfério Sul, ao menos de acordo com o imaginário medieval cristão, o poeta coloca na boca dele palavras de Aristóteles destinadas a estimular os marinheiros, já velhos e cansados, impelindo-os a prosseguir a viagem rumo a um desconhecido e fatal destino. Tais afirmações aristotélicas, extraídas da *Ética*

a *Nicômaco*, refletem sobre a natureza dos seres humanos, destinados ao conhecimento e à virtude.

Assim, o navio de Ulisses que, segundo a fantasia de Dante, ousou singrar águas proibidas, ultrapassando os limites impostos pela vontade divina, naufragará e levará à morte todos os que desafiaram os desígnios de Deus. Em resumo, o grande navegante grego (e os leitores de Dante) deverão aprender que o conhecimento não pode vir dissociado da virtude.

Neste episódio do fim trágico de Ulisses, renomados pesquisadores como Maria Corti enxergaram uma possível alusão ao aristotelismo “radical” praticado por alguns literatos da época de Dante. O próprio poeta teria se deixado “seduzir” por esse radicalismo nos anos da juventude, isto é, quando escreveu a *Vita Nuova*.

Enfim, a aventura do conhecimento humano deve ou pode ter limites? Para Leonardo, como veremos, talvez não, mas para Dante certamente sim. De fato, com a alegoria da viagem de Ulisses, ele procurou responder a uma das tantas polêmicas em que se envolviam os teólogos da época. Bernardo de Claraval, Hugo de São Vítor e outros consideravam que o caminho certo para chegar à sabedoria deveria passar primeiramente pela estrada que conduz ao amor divino e não podia se manifestar por meio das coisas terrenas, procurando evitar a sedução da *vana curiositas*.

Leonardo desejou o conhecimento sem limites. Neste sentido, foi um verdadeiro gênio, mas o que é ou quem pode ser chamado de gênio? De acordo com o dicionário etimológico italiano Zanichelli, a palavra gênio indicava na mitologia greco-romana a divindade que tutelava a vida de todas as pessoas. Sempre de acordo com o mesmo dicionário, a palavra gênio, no significado atual de talento criador nas mais altas manifestações artísticas ou científicas, só pode ser encontrada a partir de 1685, mais de um século depois da morte de Leonardo. No livro *Vite de' più eccelenti pittori...*, escrito por Giorgio Vasari, não se encontra o termo gênio, mas somente “ingegno” para designar o talento de grandes artistas da época.

De qualquer forma, gênio ou homem de grande “ingegno”, Leonardo foi pintor, escultor, autor de magníficos desenhos, de projetos de engenharia e de incríveis invenções que a tecnologia à disposição na sua época nunca teria sido capaz de realizar praticamente. São tantos os prodígios de talento e capacidade artística que o seu nome tornou-se um mito universal. Mas quem era realmente Leonardo e como se manifestava a sua genialidade?

Se quisermos estabelecer uma comparação entre dois gênios, pode-se confrontar a genialidade de Leonardo com a de Umberto Eco, um dos maiores pensadores e escritores do século XX. O universo de Leonardo era, porém, muito diferente daquele de Eco, porque as informações científicas (e as pressões) recebidas e assimiladas eram bem menores e de natureza diversa. Além disso, é notório que da Vinci exprimia a sua incomum genialidade principalmente por meio da pintura e dos desenhos, enquanto Eco realizava-se como artista e intelectual da palavra e da erudição.

Paolo Rossi (notável filósofo da Universidade de Florença, falecido há poucos anos,) associava Leonardo à figura de um “maravilhoso amador”, isto é, um artista incrivelmente dotado de talento e criatividade, mas, ao mesmo tempo, inquieto e incapaz de encaixar a

sua inata genialidade em esquemas metódicos supostamente científicos. Vasari também se refere ao fantástico conhecimento de da Vinci, mas também ressalta a sua inquietação que o levava a abandonar projetos apenas esboçados.

Enfim, chegamos ao ponto que nos interessa de perto: Leonardo da Vinci (1452-1519) também foi um escritor, mas de uma maneira peculiar. Quem se dispuser a ler os seus pensamentos, fábulas, facécias e bestiários, reunidos na Itália em um único volume, preparado e comentado por Augusto Marinoni (com o título de *Scritti Letterari*), certamente vai se deparar com um escritor original e capaz de realizar “exercícios literários” que convidam os leitores da época (e também os leitores hodiernos) a profundas reflexões sobre a condição humana e sobre a importância da ciência, ainda que se apresentem em fragmentos esparsos e, muitas vezes, sem uma ordem coerente ou precisa.

Com relação às fábulas, podem dar a impressão de ingênuas e pueris, mas demonstram mais uma vez a enorme curiosidade “leonardesca” pelo conhecimento da natureza e dos animais. Para que se tenha uma ideia, basta pensar que alguma delas são muito concisas e se limitam a, por exemplo, especular sobre o desfecho trágico da aranha que conseguiu enfiar-se na fechadura da porta, ou de uma pulga que subiu nos pelos de uma cabra!

A seção do livro que leva o título de “Facécias” nos oferece um vasto repertório de anedotas que fazem referência explícita ao erotismo, lembrando de perto o universo em que se movem os personagens do *Decameron*, de Giovanni Boccaccio, escrito quase dois séculos antes. O objetivo destas facécias era certamente o de entreter os nobres da família Sforza, de Milão, que protegiam nosso ilustre gênio florentino. Demonstrando um senso de humor muito refinado, desmentem o estereótipo do gênio absorto, extremamente sério e sisudo que frequentemente o imaginário popular atribui aos grandes sábios.

Ao contrário de Dante que, no Proêmio da *Commedia*, utiliza os animais como alegorias dos pecados humanos, na seção intitulada *Bestiario* da Vinci observa os comportamentos dos animais da natureza e procura com eles obter uma moral, ou então propõe uma analogia evidente com o modo de vida dos seres humanos. Há ainda resquícios medievais quando intervém nas observações uma genuína imaginação fantástica na descrição do dragão e do unicórnio, por exemplo. O leão, símbolo da soberba e da arrogância para Dante, aqui serve de exemplo de astúcia para os seres humanos.

Com relação aos *Pensieri* (Pensamentos), a parte mais importante do livro, observa-se o destaque dado à matemática e à observação direta dos fenômenos físicos, antecipando o empirismo do século XVII. No âmbito filosófico, a leitura dos pensamentos nos permite concluir que Leonardo se opôs à cultura escolástica e ao neoplatonismo predominantes em Florença nos últimos anos do século XV. A ele interessavam sobretudo a observação direta da natureza e, conseqüentemente, repudiava o modelo aristotélico-ptolomaico.

Em uma das reflexões ele se declara um “homem sem letras”, isto é, um intelectual com pouco conhecimento do latim, língua oficial da ciência na época. Na verdade, o desenho e a pintura lhe pareciam muito superiores à arte da escrita ou à filosofia, pois possuíam muito mais objetividade, reproduzindo precisamente os fenômenos naturais. Em poucas palavras, acreditava que o desenho poderia evitar o caráter confuso, os

ornamentos inúteis e as metáforas criadas pelo poeta. Além do mais, o seu revolucionário empirismo não poderia ser contido por uma metodologia repleta de regras restritivas que lhe impediriam o livre fluxo da criatividade.

Há também nos seus pensamentos evidentes sinais das ideias de Guilherme de Ockham (1285-1347), que pertencia à escola dos físicos de Paris, além de influências gerais dos filósofos naturalistas do século XV. É muito provável ainda a influência do alemão Nikolaus Krebs (1401-1464), principalmente no que diz respeito à concepção do papel do artista na sociedade, enfatizando as referências à natureza que deve ser “abraçada” como o único organismo vivo. Krebs afirmava que todo conhecimento ligado a Deus é antes negativo que positivo, pois resulta da ignorância e não de uma verdadeira ciência. De acordo com este filósofo, portanto, trata-se de uma ignorância que, tornando-se consciente, acaba por esconder a profundidade de um conteúdo que vai além do conhecimento humano. O nosso intelecto, finito por natureza, não pode descrever completamente a sabedoria eterna de Deus e por isso deve-se recorrer aos símbolos oferecidos pela matemática. Na matemática haveria também procedimentos que se assemelham à natureza divina, como, por exemplo, nos casos de coincidência entre os opostos. É famosa a equiparação feita por Krebs entre a mediação do Verbo encarnado, com sua dúplici natureza, humana e divina, constituindo uma ponte entre o homem e o divino, e o diâmetro de uma circunferência que pode ser aumentado a ponto de diminuir gradativamente a sua curvatura até se tornar uma reta.

Sendo assim, torna-se evidente a influência do pensador alemão sobre Leonardo, que considerava a matemática superior a todas as outras formas de conhecimento.

Outra provável influência sobre a visão de mundo “leonardesca” pode ser encontrada nas ideias de Roger Bacon. Bacon (1214-1292) considerava a prática da experiência para demonstrar os fatos e acreditava também que os planos traçados por Deus para a humanidade previam necessariamente o uso das máquinas. Uma simples observação dos desenhos do gênio florentino nos permite enxergar o quanto para ele eram importantes os projetos de máquinas de todos os tipos, das armas de guerra aos possíveis protótipos dos modernos aviões. Por falar em aviões, uma das profecias presentes no livro alude a um possível voo futuro de um “grande pássaro” que “decolaria” a partir do monte Ceceri, em Fiesole, perto de Florença, “enchendo o mundo de estupor e proporcionando a glória eterna para o ninho em que nasceu”. Trata-se ou não da profecia do futuro aeroplano? Seja como for, os tons proféticos aqui estão sempre associados a possíveis resultados práticos, não constituindo um enigma ou uma charada a ser decifrada, diferindo completamente, por exemplo, de uma profecia bíblica ou de influência bíblica, como as que se encontram em Dante.

Concluindo nossa breve homenagem ao gênio de Leonardo, só nos resta afirmar que ele foi o primeiro artista e intelectual que extraiu conclusões científicas mediante a observação direta da natureza e da anatomia humana, e não mais apenas por meio da leitura dos textos clássicos de Aristóteles ou Platão ou dos textos sagrados. Na opinião dos citados estudiosos Paolo Rossi e Marinoni, entre outros, o seu notável empirismo não chegou a constituir uma verdadeira ciência, com metodologia própria. No entanto, torna-se inegável o impulso por ele dado para o desenvolvimento do conhecimento científico,

principalmente com os desenhos e projetos, mas também com as breves reflexões de que tratamos anteriormente.

O talento de Leonardo era semelhante ao de um hábil artesão. Não foi propriamente um escritor como Dante ou Petrarca, mas nos deixou uma herança cheia de profundas e fascinantes reflexões, além de fábulas só aparentemente ingênuas e anedotas que ainda nos fazem rir, ao mesmo tempo que nos permitem reflexões sobre a natureza misteriosa que nos circunda, sobre o nosso irrefreável desejo de conhecimento sem limites e sobre a nossa condição de angustiados, mas esperançosos, seres humanos.

Julgamos, assim, ter obtido um conjunto expressivo de ensaios densos e instigantes, com colaborações de especialistas em literatura de vários países. Neste número ousamos acrescentar não apenas um ensaio que ressalta aspectos mais propriamente linguísticos que literários, mas também “misturar” autores contemporâneos com escritores clássicos, relatos de viagem com aspectos inéditos da obra de Primo Levi, porque acreditamos que se inserem no desejo de conhecimento impulsionado por Leonardo, não conhecendo fronteiras precisas ou limites ditados por regras ou metodologias “asfixiantes”.

Além da literatura luso-brasileira, sempre presente em nossa revista, neste volume encontramos espaço também para a literatura hispano-americana e para estudos que partem de considerações filosóficas e atingem o universo literário. 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.

Nosso agradecimento especial aos pareceristas. De fato, sem as observações, ponderações e recomendações desse grupo de estudiosos e pesquisadores não teríamos condições de elaborar uma seleção correta e justa das inúmeras submissões de trabalhos que recebemos ao longo do ano. Gostaríamos de agradecer 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 chegar aos resultados aqui obtidos.

Araraquara, janeiro de 2020.

Os editores

Seção Livre

A GÊNESE DO LIVRO PRIMOGÊNITO DE PRIMO LEVI

Aislan Camargo MACIERA*

- **RESUMO:** A literatura de Primo Levi remete-nos à sua prisão em um dos campos de concentração nazistas durante a Segunda Guerra Mundial. O químico italiano de origem judaica vive quase um ano como prisioneiro dos alemães no campo de Monowitz (Auschwitz III), e sobrevive graças, segundo ele próprio, a uma série de fatores que se conjugaram e determinaram a sua volta para casa. Sua literatura nasce exatamente dessa experiência: a memória e a necessidade de narrar, aliadas à sua formação como químico e à mente humanista e científica, são o ponto de partida de uma obra que marcará decisivamente o século XX e o transformará em um dos principais autores italianos do *Novecento*. O presente artigo pretende expor a gênese da literatura de Primo Levi, abordando os primeiros textos escritos pelo autor entre 1945 e 1947, ano de lançamento da primeira edição de *É isto um homem?*, para depois tratar da história da primeira publicação pela grande editora Einaudi, em 1958.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Narrativa Italiana. Primo Levi. Literatura de Testemunho. Memória.

Antes do livro

Em 27 de janeiro de 1945, o Exército Vermelho invade e liberta o maior campo de concentração mantido pelos nazistas durante a Segunda Guerra, o complexo de Auschwitz-Birkenau. Após serem libertadas, as vítimas, de diferentes origens e nacionalidades, foram levadas pelos soviéticos a outros campos, conhecidos como campos de trânsito, nos quais deveriam aguardar a sua volta definitiva para casa. Grande parte dos ex-prisioneiros italianos tiveram como destino o campo de Katowice, na Polônia, onde permaneceram por um longo período sob a tutela dos russos. Foi nesse campo que o médico cirurgião turinense Leonardo De Benedetti, e seu conterrâneo e companheiro de deportação, o jovem químico Primo Levi, se reencontraram. Os dois haviam se conhecido no final de 1943, em outro campo de trânsito, o campo de Fossoli, próximo à cidade de Modena, no norte da Itália. Ambos tinham sido presos pela milícia fascista naquele turbulento mês de dezembro: De Benedetti fora capturado em uma tentativa de fuga para a Suíça, junto com

* USP – Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Pesquisador de Pós-Doutorado na área de Língua, Literatura e Cultura Italianas. Bolsista CAPES/PNPD. São Paulo - SP - Brasil. 05508-080 - aislan@usp.br.

Artigo recebido em 30/07/2019 e aprovado em 20/09/2019.

a esposa, Jolanda; Levi fora preso junto a um grupo de *partigiani* iniciantes, em Aosta. Ambos seriam deportados pela sua origem judaica ao campo de Monowitz, no complexo de Auschwitz-Birkenau, e de lá seriam libertados quase um ano depois.

Levi e De Benedetti escreveram, durante o período em que permaneceram em Katowice, e a pedido do Comando Russo, um relatório sobre a organização higiênico-sanitária de Monowitz. Conforme afirmam na introdução do texto, que seria no ano seguinte publicado na Itália, o governo de Moscou pediu relatórios semelhantes àquele a muitos médicos que tinham sido libertados de outros campos de concentração. O *Rapporto sulla organizzazione igienico sanitaria del campo di concentramento per Ebrei di Monowitz (Auschwitz-Alta Slesia)* foi redigido a quatro mãos na primavera de 1945, antes da volta dos autores para Turim. A cópia que lhes foi concedida serviu como base para a versão que seria publicada, no segundo semestre de 1946, na revista *Minerva Medica*¹.

Leonardo De Benedetti² continuou sua vida como médico em Turim, optando pela discrição e por poucas aparições públicas para falar da experiência vivida como prisioneiro dos nazistas ou, como destaca sua biógrafa, preferiu ter sua experiência para si, por pudor, e permanecer na sombra (SEGRE, 2008). O químico Primo Levi não. A experiência vivida, a memória e a necessidade de narrar fizeram com que se transformasse em um dos principais escritores do século XX, referência central no que diz respeito ao testemunho do sobrevivente da *Shoah*. Aquele relatório entregue aos russos, apesar de predominantemente técnico, era a semente, a gênese de uma literatura que se tornaria indispensável para compreender um dos eventos mais decisivos da história da humanidade.

No *Relatório sobre a organização higiênico-sanitária do campo de concentração para judeus de Monowitz (Auschwitz — Alta Silésia) [1945-6]*³, os autores procuram manter o distanciamento técnico, e expõem detalhadamente, através de um olhar destacado, a viagem até o campo, a chegada, a detenção, as condições alimentares e de trabalho dos deportados. O relatório transmite a realidade de Auschwitz no que diz respeito às condições de tratamento dos prisioneiros, e de higiene e saúde, através de sua riqueza de detalhes: como era distribuído o escasso alimento, e como a água era ainda mais escassa, desde o trem que os levaram até o cotidiano do próprio campo; como eram os alojamentos, as roupas, a limpeza – ou a falta dela –, as regras de higiene; e se detém significativamente na descrição das câmaras de gás e no processo de cremação dos corpos, o que não seria descrito em *É isto um homem?* e somente voltaria a ser tratado em seu último livro, *Os afogados e os sobreviventes*, quarenta anos mais tarde. O *Relatório sobre Auschwitz* é uma espécie de embrião, um laboratório de escrita para Primo Levi.

¹ *Minerva Medica*, XXXVII, luglio-dicembre 1946, p. 535-544.

² De Benedetti nasceu em 1898 em Turim e era, portanto, de uma geração anterior à de Levi. Médico de formação, também de origem judaica, foi proibido pelas leis raciais de 1938 de exercer sua profissão. Em dezembro de 1943 tenta fugir para a Suíça, quando é capturado e enviado ao campo de Fossoli, e depois para Auschwitz. Sua esposa foi selecionada para a câmara de gás no mesmo dia em que chegou, 26 de fevereiro de 1944.

³ O texto foi publicado no Brasil no volume *Assim foi Auschwitz*, editado pela Companhia das Letras em 2015, com tradução de Federico Carotti. O volume traz, essencialmente, uma série de artigos, a maioria de Levi, cuja temática é a deportação e o *Lager*.

Na primeira publicação do artigo na Itália, os autores iniciam:

Graças à documentação fotográfica e às declarações agora numerosas fornecidas por ex-internos dos diversos campos de concentração criados pelos alemães para a aniquilação dos judeus da Europa, talvez não exista mais ninguém que ainda ignore o que foram aqueles locais de extermínio e quais as torpezas lá praticadas. Todavia, com o objetivo de ampliar o conhecimento dos horrores, de que nós também fomos testemunhas e com frequência vítimas durante um ano, cremos ser útil trazer a público o relatório que apresentamos ao governo da URSS, por solicitação do Comando Russo do campo de concentração de Kattowitz para italianos ex-prisioneiros. Ficamos abrigados nesse campo após nossa libertação, efetuada pelo Exército Vermelho no final de janeiro de 1945. Aqui acrescentamos algumas informações de ordem geral, pois o relatório de então devia se restringir exclusivamente ao funcionamento dos serviços sanitários do Campo de Monowitz. O governo de Moscou também solicitou relatórios análogos a todos os médicos, de qualquer nacionalidade, que haviam sido libertados de outros campos. (LEVI; DE BENEDETTI, 2015, p. 11).

O crítico e organizador das obras completas de Levi, Marco Belpoliti, cita uma “antecipação”, presente no *Relatório*, de algumas características que também seriam encontradas em *É isto um homem?*. Na parte final do escrito, diz ele, há um “resumo” daquilo que seria a primeira narrativa escrita por Levi no retorno do *Lager*, isto é, “História de dez dias”⁴. Construída por uma descrição minuciosa, “[...] essa antecipação, em chave mais ‘científica’ do que literária, é marcada por um forte *pathos* testemunhal, apresentando uma abundância de detalhes em um esquema de exposição muito bem delineado”⁵ (BELPOLITI, 1997, p.1379)⁶. O último capítulo de seu livro de estreia conta, em forma de diário, a história dos últimos dez dias no campo, antes da chegada das tropas russas e da libertação. É a história pessoal de Levi: a escarlatina que o acometeu no “momento certo”, o seu esforço em recriar uma existência suportável, abandonado no campo com seus companheiros. O texto da edição definitiva da obra é quase idêntico àquele da edição de 1947 e, por isso, podemos dizer que Levi o considerava, desde a sua primeira versão, – contemporânea ao *Relatório* – bem acabado e definitivo.

⁴ O último capítulo do livro foi, na verdade, o primeiro a ser escrito, imediatamente após o retorno a Turim, entre outubro e dezembro de 1945. Belpoliti (1997) cita a data do escrito datilografado como sendo 1 de fevereiro de 1946, assim como Fadini (2009), enquanto Thomson (2007) cita 7 de fevereiro de 1946. As datas conflitantes, porém, não são significativas, pois, de fato, esse foi o primeiro capítulo terminado por Levi, segundo suas próprias declarações. Esse capítulo de *É isto um homem?* e o *Relatório sobre Auschwitz* foram escritos ao mesmo tempo, período no qual Levi começava a dar forma a seu testemunho, partindo das lembranças mais recentes, os dez dias antes da libertação. Dessa forma, é possível traçar um paralelo entre ambos, fazendo uma comparação que demonstra a origem da literatura do autor, bem como a base científica dessa literatura.

⁵ “*Questa anticipazione, in chiave più ‘scientifica’ che letteraria, è contrassegnata da un forte pathos testimoniale, che presenta un’abbondanza di dettagli in uno schema espositivo ben delineato*”. (BELPOLITI, 1997, p.1379, grifo do autor).

⁶ A tradução dessa e das demais citações publicadas na língua italiana são de minha autoria.

Apesar de claramente se constituir como a gênese de *É isto um homem?*, o *Relatório sobre Auschwitz* é, a princípio, um texto de natureza diversa que nasce a partir de um propósito diferente, informativo e, quando chega à Itália, é publicado em uma revista médica especializada, para um público específico. O texto, que ficou esquecido por mais de quarenta anos, só foi redescoberto em 1991, por Alberto Cavaglion. Podemos considerá-lo o primeiro escrito de Levi sobre o “universo concentracionário”: a versão publicada na *Minerva Médica* é efetivamente baseada no relatório entregue aos russos ainda em Katowice, na primavera de 1945.

As raízes da literatura de Primo Levi estão fincadas na memória e na necessidade de narrar, e se constituem a partir de uma mente científica, influenciada diretamente pela ciência que o formou, a química. O autor sempre destacou que a sua literatura nasceu da necessidade de contar: desde o campo de concentração, diz ele em várias entrevistas, sonhava com poder narrar sua história, e temia não ser ouvido. Em um famoso trecho de seu primeiro livro, faz referência a um sonho, no qual contava a sua experiência, os fatos presenciados e vividos, enquanto as pessoas viravam as costas e demonstravam não querer ouvir. Após a liberação, quando entra no trem que o levaria de Verona a Turim, após meses como prisioneiro, primeiro dos alemães e depois dos russos, Levi começa a contar sua história aos desconhecidos companheiros de viagem:

Escrever havia se tornado para mim uma necessidade, para me libertar de um peso que carregava comigo: muitos daqueles que sobreviveram em Auschwitz, sobreviveram exatamente para contar. E eu, antes de escrever, contei aquelas histórias. Falava com todos, nos trens, nos bondes, logo que conseguia atrair a atenção de alguém. [...] Sentia, ainda mais que no *Lager*, a ofensa que havia sofrido, e entendia que o único modo de me salvar era contar. A escrita é um ato de libertação: se não tivesse escrito, provavelmente teria permanecido como um condenado na terra.⁷ (LEVI, 2018, p. 122).

Em novembro de 1945, Levi escreve aquele que seria, pelo que conhecemos até hoje, seu segundo texto sobre a experiência no *Lager*. Trata-se de uma carta enviada a parentes que haviam se refugiado no Brasil, por ocasião da imposição das leis raciais na Itália pelo governo fascista, o que ocorreu em 1938. A carta estava no arquivo familiar dos herdeiros do autor, e permaneceu inédita até 20 de fevereiro de 2019, quando foi publicada pelo jornal de Turim, *La Stampa*, após ser cedida pelos filhos de Levi, Lisa e Renzo, como parte das comemorações pelo centenário do nascimento do pai.

O escrito em questão foi enviado por Primo Levi e família aos tios e primos que, naquele ano, residiam em São Paulo, à rua Antônia de Queiroz, número 52, no bairro da Consolação. No final de 1945, ali vivia a sua tia materna, a dona-de-casa Nella

⁷ “Lo scrivere era diventata per me una necessità, per liberarmi da un peso che portavo dentro: molti di quelli che erano sopravvissuti ad Auschwitz erano sopravvissuti proprio per raccontare. E io, prima di scrivere, avevo raccontato quelle storie. Parlavo con tutti, sui treni, sui tram, appena riuscivo a suscitare l’attenzione di qualcuno. [...] Sentivo più ancora che nel Lager l’offesa che avevo ricevuto, e capivo che l’unico modo di salvarmi era il raccontare. Lo scrivere è stato un atto di liberazione: se non avessi scritto, probabilmente sarei rimasto un dannato in terra” (LEVI, 2018, p. 122).

Luzzati Avigdor, com o marido, o engenheiro Emilio Avigdor – que seria funcionário das Indústrias Reunidas Fábricas Matarazzo – e os filhos Paolo e Anna Lisa Avigdor. A família chegara ao Brasil no dia 12 de julho de 1939, fugindo das leis raciais e da perseguição do governo fascista, e desembarcara do vapor “Conte Grande”, no porto de Santos. Assim como muitos italianos de origem judaica, que conseguiram fugir naqueles anos de hostilidade antissemita, e também driblar o antissemitismo na política do Estado Novo de Getúlio Vargas, por meio de documentos falsos ou da boa vontade de funcionários dos consulados brasileiros na Europa, parte da família de Levi se estabeleceu na América do Sul. Além dos tios e primos da família Avigdor, os primos Paolo Emilio Levi e Franco Ugo Levi, filhos do tio paterno Enrico, chegaram ao Brasil através do porto do Rio de Janeiro, para depois estabelecer residência também em São Paulo. Outra parte da família materna migrou para a Argentina. Todos eles voltaram para a terra natal após o fim da guerra.

Considerando a carta enviada ao Brasil, Ernesto Ferrero (2019, p. 25), estudioso que conviveu com o autor e que preside o *Centro Internazionale di Studi Primo Levi*, diz que “[...] se excluirmos o memorial sobre a organização médica no campo de Monowitz [...], é a primeira vez que Primo escreve difusamente sobre a tragédia da qual escapou”⁸. Os trechos abaixo reproduzidos são da tradução para o português⁹:

“Não éramos mais homens”

Turim, 26/11/1945

Caríssimos tios e primos,

Fui encarregado pela família de escrever a vocês, algo que faço com muito prazer, até porque creio ser o quem tem coisas mais interessantes a contar. Acredito que já saibam de meu retorno e, além disso, tenham uma ideia do que era a Itália de dois anos, um ano atrás. Dito isto, aqui vai um resumo de minha história.

Em novembro de 1943, entrei num grupo de *partigiani* em Brusson (Aosta). Em 13 de dezembro de 1943, fui preso por uma patrulha da Milícia republicana fascista: estávamos ainda em fase de preparação, não estávamos armados: não houve confronto. Comigo foram presos dois rapazes e duas amigas minhas, ambas judias: Vanda e Luciana. Estávamos com documentos falsos: apesar disso, decidimos (nós três) admitir que éramos judeus, acreditando que seria a única forma de justificar nossa presença ali e de evitar a condenação por atividade *partigiana*. Fomos, de fato, absolvidos: mas, como judeus, enviados a Carpi, para um campo de concentração.

Como temíamos, o lugar nada mais era que a antecâmara da deportação: em 22 de fevereiro de 1944, partimos todos, 650 desesperados, com crianças, mulheres, idosos, 50 confinados em cada vagão de carga, 4 dias e 4 noites de viagem, sem

⁸ “Se si esclude il memoriale sull’organizzazione medica nel campo di Monowitz [...] è la prima volta che Primo scrive diffusamente della tragedia cui è scampato” (FERRERO, 2019, p. 25).

⁹ A tradução da versão brasileira da carta é de Aislan Camargo Maciera e Maurício Santana Dias. O texto completo foi publicado na edição número 247 da Revista *Cult*, em julho de 2019, acompanhado de um artigo dos dois tradutores, intitulado “A experiência, a memória e a necessidade de narrar”.

dormir, sem água. Vimos desfilar pelas frestas nomes de cidades austríacas, depois tchecas, depois polonesas. Finalmente, à noite, o trem para: já estamos cercados pelo arame farpado, estamos em Auschwitz, na Silésia. Os alemães nos fazem descer, rápidos e metódicos nos dividem em três grupos: 95 homens válidos, 29 mulheres válidas e os outros. Minhas duas companheiras desapareceram na escuridão: não verei mais Vanda.

Digo logo que, de todo o trem, estamos ainda vivos 15. O grupo inteiro dos inválidos foi morto na câmara de gás naquela mesma noite [...]. Raspam-nos os cabelos, tatuam em nossos braços números progressivos, tiram nossas roupas e nos vestem com imundos trapos listrados: não éramos mais homens. Ninguém mais espera sair. No dia seguinte começa o trabalho e, para quem não morre, continuará por 11 meses, sem um só dia de descanso. [...] Faz frio: nevou ainda em abril, o vento sopra gelado dos Cárpatos, fará frio também no verão, e nós passamos o dia todo ao ar livre, mesmo sob chuva.

Depois da primeira semana, a fome já é uma obsessão, é nossa fiel companheira até o fim: à noite, o campo inteiro só sonha com comida. [...] Quatro milhões de judeus cruzaram a porta da câmara de gás. Por três anos, a chaminé escureceu o céu. Mas tudo acontece metodicamente, do modo mais econômico: antes da cremação, são retirados os dentes de ouro dos cadáveres; as cinzas, como material fosfático, vão para as estações experimentais de agronomia.

Eu estive em Monowitz por onze meses. Não era um campo ruim: afora os “selecionados”, os mortos por doença ou espancamento eram cerca de vinte por dia. Soube depois que as condições das mulheres eram muito piores do que as nossas. Os últimos dois meses passei trabalhando como químico, em um laboratório: faltavam homens para os alemães naquele momento, e eu tinha passado num concurso para a vaga: isso contribui para me salvar das doenças, mas não da fome.

Em janeiro de 1945, os russos marcharam com suas forças sobre Cracóvia: no dia 17, os alemães decidiram evacuar a área, reuniram todos os válidos e os arrastaram junto com eles. Pouquíssimos entre esses, que eram a maior parte, se salvaram: uma parte foi morta pelos alemães, a outra morreu de frio e de fome. Cinco dias antes, eu havia contraído escarlatina, e fiquei: é difícil não pensar em um milagre; nunca tinha ficado doente antes. Parece que os SS tinham ordem de nos eliminar também, futuros acusadores: não tiveram tempo. Ficamos abandonados à própria sorte por 10 dias, éramos 800; nesse período, 200 morreram de fome, frio e doença. No décimo primeiro dia, vimos a primeira patrulha russa.

Desde então, a história se torna menos trágica; fiquei até julho em Katowice, em um campo de espera russo; depois de uma inexplicável excursão pela Ucrânia, passei o verão em outro campo russo, dessa vez na Rússia Branca, perto de Bobruisk (Babrujski); finalmente, em 15 de setembro, chegou a ordem de repatriação. A viagem durou 35 dias, passando pela Ucrânia, Romênia, Hungria, Eslováquia e Áustria. Cheguei em casa no dia 19 de outubro, com uma barba à la Cavour e vestido de soldado russo; estou bem, até um pouco gordo demais. Não fazia a mínima ideia se encontraria a família viva e a casa de pé. Luciana também voltou: é médica, não fez trabalhos difíceis. Como creio que sabem, Remo também está a salvo.

Como balanço pessoal, perdi muitos dos meus amigos mais queridos e, conforme retorno à vida civil, sinto mais dolorosa a falta que eles me fazem; me vejo desorientado e atrasado com os estudos e com o trabalho (vocês sabem que antes eu estava empregado em Milão, na Wander, que é uma empresa suíça que fabrica o Formitrol?), aliás, no momento ainda estou desempregado: mas aprendi o alemão e um pouco de russo e polonês, e vi um bom pedaço da Europa que poucos estrangeiros viram.

[...]

Quanto à Itália, talvez saibam alguma coisa daqui. A melhor parte da nossa geração (no Norte: no Sul as coisas ocorreram de forma diferente) participou da resistência contra os alemães e os neofascistas, da luta *partigiana* e da insurreição de abril de 1945. Como costuma acontecer, os melhores morreram, e depois de tudo o cenário foi invadido pela ambição e pela fé duvidosa. As consciências íntegras que sobreviveram estão desiludidas: o fascismo demonstrou ter raízes profundas, muda de nome, estilo e métodos, mas não está morto e, sobretudo, faz resistir aguda a ruína material e moral que provocou no povo. Faz frio, há pouca comida, não há trabalho; floresce o banditismo e, enquanto se fala de democracia social, crescem monstruosos e novos capitalismo nascidos do comércio ilegal, do mercado negro: é a aristocracia mais antissocial. A guerra acabou, mas ainda não há paz.

Por todas estas razões, me interessaria muito receber informações de vocês, sobre suas condições de vida: possibilidade de trabalho para técnicos, grau de xenofobia, custo de vida, desenvolvimento da indústria. Não tenho ainda nenhum projeto preciso, por isso, tudo pode me interessar.

[...]

Embora não tenha uma ideia clara da sua situação aí, leio com certa surpresa que vocês falam em voltar. É somente uma impressão pessoal minha, mas me parece um pouco prematuro: acredito que ainda acontecerão fatos surpreendentes na Europa. Recebemos por volta do último dia 23 o pacote endereçado à via Lamarmora, e também o endereçado a Livorno, e lhes agradecemos coletivamente: certas coisas não costumamos ver por aqui todos os dias. Muitos beijos a todos, esperamos sempre suas notícias.

Primo

Ia me esquecendo de dizer que, em fevereiro de 1945, logo que os russos permitiram, não podendo escrever para Turim ainda nas mãos dos alemães, escrevi uma longa carta para vocês que, evidentemente, se perdeu. (LEVI, 2019, p. 38-39).

A carta de 1945, assim como o *Relatório*, que seria publicado somente no ano seguinte, antecipa, além de um esboço da história a ser contada, as marcas do estilo da escrita de Primo Levi. Surpreendentes são os trechos de discreta ironia (“Fui encarregado pela família de escrever a vocês... até porque creio ser o quem tem coisas mais interessantes a contar”; “Monowitz não era um campo ruim”), análoga à expressão “Por minha sorte fui deportado...” que inicia o prefácio de *É isto um homem?*, como também a sobriedade de uma narrativa clara e concisa, que seria característica indissociável de sua literatura.

Levi demonstra, já nos escritos que originariam a sua grande e complexa obra literária, o estilo de um escritor apegado ao detalhe e à exatidão, expondo criteriosamente números, nomes, datas e lugares.

Um ponto interessante da missiva é o interesse que Levi demonstra pelo Brasil: ao perguntar aos primos como era a vida por aqui naquele momento, o custo de vida e o nível de xenofobia, o autor deixa evidente a possibilidade de emigração e o Brasil como um destino ao menos cogitado. A esse respeito, é importante destacar que a família de Levi, nos primeiros anos da implantação das leis raciais, já havia pensado na possibilidade de migrar para o nosso país. Segundo a mais recente biografia do autor, *Primo Levi*, do inglês Ian Thomson¹⁰, em 1938, após as leis raciais de Mussolini, a família de Levi estava preocupada, tanto com as novas leis, quanto com as notícias que chegavam do exterior. Todos os judeus encontravam-se na mesma situação e a atmosfera antisemita crescia. Isso fez com que um tio de Primo Levi, chamado Oreste Colombo, fosse no dia 19 de dezembro ao consulado francês de Turim com o objetivo de obter um visto para viver na França. O desejo de Colombo, como afirma Thomson (2007, p. 113), era o de “migrar para um país ainda civilizado”, mas, um dia antes, o cônsul francês havia decidido deixar de fornecer vistos para estrangeiros de origem judaica.

O biógrafo expõe ainda que no dia de Natal daquele ano, os irmãos Cesare (pai de Primo Levi) e Enrico (pai de Paolo Emilio e Franco Ugo, que vieram para o Brasil), reuniram-se com uma tal senhora Giaccone, uma rica católica que estava vendendo uma fazenda localizada no Brasil. Thomson (2007, p. 113-114) escreve que depois de uma longa deliberação, a propriedade brasileira foi comprada conjuntamente pelos três irmãos Levi – Cesare, Mario e Enrico – além de Oreste Colombo, e que chegou-se a discutir a possibilidade de Primo Levi viver no Brasil caso a situação ficasse insustentável na Itália.

A fazenda ficava no Estado de Santa Catarina, na fronteira com o Uruguai¹¹, e, ao que parece, era uma propriedade imensa, com gado e bosques. A perseguição de Mussolini havia obrigado os Levi a considerar a emigração, mas as leis do governo fascista os proibiam de sacar do país mais de 2.500 liras.

Os Levi pagaram a fazenda em dinheiro. A grana saiu ilegalmente do país, levada pela senhora Giaccone e pelos dois filhos de Enrico — Paolo e Franco. Ao chegar ao Brasil, no entanto, a família se deu conta de que o contrato era pouco confiável e que criminosos tinham interesses na propriedade. [O sítio] “O Raimundo” foi vendido de novo depois da guerra. Levi nunca esteve ali.

(THOMSON, 2007, p. 114).

Voltando ao período que antecede a estreia de Levi como escritor, e tratando da gênese do livro, o primeiro escrito que rigorosamente seria parte de *É isto um homem?* é um

¹⁰ A biografia de Thomson, escrita originalmente em inglês, conta com uma tradução em espanhol e uma recente tradução em italiano. A edição aqui utilizada é a espanhola.

¹¹ Aqui trata-se, evidentemente, de um equívoco do biógrafo, já que o estado de Santa Catarina não faz fronteira com o Uruguai.

texto de quatorze páginas, “História de dez dias”, datado pelo autor: fevereiro de 1946. O fato de Levi datar seus escritos facilita o trabalho dos estudiosos que se debruçam sobre a sua obra. Portanto, o *Relatório sobre Auschwitz* (considerando a primeira versão entregue aos russos em Katowice, e que se perdeu), a carta enviada aos parentes no Brasil e o escrito “História de dez dias” constituem esboços – sobretudo nos dois primeiros casos – daquilo que se tornaria o seu primeiro livro.

Os primeiros meses de 1946 são, efetivamente, decisivos para Levi. Retornado da prisão há apenas três meses, vivia em um país paradoxalmente arrasado pela guerra e esperançoso: “[...] a carne e o carvão ainda estavam racionados, ninguém possuía automóvel e jamais, na Itália, se havia respirado tanta esperança e tanta liberdade” (LEVI, 1994, p. 151). O período corresponde ao momento de elaboração dos textos que iriam constituir, em um futuro próximo, uma das principais obras da literatura do século XX. No capítulo “Cromo”, de *A tabela periódica* – seu quinto livro, lançado em 1975 – Levi conta os detalhes daquele momento:

Mas eu retornara do cativeiro há três meses, e vivia mal. As coisas vistas e sofridas me queimavam por dentro [...]. Me parecia que, para purificar-me, só através da narração [...]. Escrevia poemas concisos e sangrentos, narrava vertiginosamente, tanto por escrito como oralmente, tanto que pouco a pouco nasceu daí um livro: escrevendo, encontrava um pouco de paz e me sentia de novo um homem, igual a todos, nem mártir nem infame e muito menos santo, um daqueles que criam família e olham para o futuro antes que para o passado. (LEVI, 1994, p. 151).

Ainda nos primeiros meses de 1946, Levi é empregado em uma fábrica de tintas, a Duco-Montecatini, localizada em Avigliana, nos arredores de Turim. Todos os dias, nos aproximadamente trinta minutos de deslocamento entre a sua casa e o trabalho, fazia questão de contar sua história a quem cruzasse seu caminho: seus interlocutores, como repetirá algumas vezes, eram amigos, parentes, desconhecidos. Na fábrica de tintas, Levi afirma que sentado à sua escrivaninha “claudicante”, num “canto apertado cheio de ruídos”, “[...] escrevia desordenadamente páginas e mais páginas de recordações que me envenenavam, e os colegas me olhavam furtivamente como a um desequilibrado inofensivo”. Afirma ainda que o livro saía de suas mãos “[...] quase espontaneamente, sem plano nem sistema, intrincado e repleto como um formigueiro” (LEVI, 1994, p. 151).

De fato, assim como afirma no capítulo “Cromo”, Levi trabalhou em algumas poesias entre o final de 1945 e o início de 1946. Nesses primeiros anos, após o retorno para casa, e na iminência de estrear como escritor, Levi publicou uma dezena de poemas no periódico *L'amico del popolo*. A primeira publicação do autor, efetivamente, foi um poema, em junho de 1946, intitulado “Buna Lager”.

Entre março e maio de 1947, o mesmo periódico semanal, da Federação do Partido Comunista de Vercelli, e dirigido pelo amigo Silvio Ortona, publicou alguns textos que se transformariam em capítulo de *É isto um homem?*, que seria lançado em outubro daquele ano. Foram eles: “A viagem” (29 de março de 1947); “No fundo” (5 de abril de

1947); “Häftling” (17 de maio de 1947); “As nossas noites” (24 de maio de 1947) e “Um incidente” (31 de maio de 1947)¹². Além dos textos publicados no jornal do Partido Comunista de Vercelli, Levi publicou, em agosto de 1947, na revista *Il Ponte*, dirigida por Piero Calamandrei, o capítulo “Outubro de 1944”, dedicado à última grande seleção do campo de Monowitz, contada também no *Relatório* publicado anteriormente. Ao que tudo indica, a primeira versão da obra estava pronta desde o final de 1946.

A publicação pela De Silva (1947)

Porém, a primeira tentativa de levar a narrativa de sua experiência ao grande público foi dificultada. *É isto um homem?* segue um caminho editorial turbulento, passando por sucessivas recusas – de acordo com Levi, foram três grandes editores que recusaram seus manuscritos – até chegar à primeira publicação. Naquele momento, imediatamente posterior aos eventos da Segunda Guerra, o autor pode ter sido considerado apenas mais uma testemunha, dentre tantas outras, querendo trazer à luz sua experiência. Obviamente, a qualidade literária de seus escritos não foi considerada e, mais do que isso, aquele contexto não parecia ser propício para aquele tipo de publicação, como o próprio autor irá destacar ao longo dos anos em suas entrevistas a respeito.

As hipóteses para a refutação foram expostas mais de uma vez, e especuladas pela crítica italiana ao longo dos tempos: o fato de Levi cultivar o conto breve, para depois uni-los em uma narrativa, e não escrever narrações contínuas, com uma estrutura lógico-temporal, de causa e efeito, como eram os ditames do romance realista-naturalista ou simbolista, que ainda se cultivavam (MATTIODA, 2011, p. 34-36), pode ter sido um dos fatores dessa negação. Podemos somar a esse fator uma espécie de necessidade inversa àquela de Levi: enquanto ele sempre afirmou ter, mais do que um desejo, uma necessidade de contar o que testemunhou no *Lager*, outros sobreviventes preferiram o silêncio e o esquecimento. Alguns assim permaneceram pelo resto de suas vidas; outros, como Jorge Semprún, escreveram somente décadas mais tarde. O fato é que havia, ao lado da necessidade apresentada por Levi, a outra face da moeda, outra necessidade, a de esquecer e não recordar aquele evento, aquela ferida da história do século XX.

Uma das principais discussões em torno desse argumento na crítica *primoleviana* envolve o fato de o livro ter sido refutado por Natalia Ginzburg, escritora de origem judaica, então editora da Einaudi. Natalia era viúva de Leone Ginzburg, um dos principais intelectuais antifascistas das décadas de 30 e 40, que fora morto em 1944 pelos alemães na prisão, em Roma, por ter se recusado a colaborar com o regime. Levi frequentemente falava da recusa inicial da Einaudi, e todos sabiam que a responsável fora Natalia, apesar de quase sempre ele não citar o seu nome. O autor, porém, nunca se demonstrou decepcionado por aquilo e, pelo contrário, procurava explicar que entendia o porquê da editora.

¹² Todos os textos, alguns um pouco modificados, seriam futuros capítulos de *É isto um homem?*, com exceção de “Um incidente”, que é parte do capítulo “Ka-Be”, e “Häftling”, que se transformou em subcapítulo de “No fundo”.

É necessário pensar que naquele momento Natalia saía de um período tremendo, era a viúva de Leone Ginzburg e então entendo muito bem a sua refutação, que expressava uma refutação mais ampla, coletiva. Naquele tempo, as pessoas tinham outras coisas para fazer. [...] não tinham vontade disto, tinham vontade de outras coisas, de dançar, por exemplo, de fazer festas, de trazer filhos ao mundo. Um livro como este meu e como muitos outros que nasceram depois, era quase uma grosseria, uma festa arruinada.¹³
(LEVI, 2018, p. 669).

Obviamente, podemos questionar se, no momento da recusa, Levi teria se sentido exatamente assim, já que a maior parte das declarações que deu sobre o assunto são de décadas mais tarde, quando já havia atingido o sucesso de público e crítica. Em uma conversa com Ian Thomson, Levi (2018, p. 710) declara que a recusa por parte da Einaudi foi na verdade um golpe de sorte, pois “[...] se tivesse obtido sucesso imediato com *È isto um homem?*, talvez teria abandonado a carreira de químico e, sem a química, jamais teria escrito *A tabela periódica*”¹⁴.

Natalia Ginzburg, por sua vez, declarou que a recusa, que muitos diziam que teria partido exclusivamente dela, foi uma decisão coletiva daqueles que eram responsáveis pelas publicações da Einaudi. Em uma entrevista de 1987, a autora diz que além dela, Cesare Pavese e outros editores também estiveram de acordo “[...] que aquele não era o momento de publicar a obra de Levi, não por censura judaica, mas porque seria mais um entre tantos livros de testemunhos sobre o *Lager* que saíam naquele tempo: era melhor esperar”¹⁵ (ORENGO, 1987, p. 3)¹⁶.

A recusa da publicação só aconteceu porque Levi fora encorajado pelos amigos que leram seus primeiros escritos sobre a prisão a levar suas memórias às editoras. Após a negativa da Einaudi, ele foi aceito pela pequena editora Francesco De Silva, de Franco Antonicelli, grande intelectual antifascista de Turim. A publicação passou pelo crivo de Alessandro Galante Garrone, presidente do *Comitato di Liberazione Nazionale del Piemonte*, que havia lido o manuscrito no fim de 1946, a pedido da irmã de Primo Levi,

¹³ “*Bisogna pensare che allora Natalia usciva da un periodo tremendo, era la vedova di Leone Ginzburg e quindi capisco abbastanza bene il suo rifiuto che esprimeva un rifiuto più ampio, collettivo. A quel tempo la gente aveva altro da fare. [...] non aveva voglia di questo, aveva voglia di altro, di ballare per esempio, di fare feste, di mettere al mondo dei figli. Un libro come questo mio e come molti altri che sono nati dopo, era quasi uno sgarbo, una festa guastata*” (LEVI, 2018, p. 669).

¹⁴ “*Se avessi ottenuto un immediato successo con *Se questo è un uomo*, forse avrei abbandonato la mia carriera di chimico, e, senza chimica, non avrei mai scritto *Il sistema periodico*” (LEVI, 2018, p. 710).*

¹⁵ “*Mi ricordo che, oltre a me, l’aveva letto Cesare Pavese, ma anche altri che ora non ricordo. Pavese disse che forse non era il momento adatto per fare uscire *Se questo è un uomo*, ma non per censura ebraica, ma perchè sarebbe andato disperso fra i tanti libri di testimonianze sui Lager che uscivano in quel tempo. Disse che era meglio aspettare*”. (ORENGO, 1987, p. 3).

¹⁶ Sobre a entrada de Levi no universo da literatura, mas, principalmente, sobre seu ingresso na Einaudi, antes como consultor e tradutor, e depois como escritor e colaborador, ver Ferrero (2009). O livro narra, em forma de romance, os anos de ouro da Editora Einaudi, de seu fundador e seus colaboradores, entre escritores, funcionários etc.

Anna Maria, também membro do CLN. Garrone aconselha Antonicelli a publicá-lo, dizendo que o manuscrito era “superior aos outros que ele leu do gênero” e que não era “somente um documento histórico, mas, em muitas de suas páginas, uma coisa bela”¹⁷.

A crítica que se preocupou com a obra no período de seu lançamento, e nela reconheceu algum valor, pareceu enxergar naquele químico um potencial escritor. Lorenzo Gigli (1947), por exemplo, fala da abordagem científica da realidade. Ao comentar a obra de Levi, pontuando que muito já se tinha escrito a respeito dos crimes cometidos pelos nazistas nos campos de extermínio, o crítico diz que nenhum relato o havia chamado a atenção como “[...] o diário de Primo Levi, onde a “demolição” científica do indivíduo é narrada em termos de fria crônica, sem a mínima concessão”¹⁸. Gigli (1947) concebe o “diário” como uma exposição do “[...] inferno sobre a Terra, não tanto pelos episódios aos quais se refere, mas sim pelos significados que contém e perspectivas que abre”¹⁹. Segundo o crítico, “o diário de Levi” é escrito com um intuito diferente da acusação e da vingança. É mais uma contribuição “ao estudo da condição humana”, que tem intenção de relatar “a experiência biológica e social da vida no campo [...]: a luta feroz para sobreviver, a seleção dos indivíduos, os fortes e astutos se salvam, os fracos submergem”²⁰ (GIGLI, 1947).

Das primeiras críticas, a que mais se destaca é a feita por Italo Calvino, publicada meses depois do lançamento do livro, e que tece elogios à capacidade narrativa do autor, capaz de narrar o inenarrável, comunicar o incomunicável, aquilo que “passa todos os limites do dizível e do humano”:

[...] Primo Levi nos deu um magnífico livro sobre os campos de concentração, que não é só um testemunho efficacíssimo, mas tem páginas de autêntica potência narrativa, que permanecerão em nossa memória entre as mais belas da literatura sobre a Segunda Guerra mundial.

[...] Levi não se limita a deixar falar os fatos, os comenta sem forçar a voz [...]. Estuda com pacata sinceridade o que resta de humano em quem foi posto a uma prova que de humano não tem nada.²¹ (CALVINO, 1948).

¹⁷ “*nel giudicarlo superiore a quanto finora mi è accaduto di leggere in quel genere [...]*” “*Mi pare non sia soltanto un documento storico e umano di grande rilievo (...) ma in molte e molte sue pagine, una cosa bella*”.

Carta do Arquivo do Centro di studi Piero Gobetti, “Fondo Antonicelli”, em Turim (*apud* BUCCIANINI, 2011, p.147).

¹⁸ “[...] *il diario di Primo Levi, dove la “demolizione” scientifica dell’individuo è narrata in termini di fredda cronaca senza la minima concessione*” (GIGLI, 1947).

¹⁹ “[...] *inferno sulla Terra non tanto per gli episodi che riferisce, quanto per i significati che racchiude e le prospettive che spalanca.*” (GIGLI, 1947).

²⁰ “*Non per spirito di vendetta né per aggiungere altri capi d’accusa, bensì per un contributo allo studio della condizione umana. [...] Un’altro aspetto è il valore di esperienza biologica e sociale della vita nel campo [...]: la lotta feroce per sopravvivere, la selezione degli individui, i forti ed astuti si salvano, i deboli vanno sommersi.*” (GIGLI, 1947).

²¹ “[...] *Primo Levi ci ha dato su questo argomento [i campi d’annientamento] un magnifico libro che non è solo una testimonianza efficacissima, ma ha delle pagine di autentica potenza narrativa, che rimarranno nella nostra memoria tra le più belle della letteratura sulla Seconda guerra mondiale.*

[...] *Levi non si limita a lasciare parlare i fatti, li commenta senza forzar mai la voce*

A grande experiência da vida de Levi, antes narrada oralmente aos amigos nos círculos sociais ou nos passeios ao longo do rio Pó, tem a possibilidade de chegar ao grande público, pela primeira vez, dois anos depois de sua volta para casa. Mas o testemunho parece ter tido mais um efeito de curiosidade do que propriamente de alarme ou, para melhor dizer, reflexão sobre aquela experiência. O “diário da deportação” – maneira como a obra foi tratada durante muito tempo – não atinge o sucesso editorial: com uma tiragem de 2500 exemplares, a edição teve em torno de 1500 cópias vendidas e, segundo pesquisas mais recentes do *Centro Internazionale di Studi Primo Levi*, ficou restrita aos leitores de Turim²².

A publicação pela Einaudi (1958)

Entre a publicação de *Se questo è una uomo* pela De Silva e o contrato para a edição einaudiana, assinado em julho de 1955, Levi desencorajou-se a escrever. Em entrevista de 1986, o autor diz:

A primeira edição foi lida por poucas pessoas, mas muito exaltada pelos críticos, inclusive por críticos muito importantes. Mas tudo acabou ali.

Eu, por outro lado, não chorei por isso, porque me parecia ter cumprido o meu dever cívico. Havia me livrado de um peso, curei-me escrevendo. Puxei os remos para o barco, considerei fechado o capítulo, não digo literário, porque não pensava na literatura...²³ (LEVI, 2018, p. 669).

Porém, a partir da publicação por parte da Einaudi, a obra começa a construir-se no panorama da literatura italiana como um sucesso. Alguns fatores contribuíram para a credibilidade da obra: um dos principais foi a palestra proferida por Levi, por ocasião do décimo aniversário da liberação e do fim da guerra, em 1955. Nela, os jovens presentes dirigiram muitas perguntas ao autor, o que sugeria que aquela geração – diferentemente da antecessora – estava sim interessada em saber o que tinha acontecido durante o grande conflito da década anterior. Assim, o volume é reproposto à Einaudi para a publicação e, graças à intervenção do crítico literário Luciano Foà, é aceito em 1955. O lançamento, porém, se dá somente em 1958, devido a uma crise financeira pela qual passava a editora

[...] *Studia con pacatezza accorata cosa resta di umano in chi è sottoposto a una prova che di umano non ha nulla.*” (CALVINO, 1948).

²² O *Centro Internazionale di Studi Primo Levi* leva adiante, a partir de 2018, uma pesquisa que busca o destino das 1500 cópias vendidas do livro primogênito de Levi. A intenção é mapear as edições e, porventura, encontrar as histórias que há por trás delas. Uma mostra dedicada às cópias dessa primeira edição, organizada pelo centro de estudos, ocorreu entre os meses de novembro e dezembro de 2018, na Biblioteca Nacional de Turim.

²³ “*La prima edizione fu letta da poche persone, ma molto lodata dai critici, anche dai critici molto importante. Però tutto è finito lì.*

Io d'altra parte non mi sono mica messo a piangere per questo, perchè mi pareva dia ver fatto il mio dovere civico. Mi erro sollevato di un peso; ero guarito scrivendo. Ho tirato i remi in barca, ho considerato chiuso il capitolo, non dico letterario, perchè non pensavo alla letteratura...” (LEVI, 2018, p. 669).

naqueles anos. Outro que muito contribuiu para a publicação foi Paolo Boringhieri, responsável pela edição dos livros de divulgação científica da Einaudi. Levi colaborou como tradutor da editora desde 1951, quando firmou contrato para traduzir *Organic Chemistry*, de Henry Gilman, assim como nos conta Giulia Boringhieri (2010, p. 184-185):

Em 22 de março de 1951 a Einaudi estipula um contrato de tradução para o primeiro volume de *Organic Chemistry* di Henry Gilman, com um químico dividido entre o trabalho em uma fábrica de tintas de Settimo Torinese e a escrita, da qual, até aquele momento, tinha tido pouca satisfação. Cinco anos antes tinha proposto à Einaudi a publicação de um livro escrito por ele logo depois de ter voltado para casa do lager de Auschwitz, mas a Einaudi, por meio de Natalia Ginzburg, o havia refutado, considerando-o inadequado para o momento [...].²⁴

O bom trabalho com o livro de Gilman fez com que Paolo Boringhieri propusesse a Levi um acordo de colaboração exclusiva e continuada para a editora, no qual receberia uma compensação financeira para realizar traduções, revisões, leituras de rascunhos, livros e artigos para o “Notiziario Einaudi”. Boringhieri destaca para os responsáveis da editora a pontualidade e o profissionalismo de Levi, e expõe que gostaria de ver o seu *Se questo è una uomo* novamente publicado, já que a obra tinha desaparecido do mercado e nunca mais fora reimpressa. É, segundo Giulia Boringhieri (2010) o primeiro e único caso no qual seu pai assumiu o papel de intermediário entre a editora e um autor que não fosse propriamente do campo científico.

O livro seria republicado somente em 1958, como um testemunho, na coletânea de ensaios “*Saggi*”, e não como uma narrativa, destituindo-o, de certa forma, de seu caráter literário. Somente em 1963, depois do sucesso de *A tréguia*, a obra é reclassificada e passa a ser um título da coletânea de narrativas “Coralli”. A partir de 1965, começa a fazer parte da coletânea de leituras para a escola média (“*Letture per la scuola media*”), tornando-se um clássico da leitura estudantil. Entre a primeira publicação, em 1947, e a segunda, em 1958, Levi trabalha na revisão do texto, transformando, em mais de um ponto, o seu aspecto, e integrando notáveis ampliações: mais ou menos vinte páginas, e um capítulo a mais – “Iniciação”; algumas substituições lexicais, que apresentam palavras escolhidas com uma precisão definitiva; a adição de fatos anteriores à partida de Fossoli; alusões dantescas e revisão de estrangeirismos. As reformulações, porém, pouco modificam o valor testemunhal e expressivo da primeira edição, que permanece indiscutível, mas acrescentam intensidade, reforçam a precisão e o sentido. A obra vem definitivamente concluída, em edição definitiva, somente em 1976, com um apêndice do próprio autor, numa espécie

²⁴ “Il 22 marzo del 1951 l'Einaudi stipula un contratto di traduzione per il primo volume di *Organic Chemistry* di Henry Gilman con un chimico diviso fra l'impiego in una fabbrica di vernici di Settimo Torinese e la scrittura, dalla quale fino a quel momento aveva ricevuto scarse soddisfazioni. Cinque anni prima aveva proposto all'Einaudi di pubblicargli un libro da lui scritto di getto subito dopo essere tornato a casa del lager di Auschwitz, ma l'Einaudi, per bocca di Natalia Ginzburg, lo aveva respinto ritenendolo inadatto al momento [...]” (BORINGHIERI, 2010, p. 184-185).

de autoentrevista na qual esclarece as dúvidas mais suscitadas em seus diversos colóquios, sobretudo com os estudantes da escola média italiana.

A publicação pela Einaudi traz consigo o reconhecimento de Levi como escritor, além de mais numerosas críticas publicadas a respeito da obra. O valor literário do testemunho daquele químico é destacado, e a potência narrativa de seus escritos acaba chamando a atenção do grande público. Porém, muitas vezes ainda a obra de Levi seria classificada como um “valioso testemunho”, um “documento histórico relevante”, sendo colocada ao lado do *Diário* de Anne Frank e de *A espécie humana*, de Robert Antelme. Obviamente, o distanciamento temporal, e o conjunto de obras do autor, permite-nos afirmar que seu livro de estreia foi muito mais do que uma narrativa memorialística ou testemunhal. Foi, em todos os sentidos, um escrito claro e coeso, quase antropológico e etológico, sobre o homem em uma condição extrema e em um contexto de catástrofe, nascido da observação de um cientista que, frequentemente, tenta esclarecer e explicar aquilo que presenciou.

Assim sendo, devido ao alcance que a obra de Levi teve ao longo de seu itinerário como escritor, faz-se cada vez mais necessária a análise daquilo que ela ainda pode trazer ao leitor do século XXI. Seu testemunho não se encerra nas considerações sobre o campo de concentração e não se centra somente na *Shoah*. O autor fez questão de demonstrar, ao longo da vida, que os horrores do *Lager* não se esgotaram com Hitler e os nazistas. Ao contrário, os fascismos ainda teimavam – e pelo que notamos, ainda teimam – em sobreviver, e o autor, assumindo de forma plena seu papel de testemunha, expõe as possíveis transformações e transfigurações daquele modelo político-ideológico para que possamos refletir e agir sobre nossos tempos.

MACIERA, A. C. The genesis of Primo Levi's firstborn book. **Revista de Letras**, São Paulo, v. 59, n. 1, p. 15-31, jan./jun. 2019.

- **ABSTRACT:** *Primo Levi's literature leads us to his emprisonnement in one of the Nazi concentration camps during the second World War. The Italian chemist of Jewish origin lives for almost a year as a prisoner of the Germans in the Monowitz camp (Auschwitz III), and survives, according to himself, thanks to a series of factors that combined and determined his return back home. His literature is born precisely from this experience: the memory and the need to narrate, allied to his training as chemist and to his humanist and scientific mind, are the starting point of a work that will decisively mark the twentieth century and make him one of the leading Italian authors from the Novecento. This article intends to expose the genesis of Primo Levi's literature, addressing the first texts written by the author between 1945 and 1947, the year of the first edition of "Is this a man?," and to discuss the history of the first publication by the great publisher Einaudi in 1958.*
- **KEYWORDS:** *Italian narrative. Primo Levi. Testimonial Literature. Memory.*

Referências

- BELPOLITI, M. Note ai testi. *In*: LEVI, P. **Opere**. Torino: Einaudi, 1997. v.1-2, p.1379.
- BORINGHIERI, G. **Per uma umanesimo científico**: storia di libri, di mio padre e di noi. Torino: Einaudi, 2010.
- BUCCIANTINI, M. **Esperimento Auschwitz**. Torino: Einaudi, 2011.
- CALVINO, I. Un libro sui campi della morte: se questo è un uomo. **L'Unità**, Roma, 6 magg. 1948. Não paginado.
- FADINI, M. Su una avantesto di Se questo è una uomo: uma nova edição del Rapporto sul Lager di Monowitz del 1946". **Filologia italiana**, [s.n.], n. 5, p. 209-240, 2009.
- FERRERO, E. **I migliori anni di nostra vita**. Milano: Feltrinelli, 2009.
- FERRERO, E. C'è già in quel texto la voglia, l'urgenza, il dovere del racconto. **La Stampa**, Torino, p.25, 21 febr. 2019.
- GIGLI, L. Erano uomini. **Gazzetta del Popolo**, Torino, 7 dic. 1947. Não paginado.
- LEVI, P. **Se questo è un uomo**. Torino: Einaudi, 1976. (Lecture per la Scuola Media).
- LEVI, P. Cromo. *In*: LEVI, P. **A tabela periódica**. Tradução de Luiz Sérgio Henriques. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994. p. 147-158.
- LEVI, P. **É isto um homem?** Tradução de Luigi del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.
- LEVI, P. **Os afogados e os sobreviventes**. Tradução de Luiz Sérgio Henriques. São Paulo: Paz e Terra, 2016.
- LEVI, P. **Opere**. Torino: Einaudi, 2018. v.3.
- LEVI, P. Não éramos mais homens. Tradução de Aislan Camargo Maciera e Maurício Santana Dias. **Cult**, São Paulo, n. 247, p. 38-39, 2019.
- LEVI, P.; DE BENEDETTI, L. Rapporto sulla organizzazione igienico-sanitária del campo di concentramento per Ebrei di Monowitz: Auschwitz-Alta Slesia. **Minerva Medica**, Torino, v. 37, p. 535-544, luglio-dic. 1946.
- LEVI, P.; DE BENEDETTI, L. **Assim foi Auschwitz**. Tradução de Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- MATTIODA, E. **Levi**. Roma: Salerno, 2011.
- ORENGO, N. Natalia Ginzburg: nessuno censurò a Primo Levi. **La Stampa**, Torino, p.3, 12 luglio 1987.

SANTANA DIAS, M.; MACIERA, A. C. A experiência, a memória e a necessidade de narrar. **Cult**, São Paulo, n. 247, p. 36-37, 2019.

SEGRE, A. **Un coraggio silenzioso**: Leonardo De Benedetti, medico, sopravvissuto ad Auschwitz. Zamorani: Torino, 2008.

THOMSON, I. **Primo Levi**. Tradução de Julio Paredes. Barcelona: Belacqua, 2007.

“ESTES QUE SE ALUGAM PARA FILMES/ DA MAIS BRUTAL PORNOGRAFIA CRUA”¹, JORGE DE SENA E OS TRABALHOS.

Beatriz Helena Souza da CRUZ*

- **RESUMO:** Observamos a presença do trabalho na obra seniana, de formas diferentes. Assim, lembrando que trabalho é um tema tão amplo quanto os significados da palavra, pretende-se observar como ele está representado na obra de Jorge de Sena, a partir da localização de um grupo de poemas em que há, entre outras questões, situações diferentes de trabalhadores inseridos no Capitalismo, notadamente ambientados no século XX, bem como exemplos das relações e das implicações do trabalho na vida humana. Para tanto, constitui a base teórica e crítica deste trabalho os escritos do próprio Sena, estudiosos de diferentes áreas como Karl Marx e Herbert Marcuse, entre outros. Traremos as críticas empreendidas pelo poeta à exploração implementada por este sistema, resgatando o lugar do trabalho na construção do homem enquanto ser dotado de inteligência e produtor de cultura, que se modifica enquanto transforma a natureza, conforme Marx.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Literatura portuguesa. Jorge de Sena. Dinheiro. Trabalho. Humanidade.

*Distrá-me e já tu ali não estavas
vendeste ao tempo a glória do início
e na mão recebeste a moeda fria
com que o tempo pagou a tua entrada*
Gastão Cruz (2006, p. 31).

A finitude da vida é finita é um fato que deveria, mas habitualmente não nos leva a valorizar o tempo que nos é dado, cuja duração desconhecemos. A vida vem sendo continuamente pautada pelas descobertas e invenções humanas, pelas transformações no mundo material e suas implicações na percepção da passagem do tempo, até chegarmos a um momento em que tem-se como natural trabalhar muito em troca de dinheiro para consumir, do necessário ao supérfluo, como se essa fosse a rotina expressão da natureza humana.

* UFF - Universidade Federal Fluminense. Instituto de Letras. Pesquisadora de Pós-Doutorado na área de Estudos de Literatura Portuguesa. Niterói - RJ - Brasil. - 24210-200. beatriz.helena42@yahoo.com.br.

¹ O trecho entre aspas corresponde ao primeiro e segundo versos do poema “Filmes Pornográficos”, um dos dez que formaram o corpus da pesquisa de Mestrado sobre trabalhadores do século XX na poesia de Jorge de Sena.

Artigo recebido em 30/07/2019 e aprovado em 20/09/2019.

Mudaram os deuses, a percepção do tempo, o uso do dia e da noite; encurtaram-se as distâncias, mas é constante a busca humana por conforto e segurança, motor de grandes mudanças, o trabalho como elemento transformador, bem como é muito humana a sensação de que algo sempre nos falta, o que nos leva às artes como possibilidades: de apreciação, de criação, de educação, de aprimoramento, de permanência depois da morte.

Se, como dissemos, trabalho é, entre outras coisas, um instrumento de construção do ser humano, poderíamos nos perguntar porque isto acontece. Uma resposta possível seria o legado, a possibilidade de deixar uma marca no mundo, um trabalho que marque o nosso nome na história. *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri (1265 – 1321); *Mona Lisa* e *A última ceia*, de Leonardo da Vinci (1452 – 1519); *Os Lusíadas*, de Luis de Camões (1524 – 1580); *Rei Lear* e *Macbeth*, de William Shakespeare (1564 – 1616) e *Moça com brinco de pérola*, de Johannes Vermeer (1632 – 1675) são exemplos de legado.

Para além dos poemas senianos que lidam, de alguma forma, com temas relacionados a trabalho e trabalhadores, do ponto de vista do capital, as diversas formas de trabalho perpassam a obra deste trabalhador multifacetado da literatura, que se construiu com o próprio trabalho, educando-se e demonstrando elevada consciência de si. Como a maternidade que, efetivamente, se inicia no momento do nascimento do filho, o poeta nasce juntamente com seu primeiro poema. Eis como Jorge de Sena disse isto:

Tão inteligente como outros, menos culto que muitos, pior crítico que alguns, me promoveram acima de mim mesmo. E eu, sob pena de me aniquilar, não tive outro remédio senão *alçar-me e ser como achavam que eu era*, para livremente ir sendo o poeta que não achavam que eu fosse.” (SENA, 1961, p. 10, grifo nosso).

Esse surgimento do poeta com o poema também está plasmado no romance *Sinais de Fogo*, quando a personagem Jorge é tomado por uma irresistível necessidade de escrever, numa cena que transcrevemos abaixo:

Procurei no bolso o papel que não encontrei. Queria escrever, tinha de escrever. Mas, ao enfiar a mão no bolso da caneta, senti humidade. Estava quebrada, e os dedos voltaram-me cheios de tinta. Nada tinha importância: rasgado, sujo de tinta, eu tinha de arranjar com que escrever. Encontrei um lápis. E na carteira encontrei enfim um papel. *Enquanto não escrevesse, não saberia que escrever, e portanto não podia escrever apenas mentalmente*. Dando voltas ao papel que se me furava contra a carteira, escrevi:

Sinas de fogo, os homens se despedem,
exaustos e tranquilos, destas cinzas frias.
E o vento que essas cinzas nos dispersa
não é de nós, mas é quem reacende
outros sinais ardendo na distância,
um breve instante, gestos e palavras,
ansiosas brasas que se apagam logo. (SENA, 1984, p. 440, grifo nosso).

O nascimento dum poeta, como vemos. Um duplo nascimento de arte e artista, através do trabalho com as palavras. É de se notar, entretanto, como o termo trabalho está de tal modo atrelado à exploração e à falta de autonomia de um cidadão, à ideia de ser empregado de alguém, que referir Jorge de Sena como um trabalhador da palavra poderia atrair antipatias, como se o estivéssemos rebaixando. Entretanto, se concordamos com Paz (2012, p. 191), quando afirma que “[o] que caracteriza o poema é sua necessária dependência da palavra, tanto quanto sua luta para transcendê-la”, veremos que este agente lutador é o poeta.

Portanto, estamos, neste caso, lançando mão do entendimento de trabalho positivamente, empenho das faculdades e sensibilidades humanas para criar e dar corpo a algo imaginado ou que vai se imaginando enquanto se busca dar-lhe expressão. Seria este o tipo de trabalho que dignifica e constrói o homem. Ocorre que as tarefas repetitivas e alienadas, comuns na sociedade industrial sob a égide do capital, não têm sua imagem colada ao vocábulo sem razão. Uma quantidade imensa de pessoas estão obrigadas ao trabalho alienado, em geral mal remunerado também.

Neste sentido, se pudermos entender a arte como um dos resultados elevados de combinações diversas de esforços e talentos humanos, poderíamos dimensionar melhor o quanto de roubo da vida há nos trabalhos alienados para o capital. É deste segundo tipo que tratam alguns poemas de Jorge de Sena, dos quais nos interessa tratar.

Lepra

A poesia tão igual a uma lepra!

.

E os poetas na leprosaria
vão vivendo

uns com os outros,

inspeccionando as chagas

uns dos outros. (SENA, 1961, p. 34).

Quando se lê “Lepra”, de 1961, em que a poesia é comparada à uma doença altamente conagiosa e, portanto, demanda que se apartem da comunidade os contaminados, podemos nos sentir chamados a refletir sobre o lugar da poesia e da arte numa sociedade em que, através dos séculos, a arte e o conhecimento foram perdendo espaço para a busca pelos lucros financeiros, a qualquer custo, de modo que ampliou-se a realização daquilo de que já reclamava Camões (LUS, 5, 97 – 8) “quem não sabe arte, não na estima.”

É como se tudo aquilo que não reverta imediatamente em dinheiro não possa ter valor; como se trabalho se restringisse somente àquilo que gere riqueza material, diretamente. Sabemos que não é. Sabemos? Quem sabemos? Quem não está embotado pelos limitados refrões do sistema; pessoas que, cientes de que tempo não equivale a dinheiro, dedicam-se a apreciar artes, leituras, o nascer e o por do sol ou a música.

Num momento de acúmulo de avanços que permitiriam que as pessoas trabalhassem menos horas por semana e pudessem se dedicar a outras atividades, trabalhamos cada vez mais, num tempo de trabalho penoso, afastado de gratificação. É nas artes, como a

literatura, que criamos e mantemos a nossa humanidade; onde resistimos à transformação de pessoas em peças da engrenagem. A arte nos permite resistir sobretudo nas piores situações, como nos campos de concentração nazistas, tema recentemente abordado na tese de Ubiratan Machado Pinto (2018), intitulada “*A vida é vermelha*”: para além do limiar da Shoah.

De uma atividade que trazia distinção de alguns perante o conjunto da humanidade à tentativa constante de limitá-la a mercadoria, a arte vem ocupando diferentes lugares ao longo de nossa história. Mais do que nunca, arte é necessária como o lugar onde podemos nos reencontrar com nossa humanidade, um modo de reduzir a velocidade neste tempo de aceleração e estar conosco, sobretudo na literatura, em que somos chamados à concentração para ler, por exemplo, o já mencionado poema “Os trabalhos e os dias”, que trazemos abaixo:

Sento-me à mesa como se a mesa fosse o mundo inteiro
e princípio a escrever como se escrever fosse respirar
o amor que não se esvai enquanto os corpos sabem
de um caminho sem nada para o regresso da vida.
À medida que escrevo, vou ficando espantado
com a convicção que a mínima coisa põe em não ser nada.
Na mínima coisa que sou, pôde a poesia ser hábito.
Vem, teimosa, com a alegria de eu ficar alegre,
quando fico triste por serem palavras já ditas
estas que vêm, lembradas, doutros poemas velhos.

Uma corrente me prende à mesa em que os homens comem.
E os convivas que chegam intencionalmente sorriem
e só eu sei porque principiei a escrever no princípio do mundo
e desenhei uma rena para a caçar melhor
e falo da verdade, essa iguaria rara:
este papel, esta mesa, eu apreendo o que escrevo² (SENA, 1961, p. 69).

Neste poema louva-se a construção do poeta, que se faz enquanto uma pessoa dedicada a um ofício: “este papel, esta mesa, eu apreendo o que escrevo” marca a instalação da condição do poeta, ao passo que no poema homônimo, de Hesíodo (2008, p. 63), “temos o mito da criação do homem”. No caso seniano, é a escrita enquanto trabalho libertador que constrói o poeta, que aprende/ apreende o que escreve com mãos próprias e alheias.

Em “Os trabalhos e os dias”, o eu que “apreende o que escreve” carrega “[...] a imagem do homem que não cessa de trabalhar em prol da compreensão de si e dos outros, acreditando na necessidade de testemunhar o humano no que ele tem de melhor”

² Terceiro poema do volume *Coroa da terra*, que “agrupou poemas de 1941 a 1944” (SENA, 1961, p. 12), posteriormente reunido em *Poesia I* “Os trabalhos e os dias” é o título do poema de Hesíodo (2008, p. 13), que o “escreveu dirigido ao seu irmão Perses [...] com quem o poeta estava tendo um litígio a propósito da divisão de terras e dos bens herdados do pai”, em que é mostrada “a organização do mundo dos mortais”.

(ALVES, 2004, p. 176), ou seja, o poeta/ homem realiza um trabalho elevado porque a serviço da coletividade, um serviço poético que exige o gesto de apagamento deste trabalhador/poeta.

Esta construção dialética de um eu poeta que nasce juntamente com sua obra, tal qual já mencionamos no romance seniano, nos faz lembrar “A invenção da cultura”, estudo em que o antropólogo Roy Wagner (1938 - 2018) afirma que: “Criamos o eu a partir do mundo da ação e o mundo da ação a partir do eu” (WAGNER, 2012, p. 197), dentro do grande entendimento de que a Cultura é uma invenção humana em constante transformação, e que vai constantemente transformando o homem.

Dessa vida em movimento é que dá testemunho Jorge de Sena, sem que sua obra assuma uma característica que leve ao confessional. Testemunho é, em sua poesia, “um fazer que se faz fazendo” (LOURENÇO, 2010, p. 21), como vimos “na mesa em que os homens comem” e como também encontramos em “Lepra”, poema que carrega essa ação em andamento, visto que “os poetas” “vão vivendo”, “inspêccionando as chagas/uns dos outros”, como nos dizem versos. Embora presente em seus poemas já desde os anos de 1940, é em *Poesia I* (SENA, 1961) que encontramos o prefácio em que Sena, entre outras coisas, se distingue como o poeta do testemunho, explicitamente:

Como um processo testemunhal sempre entendi a poesia, cuja melhor arte consistirá em dar expressão ao que o mundo (o dentro e o fora) nos vai revelando, não apenas de outros mundos simultâneos e idealmente possíveis, mas, principalmente, de outros que a nossa vontade e dignidade humana deseja convocar a que o sejam de facto. (SENA, 1961, p.11-12).

Trata-se aqui dum trabalho que constrói vida, arte e o poeta. Um trabalho que eleva o ser, bem como constrói convivência entre os homens. Numa acepção oposta, na sequência estão reunidos dois poemas em que encontramos aqueles cuja situação de pobreza material aparece destacada. Começemos com o anônimo pintado.

Rendimento

Estava sentado num degrau da porta,
encostado à ombreira,
numa rua de ligação, sem montras,
onde só passam carros e as pessoas a encurtar caminho.
A face pálida, boca entreaberta,
barba por fazer e o cabelo em repas desoladas.

Difícilmente respirava, nada seguia com os olhos,
ora muito abertos, ora piscando muito.

No regaço, e protegido pelos joelhos agudos,
tinha um boné no qual
esmolavam os transeuntes.

Da lapela, preso por um alfinete,
pendia amarrotado e sujo um boletim
da Assistência Nacional dos Trabalhadores.

Era o cartão de visita, o bilhete
de identidade, a certidão, a carta
de curso, a apólice de seguro,
o título do Estado.
E, no boné, como se vê, caía o juro.
(SENA, 1961, p. 183).

Neste poema³ o autor oferece uma imagem, ponto de partida que fundamenta uma perspectiva negativa com relação ao funcionamento de uma sociedade na qual não causa espanto que uma pessoa esteja numa rua qualquer a mendigar. Isso indica criticamente que, numa tal sociedade, pessoas são equivalentes a números frios de registros burocráticos, que não desembocam na prestação de serviços ou ações que visem cuidar das vidas humanas, uma das razões pelas quais se constituíram os Estados nacionais.

Não se vê ironia neste poema. Se observarmos o funcionamento da sociedade capitalista, poderemos perceber que, para o andamento adequado desse modo de produção, buscou-se forjar hábitos de consumo, criando necessidades e/ou mudando os nomes das coisas. Penso em rendimento, palavra que tem como significado ganho de dinheiro, sem o qual não é possível se inserir numa sociedade baseada no consumo e que, no título desta obra significa justo a ausência de dinheiro.

Seria possível esmola ser considerada um ganho? Esmola é um auxílio, mas não é fruto de trabalho, não é um tipo de remuneração, embora materialmente seja recebida em dinheiro. Esmola provém de caridade, o que expressa hierarquia entre quem pode oferecê-la e aquele que precisa recebê-la. Sendo assim, este poema lida com questões complexas do funcionamento da sociedade, que não percebemos no cotidiano. Pedir esmola demonstra necessidade material, situação vexatória para quem pede e constrangimento.

Invisibilidade é algo que se destaca nesta construção, pois há alguém que descreve a cena, sem a participação do pedinte, como se vê já na primeira estrofe: “Estava sentado num degrau da porta, / [...] barba por fazer e o cabelo em repas desoladas” (SENA, 1961, p. 183); a isso acresça-se que esse alguém é inexpressivo, e só pode ser um homem em virtude apenas de ter barba. Ele está numa rua de pouco movimento, passivamente aguarda, em oposição ao taxista de “Lisboa, 1971”, por exemplo, que mesmo empregado reclama e argumenta, como se verá adiante.

³ Sexto componente do volume *Post-Scriptum* (SENA, 1961), composto por trinta e três poemas, foi reunido depois na coletânea *Poesia I*, de 1961. *Post-Scriptum* reuniu, à época, “alguns inéditos e dispersos”, como explica o autor: na “[...] maior parte dos casos, são poemas que as circunstâncias editoriais levaram a retirar dos livros já organizados”, e isto nos dá provas do quão criterioso era Jorge de Sena com a organização de sua obra, o que condiz, é claro, com sua atividade como crítico e estudioso da literatura, sobretudo a portuguesa. No prefácio de 40 anos de servidão, Mécia de Sena refere este volume de 1960 como “já de si, uma coletânea de poemas ‘deixados de fora’” (SENA, 1989b, p. 12, grifo do autor).

Sobre este pedinte vemos vestígios de um passado em melhores condições, visto que o verso “Foi honrado toda a vida” traz a ideia de ter sido honesto trabalhador, o que se relaciona com o homem que está sentado numa rua de pouco movimento, que carrega “um boletim/ da Assistência Nacional dos Trabalhadores” (SENA, 1961, p. 183), ou seja, um ex-empregado. Em ambos os casos, é uma condição humilhante.

A leitura do poema “Rendimento” nos leva a refletir sobre o que escreveu Marcuse, ou seja, como é possível que numa estrutura social sustentada pelo conjunto da sociedade, cujo desenvolvimento dos modos de produção guardava a promessa e a expectativa de universalização de produtos e serviços, bem como de liberdade para escolher, devido a princípios como o da livre concorrência, possa admitir que uma parcela de seus membros esteja “sentado num degrau da porta, [...] / numa rua de ligação, [...]” (SENA, 1961, p. 183) pedindo esmolas?

Considero adequado lembrar as palavras de Walter Benjamin, quanto ao novo (à época) andamento da vida nas cidades: “As pessoas tinham de se acomodar a uma circunstância nova e bastante estranha, característica da cidade grande”, e cita Simmel: “[...] Antes do desenvolvimento dos ônibus, dos trens, dos bondes do século XIX, as pessoas não conheciam a situação de terem de se olhar reciprocamente por minutos, ou mesmo por horas a fio, sem dirigir as palavras umas às outras.” (BENJAMIM, 1989, p. 36-37). Que dizer, então, da situação de passar por semelhantes que estão a mendigar na rua?

Adiante, neste mesmo ensaio, Benjamin (1989, p. 54) nomeia como “indiferença brutal” e “isolamento insensível de cada indivíduo em seus interesses privados” esse comportamento de multidão na cidade grande, que é um produto do sistema capitalista. De um modo diferente, pela ausência, essa indiferença está retomada neste poema seniano, em que as cidades cresceram e há ruas “de ligação, sem montras, / onde só passam carros e as pessoas a encurtar caminho” (SENA, 1961, p. 183), ou seja, ruas que não são o caminho principal, onde não há muito público a quem pedir esmolas.

Este sujeito que está parado numa rua mendigando encontra-se numa condição de estagnação na sociedade, posto que está excluído do trabalho e das possibilidades do consumo; de modo que o poema tematiza imobilidade, petrificação. Se nos outros poemas componentes deste *corpus* há trabalhadores reclamando serem insuficientes os seus rendimentos, não permitindo que honrem todas as suas despesas, este personagem já foi suplantado pelo sistema. No entanto, vive e por isso sofre.

O livre comércio, a liberdade de expressão são elementos constituintes da organização social, estando, assim, disseminada a ideia de que todos tenhamos o direito de escolha. No entanto, uma simples observação é suficiente para percebermos que, no capitalismo, nossas escolhas passam necessariamente pelo tamanho de nossos bolsos, de modo que, conforme salienta Herbert Marcuse (1972, p. 28): “[...] a mais eficaz subjugação e destruição do homem pelo homem tem lugar no apogeu da civilização, quando as realizações materiais e intelectuais da humanidade parecerem permitir a criação de um mundo verdadeiramente livre”.

De modo indireto, o poema carrega um entendimento de que vivemos num sistema contraditório, um momento posterior a uma série de descobertas e invenções no campo da medicina e do desenvolvimento industrial, que produziu uma série de

bens materiais e conhecimentos de modo a permitir uma existência mais confortável para a humanidade, potencial que não se realiza devido ao modo como as riquezas, coletivamente produzidas, são expropriadas por uma minoria. Como observa Marcuse (1972, p. 85, grifo do autor) ao ler Freud: “A civilização é, acima de tudo, progresso no *trabalho* – quer dizer, trabalho para o agenciamento e ampliação das necessidades da vida. Esse trabalho realiza-se, normalmente, sem satisfação alguma para si mesmo; para Freud, é desagradável e penoso”.

A pretensão de estudar trabalho na obra poética de Jorge de Sena aponta para a necessidade de dissertar brevemente pelas várias possibilidades que o trabalho encerra, desde a origem etimológica da palavra trabalho – *tripalium*, instrumento medieval de tortura composto de três paus – até o conceito marxista ou a conotação que o termo guarda no modo de produção capitalista, pois nos poemas que são objeto deste artigo tais variações importam muito, visto que o autor transita entre muitas nuances, enquanto testemunha o percurso do homem pelo mundo material.

A *riqueza das nações* é a obra na qual Adam Smith enfatiza que a separação do processo produtivo em operações especializadas poderia levar a um enorme aumento da produção. No entanto, a ideia mais relevante desta obra a citar aqui é a da “mão invisível”⁴, o processo pelo qual a competição entre negócios cujo objetivo era o lucro os impelia a buscar os modos mais eficazes de satisfazer os clientes.

Esta divisão do trabalho está tão enraizada em nossa sociedade que parece compor nossa natureza; no entanto, é um dos exemplos do pensamento humano aplicado ao mundo material. Outro exemplo da elaboração humana é o dinheiro, como o conhecemos hoje, o papel-moeda que substituiu as diversas formas de escambo anteriores.

A falta de dinheiro é tematizada diretamente em “Ode aos livros que não posso comprar” (SENA, 1989a), que evidencia outro fato que parece natural, e que, no entanto, é uma construção advinda com o modo capitalista de produção, que é a necessidade do dinheiro para nos movermos nesta sociedade, inclusive para realizações como a compra ou publicação de um livro.

Em que pese o título trazer a palavra ode, estilo que comporta solenidade, temos um longo poema em nada semelhante à forma clássica, visto que as odes se caracterizavam por guardar semelhanças entre as estrofes, tanto pelo número quanto pela medida dos versos, o que aqui não acontece. Aparece o dinheiro, que é um elemento intimamente associado à condição de empregado, visto que da venda da força de trabalho deve resultar um pagamento, independente de ser o suficiente para as necessidades do trabalhador ou não. “Considerando que falamos do poeta que se colocou a serviço do testemunho, poderíamos nos perguntar qual o espaço que ocupa, bem como o papel que desempenha, o dinheiro na obra seniana” (CRUZ, 2011). Neste poema, a posse de dinheiro é condição de mobilidade, visto que para sair de casa, este eu lírico precisa ir “contando os tostões

⁴ Conforme Smith (1981, p. 4), “[...] este grande aumento da quantidade de trabalho que, em consequência da divisão do trabalho, o mesmo número de pessoas é capaz de executar, deve-se a três circunstâncias: primeira, ao aumento da destreza em cada operário; segunda, à economia de tempo que é comumente perdido ao passar de uma espécie de trabalho para outra; finalmente, à invenção de grande número de máquinas, que facilitam e abreviam o trabalho, e permitem a um homem fazer o trabalho de muitos”.

que [...] restam, / A ver se chegam para o carro elétrico” (SENA, 1989a, p. 50), conforme lemos ao final do mesmo.

O poema se inicia a partir de uma “(não) metáfora”, conforme escreve Luis Maffei. Os versos iniciais, “Hoje fiz uma lista de livros,/ e não tenho dinheiro para os poder comprar”, o ensaísta lê como “uma afirmação que poderia estar fora de um poema. Mas não está” (MAFFEI, 2009, p. 157). Isto nos lembra Octavio Paz, quando nos traz o seguinte ensinamento:

O poema é um tecido de palavras perfeitamente datadas e um ato anterior a todas as datas: o ato original com o qual toda história social ou individual principia; expressão de uma sociedade e, simultaneamente, fundamento dessa sociedade, condição de sua existência. Sem palavra comum não há poema; sem palavra poética, tampouco há sociedade, Estado, Igreja ou comunidade alguma. (PAZ, 2012, p. 192).

Trabalho com as palavras para criar arte, de modo que qualquer tema pode caber em versos, inclusive as dificuldades de um empregado. Como podemos perceber, aqui não se lamenta a impossibilidade da atitude meramente consumista, mas a impossibilidade de satisfazer uma necessidade, expressa nos versos: “[...] preciso de comprar alguns livros, / Uns que ninguém lê, [...] / Para, quando se me fechar uma porta, abrir um deles” (SENA, 1989a, p. 143).

Esta contrariedade com que se inicia o poema, no âmbito da poesia portuguesa, trazem à lembrança a engomadeira observada à distância pelo contrariado poeta, no século XIX, aquela que está doente e “mal ganha para as sopas” no poema de Cesário Verde (2010, p. 57), “Contrariedades”. No entanto, ao passo que aquela era observada e não tem voz no poema, este observa o mundo, enquanto observa-se inserido no seu contexto, e reflete, como lemos em toda a segunda estrofe, para mais adiante trazer à tona a necessidade da sua tarefa de leitor do mundo, como lemos em:

Não posso nem sei esquecer-me de que se morre de fome,
Nem de que, em breve, se morrerá de outra fome maior,
Do tamanho das esperanças que ofereço ao apagar-me,
Ao atribuir-me um sentido, uma ausência de mim,
Capaz de permitir a unidade que uma presença destrói.
(SENA, 1989a, p. 50).

É como se a oposição presente em Cesário entre poeta e engomadeira se resolvesse de modo tenso: o escritor e o trabalhador braçal, no poema seniano, se encontram nesse que não tem dinheiro. Num sistema baseado na propriedade privada dos meios de produção e acumulação de bens materiais, no qual autor e obra estão inseridos, pretende-se que o dinheiro opere tal como a chave que abre todas as portas. Sua ausência ou insuficiência cumpre, assim, o papel de instalar o espaço da pobreza material, e denunciar a desigualdade social em que se estrutura uma sociedade. Sena a desmascara, no entanto, em “Ode aos livros que não posso comprar”, pois comparar a necessidade de comprar

livros com a necessidade de comprar comida atenta para o quão limitada pode ser uma existência quando somente importa atender às necessidades de manutenção do corpo.

Na quarta estrofe, dentre as cinco em que o poema está dividido, encontramos o verso “Do tamanho das esperanças que ofereço ao apagar-me”, em que percebemos uma alusão à atividade testemunhal do poeta, visto que a falta de dinheiro versada atinge um ser humano, mantendo-o angustiado e frustrado, e o conjunto do poema, todo composto em primeira pessoa, expõe uma situação de insegurança, como podemos perceber nos versos “[...] o excesso de dificuldades na vida,” e “os lamentos que ouço, os jornais que leio” (SENA, 1989a, p. 143).

Retomando os versos da estrofe final, leio-os como um sinal de que o caminho para suplantar a “minha vida difícil” (SENA, 1989a, p. 143) extrapola o que o dinheiro possa comprar. Para tal existe a arte, aquilo que pode haver de mais humano feito por nós, mesmo que a sua obtenção ou o acesso a ela tenha de passar pela relação monetária de comprar um livro, ou pagar ingresso em museus, cinemas e teatros.

Vivemos num momento do capitalismo em que se considera qualquer coisa como passível de ocupar o lugar de mercadoria, desde que se encontre nicho de mercado para que seja comercializada – ou seja, o que começou a ter lugar num século XIX vivido por Baudelaire e refletido por Benjamim, atinge seu paroxismo neste começo de século XXI. Mede-se o valor das pessoas mediante a observação de sua capacidade de consumo, e consumir tornou-se um objetivo a ser alcançado prioritariamente.

Numa perspectiva diferente, o poema seguinte tematiza um profissional específico, num tempo histórico determinado, e exhibe uma aparente literalidade imediata, a começar pela reclamação expressa pelo valor de seus rendimentos.

Lisboa, 19715

O chofer de taxi queixava-se da vida.
Ganha 400\$00 por semana, o patrão conta
que ele se arranje do a mais com as gorjetas.
Os meus amigos morrem de cancro,
de tédio, de páginas literárias,
vi um rapaz sem as duas mãos que perdeu
na guerra (e o ortopedista ria-se de que ele
só queria por enquanto “calçar” uma das
que, artificiais, lhe preparou tão róseas).
as pessoas esperam com raiva surda e muita paciência
o autocarro, aumento de ordenado, a chegada
do Paracleto, bolsas da sopa do convento.
Mas o chofer de táxi contou-me que
discutira com um asno e lhe dissera:
“...V. que nesse tempo ainda andava a fugir
de colhão para colhão do seu pai
para ver se escapava de ser filho da puta...”

⁵ Este é o quarto poema da parte quatro do volume Exorcismos, posteriormente agrupado em Poesia III (SENA, 1989a).

E é isto: andam de colhão para colhão
a ver se escapam – e muitos não escapam.
E os outros não escapam aos que não escaparam.
(SENA, 1989a, p. 173-174).

Parte-se da observação da atividade cotidiana dum determinado profissional, um anônimo que por profissão circula pela cidade. No entanto, o “eu” que o observa ao mesmo tempo descreve uma injustiça específica, a remuneração insuficiente de que se queixa o taxista, bem como faz alusão a uma questão geral da nação, que me parece ser a guerra colonial, referindo-se ao “rapaz sem as duas mãos que perdeu/ na guerra”. Este taxista circula, mas não é livre.

Dentre os vinte versos que compõe este poema, apenas cinco referem-se ao taxista, de alguma forma. No quarto verso, “Os meus amigos” são do eu que fala no poema, que não é o trabalhador. Nos décimo quinto, décimo sexto e décimo sétimo versos há um outro que fala, que é o próprio taxista. Mais uma vez um outro fala em poema de Jorge de Sena, como já o fizeram Camões, o Minotauro etc.

O taxista deste poema não demonstra estar sentindo-se aprisionado no ambiente, ou num dado espaço físico. Trata-se de outro aprisionamento aqui: o econômico e o social, no que deriva do econômico. A ambientação deste poema é condizente com um capitalismo em estágio mais avançado, com relação ao final do século XIX que está guardado na obra de Cesário Verde. Um momento em que as paredes que aprisionam não podem ser vistas, como numa fábrica; nem percebidas, tendo-se em conta a permanência circunscrita à cidade, visto que na segunda metade do século XX o que cerceia a vida da maioria é a permanente necessidade de estar trabalhando para obter dinheiro, sem o qual nada se faz.

Este profissional é como o poeta, alguém que presta serviço, portanto, transporta o que é principal, mantendo-se numa posição coadjuvante. O poeta é também um trabalhador, visto que o escritor, numa determinada sociedade, é não apenas o indivíduo capaz de exprimir a sua originalidade, mas alguém desempenhando um papel social, na medida em que oferece aquilo que testemunha e elabora, através da lente das suas reflexões, podendo criar um caminho.

Cesário Verde, um poeta urbano, “[c]omo ninguém conseguiu dar expressão poética à realidade objectiva e quotidiana”, afirma Saraiva (1972, p. 226). “Na sua obra ganham beleza e sentido o cabaz da hortaliçeira, os melões, as maçãs, a madeira das árvores, os instrumentos dos carpinteiros, as ruas de Lisboa, as vitrinas das lojas, as manhãs de trabalho e as noites alucinadas a candeeiros de gás”. Sua poesia nos leva pelas ruas de Lisboa, e “[t]udo isto é dado de forma impressionantemente exacta, numa linguagem que consegue ser corrente e comum” (SARAIVA, 1972, p. 226).

Em “O Sentimento dum ocidental”, Cesário compõe de modo tão competente uma maquete da Lisboa pós-baixa pombalina que pode nos causar uma sensação de emparedamento ao longo da leitura do poema, passando-nos a sensação incômoda de alguém que, embora não desprovido da capacidade de andar, efetivamente não seja capaz de se deslocar, ficando aprisionado naquele território.

Se Cesário Verde compôs seus escritos com “lirismo dum repórter, mas dum repórter atraído pela cidade, sensível a todas as suas pulsações, inclusive as nauseantes [...]” (MOISES, 2006, p. 341), Jorge de Sena escreve de modo a direcionar a luz, a fim de que possa incidir sobre os efeitos impingidos ao ser humano, ora falando em primeira, outras vezes em terceira pessoa, mas falando de e com o outro, seu semelhante.

O que é um taxista? Um profissional que só é possível existir desde que os carros se tornaram acessíveis; algo que data esta profissão de meados do século XX, e ajuda a associar ou inscrever o poema numa época bem definida. Prestadores de serviços, que é o caso dos taxistas, são profissionais que atuam de modo passageiro, diferente de um torneiro mecânico, que efetivamente constrói produtos ou partes deles.

Temos aqui novamente o dinheiro, elemento que já havíamos mencionado, pela ausência, nos poemas “Ode aos livros que não posso comprar” e “Rendimento”. Mesmo considerando o fato de se estar empregado, como o taxista deste poema, observemos que isto não traz a solução para a questão do sustento, visto que pelo trabalho não se obtém a quantidade de dinheiro suficiente para atingir tal objetivo.

Como um bom capitalista, “[...] o patrão conta/ que ele se arranje do a mais com as gorjetas” (SENA, 1989a, p. 173-174) Apropriadamente, este poema aparece num livro intitulado *Exorcismos*. Aqui temos um dinheiro problemático, visto que a gorjeta, embora de origem lícita, não implica obrigatoriedade por parte do cliente, e torna-se, pois, necessária a denúncia de que o patrão não paga o suficiente e insinua que o empregado resolva por si mesmo esta equação. Considerando o fato de que o poema é localizado num tempo específico, já desde o título demarcado, e posteriormente reforçado por uma cifra específica num verso, constitui um importante testemunho das mazelas do sistema então vigente.

Ao longo da história, as sociedades estiveram sob diferentes modos de produção, com suas respectivas relações de exploração de mão-de-obra, como sabemos. Conforme iam-se modificando as tecnologias à disposição, transformaram-se os modos de produção, acarretando também transformações na organização política e no funcionamento geral das sociedades. Sob o modo de produção baseado na escravidão de seres humanos africanos, estes eram sequestrados e traficados. Dentro dos países escravocratas as pessoas ocupavam lugares sociais distintos, havendo os “escravos” e os “homens livres”, e os mercados de venda de escravos funcionavam como os de qualquer mercadoria.

Com o desenvolvimento da indústria, quando os empresários passaram a necessitar de consumidores, era fundamental a regulamentação da mão-de-obra assalariada, ao mesmo tempo em que deixou de ser economicamente interessante para os grandes empresários haver um contingente de pessoas trabalhando sem aferir renda, consequentemente, sem condições mínimas de compor um mercado consumidor.

A mudança na organização da sociedade materializa-se no espaço físico, sendo exemplo disso o deslocamento dos habitantes do campo para as cidades – os movimentos migratórios, como afirma o historiador Erick Hobsbawm (2010, p. 229):

[...] O século XIX foi uma gigantesca máquina para desenraizar os homens do campo. A maioria deles foi para as cidades ou, a qualquer preço, para fora do

ambiente tradicional rural, em busca do melhor caminho que pudesse encontrar em mundos estranhos, assustadores, mas sobretudo promissores, [...].

Atentemos para o fato de que a organização da sociedade, do trabalho, dão mostras da ação humana, a construção da cultura que já mencionamos acima, de modo que podemos nos perguntar como transformar a realidade, novamente, de modo a resolver os problemas criados por outras decisões humanas. Afinal, se entendemos que a necessidade é motor da mudança, que as dúvidas são o combustível da busca pelo conhecimento, e vemos que há uma minoria se beneficiando em detrimento dos trabalhos de milhões, o que falta para movimentarmos noutra direção as engrenagens do sistema?

Recordemos que a Revolução Industrial trouxe modos de produção em massa, alimentando promessas de mais conforto e, no entanto, este conforto chegou apenas para quem pode pagar. Assim, aqueles que não são detentores dos meios de produção vendem a sua força de trabalho, o seu tempo de vida portanto, ou “Se alugam para filmes/ da mais brutal pornografia crua” (SENA, 1989a, p. 210), como se pessoas fossem objetos ou maquinário que se contrata por um preço. No capitalismo, são mesmo, por isso é tao importante devolver-lhes a condição humana, como fez Jorge de Sena. Vejamos o poema:

Estes que não actores se alugam para filmes
da mais brutal pornografia crua
em que não representam mas só fazem
tudo o que possa imaginar-se e a sério
com a máquina espreitando bem de perto
por ângulos recônditos os gestos,
os orifícios penetrados e
quanto os penetra até que o esperma venha,
por certo são dos que prazer mais sentem
sabendo que afinal se exibem para tantos olhos.
São máquinas de sexo. Às vezes belas,
sem dúvida atraentes muitas delas,
imagens escolhidas como sonhos de
que possa ser a máquina perfeita.
Mas na verdade sentirão prazer?
E na verdade o dão no que se mostram?
Tão máquinas apenas – sem de humano
não digo só que o toque da carícia abrupta
mas mesmo uma atenção de sábio acerto
profissional de orgasmos a filmar –
que nada resta destes actos vistos
sequer desse animal mais que espontâneo
em corpos se afirmando que não falam
mas se penetram ao acaso dados.
Nada de humano ou de animal humano
flutua neste ou na imagem deles:
até porque são vistos como nunca vistos

os actos cometidos ou espreitados,
e mesmo o esperma do interrompido coito
(para quem paga estar seguro de
não ser fingido nada o que foi feito)
ejaculado ou vendo-se escorrer
do corpo mais passivo numa cena
é como imitação que nada inunda
senão o olhar tornado a mesma máquina
que tão de perto o foi filmar ampliado.
Horível é tudo isto. Mas no entanto,
mecânico e brutal, sem graça nem beleza,
roubando ao imaginar quanto é sentido
porque se amor se faz mal pode ver-se,
isto possui uma nobreza estranha
e uma fraqueza nua que nenhum amor
a si mesmo confessa: e contradiz
quanto mistério exista, que outro mais profundo
assim nos revela: actos de amor
são tantos actos de amor quanto são actos
de actores ocasionais para ele feitos
que todos somos desde que ele se faça. (SENA, 1989a, p. 210-212).

No movimento de reflexão e culminante elevação que percebemos em “Filmes pornográficos”, parece-nos ser essencial a capacidade de raciocinar e pensar, em oposição a, simplesmente, consumir. O poema não traz uma crítica moralista do filme, ou seja, não se trata do espanto por assistir cenas de sexo explícito o que aqui se levanta, mas o espanto em perceber a industrialização ali contida, cujo resultado é o filme.

Ocorre que Jorge de Sena, atento ao mundo em que vivia, no qual a campeia livre a logica da busca desmedida por lucro, ao assistir um filme pornográfico, fruto de uma indústria em expansão na década de setenta do século passado, compõe um poema em que expõe esta nova engrenagem, ao mesmo tempo em que demarca o espaço do humano. Tem-se a cena da produção de um filme pornô, na qual aparecem vários trabalhadores: os “não atores” que “se alugam para filmes/da mais brutal pornografia crua” (SENA, 1989a, p. 210); operador de câmeras e direção.

Vigésimo quarto poema do volume *Conheço o sal... e outros poemas*, posteriormente reunido em *Poesia III* (SENA, 1989a), este poema está datado de treze de outubro de mil novecentos e setenta e dois, portanto no período em que o autor residia nos Estados Unidos. Vejo-o como um poema em que sejam faces de uma moeda os pares aparência/produto e vida/ações. Refiro-me à distinção entre o sexo enquanto matéria-prima de um produto comercial, tarefa dos funcionários, com direção, cujas imagens estavam sendo captadas por uma câmera manuseada por outro funcionário, de um lado; e, por outro lado, a possibilidade do encontro de duas pessoas ao longo do percurso de suas vidas.

O poema é construído com a utilização de alguns vocábulos que deixam bem marcada a condição industrial do que se observa, como “máquina”, “máquinas”, “profissional”, “paga”, “mecânico”. A palavra consumo não consta de nenhum dos versos,

mas é facilmente percebida a relação por ela expressa, no verso “para quem paga estar seguro de”, ou seja, há a garantia de venda ou fornecimento de um determinado produto a um determinado consumidor, que adquiriu direitos de consumo mediante pagamento. Mas é desde a origem um produto para consumo da coletividade, pois, como afirma Benjamin (1989, p. 172):

Nas obras cinematográficas, a reprodutibilidade técnica do produto não é, como no caso da literatura ou da pintura, uma condição externa para sua difusão maciça. [...] A difusão se torna obrigatória, porque a produção de um filme é tão cara que um consumidor, que poderia, por exemplo, pagar um quadro, não pode mais pagar um filme.

Os versos “actos de amor/ são tanto actos de amor quanto são actos/ de actores ocasionais para ele feitos/ que todos somos desde que ele se faça” (SENA, 1989a, p. 212) nos lembram a conquista empreendida pelo soldado Lionardo, no episódio da Ilha dos Amores no nono canto d’*Os Lusíadas*, assim como o soneto cujo primeiro verso é “Enquanto quis fortuna que tivesse”, em que estão os versos “Ó vós que Amor obriga a ser sujeitos/ a diversas vontades!” (CAMÕES, 2005, p. 117).

Tudo o que é sólido desmancha no ar é um dos modos pelos quais Marx (2017) ilustra a modernidade capitalista, essa instabilidade na qual todo o mundo foi mergulhado. Marshal Berman (1986) escolheu essa construção imagética em forma de frase para dar título ao seu livro, em que analisa a aventura da modernidade. Muitos são os sinais e provas dessa perda de solidez, dessa modernidade líquida, conforme Bauman, ou modernidade tardia, conforme Hall. No entanto, independente de chegarmos a definições quanto ao modo correto de nomear, “Filmes pornográficos” aponta para um momento posterior do funcionamento do sistema, trazendo uma característica que hoje é gritante na sociedade: a mercantilização de tudo.

A poesia, a arte, assim, mais do que nunca, sendo o lugar onde se pode falar de tudo e criar mundos, como possibilidades, continua essencial; como vemos na quadra final de “Ode aos livros que não posso comprar”:

Por isso, preciso de comprar alguns livros,
uns que ninguém lê, outros que eu próprio mal lerei,
para, quando se me fâchar uma porta, abrir um deles,
folheá-lo pensativo, arrumá-lo como inútil,
e sair de casa, contando os tostões que me restam,
a ver se chegam para o carro eléctrico,
até outra porta.
(SENA, 1989a, p. 50).

CRUZ, B. H. S. da. These who rent themselves for movies/ of the most brutal raw pornography, Jorge de Sena and the works. **Revista de Letras**, São Paulo, v.59, n. 1, p. 33-49, jan./jun. 2019.

- **ABSTRACT:** *We observe the presence of work in the Seniana work, in different ways. Thus, recalling that work is as broad a theme as the meanings of the word, we intend to observe how it is represented in the work of Jorge de Sena, from the location of a group of poems in which there are, among other issues, different situations of workers inserted in Capitalism, notably set in the twentieth century, as well as examples of the relationships and implications of work in human life. For this, the writings of the Sena, scholars of different areas such as Karl Marx and Herbert Marcuse, among others, constitute the theoretical and critical basis of this work. We will bring the criticism of the poet to the exploitation implemented by this system, rescuing the place of work in the construction of man while being endowed with intelligence and producer of culture, which changes while transforming nature, according to Marx.*
- **KEYWORDS:** *Portuguese Literature. Jorge de Sena. Money. Labor. Humanity.*

Referências

ALVES, I. F. Trabalho sobre trabalho: dois poemas de Jorge de Sena. **Metamorfoses**, Rio de Janeiro, v.5, p. 175 - 182, 2004.

BENJAMIN, W. **Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo**. Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras escolhidas III).

BERMAN, M. **Tudo o que é sólido desmancha no ar**: a aventura da modernidade. Tradução de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioratti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

CAMÓES, L.V. de. **Os Lusíadas**. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército; 1980.

CAMÓES, L.V. de. **Rimas**. Coimbra: Edições Almedina; 2005.

CRUZ, B. H. S. da. Jorge de Sena e o dinheiro. **Ler Jorge de Sena**. 2011. Disponível em: <http://www.lerjorgedesena.lettras.ufrj.br/ressonancias/pesquisa/verbetes/jorge-de-sena-e-o-dinheiro/>. Acesso em: 22 maio 2018. Não paginado.

CRUZ, G. **A moeda do tempo**. Lisboa: Assírio & Alvim; 2006.

HESÍODO. **Os trabalhos e os dias**. Tradução, introdução e comentários de Mary De Camargo Neves Lafer. São Paulo: Iluminuras, 2008.

HOBSBAWM, E. J. **A era do Capital 1848 – 1875**. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

LOURENÇO, J. F. **A poesia de Jorge de Sena**: testemunho, metamorfose, peregrinação. Lisboa: Ed. Guerra e Paz, 2010.

MAFFEI, L. O dinheiro como metáfora ou a (não) metáfora do dinheiro em dois poemas de Jorge de Sena. **Gragoatá**, Niterói, n. 26, p. 155-170, 2009.

- MARCUSE, H. **Eros e civilização**: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud. Rio de Janeiro: Zahar, 1972.
- MARX, K. **O capital**: crítica da economia política: livro primeiro: o processo de produção do capital. Tradução de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2017.
- MOISES, M. **A literatura portuguesa**. São Paulo: Cultrix; 2006.
- PAZ, O. **O arco e a lira**. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- PINTO, U. M. **A vida é vermelha**: para além do limiar da Shoah. 2018. Tese (Doutorado em Ciência da Literatura) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.
- SARAIVA, A. J. **História da literatura portuguesa**. Porto: Porto Ed., 1972.
- SENA, J. de. **Poesia I**. Lisboa: Livraria Moraes, 1961.
- SENA, J. de. **Sinais de fogo**. Lisboa: Edições 70, 1984.
- SENA, J. de. **Poesia III**. Lisboa: Edições 70, 1989a.
- SENA, J. de. **40 anos de servidão**. Lisboa: Edições 70, 1989b.
- SMITH, A. **Uma investigação sobre a natureza e causas da riqueza das nações**. São Paulo: Hemus, 1981.
- VERDE, C. **Poemas reunidos**. Introdução e notas de Mario Higa. Cotia: Ateliê Editorial, 2010.
- WAGNER, R. **A invenção da cultura**. São Paulo: Cosac Naify; 2010.

UNA EXTENSA MISIVA A LA NADA: SUBJETIVIDAD Y LOCURA EN *NOTICIAS DEL IMPERIO* DE FERNANDO DEL PASO

Carolina NAVARRETE GONZALEZ*
Gabriel SALDÍAS ROSSEL**

- **RESUMEN:** El presente artículo busca abordar el discurso de la locura a partir de la propuesta narrativa de Fernando del Paso en su novela *Noticias del Imperio*. En esta novela, Del Paso articula un discurso de la locura que se encuentra situado directamente en relación con la historia de México y la constitución de la subjetividad de la mujer a través de la figura de la emperatriz Carlota. A partir de esta representación proponemos que es factible interpretar la locura de Carlota como una interpelación crítica y desmitificadora del devenir histórico nacional mexicano y, al mismo tiempo, como una estrategia de resistencia ante la precariedad y la pérdida de dignidad del sujeto femenino. Se busca evidenciar de qué manera Carlota emplea la locura para escapar del encierro físico a través de una huida ontológica que implica la reconsideración completa de la historia mexicana pasada, presente y futura.
- **PALABRAS CLAVE:** Subjetividad. Carta. Locura. México.

Introducción

Existen dos estrategias narrativas que se articulan recurrentemente en la vastísima obra narrativa de Fernando del Paso: el perspectivismo histórico y el relato mínimo. Ambas constituyen prácticas eminentemente distanciadas entre sí, en cuanto al perspectivismo, este implica asumir una posición panorámica ante el acontecer, mientras que el relato mínimo remite a la experiencia personal y subjetiva de los sujetos involucrados. El resultado son narraciones extensas, intervenidas por anécdotas que nacen y desaparecen de forma espontánea, aprovechando al máximo el potencial de la novela para entretener el mundano acontecer cotidiano con el monumental devenir histórico de la nación mexicana. Esto es claramente evidenciable en las dos primeras novelas de Del Paso, *José Trigo*, publicada en 1966 y *Palinuro de México*, publicada en 1977; sin embargo, es en su tercera novela *Noticias del imperio*, del año 1987, en que esta fusión técnica se encuentra desarrollada de manera más extrema a partir de la asociación directa del discurso

* UFRO - Universidad de La Frontera. Facultad de Educación, Ciencias Sociales y Humanidades - Departamento de Lenguas, Literatura y Comunicación. Temuco - Chile - carolina.navarrete@ufrontera.cl.

** UCT - Universidad Católica de Temuco. Facultad de Ciencias Sociales y Humanidades - Departamento de Lenguas. Temuco - Chile - gsaldias@uct.cl.

Artigo recebido em 30/07/2019 e aprovado em 20/09/2019.

histórico oficial con un discurso femenino de la locura que lo subvierte y transforma constantemente.

La obra se estructura en torno a las figuras históricas de Fernando Maximiliano José María de Habsburgo y Carlota Amalia de Bélgica, emperadores de México entre 1864 y 1867. La historia de estos dos personajes históricos se encuentra enmarcada por el período del Segundo Imperio Mexicano, momento histórico en que Napoleón III instala a Maximiliano de Habsburgo para hacerse cargo del trono del país luego de la caída de Benito Juárez. Como emperador, Maximiliano aprobó varias reformas liberales que le restaron popularidad ante los sectores conservadores que le habían brindado apoyo en un comienzo, lo que, sumado a la agravada disminución de poder militar por parte de Napoleón y la acción emancipadora de los Estados Unidos bajo la doctrina Monroe, llevó a una progresiva debilitación del emperador de la nación mexicana.

Finalmente, tras la retirada de las fuerzas militares francesas de México, Maximiliano fue capturado en Querétaro por opositores y fusilado en el Cerro de las Campanas el 19 de junio de 1867, mientras que Carlota, hasta ese momento la emperatriz mexicana, fue recluida en diversos castillos de Bélgica hasta su muerte en 1927 a los 87 años, llegando a ser, a pesar de su demencia, una de las mujeres más ricas del mundo.

Este interesantísimo capítulo de la historia mexicana es explorado por Fernando del Paso en su novela a través de diferentes recursos estilísticos, la mayoría enfocados a desentrañar la realidad íntima tras la tragedia del Segundo Imperio Mexicano. Para tal propósito, la indagación profunda, detenida y detallada del carácter personal de los protagonistas, adquiere aquí una dimensión especialmente interesante, tanto por los sujetos involucrados en los acontecimientos como por el discurso que estos emplean para definirse y definir la realidad histórica del mundo en el que se insertan.

La figura de Carlota, quien narra en primera persona su reclusión a través de capítulos intercalados titulados “Castillo de Bouchout, 1927”, destaca a lo largo de la narración por la multiplicidad de roles que asume: por un lado, se trata de un personaje histórico a quien Del Paso le reconoce una importancia clave dentro del devenir histórico de la nación, mientras que, por otra parte, su carga simbólica, en cuanto mujer escindida de la historia, expatriada y obligada a subsistir en un encierro físico y psicológico diseñado para destruir cualquier rasgo de individualidad, carácter o subjetividad personal, actúa como una poderosa alegoría trágica de la configuración del yo femenino mexicano en un contexto particularmente opresivo y castigador.

Es a partir de esta conceptualización inicial que a continuación abordaremos la figura de Carlota en la narración del escritor mexicano específicamente a través de uno de los rasgos fundamentales de su configuración como personaje: el discurso de la locura. Lo que buscaremos evidenciar es de qué manera Carlota emplea la locura como una herramienta para resistir las restricciones físicas y psicológicas impuestas sobre ella con la finalidad última de encontrar un modo alternativo para continuar existiendo en un mundo que la ha rechazado. Abordaremos el fenómeno, por lo tanto, primero como una condición mental y, eventualmente, como un ejercicio discursivo capaz de exceder las condiciones del contexto material para configurarse como un verdadero escape ontológico de las limitaciones materiales de la historia. Por último, examinaremos los vínculos que

Del Paso sugiere entre este gesto de resistencia individual y su implicancia dentro del marco general de la integración del sujeto latinoamericano en la historia (o de la historia en el sujeto latinoamericano) a partir del concepto de extimidad propuesto por Lacan.

Configuración discursiva de la locura: de la precariedad al pliegue

El discurso de la locura en *Noticias del Imperio* no es solo una estrategia narrativa que Del Paso emplea para dar voz a una experiencia indescriptible. La locura de Carlota posee una dimensión retórica multiforme, que, al mismo tiempo que devela su condición mental, otorga las pistas necesarias para descubrir en esta los trazos de una identidad configurada en la más absoluta precariedad.

Como ya hemos señalado, la narración se produce a partir del contexto específico del encierro de Carlota después de dos años como emperatriz de México y más de sesenta años después de la muerte de su marido Maximiliano. Este primer recuerdo nuclear condiciona que gran parte del discurso de la locura de la narradora se encuentre inmerso en la nostalgia de un pasado imperial que se busca reconstruir mediante retazos de la historia oficial.

Las “noticias”, que en realidad no son otra cosa que los propios recuerdos de la protagonista, le llegan a Carlota siempre “con retraso”, lo que la obliga a estar constantemente revisando su propia historia en un gesto obsesivo que pareciera basarse en el “efecto de verdad ilusoria” descrito por Hasher, Goldstein y Toppino en 1977, según el cual “*simply exposing participants to false information will increase belief in the false information*”¹ (POLAGE, 2012, p. 248). A partir de la exacerbación de esta condición, Carlota finge olvidar lo que ya conoce con la finalidad de transformar el pasado vivido en presente actualizado mediante una serie de conversaciones incidentales con el “mensajero del Imperio” y una serie de “cartas” que ella misma escribe y responde: “Hoy ha venido el mensajero a traerme noticias del Imperio. Vino, cargado de recuerdos y de sueños” (DEL PASO, 2015b, p. 8).

La melancolía de Carlota se alimenta de estas “noticias” como si se tratara de pequeños influjos de su propio ser. El mensajero es solo una excusa, una fuente externa en la que hacer reverberar los mismos mensajes ya conocidos, ofreciéndole a la protagonista una “historia por encargo” que ella misma va fabricando a través del ejercicio obsesivo de la memoria. Carlota consigue expresar no solo su voz, sino que, también, las múltiples voces que hacen de este personaje semi-histórico y semi-literario un sujeto narrativo múltiple y fragmentado en las ruinas de su propio acontecer.

El aspecto de la distancia también es clave al momento de comprender de qué manera Del Paso articula la interacción epistolar de Carlota con el mundo exterior. Encerrada en un castillo, la protagonista despliega su heterogeneidad mediante discursos inconexos y repetitivos que expresan sus deseos por mercancías mexicanas a las que ya

¹ “Simplemente el exponer a los participantes a información falsa incrementará su creencia en dicha información” (POLAGE, 2012, p. 218, traducción nuestra).

no tiene acceso. Durante estos “lapsos”, pareciera que la narradora se vuelve súbitamente consciente de su situación como prisionera, anhelando la materialidad histórica mexicana como si esta pudiera remediar su sufrimiento:

[El mensajero] Me trajo [...] un enorme barril de maderas preciosas rebosante de chocolate ardiente y espumoso, donde me voy a bañar todos los días de mi vida hasta que mi piel de princesa borbona [...] se caiga a pedazos y una nueva piel oscura y perfumada [...] me cubra entera, Maximiliano, desde mi frente oscura hasta la punta de mis pies descalzos y perfumados de india mexicana, de virgen morena, de Emperatriz de América. (DEL PASO, 2015b, p. 8).

En su añoranza por mercancías de un tiempo imperial pasado, Carlota también ejerce una sucinta personificación o suplantación del “otro” americano. En este tipo de declaraciones, bastante abundantes dada la propensión de la narradora por repetir ideas, se emplea la identificación como una estrategia para resistir el encierro; una forma de desdoblarse en ese “otro” sugerido implícitamente en el anverso social del título de emperatriz, es decir, el vasallo. La “india mexicana” representa un primer ensayo de escape ante la responsabilidad terrible de haber sido y continuar siendo la esposa de un emperador derrocado, al que, sin embargo, se le recuerda con un permanente halo de añoranza.

Existe, por lo tanto, un vínculo melancólico con México que es precipitado por la carencia material y la reiteración obsesiva de recuerdos como noticias. Recordemos que, según Kristeva (1997, p. 75), la melancolía es la intolerancia a la pérdida del objeto de amor vivenciada como un vacío interior: “[...] como un agobio de tristeza, un dolor intransmisible que nos absorbe a veces, a menudo, perdurablemente”. En el caso de Carlota, esta melancolía deriva hacia una dimensión espectral que se ubica siempre en la frontera entre la pérdida y la ausencia. Se trata de una melancolía anclada en posibilidades negadas, en “otras historias”, más bienaventuradas y menos trágicas que la suya propia:

Quisiera soñar, Maximiliano [...] que nunca nos fuimos a México, que nos quedamos aquí, que aquí nos hicimos viejos y nos llenamos de hijos y nietos, que aquí en tu despacho azul adornado con áncoras y astrolabios te quedaste tú, escribiendo poemas sobre tus viajes futuros [...] y que me quedé yo, para siempre, adorándote y bebiendo con mis ojos el azul del Adriático. (DEL PASO, 2015b, p. 11).

Sin embargo, la melancolía no es el único factor que induce o determina el discurso de la locura. En gran medida, es posible que la crisis de la protagonista, encerrada y aislada del mundo a su alrededor, sea también una crisis de comunicabilidad. Su neurosis, generalmente manifestada como delirios de persecución, puede atribuirse a la ansiedad que le provoca la falta de un referente con quien comunicarse.

Aquí resulta fundamental referirnos brevemente al formato de la carta, que es el medio con el cual Carlota pretende mantener la comunicación con su marido muerto.

Como ya ha señalado Elmer Mendoza (2015, p. XVII), es factible abordar todo el discurso de Carlota como una “larga misiva a la nada” que busca incesantemente reconstruir la historia, el presente y la propia identidad negando las carencias de su propio devenir. A través de su discurso demencial, la “carta a la nada” de Carlota busca resistir el vacío que la experiencia ha dejado en ella y en su familia, reescribiendo las ausencias como presencias y la muerte como revitalizada reencarnación. Se trata de fabricar, en suma, una existencia ideal, feliz y completa a partir de una vida de aislamiento, dolor y tristeza.

Como señala Bill French (2015, p. 240), la carta no solo transmite un “mensaje” entendido en términos puramente conceptuales, sino que también porta de alguna manera una “extensión” de aquél que actúa como remitente de la misiva. Desde este punto de vista, lo que Carlota intenta conseguir con las constantes cartas que escribe a Maximiliano no solo es entablar comunicación con este, sino recuperar parte de la materialidad corporal de aquél que se encuentra ausente. La carta, en este sentido, “actualiza” a Maximiliano, sin embargo, dado que este lleva más de medio siglo muerto, al igual que con cualquiera de sus “noticias”, lo único que Carlota consigue traer de regreso al tiempo presente es el recuerdo del que ya no está con ella. En suma, es un diálogo consigo misma que redundante en la patología obsesiva que la consume: “Max, pienso a veces que nunca me escribiste esas cartas y que ahora yo tengo que hacerlo por ti, que ahora todos los días tendré que escribirlas por ti” (DEL PASO, 2015b, p. 18).

A pesar de que el lenguaje apelativo con el que Carlota se refiere a Maximiliano a lo largo de la narración podría inducir a creer que esta lo considera aún con vida, lo contrario es cierto. La muerte de su esposo se convierte en el evento fatídico que la desconecta para siempre del mundo y de la historia, episodio que ella decide conmemorar simbólicamente a través de un gesto metafórico importante: “[...] porque he ordenado que todos los relojes del castillo estén detenidos para siempre a las siete de la mañana, la hora en que esos bandidos acabaron con tu vida en el Cerro de las Campanas” (DEL PASO, 2015b, p. 246). De esta forma, Carlota detiene el tiempo a su alrededor, asumiendo su condición de aislamiento como una especie de luto y protesta ante la injusticia cometida contra su esposo.

Así, pues, la vida de la emperatriz, encerrada en un castillo sin comunicación real con nadie, sin información alguna del mundo exterior, obsesionada con sus propios recuerdos y con la imagen de un amado con quien solo puede comunicarse en forma de monólogo, pareciera estar destinada a la tragedia del sin sentido absoluto. Resulta muy interesante, por lo tanto, constatar que del sufrimiento opresivo que condiciona la realidad histórica de Carlota, Del Paso permite el surgimiento de una subjetividad resistente que asume el discurso de la locura no como una imposición castigadora, sino como una posibilidad para habitar en un mundo que parece haberla olvidado.

La subversión se manifiesta inicialmente al asumir la locura como una facultad liberadora que ya no obliga a la emperatriz a tener que mantener su estatus y condicionar su existencia a las reglas del protocolo político. En otras palabras, en cuanto “mujer loca”, Carlota puede decir lo que desee sin miedo a repercusión alguna, por lo que, mientras más delirantes sean sus divagaciones, más pertinentes resultan para hablar críticamente de la vida, la muerte, la justicia, México y la historia: “Porque si es mi condena, también es

mi privilegio, el privilegio de los sueños y el de los locos, inventar, si quiero, un inmenso castillo de palabras” (DEL PASO, 2015b, p. 118).

En este sentido, el abandono histórico y material a partir del cual Carlota despliega la configuración de su subjetividad doliente se ajusta a los parámetros descritos por Simone Weil (1956), quien señala que el dolor profundo es el gran enigma de la vida en que encontramos la iluminación más intensa de la verdad. Para Weil (1956), la desgracia es un vaciamiento profundo necesario para adquirir una verdadera conciencia de realidad, condición que se refleja en las confesiones de Carlota, súbitamente más cuerda que todos a su alrededor. En suma, se trata de una locura sublimadora, que busca, a través de una serie de mecanismos que examinaremos con atención más adelante, contrarrestar la irrefutabilidad de la historia como tragedia.

Se suma a esto el hecho de que la narración se produce durante el último año de vida de la narradora, por lo que sus palabras tienden a revelar una desgarradora y persistente conciencia de frágil mortalidad. Carlota, por lo tanto, tiene absolutamente claro que la caducidad que ha afectado a Maximiliano y al glorioso pasado del que ya no es parte, también la devorará a ella. De esta forma, a lo largo de toda la novela la vida se contempla desde el lado de la muerte, obligando a una reacción poderosa frente a esta, a una respuesta que no puede ni debe obedecer a los principios de la lógica causal, dado que busca desesperadamente superarla. Sometida a la causalidad, es decir, al paso cronológico del tiempo, Carlota solo puede aspirar a la muerte.

Con la intención de subvertir esta profecía fatídica que solo puede culminar en la desaparición y el olvido, Carlota emprende una colosal cruzada contra la historia pasada, presente y futura. En reiteradas ocasiones a lo largo de la novela la protagonista intenta detener los relojes metafóricos que la acercan cada vez más a la desaparición. En este mismo sentido, la historia como suceso, como acontecimiento irreductible, también es resistida: a través de sus “noticias” y sus cartas, Carlota busca configurar una ucronía feliz, un espacio-otro en donde sea posible habitar sin las múltiples condenas históricas que la mantienen atrapada en el castillo desde donde crea un porvenir ideal. El gesto, como lo explica Gavriel Rosenfeld (2002, p. 93) al describir la función de las historias alternas, es eminentemente “presentista”, en cuanto “[it] reflects its authors' hopes and fears”², fenómeno que sin duda se aplica sobre Carlota, quien, a través del discurso de la locura, absorbe la historia oficial y la reescribe de acuerdo a sus propias obsesiones, develando en el proceso las mentiras e injusticias cometidas no solo contra Maximiliano y ella misma, sino contra todo el pueblo mexicano.

Resulta inevitable, por lo tanto, que el discurso de la locura acabe por determinar lo que podríamos llamar como la “subjetividad performática” de la protagonista (DONCU, 2017, p. 332), entendida como la “actuación” de una subjetividad en proceso de formación constante, nunca rígida, nunca establecida de manera unívoca. En este plano, lo que destaca como el mecanismo performático clave es la flexibilidad discursiva para articularse en torno y a partir del discurso de la locura.

² “Refleja las esperanzas y temores de su autor” (ROSENFELD, 2002, p. 93, traducción nuestra).

Mediante la locura, Carlota asume una subjetividad alternativa y contradictoria: en cierta medida, su neurosis proviene del intento constante e infructuoso por asir una identidad en esencia inasible, intento que se funda en la imposibilidad, porque a través del lenguaje lo único que la protagonista logra es multiplicar los fragmentos de sí misma en diversos “pliegues”; entre lo que fue, como emperatriz de México, lo que es, como prisionera, lo que será, como cadáver y lo que hubiese querido ser en otras circunstancias históricas. El resultado es que Carlota, en su propia construcción de mundo, se erige como un demiurgo caótico, capaz de devolver a Maximiliano a la vida, pero también capaz de destruirlo para siempre, si así lo ordena su voluntad desquiciada. La melancolía previamente identificada se sutura, entonces, a través de la mujer como motivo de la creación y la destrucción del mundo en la relación de Eros y Tánatos:

Nadie hay en el mundo como yo para moldearte con mis propias manos, para esculpirte de cera y que con el calor de mi cuerpo con tu cuerpo y lamerte hasta que nos volvamos los dos una sola lengua, una sola piel amarga y perfumada. Nadie como yo, tampoco, si se me da la gana, para hacerte chiquito, para hacerte un niño de pecho y enterrarte en una caja de cerillas. Para hacer que no hayas nacido y un día de estos enterrarte, vivo, en mi vientre [...] es que te voy a dar a luz en cualquier momento, para que todos sepan que es mentira que estás muerto. (DEL PASO, 2015b, p. 119).

A medida que el discurso de la locura de Carlota se vuelve sobre sí mismo en la obsesión imposible por definir una subjetividad performática y caótica, poco a poco la historia oficial va cediendo frente a la producción imaginaria de la narradora: “Si supieras, Max, qué terror me dio la primera vez, cuando vi todas esas páginas en blanco, cuando me di cuenta de que si no encontraba mis recuerdos tendría que inventarlos” (DEL PASO, 2015b, p. 18). Cuando la historia finalmente cede ante la locura, Carlota absorbe la realidad completa en sí misma, fusionando la dimensión ontológica de la narradora (“yo soy”) con sus condiciones históricas: si todo “es” Carlota, su identidad es el único gran misterio que hay que resolver para comprender la “el sentido” tras la tragedia del Segundo Imperio Mexicano.

Desde un punto de vista *deleuziano*, esta capacidad para absorber la realidad histórica de la nación configuraría a Carlota como un personaje barroco definido por el pliegue, es decir, por la escisión. El pliegue, para Deleuze (2009, p. 50), es una cisura que “[...] relanza los términos por ella creados unos sobre los otros”. En este sentido, la reconfiguración creativa de la historia que Carlota lleva a cabo es en realidad un reordenamiento de contenidos históricos que se van superponiendo unos con otros con la finalidad de revelar facetas favorables y esconder otras que resultan más problemáticas para la subjetividad contradictoria de la protagonista. El problema está en que este no es un proceso sistemático basado en la lógica del tiempo secuencial, sino un acontecer dictado únicamente por la obsesión aglutinadora de la protagonista, lo que lleva a que los pliegues, esas “noticias” que Carlota recupera para fabricar su historia-otra, se fundan entre sí, confundiendo la propia subjetividad de quien fabrica la historia: “Estoy tan confundida que, a veces no sé si fui de verdad Carlota de Bélgica, si soy aún Emperatriz

de México, si seré algún día emperatriz de América. Y porque estoy tan confundida que no sé dónde termina la verdad de mis sueños y comienzan las mentiras de mi vida” (DEL PASO, 2015b, p. 18).

Este es el principal impedimento al trabajo de resemantización histórica que Carlota pretende lograr para resistir el paso del tiempo. Dado que no puede determinar qué es real y qué imaginado, puesto que todo el material histórico proviene de sus propios recuerdos, no puede escoger los pliegues que han de configurar su realidad de manera definitiva. La historia, en suma, se resiste a ser reescrita:

¿De quién, dime soy yo emperatriz? ¿De dos indios y un mono, como hubiera querido Charles Wyke? ¿O emperatriz de qué, de un país que para mí dejó de existir hace tantos años? ¿Emperatriz de mis recuerdos? ¿De tus despojos? [...] ¿La Emperatriz de qué, dime? ¿Del verde de tu rostro enmohecido? ¿Del morado de tus labios podridos? ¿Del rojo de tu sangre derramada? (DEL PASO, 2015b, p. 62-63).

A estas alturas resulta evidente que el discurso de la locura de Carlota evita las definiciones rectas y opta por los movimientos curvilíneos, fluidos y ondulantes que permiten la configuración de una subjetividad que necesariamente ha de ser maleable para subsistir. No es extraño, por lo tanto, que se asuma como loca, pues solo como tal puede contradecirse incesantemente: “Yo soy Carlota, la loca de la casa” (DEL PASO, 2015b, p. 322).

Nos encontramos, entonces, ante un personaje que se despliega en un fluir infinito que avanza desde la historia hacia la imaginación y que luego regresa sobre la historia para reescribirla de manera caótica y confusa. Se trata de una configuración basada en la contradicción, la que, a su vez, se desprende de una simultaneidad ontológica: Carlota, es, al mismo tiempo, la loca encerrada en el castillo y la emperatriz de un país inexistente; también es quién dice ser, quién no es y quién otros dicen que es. No hay oposición posible, puesto que se trata de una identidad plegable y flexible. Su discurso, siempre cambiante, simplemente revela los pliegues que la constituyen y las posibilidades interminables que la determinan.

La subjetividad extima como huida ontológica

Hasta ahora hemos entendido la configuración de la subjetividad de Carlota como una consecuencia performática del discurso de la locura y como una estrategia elucubrada para resistir el paso de la historia y las consecuencias funestas tras la muerte de Maximiliano. Sin embargo, una de las características más interesantes de la subjetividad demencial que Del Paso construye a través de la narración de Carlota tiene que ver con los puntos de fuga que esta crea en relación con el mundo en el que se inserta.

Anteriormente hemos aludido a la noción de pliegue *deleuziano* para explicar la conformación de una subjetividad flexible y mutable, que se resiste a ser fijada en un tiempo y un lugar específico a través de la superposición de recuerdos, circunstancias

históricas inventadas e, incluso, otras personas sobre sí misma. Este último aspecto requiere particular atención, pues, a través de la asociación e identificación con otros seres humanos, la subjetividad de Carlota se amplía, excediendo la resistencia discursiva de la historia a través de una huida de carácter material que solo podemos caracterizar como ontológica. El cuerpo es el componente central de este procedimiento:

Cada cuerpo es afectado por aquellos cuerpos con los que está directamente conectado (lo que no quiere decir contiguo), de algún modo siente lo que les ocurre a ellos...y siente también a través de ellos...los que tocan a aquellos con los que está inmediatamente conectado y, así...de lo que sigue que esta comunicación llega a cualquier distancia. (LEIBNIZ, 2003, p. 619).

El cuerpo de Carlota, como una mónada, es “[...] la expresión nunca terminada, sino en proceso, como un río” (LEIBNIZ, 2003, p. 621). Su cuerpo es fragmento, pero no uno sólo, sino un conjunto de fragmentos que expresan su singularidad heterotópica y heteroclítica, al igual que la configuración de su subjetividad. Esto abre las puertas al contacto con el otro y a la manera en que Carlota, desde la flexibilidad plegable de su subjetividad, se asume en relación con aquellos que la rodean.

Así como ni los hechos de la historia ni el tiempo pueden contener la voluntad omnipresente de Carlota, los cuerpos también sucumben ante su anhelo totalizador, evidenciando en el movimiento paulatino desde el “yo” de la emperatriz hacia los “otros”, la cualidad última de una identidad voraz y consumidora. Este anhelo de consumición es motivado por la relación antagonica que la emperatriz establece tanto con las personas en su presente como en su pasado. En términos generales, la mayoría de las perturbaciones que la aquejan tienen como gran *letimotiv* la traición de Francia y de la Iglesia Católica hacia Maximiliano, ella misma y el proyecto social del Segundo Imperio Mexicano: “Napoleón y el Papa nos iban a negar su ayuda y a abandonarnos a nuestra suerte, a nuestra maldita suerte en México” (DEL PASO, 2015b, p. 9). Cabe destacar que el motivo de la traición es presentado por Del Paso como un constituyente temático transversal a la historia de México, por lo que no sorprende que en el monólogo de Carlota este surja usualmente asociado a personajes extranjeros.

Sin embargo, a pesar de sus reiterados esfuerzos por identificarse con otros sujetos a través de la fórmula “yo soy”, el resultado se traduce en el desconocimiento de sí misma y su posterior reconocimiento como sujeto despojado, asediado por una alteridad amenazante y obsesionada con destruirla. Para Carlota, lo ajeno, aquello que existe “afuera” de ella misma y que no puede ser comprendido sin la desazón del desencuentro, se manifiesta en la paranoia de la anulación absoluta: “¿O acaso me quieren ciega para que yo no vea cómo todos ellos, mis doctores y mis damas de compañía, mis parientes más queridos, todos, esperan de mí el menor descuido, un solo pestaño, para envenenarme?” (DEL PASO, 2015b, p. 66).

Esta alteridad amenazante, presente a lo largo de toda la narración, se reafirma materialmente a través de su cautiverio en el castillo, espacio que se convierte con el paso del tiempo en un lugar de control y disciplinamiento en donde el único contacto con

el exterior se produce a través de visitas esporádicas de diferentes vasallos encargados de custodiar su bienestar: “Para eso me tienen aquí encerrada. Para que cuente yo todos mis dientes que se me caen y con ellos haga un collar y con el collar me muerda yo el cuello hasta que se me salga la lengua” (DEL PASO, 2015b, p. 64). Aquí surge la lucidez y la denuncia ante la vigilancia que los otros quieren imponer sobre ella:

Porque creen que estoy loca y porque me quisieran sorda, ciega, mucha, tullida, como si de verdad sólo fuera yo una pobre vieja con los pechos carcomidos y fofos...y con los pelos del pubis plateados y tiesos como fibras de alambre y sentada en mi cuarto con la cabeza baja y los ojos entrecerrados: así me quisieran ver. Y porque así me ven. (DEL PASO, 2015b, p. 72-73).

Es esta alteridad amenazante, extendida desde el ser americano traicionado por los europeos hasta sus propios cuidadores, agentes de un misterioso desiderátum histórico urdido únicamente para destruirla, lo que determina la necesidad de escape de la narradora. Si anteriormente habíamos evidenciado las estrategias que la protagonista empleaba para resistir el paso del tiempo y las consecuencias de la historia, en este plano nos referimos explícitamente a la dimensión material de la amenaza, a su condición como prisionera y al hecho de que su propio cuerpo, en cuanto soporte material limitado por la vejez y la debilidad, se convierte también en una prisión que impide el libre flujo de la subjetividad de la emperatriz.

Dentro de los pliegues de la locura de Carlota surge la perturbación de lo íntimo como una introyección de lo heterogéneo americano que se torna absolutamente ajeno, infranqueable, pero a la vez aparece el deseo de resituar la historia y el rostro del otro en ella misma. Esto culmina con el deseo de absorber una alteridad radical, “inasimilable e incomprensible e incluso impensable” (BAUDRILLARD; GUILLAUME, 2000, p. 12), representada primordialmente en la figura del indio mexicano, pero, también, en el propio Maximiliano.

En este punto, la condición de alteridad se complejiza aún más y se revela como contradictoria y profundamente problemática, pues en el otro no solo se esconde el enemigo extranjero, traidor y peligroso, sino que pervive, también, la imagen del ser mexicano, fuente de pureza y salvación, cuyo arquetipo es encarnado por la figura idealizada de Maximiliano: “Max, no sabes, después de siglos de no comer sino angustias y sobresaltos, tenía yo tanta sed, Max, después de siglos de no beber sino mis propias lágrimas, que devoré tu corazón y bebí tu sangre. Pero tu corazón y tu sangre, mi querido, mi adorado, estaban envenenados” (DEL PASO, 2015b, p. 11-12). A través de esta antropofagia simbólica, Carlota busca crear un espacio alternativo para el refugio de su subjetividad amenazada, un no-lugar simbólico que le permita subsistir más allá de sus propios límites; una huida ontológica que, en términos concretos y fácticos, le permita “ser en el otro”.

Esta idea remite a la noción lacaniana de “extimidad”, neologismo que indica “[...] una relación con un estado del sujeto despojado y extranjero de sí mismo, en donde el otro es una alteridad infranqueable y lo más íntimo se torna absolutamente ajeno” (GÓMEZ;

TESCHE, 2012, p. 121). Miller (*apud* GÓMEZ; TESCHE, 2012, p. 122) aclara esta idea al indicar que “[se trata] precisamente [de] lo íntimo, incluso lo más íntimo [...] sin embargo, lo más íntimo está en lo exterior que es un cuerpo extraño”.

Al igual que la subjetividad que se pretende salvaguardar, la extimidad también nace y se articula a través del discurso de la locura de la protagonista. El encierro, la “larga misiva hacia la nada”, la imposibilidad de interactuar con su objeto de deseo y la anonimidad que comienza a apoderarse de su propio ser, culminan, ineludiblemente, en un gesto de resistencia desesperado que busca posicionar a Carlota, con todos los pliegues que la componen y determinan, en otro cuerpo, uno que no pueda corromperse y que pueda exceder las condiciones de su tragedia como sujeto histórico.

Este “cuerpo simbólico” es en un inicio el del indio mexicano, el del vasallo que no tiene la responsabilidad de cargar con la experiencia fatídica del fracaso imperial. Sin embargo, a medida que la narración avanza y la cercanía de la muerte se evidencia cada vez más como una certeza, esa alteridad radical la termina por encarnar Maximiliano, el único otro que puede realmente hacerse responsable de ella y permitir su florecimiento como un sujeto fuera de la historia, como un acontecimiento en sí misma. Esta idea de “ser Maximiliano”, de poseer sus órganos y volver a narrar la historia, representa la solución extima de una subjetividad precaria y amenazada por el paso de la historia: “Ayer vino a verme el mensajero del Imperio y me trajo, en un estuche de terciopelo, tu lengua. Y en una caja de cristal, tus dos ojos azules. Con tu lengua y con tus ojos, tú y yo juntos vamos a inventar de nuevo la historia” (DEL PASO, 2015b, p. 74).

La huida extima de Carlota está fuertemente vinculada con el devenir histórico americano al que alude Del Paso en la novela, manifestado en reiteradas ocasiones a través de la tensión provocada por el (des)encuentro entre América y Europa. Según Baudrillard (*apud* GÓMEZ; TESCHE, 2012, p. 123), “[...] existe el prójimo, ese que no es yo, ese que es diferente de mí, pero al que, sin embargo, puedo comprender, ver y asimilar y también una alteridad radical, inasimilable, incomprensible e incluso impensable”. En este sentido, la protagonista construiría su yo extimo a partir de este “nuevo otro americano” (representado por Maximiliano), radicalmente impensable, como una suerte de producto bastardo de las circunstancias históricas que eventualmente culminarían con la caída del Segundo Imperio Mexicano.

Esta estrategia de escape podría considerarse como exitosa, dado que el discurso de Carlota concluye con una reafirmación de la huida extima a través de la proyección hacia el futuro. Al final de la novela, la narradora anuncia su regreso próximo a México, regreso que, en consonancia con su subjetividad plegadiza, se producirá de manera simultánea tanto en vida como en muerte:

Diles que voy a regresar, viva o muerta. Viva, he de regresar coronada con una diadema de abejas y alondras. Muerta regresaré envuelta, como una momia de Guanajuato, con los jirones sanguinolentos de tu mortaja. Viva, volveré descalza para que me besen los pies mis indios mexicanos. Muerta, en un sarcófago descubierto para que me besen la frente y tañan las campanas a duelo y se vistan de crespones negros mis duques y mis marquesas. (DEL PASO, 2015b, p. 706).

La declaración final de Carlota es, por lo tanto, triunfal. Al concluir su “larga misiva a la nada” queda claro que la protagonista construye su subjetividad libre de las restricciones materiales y psicológicas impuestas sobre ella mediante el paso del tiempo y la formulación de la historia. El anuncio de regreso a México representa el acceso a la libertad radical propiciada por la huida ontológica extima, pues Carlota consigue, literal y metafóricamente, unirse con la tierra misma: “Y llegaré en una caja de pino para que me entierren en México. Para que México me devuelva, de mi Imperio perdido, por lo menos tres metros de tierra” (DEL PASO, 2015b, p. 706). En concordancia con este anhelo final, la última “noticia” que recibe la narradora es una reafirmación optimista de su propio devenir: “[...] hoy vino el mensajero a traerme noticias del Imperio, y me dijo que Carlos Lindbergh está cruzando el Atlántico en un pájaro de acero para llevarme de regreso a México” (DEL PASO, 2015b, p. 708).

Conclusiones

Una de las razones por las que resulta interesante reflexionar respecto al discurso de la locura en la literatura tiene que ver con el enmascaramiento narrativo que este supone, puesto que el verdadero discurso de la locura, es decir, aquél que no obedece a ningún sentido discernible, rápidamente se distanciaría de cualquier tipo de narración secuencial. Este no pareciera ser el caso para Carlota, arrojada violentamente contra el tiempo al que busca resistir y con el que se confronta, lo que nos lleva a proponer que Del Paso, efectivamente, utiliza este discurso para evidenciar un doble proceso de toma de conciencia, histórica, por un lado, en cuanto reflexiona sobre la condición libre e independiente de México, y personal, por otra, en cuanto esta elaboración se lleva a cabo necesariamente a través de un yo reflexivo que se identifica con la figura de Carlota de Bélgica.

La subversión radical de Del Paso está en el hecho de que en la novela no es el discurso histórico el que define la identidad de los protagonistas, sino a la inversa: es Carlota quien, a través de su propia locura, reescribe la historia mexicana, por lo que, para comprender el verdadero devenir de México, es necesario comprender el itinerario discursivo de su narradora, el que se desprende a partir de sus circunstancias como prisionera en el castillo de Bouchout, realidad que busca resistir incansablemente a través de diferentes estrategias articuladas mediante el ejercicio performático del discurso de la locura. Esta práctica, manifestada principalmente en la forma de una “larga misiva a la nada”, se erige como un acto de rechazo al paso del tiempo, tanto pasado como presente, cuya consecuencia fundamental es la producción de una historia alterna, libre de las circunstancias negativas que condicionan la realidad de la protagonista.

Para poder ejercer esta resistencia, sin embargo, la subjetividad de Carlota debe ajustarse a sus aspiraciones. Esto implica, entre otras cosas, exceder la imposición amenazante del paso del tiempo, luchar contra una alteridad foránea y crear un espacio-otro simbólico en el cual continuar existiendo más allá de la muerte. Dado que el objetivo final es resistir a la historia (y, por extensión, a la muerte), su subjetividad debe

necesariamente articularse de manera flexible y fluctuante, características que se sintetizan en la figura del pliegue *deleuziano*, como una escisión interna capaz de expresar, de manera simultánea, los contenidos contradictorios que componen el ejercicio de reimaginación histórica de la narradora.

El problema que este tipo de configuración supone es la inestabilidad ante su propia definición ontológica. A medida que avanza el relato, Carlota tiene cada vez menor claridad respecto a cuál de sus fragmentos es el original que la define realmente. Tampoco se permite una visión integradora, pues los fragmentos o pliegues parecen fundirse unos con otros sin claridad alguna entre qué es imaginación y qué es o fue el verdadero acontecer. Enfrentada con esto, Carlota finalmente asume su condición como “loca” y desde allí emprende una absorción progresiva del mundo entero en su propia subjetividad plegadiza.

Esto implica una paradoja interesante, pues en la medida en que Carlota asume su identidad como “todos”, también renuncia a cualquier pretensión de “ser ella misma”. Esta paradoja la lleva eventualmente a redefinir su subjetividad a través de la extimidad, práctica que, en suma, le permite conciliar el problema de “ser en los otros” a través de una imposición de su propia intimidad en otros cuerpos, como el del indio mexicano, Maximiliano y, eventualmente, el de México completo.

Hacia el final de la novela, Carlota anuncia un regreso triunfal a la nación mexicana, con la cual se ha identificado completamente. La noción de regreso, tanto en vida como en muerte, sugiere un éxito en la estrategia de huida ontológica empleada por la narradora, lo que le habría permitido, en última instancia, exceder los límites de su propia condición histórica, por lo menos dentro de la lógica demencial de su propio discurso.

Este desarrollo es solo viable si es que comprendemos el discurso de la locura de Carlota como un producto literario diseñado con un objetivo concreto. Efectivamente, debemos asumir que existe una dimensión de sentido en las palabras que Del Paso escoge para relatar el acontecer trágico de la narradora, aunque se trate de un sentido cifrado por el recuerdo, el dolor y la melancolía. No se trata de un discurso casual ni aleatorio, sino que se expresa como una lucha mantenida fundamentalmente a partir del ejercicio de la palabra: Carlota cuenta su propia historia, pero también se cuenta a ella misma quién es, quién cree ser y quién quisiera ser. Persiste, por lo tanto, una dimensión especialmente humana en las confesiones nacidas de la precariedad que la narradora experimenta. Su escape es un anhelo físico y metafísico; un deseo que Del Paso expresa de manera sorpresivamente coherente no necesariamente a través de lo que las palabras significan, sino mediante los afectos que estas convocan en Carlota y, por extensión, en nosotros, los receptores de su larga misiva a la nada.

NAVARRETE GONZALEZ, C.; SALDÍAS ROSSEL, G. An extensive missive to nothingness: subjectivity, madness and extimacy in Fernando del Paso's *Noticias del Imperio*. **Revista de Letras**, São Paulo, v. 59, n. 1, p. 51-64, jan./jun. 2019.

- **ABSTRACT:** *This article seeks to analyze the discourse of madness present in Fernando Del Paso's novel, Noticias del Imperio. In this work, Del Paso articulates madness as a discourse directly related to Mexican history and the constitution of female subjectivity through the representation of Empress Carlota. Through Carlota's narration, madness is presented as a critical and demystifying interpellation of the historical becoming of the Mexican nation, as well as a resistance strategy employed by a female narrator subjected to the deprivation of her liberty and dignity. We tackle the discourse of madness to manifest how Carlota employs this particular discursive practices in order to escape from her confinement and physical constraints through an ontological reconsideration that entails the complete reconstruction of Mexican past, present and future history.*
- **KEYWORDS:** *Subjectivity. Letter. Madness. Mexico.*

Referencias

BAUDRILLARD, J.; GUILLAUME, M. **Figuras de la alteridad**. México: Taurus, 2000.

DEL PASO, F. **Palinuro de México**. México: Fondo de Cultura Económica, 2013.

DEL PASO, F. **José Trigo**. México: Fondo de Cultura Económica, 2015a.

DEL PASO, F. **Noticias del imperio**. México: Fondo de Cultura Económica, 2015b.

DELEUZE, G. **El pliegue: Leibniz y el barroco**. Barcelona: Paidós, 2009.

DONCU, R. E. Feminist theories of subjectivity: Judith Butler and Julia Kristeva. **Journal of Romanian Literary Studies**, Tîrgu-Mureş, v. 10, p. 331-335, 2017.

FRENCH, W. **The heart in the glass jar: love letters, bodies, and the law in Mexico**. Lincoln: University of Nebraska, 2015.

GÓMEZ, C.; TESCHE, P. El discurso de lo éxtimo en *Locas mujeres* de Gabriela Mistral. **Mitologías Hoy**, Barcelona, v. 5, p. 119-126, 2012.

KRISTEVA, J. **Sol negro: depresión y melancolía**. Venezuela: Monte Ávila, 1997.

LEIBNIZ, G. W. **Escritos filosóficos**. Madrid: Antonio Machado, 2003.

MENDOZA, E. Apocalipsis. In: DEL PASO, F. **Noticias del imperio**. México: Fondo de Cultura Económica, 2015. p. XIII-XIX

POLAGE, D. C. Making up history: false memories or fake news stories. **Europe's Journal of Psychology**, Ginebra, v. 8, n. 2, p. 245-250, 2012.

ROSENFELD, G. Why do we ask What If? reflections on the function of alternate history. **History and Theory**, Middletown, v. 41, n. 4, p. 90-103, 2002.

WEIL, S. **The Iliad; or, the poem of force**. Wallingford: Pendle Hill, 1956.

DO DIÁLOGO AO SILÊNCIO: UMA LEITURA DE “DOIS HOMENS”, DE LUIZ VILELA¹

Yvonélio Nery FERREIRA*
Daiana Nascimento dos SANTOS**

- **RESUMO:** Neste artigo, realizamos uma análise do conto “Dois homens”, da coletânea *Tremor de terra*, de Luiz Vilela, no fito de identificar marcas do sujeito contemporâneo e o funcionamento do diálogo e do silêncio a partir de um narrador incomodado com o silêncio de dois indivíduos sentados em uma mesa de bar. Apoiados em questões pertinentes às características narrativas de Vilela, atentamos para o funcionamento do diálogo e do silêncio em suas obras. Para tanto, foram fundamentais o aporte teórico de Bakhtin (2018), Paz (2015), Ricoeur (2014), Santiago (1989), Ferreira (2018), entre outros.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Diálogo. Silêncio. Narrador contemporâneo. Luiz Vilela.

Apontamentos iniciais

Luiz Vilela é um dos mais emblemáticos escritores de ficção da literatura brasileira contemporânea, com escrita madura e representativa dos problemas humanos, desde o lançamento de seu primeiro livro, *Tremor de terra*, de 1967. Sua obra, aparentemente simples, abarca temas cotidianos que, de início, nada têm de elevados, fazendo o leitor desavisado incorrer no erro de pensar a narrativa apenas enquanto texto que reflete situações quase sempre comezinhas, por vezes, no limiar da banalidade, mas que, a partir de uma leitura atenta, revela personagens imersos em introspecções amargas e impositoras de forte sensação de angústia em face do mundo.

* UFAC - Universidade Federal do Acre. Cruzeiro do Sul – Acre – Brasil. 69980-000

UPLA - Universidad de Playa Ancha. Centro de Estudios Avanzados. Viña del Mar - Chile- yvoneryferreira@gmail.com.

** UPLA - Universidad de Playa Ancha. Centro de Estudios Avanzados. Viña del Mar - Chile - daiana.nascimento@upla.cl.

¹ O presente artigo está vinculado ao projeto Conicyt+Pai/Convocatoria Nacional subvención a La Instalación en La Academia, Convocatoria 2018, Folio 177180056' e é resultado do projeto de Estágio Pós-doutoral intitulado “Ideais de resistência e representações do terror e do medo: leituras comparativas de romances brasileiros, chilenos, paraguaios e peruanos sobre as ditaduras militares na América do Sul”, desenvolvido pelo Dr. Yvonélio Nery Ferreira no Centro de Estudios Avanzados, Universidad de Playa Ancha, Valparaíso/Viña del Mar - Chile, sob supervisão da Dra. Daiana Nascimento dos Santos.

Artigo recebido em 30/07/2019 e aprovado em 20/09/2019.

Os sentimentos, provenientes do contato com o mundo e com outros personagens, fazem emergir ruminções ácidas acerca da condição humana e de experiências interpessoais, possibilitando que as temáticas abordadas em suas obras suscitem questionamentos concernentes às relações humanas e à existência. Com isso, no que tange aos sujeitos narrativos, há certa indisposição e fragilidade no enfrentamento do conturbado cotidiano que os afeta gradativamente, esfacelando o dia a dia que se dissolve ante a perda de sentido da vida.

Vemos, então, a instauração de um espaço quase insólito, no qual os personagens são obrigados a efetuar certas escolhas nada agradáveis no tocante ao que fazer de si, levando-os, por vezes, a se sentirem como uns “quase-nada” em meio à inconsistência das relações ali delineadas. Desencadeia-se, logo, uma incompletude dilacerante que atormenta e coloca os sujeitos em processo de questionamento de si, do outro e do mundo, infligindo intenso estado de tensão devido à instabilidade do ambiente onde figuram. Há, também, inúmeros sentimentos contraditórios minando a comunicação que, paulatinamente, torna-se elemento precário e marcado pelo silêncio.

Pensando em tais apontamentos, o objetivo desse artigo é uma análise do conto “Dois homens”, da coletânea de narrativas curtas *Tremor de terra*, de Luiz Vilela, no fito de atentar para a visão de um narrador, o qual chamamos de pós-moderno, e seu incômodo ao observar o silêncio de dois homens sentados em uma mesa de bar. Para tanto, perpassamos, inicialmente, questões relativas ao diálogo – um dos principais elementos da narrativa de Vilela –, em seguida observamos as relações que podem existir entre diálogos e silêncios e o que caracteriza esse tipo de linguagem, para então adentrarmos nas leituras do conto.

Acerca do diálogo

Problematizar o diálogo a partir de uma visão não estrutural envolve uma série de questões, como a formação do sujeito e a constituição de sua identidade. A partir desses aspectos, há teóricos cujos posicionamentos se entrecruzam em alguns pontos, principalmente no que diz respeito às relações entre os sujeitos.

Mikhail Bakhtin (2018) apresenta uma visão das relações interpessoais a partir do processo denominado dialogismo. Esse sistema de interação abarca intrinsecamente outros elementos fundamentais para se entender os posicionamentos de Bakhtin (2018) acerca do diálogo. Em *Marxismo e Filosofia da linguagem*, o teórico russo parte do pressuposto da palavra como um instrumento de linguagem impregnada de ideologia. A palavra carrega em si as marcas culturais, sociais, psicológicas, dentre tantas outras que um indivíduo adquiriu e adquire constantemente a partir dos atos de comunicação com seus semelhantes. Nesse sentido, Bakhtin (2018, p. 29) afirma:

Um produto ideológico faz parte de uma realidade (natural ou social) como todo corpo físico, instrumento de produção ou produto de consumo; mas ao contrário destes, ele também reflete e refrata uma outra realidade, que lhe é exterior. Tudo que é ideológico possui um significado e remete a algo situado fora de si mesmo.

A partir desta afirmação e com base no fato de o indivíduo, em decorrência de sua linguagem, representar um elemento ideológico, nota-se que toda a carga comunicativa desse sujeito pensante e falante possuirá marcas de sua interação com um outro. Com base no fato de não haver formação ideológica sem o contato entre sujeitos, o eu estará marcado por elementos significativos advindos do outro, fazendo da recíproca algo verdadeiro. Não há como negar essa influência, pois um indivíduo não existe apenas como parte de uma realidade. Por isso, pensando haver um processo de troca interacional de ideologias, não se pode afirmar a existência de uma consciência individual, uma vez que essa particularidade será definida inconscientemente por diversas singularidades de outros sujeitos. Portanto, fazendo parte da comunicação na vida cotidiana, o modo de interação ideológica não pode ser visto de forma particular.

Ao ser observada como parte integrante da vida cotidiana, tem-se que a palavra torna-se, segundo Bakhtin (2018, p. 34) “o modo mais puro e sensível de relação social”. A partir da palavra, revelam-se todos os anseios, desejos, angústias, inquietações e diversos outros sentimentos do indivíduo. Com ela vem à tona a bagagem subjetiva contida nos atos de comunicação, formadores da identidade narrativa do indivíduo.

De acordo com as proposições do teórico Cristovão Tezza (2003, p. 32), qualquer “[...] palavra concreta (pensada, falada, escrita, sussurrada, imaginada, sonhada) está vestida, impregnada, banhada de significados sociais concretos prévios sobre os quais colocamos nossa orientação”, ela sempre se reporta a alguém e seu entendimento ultrapassa o simples ato de compreensão do que foi expresso. O outro que recebe a mensagem é um ser social, carregado de ideologias que determinam o pensamento, fazendo com que o acordo não seja passivo, ocorrendo a busca de uma resposta, ou seja, um diálogo.

É na relação entre o eu e o outro que o signo se afirma como parte integrante não apenas de uma realidade, refletindo e refratando outras, sempre absorto nos juízos de avaliação ideológicos, formando uma cadeia que se estende a cada indivíduo, os interligando. São sujeitos imbuídos de signos que só se tornam consciência ao absorver e se impregnar de conteúdo ideológico, ou seja, somente na ocorrência do processo de interação social. Para tanto, a organização social é indispensável para a concretude do signo, pois “[...] a consciência individual não só nada pode explicar, mas, ao contrário, deve ela própria ser explicada a partir do meio ideológico e social” (BAKHTIN, 2018, p. 33).

Sendo a palavra, o principal elemento responsável pelos vínculos sociais, salientamos que a linguagem não é uma realidade isolada em nenhuma de suas possibilidades, ela não é, para usar terminologias bakhtinianas, monológica, mas sua essência é intrinsecamente dialógica. As relações dialógicas se ordenam a partir das interações sociais de valor que preenchem todo enunciado – unidade de correspondência social –, como um emaranhado de relações entre pessoas socialmente organizadas. Com isso, uma abordagem dialógica é possível em relação a qualquer parte significante de um enunciado, podendo atravessar o interior do enunciado, mesmo de uma palavra, porém, é fundamental que duas ou mais vezes se choquem dialogicamente.

Vamos, com isso, paulatinamente, compreendendo como Bakhtin entende a linguagem: uma realidade teoricamente saturada e um fenômeno constantemente estratifi-

cado. Ela não deve ser mais vista como um sistema de categorias gramaticais abstratas e homogêneas. A linguagem reflete e refrata o mundo, indicando para uma realidade que lhe é externa, para a materialidade do mundo. Para Faraco (2003, p. 50, grifo do autor), refratar significa

[...] que com nossos signos nós não somente descrevemos o mundo, mas construímos – na dinâmica da história e por decorrência do caráter sempre múltiplo e heterogêneo das experiências concretas dos grupos humanos – diversas interpretações (*refrações*) desse mundo.

Em outros termos, a refração é a forma como se instauram nos signos, na linguagem, a diversidade e as contradições das experiências históricas dos grupos humanos. Com isso, decorre dessa ordem refratária, uma multidão de vozes sociais que compõem o âmbito dialógico da linguagem. Vozes que coexistem mutuamente, se apoiando e se contrapondo, se construindo e se diluindo, dizendo e silenciando, ou explicitamente ou de forma velada, formando outras e outras vozes sociais, em um *continuum* infinito na formação e nos enunciados. Depreende-se, portanto, o fato de todo dizer ser parte integrante de uma ampla discussão cultural. Para tanto, a linguagem se reporta ao “já dito”, para uma memória coletiva e discursiva. Além disso, ela necessita de uma réplica, por ser orientada para uma resposta; e, novamente, reforçamos o fato de que todo dizer da linguagem a torna internamente dialogizada, ou seja, articulada por múltiplas vozes.

Compreendemos que o princípio dialógico carrega em seu bojo a essência da não finalização, do vir a ser, sendo caracterizado pelo princípio da incompletude, da heterogeneidade, pois, segundo Maria da Glória Corrêa Di Fani (2003, p. 76, grifo do autor), o princípio dialógico da linguagem “[...] se constitui por uma abordagem social que lhe é própria, um ‘compartilhar com o outro’ que exclui qualquer possibilidade de abordagem individualista, pois se instaura na língua como um processo interacional, realizado na enunciação”.

Portanto, o dialogismo, enquanto aspecto intrínseco à linguagem, na concepção bakhtiniana, abrange qualquer possibilidade de sentidos, preservando os resquícios dos já-ditos, dos não-ditos e de outros ditos.

Seguindo para além do dialogismo, Faraco (2003, p. 76) destaca que

Vivendo num mundo pesadamente monológico, Bakhtin foi, portanto, muito além da filosofia das relações dialógicas criada por ele e por seu Círculo e se pôs a sonhar também com a possibilidade de um mundo polifônico, de um mundo radicalmente democrático, pluralista, de vozes equipolentes, em que, dizendo de modo simples, nenhum ser humano é reificado; nenhuma consciência é convertida em objeto de outra; nenhuma voz social se impõe como a última e definitiva palavra.

É diante dessa perspectiva que observamos a teoria bakhtiniana do dialogismo, enfatizando o que há de comum entre a situação de enunciação de qualquer falante e a situação de enunciação de um produtor literário: ambos estão condicionados ao diálogo, verificado em diferentes níveis: entre o falante e o interlocutor diretamente envolvido,

entre o falante e o sistema linguístico no qual assenta e do qual deriva o seu discurso particular, entre aquele e o contexto imediato e mediato (povoado por uma multiplicidade de linguagens ou discursos diferentemente acentuados e ideologicamente saturados).

Transpondo para o caso da literatura, esses diferentes níveis corresponderão às seguintes relações dialógicas: entre o autor e o leitor ou, no plano intratextual e tratando-se de uma narrativa, entre o narrador, o narratário e as personagens (e respectivos pontos de vista); entre a série literária e a série linguística; entre a obra concreta e o sistema literário precedente e contemporâneo; entre a obra e o contexto social saturado de discursos e linguagens concretas de várias espécies – o que Bakhtin designa de plurilinguismo. Apesar das diferentes formas de relação dialógica, a que interessa para o amadurecimento da idéia de diálogo é a estabelecida no interior da narrativa, seja entre o narrador, o narratário e as personagens, seja entre essas consigo mesmas e com outras.

Com base nas relações interpessoais, quer na narrativa, quer no cotidiano, enfatizamos, segundo Patrick Dahlet (1997, p. 61) que “quando falamos, não estamos agindo sós”, pois o homem emerge de seu contato com ou outro. Ou seja, o eu só pode identificar-se a partir dos outros, pois são esses os grandes responsáveis pela conduta do eu. Portanto, Bakhtin (2011, p. 389) afirma que “O eu se esconde no outro e nos outros, quer ser unicamente outro para outros, entrar até o fim no mundo dos outros como um outro, liberar-se do peso do único eu no mundo (eu-para-mim)”. Essa observação do teórico russo está no cerne da questão do diálogo como um elemento de interação pessoal e social.

Assim, nota-se o sujeito como um ser dialógico, pois o processo de troca de experiências entre os indivíduos é mútuo, não havendo um sujeito único e isolado. “O outro do sujeito para Bakhtin é fundamentalmente um ‘nós’, ou seja, a pessoa na qual podem desaparecer todos os outros, o ‘eu’ inclusive” (DAHLET, 1997, p. 69, grifo do autor) Portanto, o eu é visto como um ser dialógico por apresentar em sua voz a diluição de todos os homens – os outros.

Ainda sobre essa perspectiva, Bakhtin (2018, p. 148-149) pondera:

A unidade real da língua que é realizada na fala não é a enunciação monológica individual e isolada, mas a interação de pelo menos duas enunciações, isto é, o diálogo. O estudo fecundo do diálogo pressupõe, entretanto, uma investigação mais profunda das formas usadas na citação do discurso, uma vez que essas formas refletem tendências básicas e constantes da recepção ativa do discurso de outrem, e é essa recepção, afinal, que é fundamental também para o diálogo.

A recepção, vista então como fundamental para o diálogo, interliga-se ao fato de esse processo interacional não se concretizar apenas na individualidade, mas na sociedade, comprovando o caráter social e ideológico das relações interpessoais. A ação dialógica ocorre no interior do sujeito, pois é lá que se alcança a compreensão do outro como um ser, assim como o eu, também dialógico.

Além de Bakhtin, outros teóricos modernos também refletiram sobre o diálogo. O poeta e crítico mexicano Octávio Paz (2015) apresenta, em seu texto *Signos em rotação*, a teoria da *outridade*, vista como uma manifestação poética, mas que se insere perfeitamente

nos apontamentos feitos sobre o diálogo como elemento primordial para a compreensão da narrativa de Luiz Vilela.

Octávio Paz (2015) aponta o homem contemporâneo como um ser desagregado em um ambiente de dispersão contínua. O indivíduo perdeu sua coesão e deixou de ter um ponto fixo, um centro, passando a apresentar-se como um ser mais fechado em si mesmo. Há, então, um culto exacerbado do eu, pois existe continuamente uma repetição do eu a partir da tendência contemporânea de negação do outro, levando, conseqüentemente, à multiplicação de si. Tal fato se interliga às visões aqui apresentadas sobre o diálogo, apontando algumas considerações importantes a respeito desse e do monólogo:

O crescimento do eu ameaça a linguagem em sua dupla função: como diálogo e como monólogo. O primeiro se fundamenta na pluralidade; o segundo, na identidade. A contradição do diálogo consiste em que cada um fala consigo mesmo ao falar como os outros; a do monólogo em que nunca sou eu, mas outro, que escuta o que digo a mim mesmo. (PAZ, 2015, p. 318).

Paz, assim como Bakhtin vê o diálogo como um elemento de interação entre sujeitos. Sua constituição está baseada no ato da pluralidade, uma vez que ao falar com o outro o indivíduo fala consigo mesmo, pois esse outro é composto pelos diversos “eus” com os quais esse se relaciona. Seguindo tal raciocínio, o monólogo também é dialógico, pois concentra em sua essência a influência constante do outro, por isso diz-se que ele se fundamenta na identidade, e se essa é a base do monólogo, ele também é múltiplo de vezes, tendo em vista o fato de a identidade ser composta de diversos contatos entre indivíduos, portanto, se amparando constantemente no outro que a constitui.

Considerando que há uma multiplicidade a partir da unidade também diversa do eu, Paz (2015, p. 325) aponta:

A outridade é antes de mais nada a percepção de que somos outros sem deixarmos de ser o que somos, e que, sem deixarmos de estar onde estamos, nosso verdadeiro ser está em outra parte. Somos outra parte. Em outra parte quer dizer: aqui, agora mesmo enquanto faço isto ou aquilo. E também: estou só e estou contigo, num não sei onde que é sempre aqui. Contigo e aqui: quem és tu, quem sou eu, onde estamos quando estamos aqui?

Compreender a si mesmo é conscientizar-se do outro, pois a separação desses dois elementos sociais é algo impossível. O sujeito não vive apenas sua vida; ele, ao agir, vive a vida de outros sujeitos. Portanto, o diálogo de um sujeito representa o comunicar de toda a humanidade, uma teia narrativa que impede que o indivíduo seja ele mesmo, uma vez que o eu é constantemente o outro.

Com base em tal visão, notamos as ponderações de Paul Ricoeur (2014) a esse respeito como pertinentes. O filósofo francês trabalha as questões concernentes às relações interpessoais a partir da identidade pessoal, que contém em seu centro a presença de outras narrativas alheias ao indivíduo. Esse posicionamento, condizente com os olhares já apresentados de Mikhail Bakhtin e Octávio Paz, mostra que é a

partir da narrativa, ou seja, da utilização da fala de uma pessoa, que essa expressa sua identidade pessoal.

Questionar “Quem sou eu?” ou “Quem é você?” implica conhecer a narração de uma vida. Em sua obra *O si-mesmo como outro*, Ricoeur (2014) aponta respostas para essa interrogação a partir de dois elementos formadores da identidade pessoal: a mesmidade – do latim *idem* – e a ipseidade – do latim *ipse*. A identidade no sentido *idem* estaria relacionada à face objetiva da identidade, correspondendo, ao mesmo tempo, uma relação numérica e qualitativa, fundamentalmente o caráter do sujeito. Em termos numéricos, ao indicar unicidade, a identidade se opõe à pluralidade, pois, segundo Ricoeur (2014, p. 141) “[...] da noção de identidade corresponde a operação de identificação entendida no sentido de reidentificação do mesmo, que afirma que conhecer é reconhecer: a mesma coisa duas vezes, *n* vezes”. Já a identidade qualitativa indica uma semelhança extrema, mas compatível com a pluralidade, não havendo ainda a perda semântica.

No sentido *ipse*, a identidade aponta para o aspecto subjetivo do indivíduo, a livre manutenção de si, sendo imprescindível para sua permanência no tempo. Ricoeur (2014, p. 13) aponta que “[...] a identidade no sentido *ipse* não implica nenhuma asserção concernente a um pretense núcleo não-mutante da personalidade”. Ou seja, a identidade *ipse* indica o caráter singular da individualidade do sujeito.

Os posicionamentos de Bakhtin, Paz e agora de Ricoeur estão relacionados ao conceito de alteridade do sujeito. Ou seja, ao fato ou estado de ser outro, de pôr-se ou constituir-se como outro. Portanto, lembramos que o eu só existe em identidade e diálogo com os outros, sem os quais não se poderá definir. Nesse aspecto Ricoeur (2014, p. 52) observa que “[...] não posso falar de modo significativo de meus pensamentos, se não posso ao mesmo tempo atribuí-los potencialmente a um outro diferente de mim”. Há a necessidade de assumir o eu como parte integrante de um outro, cuja desvinculação se torna impossível em virtude da composição narrativa existente no campo ideológico do eu.

A identidade narrativa corresponde a um tipo de identidade à qual um sujeito se configura por motivo da função narrativa, que possui a propriedade de manifestar a identidade pessoal. Na narrativa, há o estabelecimento de ligações entre fatos inicialmente desiguais, mas que levam a conhecer a história de uma vida, mostrando-se, na perspectiva de Ricoeur (2014, p. 167) “como o primeiro laboratório do julgamento moral”, pois a narração nunca é eticamente neutra. Nota-se, então, a essência da identidade narrativa sendo revelada na dialética da ipseidade e da mesmidade que envolve, também, uma lógica da personagem. E, pensando nisso, Ricoeur (2014, p. 168) apresenta a “[...] noção de intriga, transposta da ação para os personagens da narração”.

Compreender os acontecimentos e a intriga como fonte integrante da narrativa de vida de uma personagem é apontar para o fato de que essa narração desvela grande parte da carga emotiva, cultural e social do sujeito. Os contos de Luiz Vilela são bons exemplos disso, pois os conflitos pelos quais passam as personagens revelam sua identidade e sua angústia perante o mundo, com elas mesmas e com as pessoas com as quais convivem.

Nesse ponto tem-se o diálogo, no sentido em que foi apresentado acima, como elemento primordial para entendimento dos conflitos pelos quais passam as personagens de Vilela. Nos diálogos, estabelecidos interna ou externamente com outros sujeitos, há a

apreensão da forma como as relações interpessoais geraram os conflitos e como os mesmos são fundamentais para a compreensão do comportamento das personagens.

Sobre o modelo narrativo, o diálogo e ainda no âmbito do acontecimento, Ricoeur (2014, p. 169) observa:

A diferença que distingue o modelo narrativo de qualquer outro modelo de conexão reside no estatuto do acontecimento, do qual fizemos muitas vezes a pedra de toque da análise do si. [...] o acontecimento narrativo é definido pela sua relação com a própria operação de configuração; ele participa da estrutura instável de concordância discordante característica da própria intriga; ele é fonte de discordância, quando ele surge, e fonte de concordância, no que ele fez avançar a história.

Portanto, a narrativa constrói a identidade das personagens, elemento que não cessa de se fazer e desfazer a todo momento em decorrência do contato existente entre os indivíduos. A narrativa pode ser considerada como um espelho refletindo a imagem de quem narra e também sua identidade. Nesse sentido, fez-se mister apontar como elementos primordiais para a construção do diálogo, as noções de homem contemporâneo; de identidade; de dialogismo; de outridade e de identidade narrativa como algo que reflete o homem e suas relações em si mesmo.

Do diálogo ao silêncio

É inegável, e quase unânime entre a crítica, reconhecer o diálogo como elemento fundamental na composição narrativa de Vilela, delineando não só um recurso estilístico, mas, também, uma forma de discutir questões, como o silêncio, a modernidade, a memória, entre outros fatores que envolvem as relações interpessoais entre os personagens. Portanto, o diálogo pode aparecer marcado tanto por travessões quanto por aspas. Em entrevista, Luiz Vilela comentou:

Nem sempre tenho uma resposta clara, sinto que tem mais a ver usar um ou outro. Há sutis, mas importantes diferenças entre eles. Tem que ter fluência no desenvolvimento da narrativa. É como se um, o travessão, fosse uma subida, degrau por degrau, e o outro, as aspas, é mais seguido, tem menos breque. Não sei. O que posso dizer com certeza é que não é aleatória a escolha de um ou outro. (PANIAGO, 2002).

Ambas as formas de diálogos apresentadas acima podem ser vistas possivelmente, como um meio, dentre tantos outros, de solucionar os problemas existenciais dos personagens. A relação com o Outro – quando essa acontece – ocorre, por vezes, a partir de diálogos evasivos, indicando uma incapacidade de verbalização dos sentimentos. Supomos que haja, entre tantas outras possibilidades, nessa evasão, ou a busca de se dizer para o Outro ou a necessidade de se afastar dele, o que poderia indicar medo ou

receio, gerando silêncios. Nessa perspectiva, Augusto Massi (2001, p. 17) afirma o diálogo, no âmbito da linguagem, como um elemento “[...] sempre a serviço da comunicação. Mas, muitas vezes ele camufla o silêncio, denuncia o esvaziamento da conversa, a solidão dos que falam”. Pode acontecer de o personagem negar-se a utilizar o diálogo – o que caracteriza uma forma de linguagem –, levando o sujeito a uma introspecção, a um isolamento do mundo.

Aqui, apresentamos como exemplo o conto “O buraco”, de *Tremor de terra*, uma demonstração do afastamento e da negação da comunicabilidade com o outro. José, ao cavar um buraco no quintal de sua casa, vai se isolando do mundo e de suas relações interpessoais, chegando ao ponto de passar a viver nesse buraco, não buscando nenhuma relação comunicativa com ninguém, após ter “virado” tatu. Esse conto pode representar uma metáfora do indivíduo moderno, com dificuldades para estabelecer uma relação mais profunda com o outro. Portanto, segundo Massi (2001, p. 13):

Embriagados pela raiva e seduzidos pelo silêncio, os personagens parecem intuir que algo de verdadeiro e íntimo está se perdendo e tentam, num gesto desesperado de resistência, se agarrar a um individualismo feroz. Travam um exasperado diálogo consigo mesmo.

A relação dialógica, baseada no processo interacional eu-outro, está presente tanto no diálogo quanto em sua negação, fato que representa uma forma de se entender, de se dizer e de ser dito. No entanto, o medo da rejeição leva, por vezes, ao cerceamento dos diálogos. Isso é fundamental para se compreender as relações que envolvem os personagens. Na leitura de Antonio Hohlfeldt (1981, p. 199) sobre a estruturação do conto, encontramos:

A verdade é que a estruturação de um conto de Vilela é sempre e basicamente a mesma: monologando (consigo e, conseqüentemente com o leitor, pois a consciência do ato de escrever – e em decorrência do de leitura por parte de um hipotético leitor) ou dialogando, as personagens de Luiz Vilela avançam com que às apalpadelas, mas com razoável segurança, em meio aos labirínticos elementos desconhecidos, em busca de uma verdade, ainda que extremamente particularizada. Assim, o texto se auto-reconhece e reconhece a seu narrador, desvendando sua não adaptação ao meio e conseqüente opção pela solidão, numa espécie de autoflagelação, cujo contraponto mais evidente são certas revelações antecipadas da trama que o texto, aqui e ali, realiza.

Também sobre o diálogo e sobre esse modo de se comunicar, o crítico Fábio Lucas (1970, p. 127) reitera:

[...] seus contos trazem profunda significação filosófica, apanham o homem mutilado por sua incapacidade de comunicar-se. Os seres não transmitem sua essência e sofrem, arruínam-se. A palavra torna-se um veículo imperfeito e enganador.

Essa afirmação demonstra que as relações entre os sujeitos e o mundo são conturbadas e incompletas e, em virtude de tais características, os personagens, na observação de Wilson Martins (2001, p. 9) “[...] sofrem da condição de existir, da procura sempre frustrada de um sentido para o que acontece”.

A linguagem verbal é um dos elementos que irá representar as relações humanas presentes no diálogo. Há um coloquialismo entremeado nas narrativas, indicando tanto registros da vida contemporânea quanto um ritmo oral do falar do interior. Do fluxo da narrativa, com “tom de conversação”, observam-se as frases feitas, as conversas familiares, a vida na pequena cidade, rituais fúnebres, histórias que mais parecem “casos”, características típicas da “mineiridade”.

Para Wilson Martins (2001, p. 8),

[...] o estilo de Luiz Vilela estrutura-se em torno de frases simples e da notação rápida; ele é particularmente notável na espontaneidade com que reproduz não somente o diálogo, mas o tom da conversação, configurando um exercício discursivo no qual, a partir da linguagem, há o desenvolvimento de temas como a solidão, a nostalgia, o sofrimento humano, muitas vezes relativos a dois tempos: passado e presente, alimentando a retomada de valores éticos não mais adequados aos padrões atuais da sociedade.

Portanto, ansiedade, desconforto, sentimento de estar à deriva, problemas de comunicação entre os personagens são apenas alguns elementos característicos das narrativas de Luiz Vilela, marcas que nos levam à busca de compreender a comunicação que se esvai e o silêncio que se instaura à medida que a palavra não se torna mais possível.

Sobre silêncios²

Antes de iniciar a análise as quais nos propomos, percebemos a necessidade de apresentar alguns aspectos concernentes ao campo do silêncio, para, então, apontá-lo enquanto elemento constitutivo do processo histórico ao qual nos referimos. Nesse sentido, as pesquisas desenvolvidas por Ferreira (2018) acerca do silêncio e das formas assumidas por essa linguagem são elucidativas. Contrariando o discurso corriqueiro de que o silêncio é elemento esvaziado de sentido, o pesquisador afirma

[...] não ocorrer comunicação sem silêncio, pois o mesmo se constitui como origem de toda e qualquer forma de linguagem, seja ela verbal ou não verbal. Tal questão pode ser observada a partir do fato de que ao ser arrancado de um vazio inexistente, porém deduzido, o silêncio se estabelece enquanto prenhe de linguagem, proporcionando possibilidades comunicativas das mais variadas e estabelecendo sentidos, conscientes ou inconscientes. Com isso, o silêncio não aniquila a linguagem, mas, sim, propicia sentidos a ela (FERREIRA, 2018, p. 53).

² O assunto acerca do silêncio já foi discutido em outros textos, porém reformulado e adequado para este artigo.

(Re)criando e (des)construindo discursos, o silêncio, arqueologicamente, se estabelece enquanto um entre vários formadores da essência do ser, fazendo do sujeito não apenas um ser da linguagem, mas também do silêncio. Sartre (2013, p. 39) afirma que “[...] o silêncio é ele mesmo um ato verbal, um buraco escavado na linguagem”. Nesse sentido, e aqui utilizamos o termo no plural, os silêncios não esgotam o valor da linguagem, ao contrário, fazem com que ela brote de cada fissura aberta por sua aparente ausência. Com isso, os enunciados não estão necessariamente legíveis nas palavras, pois é crucial penetrar as grotas existentes em cada signo para delas arrancar os sentidos ali incrustados em silêncios.

Palavra e silêncio não são elementos contrários, mas complementares, ativos e significantes que fazem com que os discursos passem a significar e existir a partir de suas ligações mútuas, tornando quase impossível a existência de palavra sem a presença do silêncio como marco fundador da mesma. De acordo com Le Breton (1997, p. 16), “[...] cada palavra proferida tem a sua parte de ruído e a sua parte de silêncio e, de acordo com as circunstâncias, soa com mais ou menos força segundo a dosagem de um ou outro”. Cabe ao silêncio, então, dizer aquilo que as palavras não seriam capazes de expressar, reforçando o fato de nada escapar a ele – elemento primordial, originário e propulsor de sentido –, pois toda enunciação tanto provém quanto possui a marca indelével dessa forma de linguagem, pois, de acordo com apontamentos de Orlandi (2007, p. 31, grifo do autor), “[...] o silêncio não fala. O silêncio é. Ele *significa*. Ou melhor: no silêncio, o sentido é”.

O silêncio pode ser intitulado de reino das palavras e dos sentidos, terreno fértil onde toda palavra se alimenta e o ser busca, a partir da subjetividade, as possibilidades necessárias para a comunicação. Ele pode ser a face neutra onde as palavras ainda só significam pelo conceito dicionarizado, por isso estão imersas na obscuridade de sentidos. Nesse local, o silêncio é elemento que, quando transformado em linguagem, forja, de diversas maneiras, as identidades dos sujeitos que, ao serem constituídas incessantemente, silenciam discursos já existentes e fazem nascer outros mais. O silêncio ressoa através da própria existência, pois falar do silêncio é falar do próprio ser.

Pensando na linguagem enquanto relações sócio-interacionais – sociais, culturais e de interação entre os indivíduos – e da ideologia como universo de produtos do espírito humano que reflete e refrata realidades exteriores a si, necessitando do signo para existir, atentamos para o fato de toda linguagem estar impregnada de elementos sociais que podem estar explícitos ou em estado latente de silêncio, passíveis de virem à tona, dependendo do modo como a comunicação se estabelece.

Nesse sentido, novamente segundo Ferreira (2018, p. 145),

[...] o silêncio é elemento estruturante ao atravessar diálogos, atitudes, introspecções, sentimentos, excessos, momentos históricos, fases da vida, entre outras possibilidades [...] os modos de significar estão intimamente relacionados às circunstâncias com as quais o silêncio se constitui, sendo, então, como as palavras, marcado por ambiguidades, uma vez que as condições de produção determinam o status que ele assumirá. Logo, o silêncio é fundamental para a comunicação, habi-

tando os espaços onde as palavras não conseguem significar [...] o silêncio é basilar para a formação dos seres e de seus discursos, portanto o que caracteriza as formas de silêncio é o fato de tudo à sua volta ser colocado em evidência. O silêncio é a gênese da comunicação, o elemento propulsor de sentidos cabíveis à linguagem. É o silêncio que molda a comunicação e permite aos seres a possibilidade de diálogo e entendimento dos ditos e não ditos existentes nos discursos que se estabelecem.

Portanto, é pensando nessas questões relativas ao diálogo, às relações incompletas entre os personagens, ao incômodo suscitado pelo cotidiano massacrante, às ruminções ácidas que atormentam os personagens e ao silêncio que se instaura nessa incompletude, que passamos à uma análise do conto “Dois homens”, da coletânea *Tremor de terra*, de Luiz Vilela (2003).

Completude e incompletude no silêncio de dois homens

Em “O narrador pós-moderno”, quando Silviano Santiago (1989) problematiza a figura do narrador, de imediato, algumas conexões se estabelecem; como aquela que remete o leitor mais experiente à obra *A angústia da influência*, de Harold Bloom (2017). Neste estudo, Bloom sugere, para a abordagem das produções contemporâneas, uma “crítica antitética”, ou seja, aquela que se distingue da crítica tradicional por pautar-se nas diretrizes estabelecidas pelo próprio texto. Nesse sentido, no conto “Dois homens”, de *Tremor de terra*, o narrador, responsável por conduzir a visão do leitor sobre a história contada, será o foco das reflexões a seguir.

A visão do narrador em terceira pessoa descortina uma cena em que dois homens estão sentados em uma mesa de bar, um frente ao outro. O que acontece, a partir daí, chega até o leitor por meio do olhar do outro – o narrador. As inferências acerca de quem são aqueles homens ou o que fazem na mesa do bar são todas decorrentes do narrador, que observa a certa distância. São muitas as conjecturas: se são parentes, há quanto tempo estão ali, o que fazem e por que o fazem e, ainda, por que estão em silêncio? Essa é, talvez, a pergunta que o narrador faz a ele mesmo e que mais o inquieta, haja vista que os dois homens permanecem, todo o tempo, em silêncio. A narrativa transcorre permeada pelo incômodo do narrador que, à sua frente, interpreta o silêncio dos dois homens. Sendo assim, para uma abordagem crítica deste conto, faz-se necessário retomar algumas características do narrador, no que diz respeito aos sentidos atribuídos ao ver/olhar/enxergar/reparar; à questão diálogo e do monólogo; bem como problematizar as discussões acerca da alteridade e da comunicação no mundo contemporâneo.

Em “Dois homens”, o foco principal, que recai sobre o narrador, possibilita uma ampla reflexão sobre a pluralidade de interpretações para o silêncio. De acordo com as impressões do narrador, o silêncio pesa, incomoda, considerando que há desvios de comportamento na atitude dos dois homens. Para ele, em virtude do lugar onde se encontravam, o normal, e, portanto, o culturalmente aceito, seria que desenvolvessem algum ato comunicacional, no caso, o diálogo. Convém frisar que esta é a opinião do narrador e, sendo assim, cabe a observação de Silviano Santiago (1989, p. 39):

Tendo uma primeira hipótese de trabalho: o narrador pós-moderno é aquele que quer extrair a si da ação narrada, em atitude semelhante à de um repórter. Ele narra a ação enquanto espetáculo a que assiste (literalmente ou não) da platéia, da arquibancada ou de uma poltrona na sala de estar ou na biblioteca; ele não narra enquanto atuante.

O espaço físico onde se encontra o narrador é privilegiado; permite-lhe ver, com distinção, tudo o que acontece à sua volta, inclusive todos os movimentos dos dois homens na mesa à sua frente. Mas, apesar de estar ali como espectador, aos poucos e, inexplicavelmente, algo se revela absurdo: o narrador, ao buscar, por meio de suas análises, uma interpretação plausível para o silêncio dos dois homens, na verdade espera encontrar respostas para um silêncio muito mais aterrador com o qual convive interiormente.

O silêncio que o incomoda, pode demonstrar a sua própria ruína existencial. A constatação desse fato seria, para o narrador observador, o fim das suas expectativas de vida e de convivência em sociedade. Ele olha e vê, mas não enxerga; se enxergasse, provavelmente, não repararia, do mesmo modo que faz quando infere sobre as atitudes dos dois homens. Em outras palavras, observa-se que o narrador projeta no outro – no caso, nos dois homens – a sua visão de mundo, profundamente arraigada aos valores morais e sociais já estabelecidos, além de fazer projeções daquilo que, segundo suas concepções, estariam dentro da normalidade ou representariam o ideal.

Na perspectiva bakhtiniana o processo dialógico não nega a influência de múltiplos interlocutores na constituição da realidade do sujeito. Mesmo estando em silêncio, o diálogo interno pode ser um constante pulsar de vozes reveladoras de sentimentos provenientes dos contatos entre o eu e o outro. Portanto, falar não é a prova de que a comunicação se tenha instaurado, porque ela pode também se efetivar no silêncio.

Pelos olhares de Bakhtin, Paz e Ricoeur identificam-se, no processo de alteridade, indícios de que o eu existe em identidade e diálogo com os outros, sem os quais não poderá se definir. O incômodo causado pelo silêncio dos dois homens pode indicar uma necessidade de comunicação do narrador. Talvez ele busque uma identificação, um reconhecimento e, em virtude da ausência de um outro que o constitua como objeto do seu desejo, ele se angustia enquanto os dois homens compartilham, com serenidade, o mesmo silêncio que o incomoda.

Nesse sentido, cada indivíduo é, ao mesmo tempo, objeto e sujeito, constituinte e constituidor das relações humanas e comunicacionais. Ou seja, o narrador observador constitui os dois homens como objetos de suas análises. Talvez, nem imagine, como possibilidade, que os dois homens, poderiam estar fazendo o mesmo em relação a ele. Com isso, o silêncio não indica inércia da atividade mental nem a paralisação das inúmeras vozes interiores do sujeito. Além de envolver grandes acontecimentos, o silêncio abre passagem para incomensuráveis revelações: a comunicação pode vir do silêncio, pois nem sempre o ato de falar confirma o diálogo. Em contrapartida, há, entre indivíduos, comunicações vazias de significação que se remetem a uma verborrêia ou a um tagarelar que não propicia qualquer reflexão. Assim, para alguns, a reclusão é responsável por dar ao sujeito a condição ideal para suportar melhor uma existência absurda que pode estar

relacionada ao fato de o sujeito conviver com o imponderável, que se traduz pela condição vulnerável de existir, contando sempre com a iminência da morte.

Convém frisar que, em nenhum momento, o narrador do conto diz estar acompanhado, conseqüentemente, ele, também, está em silêncio e, provavelmente, designa ao outro uma atitude que caberia a ele – desencadear uma comunicação. Para tanto, ele dá palavra ao olhar lançado ao outro para narrar o que a palavra não diz, sendo “[...] impávido por ser ainda portador de palavra num mundo onde ela pouco conta, anacrônico por saber que o que a sua palavra pode narrar como percurso de vida pouca utilidade tem” (SANTIAGO, 1989, p. 48). Portanto, o narrador não se apresenta diretamente, revela-se, quando narra o encontro dos dois sujeitos no bar. Ele não consegue extrair, de seus pensamentos, o sentido que lhe falta para uma interpretação de sua própria interioridade, tampouco, pode atribuir a um outro essa tarefa.

O narrador preocupa-se em “cuidar” do outro, ao invés de “cuidar” de si. As projeções e inferências, quanto ao comportamento dos dois homens, refletem a sua atividade mental e suas concepções marcadas por sentimentos maldizentes, julgamentos preconceituosos, além de revelar a turbulência interior de seus próprios anseios. Mais uma vez, retomando o estudo de Silviano Santiago (1989, p. 43), identificamos nas atitudes do narrador a visão de quem “[...] se interessa pelo outro (e não por si) e se afirma pelo olhar que lança ao seu redor, acompanhando seres, fatos e incidentes”.

Portanto, o incômodo causado pelos silêncios dos dois homens suscita uma necessidade premente de um diálogo irrealizado e irrealizável, considerando a solidão do narrador. A ele, restam as suposições de que os dois homens, coisificados pela falta de comunicação, encontram-se deslocados ou desviados dos padrões de normalidade concebidos. Quase que tartamudeando, o narrador reflete sobre os dois homens:

Há talvez uns quinze minutos já que os dois estão assim, sentados um frente ao outro, sem dizer e sem fazer nada. Sob a luz clara do bar, entre as outras mesas, cheias de gente, conversas e ruídos, eles dão a impressão de dois objetos sem nenhuma relação entre si e com o mundo ao redor, e que se acham ali por mero acaso, e que serão recolhidos com a garrafa, os copos e os pratinhos pelas mãos ágeis do garçom, que, não vendo neles nenhuma utilidade, os lançará ao lixo (VILELA, 2003, p. 70).

No trecho acima, a visão do narrador acerca da inutilidade do sujeito, compara-se com a inutilidade dos dois homens, considerados objetos descartáveis, haja vista serem recolhidos pelo garçom como restos que devem ser jogados ao lixo. Esse conto instiga no leitor a curiosidade e o interesse para melhor compreender o processo que envolve a inter-relação dos sujeitos no mundo contemporâneo, considerando a possibilidade de respostas para inúmeros questionamentos existentes acerca da incomunicabilidade do sujeito no contexto social.

Finalmente, a aparente simplicidade da temática deste conto, se reveste, ao final de várias leituras, de um alto índice de complexidade à medida que a suposta banalidade de um encontro entre dois homens em um bar, observado por um terceiro, no caso o

narrador, promove uma profunda reflexão sobre o universo interior do homem moderno. Nessa narrativa, as relações interpessoais são tratadas como fatos corriqueiros em que os indivíduos se apresentam desidentificados de sua própria natureza. Como exemplo, as inferências do narrador, supondo que a relação entre os dois homens se tratasse de pai e filho, ao final recolhidos ao lixo, é exemplar de uma concepção do sujeito contemporâneo, desumanizado pelas circunstâncias.

(In)conclusão

É possível apreender, ao longo da vasta produção narrativa de Luiz Vilela, uma intensa preocupação com o sujeito e o mundo contemporâneo. Há o constante pessimismo e ironia quanto a esse mundo, onde se encontram desesperança, dor e silêncios, pois, segundo José Castello (2014, p. 5), “[...] a realidade, nas mãos hábeis de Vilela, é feita de uma matéria inconstante, que está sempre a transfigurar e a tomar formas surpreendentes” e onde, apesar de todas essas mazelas, se destaca um profundo humanismo, uma vez que “nas histórias de Vilela a realidade surge cheia de inversões bruscas e de destinos inesperados. É preciso estar atento para ler a realidade nas entrelinhas, ou a verdade nos escapa”.

Em meio à turbulenta e complexa tentativa de entendimento e inserção do/no mundo, os personagens e suas identidades passam por intenso processo de despersonalização. Decorre disso, sujeitos desestabilizados, prenhes de indefinições e impermanências responsáveis por retirar as bases que davam aos indivíduos referencialidade necessária à convivência social. Nesse decurso, observa-se o mundo fragmentado e a existência individual esfacelada por sucessões de episódios fragilmente interligados, podendo romper-se a qualquer momento, delineando, assim, indivíduos desajustados, cujas identidades flutuam no ar, algumas escolhidas pelos sujeitos outras à sua mercê.

Portanto, as identidades dos personagens são incessantemente (re)construídas e (re)inventadas, desenhando uma luta permanente em sua defesa, para que os mesmos possam ilusoriamente serem protegidos. Emanam, portanto, uma condição provisória das identidades, derivada do parco estabelecimento de relações humanas, vazias ou esvaziadas de significados. Nesse ínterim, a linguagem vai cedendo lugar ao silêncio e ambos não representam mais a incansável busca de entendimento entre o eu e o mundo, mas, sim, a procura de conhecimento de si, algo inalcançável, resultando em um sentimento de insatisfação e pessimismo. É baseado em tais questões que analisamos o conto “Dois homens”, da coletânea *Tremor de terra*, observando, após perpassar questões referentes ao diálogo e ao silêncio, esse sentimento de insatisfação e deslocamento a partir de um narrador inegavelmente pós-moderno.

FERREIRA, Y. N.; SANTOS, D. N. dos. From dialogue to silence: a reading of Dois Homens by Luiz Vilela. **Revista de Letras**, São Paulo, v. 59, n. 1, p. 65-81, jan./jun. 2019.

- **ABSTRACT:** *In this article, we analyze the tale “Dois homens”, from Luís Vilela’s collection Tremor de terra, in order to identify contemporary subject marks and the functioning of dialogue and silence from a narrator troubled by the silence of two guys sitting at a bar table. Based on issues pertinent to Vilela’s narrative characteristics, we look at the functioning of dialogue and silence in his works. For that, the theoretical contribution of Bakhtin (2018), Paz (2015), Ricoeur (2014), Santiago (1989), Ferreira (2018) and others were fundamental.*
- **KEYWORDS:** *Dialogue. Silence. Contemporary narrator. Luiz Vilela.*

Referências

- BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BAKHTIN, M. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 16.ed. São Paulo: Hucitec, 2018.
- BLOOM, H. **A angústia da influência**. 3.ed. Tradução de Miguel Tamen. Lisboa: Cotovia, 2017.
- CASTELLO, J. As inconstâncias do mundo. **O Globo**, Rio de Janeiro, p. 5, 11 jan. 2014.
- DAHLET, P. Dialogização enunciativa e paisagens do sujeito. In: BRAIT, B. (org.). **Dialogismo e construção do sentido**. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1997. p. 59-87.
- DI FANI, M. da G. C. **A linguagem em Bakhtin**: pontos e pespontos. Juiz de Fora: Veredas, 2003.
- FARACO, C. A. **Linguagem e diálogo**: as ideias linguísticas do círculo de Bakhtin. Curitiba: Criar Edições, 2003.
- FERREIRA, Y. N. **O silêncio incessante em narrativas de Luiz Vilela**. Curitiba: Appris, 2018.
- HOHLFELDT, A. C. **Conto brasileiro contemporâneo**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1981.
- LE BRETON, D. **Do silêncio**. Lisboa: Instituto Piaget, 1997.
- LUCAS, F. **O caráter social da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1970.
- MARTINS, W. Música de Câmara. In: VILELA, L. **Os melhores contos de Luiz Vilela**. 3.ed. Seleção e prefácio Wilson Martins. São Paulo: Global, 2001. p. 5-9.
- MASSI, A. **O demônio do deslocamento**: introdução a Histórias de família de Luiz Vilela. São Paulo, Nova Alexandria, 2001.

- ORLANDI, E. P. **As formas do silêncio no movimento dos sentidos**. Campinas: Ed. da Unicamp, 2007.
- PANIAGO, P. Frases matemáticas: turbilhão de lâminas certeiras. **Correio Braziliense**, Brasília, 2 ago. 2002. Caderno Cultura. Não paginado.
- PAZ, O. **Signos em rotação**. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- RICOEUR, P. **O si-mesmo como outro**. São Paulo: Martins Fontes, 2014.
- SANTIAGO, S. **Nas malhas da letra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- SARTRE, J.-P. **O idiota da família**: Gustave Flaubert de 1821 a 1857. Tradução Julia da Rosa Simões. Porto Alegre: L&P, 2013. v.1.
- TEZZA, C. **Entre a prosa e a poesia**: Bakhtin e o formalismo russo. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.
- VILELA, L. **Tremor de terra**: contos. São Paulo: Publifolha, 2003.

LOS UEHUETLAHTOLLI DE FRAY ANDRÉS DE OLMOS: *LINGVAE MEXICANAE EXERCITATIO*

Heréndira TÉLLEZ-NIETO*
José Miguel BAÑOS BAÑOS**

- **RESUMEN:** El *Arte de la lengua mexicana* de fray Andrés de Olmos, la primera gramática de la lengua náhuatl, escrita en torno a 1545, contiene en el libro III dos capítulos destinados a ejemplificar los postulados gramaticales contenidos en el *Arte*, tal como lo señala el propio autor. De ellos, un texto, las “maneras de hablar que tenían los viejos en sus pláticas antiguas”, uno de los primeros testimonios literarios del náhuatl, ha sido frecuentemente descontextualizado de la gramática, para dar paso a diversas suposiciones en torno a su composición y función. Este artículo explica las vicisitudes de estos *Uehuetlahotlli*, desde una perspectiva filológica y codicológica, y explica las razones por las que casi 450 años después de que fray Andrés de Olmos escribiera las pláticas, estas han sido desvirtuadas hasta olvidar su función fundamental: un ejercicio práctico sobre la lengua mexicana.
- **PALABRAS CLAVE:** Uehuetlahotlli. Gramática. Andrés de Olmos. Retórica. Humanismo.

Los *Huehuetlahotlli* de fray Andrés de Olmos en el *Arte de la lengua mexicana*¹

El *Arte de la lengua mexicana* es el primer testimonio de una descripción gramatical, completa y sistemática, de una lengua indígena amerindia: el náhuatl. A pesar de que este *Arte* tiene una deuda evidente con la tradición gramatical grecolatina (TÉLLEZ NIETO, 2015), en ella convergen diversos aspectos culturales del Antiguo y Nuevo Mundo que han facilitado, sin duda, la pervivencia de este texto, de gran valor para los estudios actuales de lingüística indoeuropea.

* Universidad de Sonora. Facultad de Letras y Lingüística. Hermosillo – Sonora – Mexico. 83000 - herendira.tellez@icloud.com.

Catedrática CONACYT.

** Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Filología - Departamento de Filología Clásica. Madrid. 28040 - jmbanos@ucm.es

¹ Una parte fundamental de este texto se presentó originalmente en la Tesis doctoral de Heréndira Téllez Nieto (2015), donde también se realizó la edición crítica del *Arte* de Olmos (2015). Las citas del *Arte* están tomadas de esta nueva edición.

Artigo recebido em 30/07/2019 e aprovado em 20/09/2019.

La descripción de la lengua náhuatl en el momento en que fue escrita esta gramática significaba una labor casi sin precedentes: por un lado, todavía no habían fructificado los intentos por sistematizar el estudio de las propias lenguas europeas. Por otro, no existían aún estudios comparativos entre varios idiomas. En este sentido, el trabajo de fray Andrés de Olmos resulta fundacional, no solo por ser una novedosa descripción lingüística de una lengua ágrafa y muy distinta tipológicamente del latín o el castellano, sino también por ser el primer autor en incluir textos literarios como modelo gramatical de lenguas amerindias. Desafortunadamente, este esfuerzo del fraile franciscano por incluir un ejercicio de la lengua mexicana ha pasado muchas veces desapercibido, al haberse fusionado sus “pláticas” con la edición posterior de fray Juan Bautista Viseo (1601). Para entender cabalmente los *Uehuetlahtolli* como parte del esfuerzo gramatical de Olmos, hay que conocer primero la estructura del *Arte* y los dos capítulos mencionados, que tienen una función similar: conocer mejor la lengua y estructurar discursos en ella.

Estructura del Arte

El *Arte de la lengua mexicana* está precedido de tres prólogos distintos (*Epistola nuncupatoria*, *Prólogo al lector*, *Prólogo al benigno lector*) y compuesto por tres libros que desarrollan los contenidos gramaticales del *Arte*: los trece capítulos del primero están dedicados al nombre y al pronombre; los del segundo, con trece capítulos también, versan monográficamente sobre del verbo; el tercero, con ocho capítulos, trata las partes invariables del náhuatl, además de cuestiones de ortografía, y ofrece como colofón final numerosos ejemplos de enunciados en lengua mexicana².

El interés de este artículo se centra precisamente en los dos capítulos finales del *Arte*, los que recogen “algunas maneras de hablar comunes” (OLMOS, 2015, lib. III, cap. 7, p. 450ss) y diversas metáforas o “maneras de hablar que tenían los viejos en sus pláticas antiguas”, complementado con una “plática que hace el padre a su hijo” y una respuesta de este (OLMOS, 2015, lib. III, cap. 8, p. 457ss). Dichos capítulos, aunque no presentan un contenido estrictamente gramatical, son de gran importancia no sólo como complemento e ilustración del *Arte* mismo, sino también, y sobre todo, porque con ellos se inaugura la tradición literaria en prosa del náhuatl (BAÑOS BAÑOS; TÉLLEZ NIETO, 2015).

Hasta ahora, estos dos capítulos no han sido valorados y estudiados como se merecen³: no existe todavía, por ejemplo, una traducción completa de los textos náhuas

² Antes de abordar nuestro análisis, es necesario señalar que de los seis manuscritos del *Arte* conocidos hasta ahora [B Biblioteca Bancroft; M Biblioteca Nacional de Madrid; P París, Fondo Mexicano; S París, edición de Rémi Siméon; T Biblioteca Tulane; W Biblioteca del Congreso] no todos ellos presentan las mismas partes: así, por ejemplo, la *Epistola nuncupatoria* está ausente en los manuscritos americanos (WBT), mientras que el *Prólogo al benigno lector* y los *uehuetlahtolli* sólo aparecen completos en el manuscrito W, e incompletos en el P y B; a su vez, el *Vocabulario* se incluye únicamente en el manuscrito T.

³ Sólo disponemos de la edición de Siméon de la edición de Siméon (OLMOS, 1875), que se reproduce el capítulo octavo en Hernández y León–Portilla (OLMOS, 2003); y la de Maxwell y Hanson (1992), quienes editaron únicamente 53 de las 103 metáforas, limitándose a una paráfrasis y análisis morfológico

del capítulo octavo, por no hablar de que a veces se confunde su contenido con el de los *uehuetlahbtolli*⁴. Y es que, además de las formas de hablar recogidas en los capítulos 7 y 8, en cinco de los ejemplares de Olmos se incluye además una serie de *Uehuetlahbtolli*, es decir, de pláticas más extensas que hacían los viejos en ocasiones especiales y la respuesta, además, con su traducción al castellano. La diferencia fundamental con el centenar de metáforas incluidas en el capítulo final del *Arte* es que estas son breves expresiones fraseológicas, de uso común y larga tradición, en tanto que los *Uehuetlahbtolli* son once extensas conversaciones, más elaboradas retóricamente y asociadas a ocasiones especiales.

Dejando a un lado, de momento, el valor literario de dichas pláticas, comentaremos brevemente estos dos capítulos, su complementariedad con los contenidos gramaticales previamente expuestos y su justificación última dentro de la estructura del *Arte*. Una justificación que Olmos adelanta en el *Prólogo* del *Arte* al advertir de la “ardua” tarea de “poner cimient *sin fundamento de escriptura* en una tan estraña lengua y tan abundosa en su manera y intrincada” y de ilustrar la gramática de una lengua “*sin el dicho cimient de escripturas* y libros de que estos carecían” (OLMOS, 2015, p. 263, énfasis nuestro). A llenar este vacío y sentar los cimientos de un corpus textual y literario del náhuatl están encaminados en parte estos dos capítulos finales del *Arte*, que presentan una progresión claramente didáctica⁵: el estudio e ilustración de la prosa nahua comienza con pequeñas frases de estructuras subordinadas sin paralelo exacto con el castellano para continuar con expresiones fraseológicas y metafóricas, de larga tradición en náhuatl y de interés, por tanto, gramatical y literario.

Los “romances” y la expresión de subordinadas adverbiales en náhuatl

El capítulo séptimo, “De algunas maneras de hablar comunes” o “romances”, como bien señalan León-Portilla y Hernández (OLMOS, 2003, p. lxxix), trata específicamente de diversos tipos de oraciones subordinadas cuya expresión en castellano y en latín difiere notablemente del náhuatl: las condicionales (“romances del *si*”), temporales-modales (“romances del *cuando* y *como*”) y finales (“romances del *porque*” y “*para que*”), con el añadido de “otros romances extravagantes”, otro tipo de construcciones sintácticas de uso

literales, como lexemas separados. Falta, por tanto, una traducción de los difrasismos metafóricos en conjunto, recientemente Zimmermann (2017) ha hecho énfasis en la necesidad de incluir el texto literario en la gramática. Desafortunadamente, la nueva edición de Téllez Nieto (OLMOS, 2019), por razones de espacio, tampoco incluye las “Pláticas”, que se editarán por separado próximamente.

⁴ Esta confusión entre metáforas y *uehuetlahbtolli* se debe fundamentalmente a que los distintos manuscritos difieren notablemente en los contenidos de los capítulos finales (*supra*, nota 2), contenidos que no siempre parecen responder a lo anunciado previamente por Olmos.

⁵ Para evitar confusiones, en adelante llamaremos “romances” a los contenidos del capítulo séptimo, “metáforas” a los del capítulo octavo y *uehuetlahbtolli* a las pláticas extensas que hacían los viejos en ocasiones especiales, posteriores a las metáforas. La diferencia entre estos tres apartados es clara si se tiene en cuenta la organización que el mismo Olmos (2015, lib. III, índice, p. 420, énfasis nuestro) explica: “después [de las metáforas] se pondrá una plática de las que solía hazer antiguamente un padre a su hijo, en que se descubre mucho la propiedad de la lengua. Y en esto se incluye y concluye la tercera parte”.

común en castellano pero sin un paralelo exacto en náhuatl. Olmos justifica su contenido al inicio mismo del capítulo:

Cosa prolixa sería poner todas *las oraciones en las cuales discrepa nuestro romance de la manera de dezir desta lengua*. Quiero dezir que lo yndio no corresponde al castellano. *Pondremos algunas que son comunes*. Y ponerse an por la orden de los adverbios principales que en las tales oraciones se ponen, para que mejor se halle *la oración que queremos convertir en la lengua*. Después pondremos algunos otros romances extravagantes. *Y destes que aquí se pusieren, así de los unos como de los otros, podremos tomar tino para por ellos hazer oraciones semejantes* (OLMOS, 2015, lib. III, cap. 7, p. 450, énfasis nuestro).

Como se puede ver, este capítulo tiene una finalidad eminentemente práctica, casi como si se tratara de un ejercicio de retroversión del castellano al náhuatl (“para que mejor se halle la oración que queremos convertir en la lengua”): puesto que no existe un paralelo exacto en la expresión de determinadas oraciones subordinadas entre el castellano y el náhuatl (“en las cuales discrepa nuestro romance de la manera de dezir desta lengua”), resultará útil para el aprendiz del náhuatl, sobre todo en aquellas de uso frecuente (“pondremos algunas que son comunes”), ofrecer sus distintas variantes en castellano y su expresión en la lengua mexicana.

Pero, además de un ejercicio práctico, este capítulo viene a completar e ilustrar, con una mayor riqueza y variedad de ejemplos, exposiciones gramaticales del *Arte* que no habían resultado suficientemente claras en el libro segundo. En efecto, gran parte de este capítulo es un complemento, a modo de apéndice, de la exposición previa sobre la formación en náhuatl del subjuntivo y su empleo en determinadas oraciones subordinadas (precisamente en las de “cuando”, “como” y “si”) y también, en lo que a las oraciones finales se refiere, sobre el empleo de la voz impersonal.

En el primer caso, es fundamental volver a recordar lo que Olmos comenta en relación con la formación del subjuntivo en el libro segundo. Aunque la cita es extensa, y su contenido puede parecer por momentos confuso, resulta fundamental para entender por qué Olmos presta especial atención, precisamente en este capítulo final del *Arte*, a los ejemplos de “romances del *sy*” y “del *como* y *cuando*”:

El subjuntivo en la formación no tiene dificultad, porque son los mismos tiempos del optativo. Pero difieren en las partículas que toman antes del verbo, porque **el subjuntivo toma esta partícula *yntla*, que quiere dezir ‘si’**, para todos los tiempos, y no puede tomar otra partícula, salvo **en el un romance** que damos al futuro, el qual se puede dezir con **este adverbio *in ihquac*, que significa ‘quando’**. Exemplo: ‘quando yo amare a Dios, seré bueno’, *in ihquac nictlaçotlaz in Dios qualli niez*. Y para sacar esto más de raíz y que se declare, y de la causa porque en el subjuntivo no damos todos los romances que pone Antonio de Librixa en su *Arte*, es de notar que **en la lengua latina ay estos adverbios *quando*, que significa ‘quando’ y *cum*, que quiere dezir ‘como’**, y otros con los quales todos los romances que en el subjuntivo se ponen, se pueden hazer por aquellos tiempos donde se señalan los tales romances. Y por eso quadrarán mui bien todos

los romances que por el tal modo se pueden decir. **Pero en esta lengua como no tienen más desta partícula *intla*, que quiere dezir ‘si’, sólo los romances que quadraren con ella se pornán en el subjuntivo, según buena razón y no más, porque todos los otros romances del ‘quando’ y del ‘como’ se han de reducir necesariamente al indicativo, salvo el que señalamos en el futuro del subjuntivo con este adverbio *yn ihquac*.** Exemplo: ‘como yo predicasse una vez en México, me acaesció’, etc., lo reduzen: ‘quando yo predicava en México’, etc. Y haze se por el pretérito imperfecto del indicativo. Exemplo: *yn ihquac nitemachtiaya nopan omochiuh y*. Y este romance: ‘como yo sirva a Dios, no se me da nada de lo que de mi se dixere’, lo reducirán a este romance: ‘si yo sirvo a Dios’, etc. Y hazen lo por el indicativo en esta manera: *yntla vel nictlayeculhria in Dios, amo nechyolitlacoa yn tlein notechpa mitoa*. Y por esto quitamos algunos romances del subjuntivo y añadimos otros. Verdad es que añadiendo al futuro esta partícula *quia* se podrán supllir algunos romances del subjuntivo en el pretérito perfecto o plusquamperfecto, los quales no se podrán hazer por esta boz *ni-*, **como aparescerá a la larga en la segunda parte, capítulo octavo** (OLMOS, 2015, lib. II, cap. 2, p. 338-339, énfasis nuestro).

En síntesis, Olmos llama la atención sobre la falta de simetría entre el castellano y el náhuatl en los contextos de empleo del subjuntivo en oración subordinada. Así, en castellano había tres tipos de subordinadas, las introducidas por las conjunciones (“partículas”) *si*, *quando* y *como*, en las que el empleo del subjuntivo resultaba muy productivo (en gran medida por influjo del latín), una situación que no guarda paralelo en náhuatl.

En el primer caso, la lengua mexicana disponía de una “partícula” condicional, *yntla*, paralela al *si* del romance y del latín, pero frente a la riqueza de formas verbales del subjuntivo en castellano y en latín (y, por tanto, frente la variedad de tipos de condicionales: reales, de futuro, potenciales, irreales, etc.)⁶, el náhuatl presenta sólo dos formas morfológicas en subjuntivo lo que reduce notablemente las posibilidades de expresión de matices modales.

Respecto a los otros dos tipos de subordinadas adverbiales, el náhuatl no disponía de una conjunción similar al “como” + subjuntivo del castellano (pervivencia a su vez del *cum* + subjuntivo latino), y en el caso de “quando”, sólo las subordinadas de futuro (del tipo, “quando yo amare a Dios, seré bueno”) tenían expresión natural en náhuatl mediante la partícula *in ihquac*. La consecuencia de todo ello es que, salvo este último tipo de subordinadas con *in ihquac*, “todos los otros romances del “quando” y del “como” se han de reducir necesariamente al indicativo”. Pero, además, a falta de una conjunción en náhuatl paralela a “como”, los ejemplos castellanos de este tipo de subordinadas se

⁶ Los distintos ejemplos de oraciones condicionales en castellano que se ilustran en III: 7, 11–54 no dejan de ser, a su vez, una traducción de sus correspondientes modelos latinos, según el nivel de integración sintáctica de la condicional, la combinación de modos verbales entre la prótasis y la apódosis y el cumplimiento de la *consecutio temporum*, cf. Martín Puente (2009). Es más que probable que algunos de los ejemplos romances que ofrece Olmos, tanto de estas subordinadas como de las de *quando* y *como*, sean a su vez adaptación o traducción de ejemplos latinos.

trasladarán, bien por *in ihquac* (es decir, se convertirán en temporales y se expresarán en indicativo), bien por *yntla* (y se traducirán por tanto como condicionales).

Ante semejantes desajustes, Olmos había ofrecido ya algunos ejemplos de estas subordinadas en el libro segundo al comentar los empleos del subjuntivo (II:2,126-156), a los que añade después, en el capítulo octavo de ese mismo libro (II:8,73-99), los que ilustran el empleo de la partícula modal *-quia*, precisamente porque suele aparecer en la apódosis de períodos condicionales como correlato de “la partícula *yntla*, expressa o subintellecta”. Pero dichos ejemplos no recogen toda la casuística de posibilidades modales de estos tres tipos de subordinadas, y de ahí que las complete en este capítulo final del *Arte*. En este sentido, no es casualidad que algunos de los ejemplos citados en el libro II se vuelvan a repetir ahora, insertos en una exposición más completa de ejemplos de subordinadas romances introducidas por *si*, *como* y *quando* y su expresión en náhuatl.

Antes de completar este capítulo con otros “romances extravagantes”, de naturaleza muy diversa pero de empleo habitual⁷, Olmos dedica un apartado específico a “los romances del *para* o *para que*”, precisamente porque también con este tipo de subordinadas finales las posibilidades modales en castellano son más variadas que en náhuatl y, por tanto, de no fácil traducción. En este caso, además, el náhuatl, aunque más limitado en matices modales, es, en cambio, más explícito gramaticalmente a la hora de señalar si la acción presenta una agente o se entiende en sentido impersonal. Así, una oración final como “para servir bien a Dios es menester aparejarse” se expresará en náhuatl mediante la “voz impersonal” (*ynic uelh tlayeculhtiloz yn Dios monequi uelh ic nececenca ualoz*), ya que “se explica la persona que padece y no la que hace”, mientras que una frase similar como “para que bien sirvamos a Dios conviene nos dexar los pecados”, ya que “explica a quién a de amar y el que a de amar”, en tal caso principal y subordinada se expresarán “por el futuro del indicativo”: *ynic uelh tictotlayeculhtilizque in Dios, cenca totechmonequi uelh titlatlaculhcauazque* (III:7,89-96).

Las “metáforas”

La naturaleza y finalidad de los ejemplos del último capítulo del *Arte* son muy distintas a las del capítulo precedente. Si en el capítulo séptimo se presentaban “algunas maneras de hablar *comunes*”, es decir, se ilustraban distintos tipos de subordinadas romances sin un correlato exacto en náhuatl con frases corrientes de empleo habitual en la vida diaria (“si yo enseñó...”, “si yo biviera...”, “si yo oviera de predicar...”), ahora en cambio se presentan “maneras de hablar que tenían los *viejos* en sus *pláticas antiguas*”, es decir, no se trata de simples oraciones, sino de expresiones de naturaleza fraseológica, de larga tradición y antigüedad, que, por su carácter idiomático, resultaban también de difícil traducción.

⁷ La mayoría son ejemplos de expresiones temporales frecuentes en castellano, pero sin un correlato exacto en náhuatl.

De nuevo, pues, nos encontramos ante un problema de traducción, pero en sentido contrario al capítulo séptimo: allí la perspectiva (y la lengua de partida) era el castellano, ante la falta de una expresión paralela en náhuatl de determinadas oraciones subordinadas. Aquí, en cambio, es el náhuatl la lengua de partida, y la imposibilidad de traducir de manera directa al castellano numerosas expresiones fraseológicas de la lengua mexicana. Así lo justifica el propio Olmos, quien califica estas expresiones de “metafóricas”: “Las siguientes maneras de decir son methaphóricas, *porque una cosa quiere decir la letra y otra la sentencia*, aunque algunos vayan a la letra glosados y otros se pueden aplicar a otro sentido del que van” (OLMOS, 2015, lib. III, cap. 8, p. 457, énfasis nuestro).

El término mismo de “metáfora” ha llevado a los estudiosos a una cierta confusión, en la medida en que se asocia habitualmente a una figura estilística, y, por tanto, podría pensarse que estamos ante textos de naturaleza eminentemente literaria. Sin embargo, Olmos emplea, a buen seguro, el término tal como lo define Nebrija para referirse a un proceso cognitivo frecuente en las lenguas y no exclusivo de los textos literarios: “Metáphora es cuando por alguna propiedad semejante hazemos mudança de una cosa a otra, como diziendo ‘es un león’, ‘es un Alexandre’, ‘es un azero’, por decir ‘fuerte et rezio’. Et llama se metáphora, que quiere decir transformación de una cosa a otra...” (NEBRIJA, 1492, IV, 7, p. 56v).

Pues bien, estas metáforas se expresan fundamentalmente a través de *difrasismos*, un término acuñado por Garibay (1940) para los pares o conjuntos de palabras cuyo significado no es el literal, al que Wright (2011, p. 285), en una solución de compromiso, denomina “difrasismo metafórico”. Para analizar su naturaleza, realmente literaria, es imprescindible un estudio específico (todavía por hacer) de las 103 “metáforas” recogidas por Olmos como expresión de imágenes, conceptos y principios fundamentales de los hablantes náhuas, que, a su sentido metafórico, añaden una estructura formal típica de los ejemplos náhuas, que es la que se pretende reflejar con el término “difrasismo”: “[...] expresar una misma idea por medio de dos vocablos que se completan en el sentido, ya por ser sinónimos ya por ser adyacentes” (GARIBAY 1940, p. 112). Sin embargo, el carácter prehispánico, más que estrictamente literario, de este tipo de expresiones lo prueba además el hecho de que los difrasismos están documentados en la tradición de otros pueblos indígenas (WHRIGHT, 2011) y recogidos en documentos epigráficos y pictográficos mesoamericanos (ALCINA FRANCH, 1995).

En el caso de Olmos, esta recopilación se vio sin duda facilitada por la labor etnográfica que realizó durante toda su vida en paralelo a su misión evangelizadora, con el estudio de las costumbres, ritos y cosmología indígenas, una labor en la que coincidió con Bernardino de Sahagún, compartiendo posiblemente documentos y testimonios durante su etapa como profesores en el colegio de Tlatelolco (1536– 1540). No es extraño, pues, que no pocas de los difrasismos citados en este capítulo final del *Arte* de Olmos aparezcan también en la *Historia general* de Sahagún, en el *Tratado de los siete pecados* del propio Olmos o en los *Colloquios* de Gaona.

Pero, más allá de estos aspectos puntuales, interesantes sin duda y todavía no suficientemente estudiados, estas expresiones fraseológicas son importantes sobre todo desde el punto de vista de su justificación en la estructura misma del *Arte* y también desde

el punto de vista de la tradición gramatical en la que se insertan. En cuanto a la primera cuestión, en realidad, el propio Olmos justifica ya la inclusión de este capítulo final al comentar, en el *Prólogo al lector*, la estructura general del *Arte*:

Divídese, pues, esta arte en tres partes: la primera trata de los nombres y pronombres y de lo que a ellos pertenece; la segunda contiene la conjugación, formación y pretéritos y diversidad de los verbos; en la tercera se ponen las partes indeclinables, y algo de orthographía, con una plática por los naturales compuesta, provechosa y de buena doctrina, con otras maneras de hablar, así *para que vean los nuevos cómo han de escribir y distinguir las partes como para saber más en brebe hablar al natural* (OLMOS, 2015, *PAL*, p. 264, énfasis nuestro).

Hay, pues, en estas expresiones fraseológicas, de origen antiguo pero de empleo habitual en los textos de cristianización, una finalidad de nuevo eminentemente práctica: ofrecer ejemplos concretos de la lengua náhuatl que, por su empleo frecuente, además de expresar conceptos, principios e imágenes propios de la mentalidad de los hablantes del náhuatl, sirvan para ilustrar su sintaxis y para aprender su vocabulario.

A su vez, desde el punto de vista de la tradición gramatical, sin necesidad de remontarse el empleo durante siglos de textos y autores canónicos para el aprendizaje de la gramática y de la retórica latinas (BAÑOS BAÑOS, 2001), bastará con recordar que autores humanistas como Nebrija se entregaron a la tarea de compilar y editar textos latinos que sirvieron en muchos casos como complemento de sus obras gramaticales. Así, por ejemplo, el gramático salamantino publicó por primera vez en 1491 sus famosos *Libri minores*, que contenía, entre otros textos, los *Catonis disticha moralia*, el *Comptemptus mundi*⁸, las *Aesopi fabulae*⁹ o unas *Sententiae insignes ex variis autoribus collectae*, convertidos en un manual escolar para estudiantes de niveles intermedios.

Aunque Olmos, como bien lamenta el propio autor en el *Prólogo al lector*, no pudo disponer de testimonios escritos en náhuatl, estas metáforas vienen a suplir en gran medida esta carencia al ofrecernos expresiones de origen antiguo y larga tradición, en ocasiones también provechosas “y de buena doctrina”, con un contenido, pues, moralizante que nos recuerda en parte los *Disticha Catonis* o las *Sententiae insignes* recogidas en los *Libri minores* de Nebrija, es decir, frases cortas con contenido moral o educativo.

⁸ La versión de Nebrija no debe confundirse con el texto canónico de Kempis (este último fue utilizado por los franciscanos para su versión nahua), pues son completamente diferentes, tanto en su estructura como en su contenido. Así, la primera frase de Kempis “*Qui sequitur me non ambulat in tenebris...*” es en Nebrija “*Vox divina sonat, quod nemo spem sibi ponat*”, y así en lo sucesivo.

⁹ Las *Fábulas* de Esopo editadas por Nebrija no tuvieron mucha fortuna, pues las versiones de Acurssio de 1471 y de Manuzio de 1505 fueron consideradas como las canónicas.

Las “pláticas” (*Uehuetlahtolli*)

Tal como se señala explícitamente en el índice con el que se inicia el libro III, el esquema original de Olmos para su gramática era incluir un texto literario para ejemplificar la gramática: “después [de las maneras de hablar] se pondrá una plática de las que solía hazer antiguamente un padre a su hijo, en que se descubre mucho la propiedad de la lengua. Y en esto se incluye y concluye la tercera parte”. Por lo tanto, esta plática o, en su caso, el conjunto de pláticas llamadas tradicionalmente *Uehuetlahtolli*, debería aparecer después del capítulo octavo, que recoge las *metháphoras*. Sin embargo, la dispersión de estas páginas que se conservan parcialmente en los manuscritos *S*, *P*, *W* y *B*, ha provocado numerosas confusiones, especialmente después de la edición de fray Juan Bautista Viseo.

Para explicarlo, hay que tener en cuenta que solo uno de los manuscritos, *S*, además de la plática en náhuatl, incluye su traducción: “Declaración de la dicha plática en sentencia, y algo a la letra, porque a la letra todo fuera prolixo y no rodara bien el romance”. Este es, por tanto, el único ejemplar que cumple al pie de la letra lo anunciado en el índice del libro III, ya que *M* perdió los folios en los que a buen seguro se incluían las *metháphoras* y la *plática*. Por su parte *W*, aunque trastoca y modifica la ubicación de la plática y no ofrece la traducción, presenta a cambio la serie de pláticas más completa.

En efecto, además de la “plática del padre al hijo” y la respuesta de este, *W* incluye otros 15 *Uehuetlahtolli* que comienzan en el folio cxi, justo después de “las maneras de hablar”, en un cuadernillo aparte (pero con la misma letra que la gramática) y dejando el fol. cx verso en blanco, como si dichas pláticas no se entendieran ya como parte de la gramática. A su vez, *P* y su copia *B* también contienen la “plática del padre al hijo” y su respuesta, pero sin la traducción al castellano de *S*¹⁰.

Pues bien, dejando a un lado consideraciones sobre la finalidad moral de estas pláticas o el reflejo en ellas de la cosmología indiana¹¹, nos interesa aquí comentar un aspecto estrechamente relacionado con el *Arte*: las pláticas como modelo de la gramática del náhuatl.

Y es que Olmos presenta estos *Uehuetlahtolli*, no solo como la mejor demostración de la elegancia de la lengua náhuatl (y por ello comparte características estilísticas con las *metáforas* o textos cortos del capítulo 8 del libro III) sino también como una excelente ilustración de las reglas postuladas en la gramática, por más que quepa la duda de si dichas pláticas son creaciones a medida de las reglas gramaticales propuestas o la fuente última de la que Olmos sacó no pocos de sus ejemplos. En efecto, es posible que la organización de las pláticas esté en parte influida por la retórica clásica, que tan bien conocía Olmos, pero lo cierto es que muchas de las frases, colocaciones y estructuras sintácticas reflejan

¹⁰ En el caso de *P* es posible que se recogieran otras pláticas en los dos folios (89 y 90) que actualmente le faltan. Por el contrario, *B*, como una muestra más de la baja calidad de la copia, ofrece de entrada sólo un párrafo de la plática, seguida de la “respuesta del hijo”, mientras que el resto de pláticas aparecen al final del manuscrito.

¹¹ Al respecto, pueden verse los estudios de García Quintana (1976) León–Portilla (1988) y Díaz Cántora (1995), entre otros.

claramente la realidad del náhuatl en un registro elevado¹², con lo que dichas pláticas cumplen la finalidad por la que Olmos las incluye como apéndice: ejemplificar con textos reales pero elaborados las reglas gramaticales contenidas en el *Arte*.

En conclusión, el estudio de las “pláticas” de Olmos, contextualizado dentro de la gramática, nos ofrece un panorama mucho más amplio que el simple estudio de los *Uehuetlahuolli* como género “etnolingüístico” o “doctrinal”. Si bien es cierto que las pláticas están plenamente cristianizadas, tal como observaba Torquemada al señalar el parecido entre la “antigua palabra” y los textos bíblicos, en especial los *Proverbios* (GARCÍA QUINTANA, 1974, p. 146), conservan elementos retóricos y estilísticos de la antigua palabra, pues la intención de Olmos era construir unos ejercicios de la lengua mexicana que sirvieran de modelo a aquellos que estaban aprendiendo la nueva lengua.

Ahora bien, esta justificación desde un punto de vista gramatical, aunque no soluciona numerosos interrogantes que han surgido en torno a los *Uehuetlahuolli*, permite al menos distinguir dos niveles de lectura: el sintáctico-retórico y el etnográfico. Entre las múltiples cuestiones pendientes queda por analizar hasta qué punto los *Uehuetlahuolli* son reflejo o consecuencia de un género retórico forjado por los franciscanos (DEHOUE, 2014)¹³.

Queda, por tanto, todavía mucho por analizar de esta obra, pero antes de formular cualquier hipótesis será necesario realizar una edición crítica que confronte los manuscritos de Olmos con el texto de Viseo para poder establecer los elementos originales del impreso y determinar hasta qué punto fueron interpolados los textos originales.

Problema aparte es la propia definición de *Uehuetlahuolli*, en sí misma controvertida. El término se debe al primer editor, fray Juan Bautista Viseo, quien en 1601 publicó las “[...] pláticas antiguas de las buenas costumbres y criança de los niños, mancebos y donzellas nobles de los naturales” (VISEO, 1601 [aprob. f. Pedro de Pila]) o simplemente “pláticas antiguas”. Varios siglos más tarde, dos estudiosos mexicanos, Garibay y León-Portilla (*apud* LEÓN-PORTILLA, 1988, p. 5), describían los *Uehuetlahuolli* como las “pláticas que los padres y madres hicieron a sus hijos y a sus hijas, y los señores a los vasallos, todas llenas de doctrina moral y política”¹⁴.

¹² A nuestro juicio, del mismo modo que las gramáticas latinas de Donato o Prisciano intenta describir las reglas gramaticales del latín literario (a partir de los discursos de Cicerón o de Virgilio) y no tanto de la realidad del latín hablado, así también los *Uehuetlahuolli* son la ilustración de un registro elevado de la lengua náhuatl.

¹³ En este sentido, es bien sabido que Sahagún reunió otros *Uehuetlahuolli* dentro de la *Historia General*, pero es menos conocido que otros frailes, como Gaona en sus *Colloquios*, también las emplean. La datación de la primera composición de Gaona, la plática entre un fraile y su alumno, del manuscrito toledano, coincide con el período de elaboración del *Arte* de Olmos (1543–1548), lo que indica una estrecha relación (e influencia) entre las composiciones de los franciscanos, por lo menos de los que compartieron las aulas del colegio de Tlatelolco.

¹⁴ Para García Quintana (1976) la mejor definición sería la de “antigua palabra”, término que cuestiona Díaz Cántora (1995, p. 6), pues, para él, *Uehuetlahuolli* es “[...] el discurso de los viejos, tomando esta palabra relativamente, en el sentido de que el padre es viejo en relación al hijo”. Para nosotros son las “pláticas antiguas”, tal como decía Viseo, en el sentido de coloquios, más que monólogos. Por cierto, dado que Olmos señala que “la *h* en esta lengua nunca se halla en principio de dición, pero hállase en fin y en medio de dición”, hemos optado por seguir las pautas lingüísticas de fray Andrés y no escribir “*h*uehuetlahuolli” sino *uehuetlahuolli*.

Apéndice

Fray Juan Bautista Viseo publicó 29 diálogos, frecuentemente atribuidos a Olmos. De estos, no todos parecen pertenecer al fraile franciscano: una nueva lectura revela que el editor no conoció de primera mano la autoría de las pláticas que publicó (“Aquel gran defensor y único amparo de la gente indiana y apostólico varón, don fray Bartolomé de las Casas [...] refiere haber recibido, estando en España, las pláticas infra escritas, de mano del religiosísimo y santo varón, fray Andrés de Olmos”). Si bien once de estas pláticas, con seis respuestas, corresponden a Olmos, tal como hemos podido demostrar a partir del análisis del manuscrito de Washington¹⁵, no todos los diálogos de la publicación de 1601 parecen pertenecer al mismo autor ni a la misma época.

Dado que Viseo (1606, *pról.*) y sus coeditores, colegiales indígenas de los que él mismo da cuenta en sus *Sermonario*, no indicaron la procedencia de las pláticas, casi 400 años después de la publicación se sigue pensando que este corpus pertenece por completo a Olmos. Solo el análisis textual y la comparación entre los capítulos literarios del *Arte* y la edición de Viseo permitirán descartar aquellos que no pertenezcan al vallisoletano; los restantes tendrán todavía que ser puestos en relación con sus autores, teniendo muy en cuenta sus características gramaticales, sintácticas y estilísticas. Sin ello, ningún análisis se podrá considerar definitivo.

TÉLLEZ-NIETO, H.; BAÑOS BAÑOS, J. M. The Uehuetlahtolli by Friar Andrés de Olmos: linguae Mexicanae exercitatio. **Revista de Letras**, São Paulo, v. 59, n. 1, p. 83-95, jan./jun. 2019.

- **ABSTRACT:** *The “Art of the Mexican language” by Friar Andrés de Olmos, the first grammar of the Nahuatl language, written around 1545, contains in book III two chapters intended to exemplify the grammatical postulates contained in the Art, as the author himself points out. Of them, “The Manners of speaking in the speech of the ancients”, which was one of the first literary testimonies of Nahuatl, has often been decontextualized from grammar, to give way to various assumptions about its composition and function. This article explains the vicissitudes of these Uehuetlahtolli, from a philological and codicological perspective, and explains the reasons why almost 450 years after Friar Andrés de Olmos wrote the talks, these have been distorted to the point of forgetting their fundamental function: a practical exercise on the Mexican language.*
- **KEYWORDS:** *Uehuetlahtolli. Nahuatl grammar. Proverbs. Andrés de Olmos. Humanism.*

¹⁵ El manuscrito de Washington contiene estas 17 pláticas, pero no fue el arquetipo de Viseo. Lo sabemos por la numeración de los párrafos y por otras diferencias, a pesar de que sigue casi textualmente el manuscrito.

Referencias

- ALCINA FRANCH, J. Lenguaje metafórico e iconografía en el arte mexicana. **Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas**, México, v. 66, p. 7-44, 1995.
- BAÑOS BAÑOS, J. M. Antologías de la literatura latina. *In*: SANTANA HENRÍQUEZ, G.; PADORNO NAVARRO, E. (coord.). **La antología literaria**. Madrid: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2001. p. 117-154.
- BAÑOS BAÑOS, J. M.; TÉLLEZ NIETO, H. El modelo nebrisense del Arte de la lengua mexicana: 1547 de fray Andrés de Olmos. **Historiographia Lingüística**, Amsterdam v. 42, n. 2/3, p. 233-260, 2015.
- DEHOUE, D. La parole des anciens ou huehuetlahtolli: une trouvaille franciscain. *In*: RAGON, P. (ed.). **Nouveaux chrétiens, nouvelles Chrétientés dans les Amériques, XVIe – XIXe siècles**. Paris: Presses Universitaires de Paris Ouest, 2014. p. 47-60.
- DÍAZ CÍNTORA, S. **Huehuetlatolli**: libro sexto del Códice Florentino. México: UNAM, 1995.
- GARCÍA QUINTANA, J. Exhortación de un padre a su hijo. Texto recogido por Andrés de Olmos. **Estudios de Cultura Náhuatl**, México, v.11, p. 137-182, 1974.
- GARCÍA QUINTANA, J. El huehuetlatolli: antigua palabra: como fuente para la historia sociocultural de los nahuas. **Estudios de Cultura Náhuatl**, México, v. 12, p. 61-71, 1976.
- GARIBAY, A. M. **Historia de la literatura náhuatl**. México: Porrúa, 1940.
- LEÓN-PORTILLA, M. Introducción. *In*: VISEO, J. B. **Huehuetlahtolli**: testimonios de la antigua palabra. México: FCE, 1988. p. 7-45.
- MARTÍN PUENTE, C. Condicionales y concesivas. *In*: BAÑOS BAÑOS, J. M. (coord.). **Sintaxis del latín clásico**. Madrid: Liceus E-Excellence, 2009. p. 657-678.
- MAXWELL, J. M.; HANSON, C. A. **Of the manners of speaking that the old ones had**: the metaphors of Andres de Olmos in the Tulal manuscript: arte para aprender la lengua mexicana, 1547. Salt Lake: Utah Press University, 1992.
- NEBRIJA, A. **Gramática de la lengua castellana**. Salamanca: [s.n.], 1492.
- OLMOS, A. de. **Grammaire de la Langue Nahuatl au Mexicaine**. [1547]. Publiée avec notes, éclaircissements,etc. par Rémi Siméon. París: Imprimerie Nationale, 1875.
- OLMOS, A. **Arte de la lengua mexicana**. [1547]. Edición, estudio introductorio, transliteración y notas de A. Hernández y M. León-Portilla. México: UNAM, 2003.
- OLMOS, A. Arte de la lengua mexicana. [1545]. Estudio y edición crítica. *In*: TÉLLEZ NIETO, H. **La tradición gramatical clásica en la Nueva España**. Madrid: UCM, 2015. p. 255-472.

OLMOS, A. **Arte de la lengua mexicana**. [1545]. Estudio y edición crítica de H. Téllez Nieto. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2019. En prensa.

TÉLLEZ NIETO, H. **La tradición gramatical clásica en la Nueva España**: estudio y edición crítica del *Arte* de la lengua mexicana de fray Andrés de Olmos. 2015. Tesis (Doctoral) - Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2015.

WISEO, J. B. **Huehuetlahtolli**. [*S.l. s.n.*], 1601.

WISEO, J. B. **Sermonario**. México: Diego López Dávalos, 1606.

WRIGHT, D. La tinta negra, la pintura de colores: los difrasismos metafóricos translingüísticos y sus implicaciones para la interpretación de los manuscritos centromexicanos de tradición indígena. **Estudios de Cultura Náhuatl**, México, v. 42, p. 285-298, 2011.

ZIMMERMANN, K. Análisis de aspectos de la pragmática y la retórica en los Huehuetlahtolli: en lengua mexicana o náhuatl de fray Andrés de Olmos y Bernardino de Sahagún. *In*: HERNÁNDEZ, P.; MAYNEZ, P. (ed.). **El Colegio de Tlatelolco: síntesis de historias, lenguas y culturas**. México: Editorial Grupo Destiempos, 2017. p. 150-173.

DESPLAZAMIENTOS: LOS IMAGINARIOS DE LA TRAVESÍA DE JEAN EN *CIUDAD BERRACA* Y OBAMA DE *EL METRO*¹

Lilian SALINAS HERRERA*

- **RESUMEN:** En el presente artículo se desarrollará un análisis comparativo de dos novelas en lengua española y cuyas historias presentan como parte de su trama el desplazamiento y posterior migración de los protagonistas. Apoyando el análisis en teorías que dan soporte a los conceptos de identidad(es) (Hall) e identidad cultural (Bhabha), en conjunto con el estudio de las imágenes que forman parte de un imaginario de la migración (Castoriadis), se presenta un análisis comparativo basado en las travesías narradas en estas obras, el cual permite establecer un imaginario impregnado por las características de un proceso cargado de emocionalidad, la cual influye directamente sobre la percepción que tanto Jean de *Ciudad Berraca* como Obama de *El Metro* van teniendo a lo largo de las narraciones de aquellos viajes, así como también tensiona y afecta sus identidades en tanto sujetos sociales que se encuentran en proceso de transición y constante adaptación.
- **PALABRAS CLAVE:** Desplazamientos. Migración. Travesía. Imaginário. Identidad.

Introducción

En las novelas *El Metro*, publicada en el año 2007, escrita por el periodista y escritor guineoecuatoriano Donato Ndongo Bidyogo y *Ciudad Berraca* publicada en el año 2018, del también periodista y escritor Roberto Ramos Bañados, los autores desarrollan tramas que dan cuenta de los procesos de desplazamiento de sus protagonistas quienes se presentan como sujetos cuya identidad está conflictuada al momento de decidir migrar, siendo sus experiencias el reflejo de aquellas travesías² en las que cientos de personas

* UPLA - Universidad de Playa Ancha. Centro de Estudios Avanzados. Estudiante de Doctorado en Literatura Hispanoamericana Contemporánea. Viña del Mar – Chile - lilian.salinas@upla.cl.

¹ Artículo vinculado a la Cátedra Fernão de Magalhães, del Instituto Camões, Portugal" y al proyecto 'CONICYT+PAI/convocatoria nacional subvención a la instalación en la academia, convocatoria 2018, Folio 177180056', dirigido por la Dra. Daiana Nascimento dos Santos, en el Centro de Estudios Avanzados de la Universidad de Playa Ancha.

² Para este análisis, se considerará la definición de travesía entregada por deconceptos.com, ya que es más completa. Según el sitio, "[u]na travesía es un recorrido de un sitio a otro, una **distancia** o **territorio** que se transita" (TRAVESÍA, 2018, énfasis nuestro). Por lo general cuando hablamos de travesía nos referimos a viajes por tierra, aire o mar, aunque especialmente a los que se hacen en aviones o embarcaciones. También es común usar la palabra travesía como **sinónimo** de aventura, o sea un viaje donde se involucra el riesgo.

Artigo recebido em 20/08/2019 e aprovado em 10/11/2019.

arriesgan sus vidas cada año alrededor del mundo persiguiendo el anhelo de una vida mejor para ellos y sus familias. En estos viajes, la incertidumbre de ser descubiertos o de perder la vida está siempre presente.

Siendo así, en estas novelas se puede ver que los conceptos como lugar de origen, viaje y lugar de destino adquieren una connotación confusa para los personajes, en quienes se mezclan la inquietud de alejarse de aquellos espacios familiares que alguna vez fueron sus hogares, pero que por múltiples motivos terminaron convirtiéndose en infiernos, junto con las expectativas creadas con respecto al país de destino, los cuales adquieren la calidad de “tierra prometida” debido a las imágenes que se han formado de esos lugares, influenciados por el imaginario construido sobre ello (SANTOS, 2015). En ese sentido la propuesta de este artículo sugiere que las travesías descritas en ambas novelas no sólo dan origen a un imaginario relacionado al desplazamiento, sino que además afectan la identidad de sus protagonistas, situándolos en medio de conflictos identitarios que derivan en una identidad “otra” que constantemente los interpela.

En el caso de *El Metro* el autor presenta la historia de Lambert Obama Ondo, un joven camerunés quien pertenece al clan de los yendjok, de la comarca del Mbalmayo, cuyo sueño principal es el de formar un hogar y mantener a su familia. Este sueño se va minando paulatinamente a lo largo de la historia por diversas circunstancias que lo fuerzan a deambular por distintos lugares dentro de África, hasta finalmente no encontrar más salida que migrar hacia Europa, con la esperanza de encontrar en España la solución final que le permita encontrar el bienestar necesario para cumplir con sus expectativas.

Por otro lado, *Ciudad berraca* representa literariamente la saga de un joven colombiano llamado Jean y de su familia, los Parrada Castillo con quienes él emprende el viaje desde Tumaco, su ciudad de origen, tras verse forzados a huir debido a la extrema violencia en dicha localidad. El periplo de Jean y su familia los lleva desde Colombia hasta la ciudad nortina de Antofagasta en Chile, en donde han puesto todas sus esperanzas de sobrevivencia y bienestar.

Independiente del desarrollo de las historias de ambas novelas, es menester aclarar que éste análisis comparativo se desarrollará adoptando la mirada crítica de Benjamín Abdala Junior (2012) acerca de los estudios de literatura comparada, con los cuales se busca traspasar las fronteras hegemónicas y generar espacios para nuevas discusiones apuntadas a la descolonización del conocimiento y a establecer lazos culturales que acerquen a las personas, promoviendo un comunitarismo lingüístico cultural que permita abrir ventanas a redes comunicacionales que muestren rostros diferentes en diálogo con “otros”. Esto se relaciona directamente con la visión aportada por Henri Remak (1994), quien ya en 1961 planteaba que los estudios de literatura comparada se presentaban como una instancia de traspasar las fronteras tanto de los países como de las disciplinas, pudiendo desarrollar análisis entre obras literarias pero a la vez vinculando a otras áreas de conocimiento y de expresión humana, lo que va de la mano con la visión sobre la crítica literaria aportada por Eduardo Coutinho (2014), el cual indica que una praxis verdaderamente crítica debe estar enfocada en lo plural, lo cual involucra generar relaciones dialógicas y conexiones tomadas desde distintas áreas del conocimiento.

Siendo así, aclaro que el estudio desarrollado en este artículo presenta el análisis literario comparativo de dos obras que abordan una misma realidad: la de los desplazamientos poblacionales internos que devienen en migraciones hacia países en el extranjero, en búsqueda de bienestar y estabilidad, y cuyos peligrosos traslados pueden significar la muerte de quienes huyen. A la vez, en estas novelas se representan literariamente dos realidades distintas asociadas a los diferentes puntos geográficos en los cuales se contextualizan dichas obras.

Antes de continuar con el análisis, es necesario aclarar las diferencias entre los conceptos de desplazamientos poblacionales y migración forzada, ya que ambos describen procesos que se asemejan entre sí y que son representados literariamente en las obras de este análisis, ya que tanto Obama Ondo como Jean Parrada deben huir de sus hogares en virtud del escenario de violencia que sistemáticamente destruye la sensación de seguridad que un hogar debe ofrecer.

Según aparece en el sitio web de la ONU, los desplazamientos poblacionales internos se deben entender como procesos en los que por causas medioambientales, pobreza o amenazas a la seguridad debido a conflictos armados, un grupo de personas se ve forzado a abandonar sus lugares de origen. Según se aclara en dicho sitio “[...] los desplazados internos permanecen desde el punto de vista legal bajo la protección de su gobierno, que constituye en ocasiones la causa de su huida” (ONU, 2018). Al no poder escapar de la sombra de las políticas gubernamentales que los obligan a desplazarse desde sus hogares hacia otras zonas de sus países, muchos desplazados optan por huir hacia algún país en el extranjero, convirtiéndose de esta forma en migrantes forzados. Aquí nos enfrentamos a otra diferencia conceptual que es necesaria aclarar, ya que según la organización antes mencionada, entre los grupos de migrantes están aquellos que deben ser catalogados como refugiados. Según la ONU (2018) la diferencia radica en que: “Los migrantes, en particular los económicos, eligen desplazarse para buscar mejores perspectivas para ellos y para sus familias. En cambio, los refugiados se ven obligados a desplazarse si quieren salvar sus vidas y preservar su libertad”.

Por otro lado, como parte del análisis se estudiarán las imágenes que surgen desde ambos procesos migratorios y que aparecen asociadas a los trayectos que los personajes cubren en sus procesos de migración. Esto arroja como resultado un imaginario asociado a la transitoriedad, específicamente a los “no lugares”, concepto desarrollado por Marc Augé (2000) y que se remite principalmente a aquellos lugares en donde se está “de paso”.

Desde estos “no lugares” se abordará el análisis bajo dos puntos de vista: por un lado, las imágenes relacionadas con las geografías que acompañan a los personajes en sus travesías, siendo estas asociadas a los elementos a través de los cuales ellos transitan (mar, tierra, aire); y por otro lado, se analizarán las similitudes en cuanto las descripciones asociadas a las personas que representan a instituciones relacionadas con los imaginarios de desplazamientos que, en conjunto con las imágenes correspondientes a una geografía específica, conforman lo que Cornelius Castoriadis (1975) define como imaginario social.

A la par con el análisis de los imaginarios extraídos desde los viajes migratorios, se dará cuenta de cómo estos influyen directamente en los individuos (Jean y Obama) afectando sus identidades. Más allá de abordar la complejidad de las múltiples definiciones

que dicho concepto adopta, en este análisis se desarrollará un estudio centrado en la(s) identidad(es) de estos migrantes, adoptando la visión entregada por Stuart Hall y Homi Bhabha entre otras.

Ambos conceptos (el de imaginario social y el de identidad) estarán constantemente girando en torno al concepto central de desplazamiento conectado con el de migración.

A través de éstos se logrará establecer las diferencias y similitudes en los imaginarios de la migración presentados en ambas novelas, los que a su vez servirán para dar cuenta del proceso paulatino de cambio o evolución de la identidad (o identidades) de ambos personajes.

La novela *El Metro* escrita por el escritor y periodista de Guinea Ecuatorial Donato Ndong-Bidyogo (2014) narra la cruda realidad social de Camerún y de la amarga travesía que emprende su protagonista buscando mejores oportunidades. De su autoría también se pueden mencionar las novelas *Las tinieblas de tu memoria negra* publicada en 1987 y *Los Poderes de la Tempestad* publicada en 1997, además de la primera antología de la literatura guineana publicada en 1984.

Exiliado en 1994 por su oposición al gobierno de Teodoro Obiang, Ndong ha incursionado en política, desenvolviéndose en el cargo de Ministro de Exteriores en el Gobierno de Guinea Ecuatorial en el exilio desde el año 2003 hasta el 2012.

Al ser entrevistado en el boletín cultural Imagen Afrohispana del año 2009, ante la pregunta acerca del porqué de la necesidad de escribir *El Metro*, Ndong-Bidyogo (2009, p.4) explicó que dicha novela “[...] surge de la necesidad de reflexionar sobre el fenómeno de la emigración africana hacia Europa y otros continentes. También del deseo de humanizar al inmigrante”.

Respecto al fenómeno de migración del migrante planteado por Ndong, el artículo “Review of *El Metro* by Donato Ndong” escrito por Elisa Rizo en el año 2008 señala que “[...] el tema migratorio se desarrolla en *El metro* mediante una exploración de las estructuras culturales, económicas y políticas que destierran de sus lugares de origen a sectores de la población que se ven a sí mismos sin opciones, condenados a la pobreza” (RIZO, 2008, p. 86). Así mismo, Daiana Nascimento dos Santos (2015, p. 80) señala que con esta obra “[...] o autor incita a reflexão sobre as complexidades da África atual, as tensões provocadas pelas independências, o surgimento das frágeis democracias, os embates entre a tradição/modernidade e o ressurgimento do contexto escravista na atualidade [...]”³. Esta esclavitud moderna a la que hace mención Nascimento dos Santos, asociada la pérdida de oportunidades y la pobreza mencionada por Rizo es acusada por Ndong en una extensa entrevista dada para el medio “África Piensa” en el año 2009, en la cual señala:

Todos los países africanos son países riquísimos. Pero lo que pasa es que nos mantienen en la miseria. Y esa miseria hace que la gente de África huya de África. También nos mantienen en la opresión política. Y esa dictadura, esa opresión política, esas torturas, esos asesinatos políticos, de que la gente no se

³ “[...] el autor insita a la reflexión sobre las complejidades del África actual, las tensiones provocadas por las independencias, el surgimiento de las frágeiles democracias, los enfrentamientos entre tradición/modernidad y el resurgimiento del contexto esclavista en la actualidad [...]” (SANTOS, 2015, p. 80, traducción nuestra).

entera – no llegan las noticias muchas veces a Europa – son los que hacen que, los que podamos, huyamos de África para que no nos maten, no nos torturen... (NDONGO-BIDYOGO, 2016).

Este “huir” de África es un riesgo que Obama Ondo, protagonista de *El Metro* asume luego de un extenso periplo en el mismo continente. Primero, se traslada desde su aldea de Mbalmayo hasta la capital de Camerún, Yaundé. Esto debido principalmente dos hechos: la muerte de su madre Dorothée Oyana; y el haber tenido que renunciar a su amada Anne Mengue perdiendo todo lo que le proporcionaba alguna estabilidad emocional. Luego se mueve a Douala y finalmente a Dakar desde donde logra emigrar ilegalmente a España.

Así también Jean Parrada, de la novela *Ciudad berraca* publicada en Junio del 2018, y escrita por el periodista y escritor chileno Rodrigo Ramos Bañados, junto su familia los Parrada Castillo, huyen desde Colombia hacia Chile en una experiencia que da cuenta de una realidad muy poco abordada por la narrativa chilena.

Ramos nació en la ciudad de Antofagasta, Chile en el año 1973 y ha publicado 4 novelas además de *Ciudad berraca: Alto Hospicio* del 2009; *Pop* del 2010; *Namazu* del 2013 y *Pinochet Boy* en el 2016. Estas novelas están ambientadas en el norte de Chile, por lo que dan cuenta de un imaginario particular ligado a la geografía específica de ese lugar del país.

Debido a su reciente publicación, esta novela aún no ha sido abordada por la academia, sin embargo está comenzando a llamar la atención de la prensa y la crítica precisamente por lo novedoso del tema que ésta presenta. Así lo indica el periodista y crítico Gabriel Soto en la web *Lo que leímos* en su reseña publicada en Junio del 2018 y en la cual indica que esta novela “precisamente trata sobre la migración de colombianos a Antofagasta, una de las que más conflictos crea en Chile en estos momentos”. En la misma reseña, Soto también da cuenta de la escases de obras que abordan una problemática similar, poniendo como ejemplos a las novelas *Charapo* de Pablo D. Sheng o una no situada en Chile, como *Migrantes* de Felipe Reyes, destacando el caso del conjunto de relatos *Lugar* de María José Navia que presenta distintos casos de mujeres que han emigrado al país. El autor enfatiza que es difícil encontrar novelas que aborden específicamente la problemática en donde la migración “[...] es vista con mayor aversión y se la considera un problema importante, puesto que ha conseguido alterar radicalmente la forma de vivir de los antofagastinos” (SOTO, 2018).

Siguiendo la misma línea crítica se encuentra la reseña escrita por el periodista y literato Cristian Brito Villalobos (2018) para la web Letras del Proyecto Patrimonio, en la cual señala que “*Ciudad berraca* es una novela que se esperaba. Un texto necesario para comprender y reflexionar sobre cómo nuestro país cambia y se abre al mundo, al tiempo que desnuda a una sociedad más hipócrita de lo que aparenta”.

En cuanto a las visiones que se presentan de la sociedad chilena en la novela, el periodista Joaquín Escobar publicó una reseña para la revista online Cine y Literatura titulada “Novela *Ciudad berraca*, de Rodrigo Ramos Bañados: Los rostros del nuevo Chile” en la cual plantea que:

Antofagasta, una ciudad que ha crecido por el alto precio del cobre, es descrita como una urbe de nuevos ricos, materialistas y arribistas que desprecian a sus pares latinoamericanos, sintiéndose más cercanos a países como Dinamarca y Finlandia. Ramos Bañados describe con certeras mofas a un Chile desclazado, eurocentrista, creado, y criado, bajo el alero del libremercado (ESCOBAR, 2018).

Al igual que Obama Ondo de *El Metro* y antes de emigrar, Jean y su familia se desplazan dentro de Colombia desde la ciudad de Tumaco hasta Cali para finalmente emprender viaje rumbo a Chile. Los motivos para esta huida están vinculados a la pérdida de seguridad asociada a la amenaza de muerte debido a la guerrilla y al narcotráfico por lo que, al igual que el protagonista de *El Metro* se ven enfrentados a la pérdida de la estabilidad emocional que un hogar debe proveer. Como evidencia de esto, la hermana de Jean, Eyhi llega a Chile con una bala insertada en la cabeza, y aunque no es una herida mortal (sólo superficial) es suficiente para impactar y despertar la solidaridad de algunas personas.

Ambas vivencias relatadas tanto en *El Metro* como en *Ciudad berraca* enfrentan a los lectores con las experiencias dolorosas que sirven para ejemplificar los procesos de desplazamientos poblacionales forzados internos. Dichos desplazamientos devienen en procesos de migración forzada hacia el extranjero, los cuales se han ido desarrollando por décadas en diversas partes del mundo, costando la vida de miles de personas que se arriesgan persiguiendo la esperanza de un futuro más seguro y estable. Andrés Mendoza Piñeros (2012), citando la definición entregada por la ONU en el año 1998, indica, el desplazamiento forzado está relacionado al abandono por parte de las personas de sus hogares o lugares habituales de residencia debido a situaciones de violencia generalizada, a los conflictos armados y a la violación de sus derechos humanos. Al respecto Juan Pablo Jaimes Villamizar (2014, p. 27) en su tesis doctoral *Desplazamiento forzado y derechos humanos* señala que “[...] la migración conlleva una serie de consecuencias como respuesta a acontecimientos naturales (inundaciones, terremotos, etcétera) y actuaciones humanas (conflictos armados, proyectos de desarrollo, persecuciones, etcétera)”.

En el caso de el protagonista de *El Metro*, las razones de su desplazamiento y posterior migración que lo lleva desde su aldea en Mbalmayo en Camerún hasta el Aaiún en Marruecos y posteriormente a España, se deben prioritariamente a su precaria estabilidad tanto emocional como económica, a la pérdida de sus esperanzas, y a la profunda desilusión que siente hacia las tradiciones culturales de su país. Sin embargo no existe amenaza de muerte alguna sobre él.

Porque había muerto el pasado; el presente no existía, pues se reducía a la miseria moral y a las calamidades materiales en que se debatían los que tenían el infortunio de subsistir; y el futuro estaba siendo escamoteado por los ilusionistas y los manipuladores. ¿Qué hacer? ¿Cómo sustraerse a tanta desgracia? (NDONGO-BIDYOGO, 2014, p. 131).

Diferente es el caso de Jean y su familia sobre los cuales sí existiría una amenaza de muerte, por lo que se ven forzados a huir desde Tumaco en Colombia hasta Cali y

finalmente hacia Antofagasta en Chile. Así que además de ser migrantes económicos se convierten en refugiados, como lo acredita el siguiente extracto:

Y eran refugiados porque el padre, así lo contaba él, se había negado a pagar la cuota a uno de los grupos mafiosos. Los Tirolcos fueron a balearle la casa en Tumaco sin importar quién estuviera dentro. Solo estaban el padre y un amigo que tuvo el infortunio de estar cerca de él en ese momento. El amigo murió en el instante (RAMOS BAÑADOS, 2018, p. 58).

Debido a esta amenaza, los refugiados se ven imposibilitados de volver a sus países de origen, teniendo que proyectarse en el país que los acoge (tal como lo hace Jean) por lo que la forma de apreciar al mundo desde el país que los refugia es diferente a la del migrante económico. Obama se presenta como un personaje desilusionado y dañado por los distintos tipos de violencias a las que fue sometido, y por las cuales se ve forzado a dejar su hogar. Una vez en el país de destino, Obama (como la gran mayoría de los migrantes económicos) mantiene la esperanza de volver a su tierra cuando su situación económica, o la situación de su país de origen, sea diferente. En cambio, la violencia y el constante riesgo de morir que debió resistir Jean en Tumaco lo hacen ver la vida de refugiado como un alivio para su temor, asumiendo que en cualquier lugar estará mejor que en el que alguna vez fue su hogar.

Lo anterior sirve de preámbulo para el análisis de dos procesos migratorios contemporáneos de los que se hacen cargo los autores de estas novelas y que dan cuenta de un fenómeno que se incrementa exponencialmente cada año.⁴

En el caso particular de los desplazamientos y migraciones forzadas en Colombia, la antropóloga Gloria Naranjo aclara que a diferencia de otros procesos en el mundo “[...] el desplazamiento en Colombia es un fenómeno extensivo, diluido en el tiempo, recurrente y continuo; que combina éxodos aluviales -familiares e individuales-, silenciosos y no visibles, con desplazamientos en masa que ponen en marcha, al mismo tiempo, pueblos enteros y pequeñas colectividades locales [...]” (NARANJO GIRALDO, 2001).

Por otra parte, a modo de aclarar las razones para los desplazamientos tanto internos como hacia el exterior de África, y resumiendo lo que Teresa Fernández desarrolla ampliamente en su artículo para CEA[R] “Las causas para la emigración en África” la principal razón para dichos desplazamientos está relacionada con la extrema pobreza provocada por:

Hechos tan relevantes tales como la gran expropiación de recursos naturales, la falta de voluntad de las clases dirigentes para reactivar la economía, la escasa incidencia de las inversiones en la actividad productiva, así como el neocolonialismo y la corrupción, actores principales que han llevado a África a una situación difícil de superar. (FERNÁNDEZ HERRERA, 2012).

⁴ Según el sitio del Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Refugiados (ACNUR) en la actualidad, más de 68,5 millones de personas se han visto forzadas a huir de sus hogares. Esta es la cifra más alta jamás presenciada.

A diferencia de los procesos de desplazamiento en Colombia, los desplazamientos en África se vienen produciendo por décadas, pero una de las razones que asemeja a ambos procesos es el de la violencia desatada por guerrillas que, en Colombia están asociadas al narcotráfico y que en África se vinculan al empresariado para garantizarles la libre explotación de recursos naturales con mano de obra barata o esclava (nueva forma de esclavitud), lo que también sucede en Colombia y que afecta mayoritariamente a las comunidades afrocolombianas.

Volviendo a las novelas y los desplazamientos que en ellas se relatan cabe señalar que un factor común en ambos procesos es la incertidumbre y el alto nivel de riesgo al que se someten ambos protagonistas a la hora de decidir huir.

En el caso de *El Metro*, antes de embarcarse desde el puerto de Douala en un destino incierto que quizás lo llevaría hasta Europa, Obama “[...] procuró embeberse del paisaje y absorber el aire y los colores.” (NDONGO-BIDYOGO, 2014, p. 217). Esta despedida es previa al momento en que se esconde en la bodega de un buque carguero, quedando a expensas de la oscuridad. En esta escena la imagen del buque adquiere una connotación especial al comienzo de esta travesía, al ser asociado con la esperanza de una vida mejor. Lo mismo sucede con la bandera de España, país al cual gracias a las conversaciones previas con Nena Paula, Obama ya sentía como “un lugar difusamente familiar” (NDONGO-BIDYOGO, 2014, p. 219). Más, debido a la precariedad de las condiciones del viaje, el buque se torna un infierno que apela a la identidad cultural del personaje, al hacerle esa experiencia semejante a la vivida por sus ancestros en los barcos negreros. Al ser descubierto, Obama junto a otros migrantes ilegales son desembarcados en Dakar en donde permanecen detenidos. Tras ser liberados y a pesar de la dureza de esta primera travesía aún dentro de África, el protagonista no claudica en su deseo de llegar a Europa y es así como después de trabajar durante más de 15 meses, reúne el dinero para emprender viaje rumbo a Europa siguiendo una ruta que va desde Dakar en avión hasta Casablanca en Marruecos; luego desde Casablanca en furgoneta hasta El Aaiún; y finalmente desde ahí hasta España en una embarcación conocida como “patera”⁵ hasta la playa La Garita en Arieta luego de una trágica travesía de incontables días por el océano que le costó la vida 16 personas.

Diferencialmente, la travesía de Jean y su familia hacia Antofagasta en Chile no es tan extensa como la de Obama, pero de todas maneras el factor de riesgo y la sensación de vulnerabilidad están presentes durante todo el viaje. Ellos parten desde su hogar en Colombia en el municipio de Tumaco hasta Cali; luego desde Cali llegan a Ecuador y pasan por el puente Rumichaca, sector fronterizo entre Ecuador y Colombia. Desde esa ciudad viajan en bus hasta Quito y luego en “mototaxi” hasta Máncora en Perú, para después seguir ruta hasta Lima en bus. Posteriormente desde Lima se trasladan en bus hasta Tacna en Chile; luego en camión a Iquique y finalmente a su ciudad de destino, Antofagasta.

⁵ Las pateras son conocidas por ser utilizadas por los migrantes africanos al cruzar el estrecho de Gibraltar para llegar a España. Corresponden a embarcaciones de madera muy frágiles que por lo general son atiborradas con desplazados, poniéndoles en riesgo por volcamientos en medio del océano. (ALCALÁ VENCESLADA, 1998).

Asociado a estos procesos de migración se puede apreciar el surgimiento de imágenes correspondientes a lo que Cornelius Castoriadis define como imaginario social. Según Castoriadis, el imaginario social proviene desde un magma de significaciones que se encuentra tanto en lo individual como en lo colectivo y que nos permite “ver” algo de un modo particular y no ver otra cosa en ese algo. Según se aclara en la página web magma-net (FRANCO, 2018)⁶ para Castoriadis este imaginario social corresponde a una “[i]nstantánea de creación del modo de una sociedad, dado que instituye las significaciones que producen un determinado mundo (griego, romano, incaico, etc.) llevando a la emergencia de representaciones, afectos y acciones propios del mismo”.

En ambas travesías los paisajes descritos por los personajes son variados y por lo tanto los imaginarios relatados dan cuenta de procesos migratorios que imprimen diversas visiones de lugares, los cuales en ningún momento son percibidos como hogares, sino más bien corresponden a lo que Augé señala como los no-lugares o lugares de tránsito. Entre estos no-lugares están, para el caso de *El Metro* el mercado de Dakar el cual es percibido por Obama como “[el] caleidoscopio del país, en el mercado se descubre lo insólito y se encuentra cuanto se necesita y anhela” (NDONGO-BIDYOGO, 2014, p. 227). En dicho lugar, Obama se refugia y encuentra trabajo durante su estadía en esa ciudad. Así también el albergue de la ONG (que por el sólo hecho de nombrarlo se asocia al imaginario de los sujetos refugiados/migrantes) le brinda refugio, comida y clases de español una vez que ha arribado a España.

En el caso de *Ciudad berraca* el autor sitúa a Jean y su familia en un no-lugar específico de estos procesos migratorios el cual corresponde a una “casucha” como tantas que existen cerca de la frontera de Chile con Bolivia. Dicho lugar sirve como albergue temporal para los migrantes ilegales que buscan cruzar por cualquier medio (incluso caminando) hacia el país. Alrededor del camino que une a ambos países, aún hay plantadas minas antipersonales remanentes de la dictadura militar (1973-1990) lo que aumenta el riesgo de perder la vida al portar de llegar al “paraíso” chileno (RAMOS BAÑADOS, 2018, p. 27). Una vez que arriban a Chile, y al igual que la ONG de España, se encuentra la oficina de refugiados de la Iglesia Católica que busca auxiliar y brindar apoyo a los migrantes ilegales que arriban al país desde la frontera norte. Gracias a esta oficina, los Parrada Castillo encuentran un lugar donde establecerse en Antofagasta (RAMOS BAÑADOS, 2018, p. 37).

Agregado a esto podemos ver que los imaginarios diferenciados extraídos de ambos desplazamientos son atribuibles tanto a la geografía diferenciada propia de cada continente como a los medios de transporte y los elementos de la naturaleza a través de los cuales los personajes se trasladan. Siendo así, hay que considerar que en el caso de Jean y su familia el traslado se realiza sólo por tierra, utilizando tres vehículos distintos: buses, mototaxi y camión. En cambio, Obama Ondo se desplaza en avión, en furgoneta y en patera a través del cielo, la tierra y el mar.

Siendo así, y para complementar el análisis de los imaginarios sociales de las travesías, a la definición entregada por Castoriadis es necesario agregar y considerar la

⁶ La página está dedicada exclusivamente a la psicoanalítica filosófica y política de Cornelius Castoriadis.

constitución de los imaginarios entregada por José Cegarra (2012, p. 1) en el artículo “Fundamentos Teóricos Epistemológicos de los Imaginarios Sociales”, según el cual:

[...] los imaginarios sociales constituyen: 1) esquemas interpretativos de la realidad, 2) socialmente legitimados, 3) con manifestación material en tanto discursos, símbolos, actitudes, valoraciones afectivas, conocimientos legitimados, 4) históricamente elaborados y modificables, 5) como matrices para la cohesión e identidad social, 6) difundidos fundamentalmente a través de la escuela, medios de comunicación y demás instituciones sociales, y 7) comprometidos con los grupos hegemónicos.

Al tomar en cuenta esta constitución de los imaginarios, vemos que las imágenes relacionadas a los medios de transportes utilizados en los procesos de migraciones ilegales presentados por los autores en ambas novelas, están asociadas directamente a la precariedad y al peligro al cual se ven expuestos los migrantes durante las travesías a otro país. La patera en la que Obama se traslada junto a 35 personas a través del océano, comandada por un hombre hostil que casi no les dirige la palabra (sólo les grita órdenes), es una imagen muy presente en estos viajes ilegales a través de los océanos alrededor del mundo junto con las balsas y los kayaks. La fragilidad de estas embarcaciones es parte del imaginario de la muerte y el fin de los sueños de muchos migrantes, quienes encuentran en el mar un eterno sepulcro. Así también, el traslado en bus y en camión de Jean y su familia para llegar a Chile representa un peligro para sus vidas, principalmente por los choferes de ambos medios de transporte quienes irresponsablemente ponen en riesgo la vida de los pasajeros. El chofer del bus que los lleva desde Lima hasta Tacna bebe cerveza y fuma mientras conduce (RAMOS BAÑADOS, 2018), mientras que el conductor del camión que los traslada desde Tacna a Iquique se va quedando dormido. Con estas imágenes, los autores construyen un imaginario social cuyos esquemas sirven para interpretar una dura realidad manifestada materialmente y que hoy en día está siendo difundida principalmente por medios sociales alternativos o a través de distintos canales de Internet, así como también a través de algunos noticieros internacionales.

A lo largo de las travesías de Obama y Jean también podemos apreciar imágenes que son similares en tanto objetos simbólicos, los cuales permiten a los personajes realizar interpretaciones de las realidades a las que se ven sujetos a lo largo de sus periplos. Partiendo por las imágenes que los personajes tienen asociadas a los lugares de destino. En el caso de Obama este asocia a Europa con imágenes paradisiacas, similares al Edén en donde sus sueños se pueden volver realidad y donde todo estará mejor, lo que lo llena de positivismo y esperanza.

Un ejemplo de esto es la bandera de España, que Obama ve en el buque desde el cual emprende ruta hacia (supuestamente) Europa. Al ver esta bandera, Obama se alegra ya que la asociaba a un país que ya le sonaba familiar y por el cual él sentía curiosidad (NDONGO-BIDYOGO, 2014). Por otro lado Jean no está tan convencido al principio de ir a Chile, ya que no conoce mucho del país (sólo sabe algo de la selección chilena de fútbol) pero confía en su madre quien sí idealiza al país de destino debido a

la imagen de “bendito Chile” que le transmite una mujer cuya hija trabajaba de nana hacía seis meses en el país: “En ese bendito Chile los supermercados y tiendas ofrecían créditos a cualquiera y daban tarjeta de crédito a todos. Así era más fácil vivir.” (RAMOS BAÑADOS, 2018, p. 20).

Así como los objetos y las geografías son representantes de estos imaginarios sociales de la migración, las personas también pueden ser consideradas parte de estos grupos, principalmente aquellas que se identifican con instituciones que son parte de estos procesos migratorios. Es así como existen las personas benefactoras pertenecientes al albergue de Arrecife en España, en donde atienden a Obama y a los sobrevivientes de la travesía tras casi morir en el océano. También están las personas de la oficina de refugiados de la Iglesia Católica (antes mencionada) que ayudan a Jean y su familia a encontrar donde vivir en Antofagasta. Entre ellos hay una española llamada Inés a la que Jean imagina como a una monja. La misma “monja” los lleva a su nueva residencia y los hace rezar para que tengan apariencia de “gente buena” ante lo cual, Jean saca una dura conclusión acerca de la tendencia en Chile de clasificar a las personas (RAMOS BAÑADOS, 2018). Esta conclusión surge asociada a otra imagen que Jean denuncia, al acusar que en Chile existe un sistema de clasificación con letras y números para las personas según su clase social (RAMOS BAÑADOS, 2018). A estas personas, representantes de la caridad y el auxilio para el migrante, se agrega otro grupo de personas asociadas a mafias que “ayudan” a los migrantes ilegales a establecerse en los países de destino. En el caso de *El Metro* las imágenes más significativas son las de las personas pertenecientes a “La Red”, una asociación ilegal que aprovechándose de los sueños y esperanzas de quienes buscan huir de África, se encargan de trasladarlos en precarias condiciones sin importarles las vidas de quienes viajan con ellos, sólo les importa que les paguen el precio que ellos exigen. De todos los hombres que se encargan de trasladar a Obama, sólo uno, un saharauí, se mostró un poco más gentil y dicharachero. Los demás eran hostiles, temerarios e indiferentes ante la precariedad de sus pasajeros. El último de ellos, el que comandaba la patera, decidió volcarla antes de llegar a la orilla de la playa sólo para evitar ser apresado por la guardia civil, provocando con esto la muerte de 16 pasajeros (NDONGO-BIDYOGO, 2014). Esos cadáveres, a los cuales Obama debe cargar hasta la ambulancia de la Cruz Roja, pasarán a ser parte del triste imaginario de una travesía a la que milagrosamente él sobrevive, aferrado a la esperanza que les transmiten en sus sueños los espíritus de sus antepasados, principalmente el de su madre Dorothee Oyana y el de su abuelo Ebang Motú quienes también son parte de su imaginario social.

El equivalente a “La Red” de África se encuentra cerca de la frontera norte de Chile con Bolivia y Perú en los denominados “coyotes” que trasladan a los migrantes ilegales por pasos alternativos hasta Chile. Mas estos personajes, a pesar de ser ilegales y de aprovecharse de la necesidad ajena, no son representados tan crueles como los de “La Red” en África.

Considerando la crudeza de los viajes asumidos con resignación por los personajes de ambas obras, y ante la imposibilidad de seguir viviendo a salvo en sus países, es de esperar que las formas de ver el mundo por parte de Obama y de Jean sufran alteraciones

que devendrán en una identidad “otra”, diferente a la que los identificaba antes de tener que huir de sus hogares.

Siguiendo lo que plantea Stuart Hall en la introducción de “Cuestiones de identidad cultural” intitulada “¿Quién necesita identidad?” este devenir está justificado ya que la identidad está en constante cambio, no es estable y funciona “bajo borradora” (HALL, 2003, p.14). Ante la inestabilidad del concepto Stuart Hall, en la página 17 del texto anteriormente citado, plantea que:

El concepto acepta que las identidades nunca se unifican y, en los tiempos de la modernidad tardía, están cada vez más fragmentadas y fracturadas; nunca son singulares, sino construidas de múltiples maneras a través de discursos, prácticas y posiciones diferentes, a menudo cruzadas y antagónicas. Están sujetas a una historización radical, y en un constante proceso de cambio y transformación.

Complementando lo anteriormente expuesto, Zaira Navarrete Casales (2015, p. 476) en su artículo “¿Otra vez la identidad? señala que: “Hoy sabemos que el ser *es- tá -siendo*, que el sujeto se constituye constantemente, que adquiere o deja y se constituye por diversos polos identitarios y eso es lo que lo constituye en lo que es, en un momento particular de la historia, de su historia en un tiempo y espacio particular”.

Esta inestabilidad asociada a la fragmentación del “yo” y a la imagen de un sujeto posmoderno que varía es la que se logra observar en Obama y en Jean a lo largo de la novela. En relación al proceso de desplazamiento y migración forzada analizado en este artículo, existe un devenir en la identidad de dichos protagonistas, quienes al enfrentar dichos procesos van dando señales de cambios en sus formas de estar en y de ver el mundo, y estos cambios están directamente relacionados con diversos factores, entre ellos, los imaginarios y las vivencias a las que se someten durante los viajes.

En el caso de Obama, en múltiples ocasiones se ve sometido al sufrimiento físico debido a la dureza de las condiciones en las que se traslada, lo que produce constantes quiebres en su convicción de un futuro mejor. Al momento de huir escondido en el buque, su visión de la tierra natal se ve afectada debido a la debilidad y dolor experimentados en la oscuridad de esa bodega, culpando a su tierra amargamente: “África deshumanizada y siempre hostil, irreconocible para sus forjadores de antaño” (NDONGO-BIDYOGO, 2014, p. 225). Mas durante el tiempo en el que aún se mueve dentro de África, su identidad de migrante ilegal, de hombre africano de “trato llano y su simpatía natural [...] discreto, serio, respetuoso y trabajador, un raro ejemplar en el mundo de hoy” (NDONGO-BIDYOGO, 2014, p. 233, p. 237), que “[...] estaba acostumbrado a soltar amarras como una exigencia ineludible de la onerosa tarea de vivir.” (NDONGO-BIDYOGO, 2014, p. 238), seguro de encontrar la forma de forjarse un futuro mejor se reafirma, sobre todo cuando en Dakar lo invade un positivismo al retomar las esperanzas luego de comenzar a trabajar como ayudante de carpintero. Ese positivismo lo hace visualizar a Europa como un Edén. Lo mismo sucede cuando se entera del nacimiento de su hijo, en el cual “Lambert Obama Ondo proyectaba todos sus anhelos y todas sus esperanzas [...]” (NDONGO-BIDYOGO, 2014, p. 234). Ese hijo al cual no llegará a

conocer le suma valor a su travesía, ya que en él Obama logra ver la permanencia de su estirpe sobre esta tierra. Al emprender nuevamente rumbo a Europa, el viaje otra vez lo hace tambalear, ya que la dureza del traslado en la furgoneta blanca que lo lleva desde Dakar a El Aaiún lo hace sentir y ver a los demás viajeros “[...] como si navegaran a la deriva, con la percepción de no ser dueños de sí mismos, de haber perdido la libertad, de estar incapacitados para ser ellos mismos y decidir sus propios destinos” (NDONGO-BIDYOGO, 2014, p. 245).

Sin duda, la parte más dura de la travesía para Obama es la del viaje en la patera que lo lleva hasta las costas de España cruzando el Mediterráneo. Las imágenes de los rostros de los 35 pasajeros, todos amontonados, acalambrados, sufriendo igual que él ponen en riesgo su identidad cultural, cuestionando su ser y su color al que asocia todas sus miserias: “¿Por qué había nacido negro, Dios del Cielo?” (NDONGO-BIDYOGO, 2014, p. 255). De su vida en África comienza a olvidar los momentos felices, y se pierde el positivismo propio de su identidad: “Su cerebro sólo contenía estampas ingratas, rememoraba únicamente los episodios más desagradables de su existencia, como si en su vida no hubiese más que miseria y dolor” (NDONGO-BIDYOGO, 2014, p. 256). Esta “borradura” aunque momentánea, ejemplifica cómo la identidad de este sujeto se fragmenta hasta el punto de llevarlo a ser un “otro” que se siente “molesto por todo y con todos” y que “Odió el mar” (NDONGO-BIDYOGO, 2014, p. 256). Luego, durante la tormenta es testigo de la muerte de tres mujeres que caen siendo tragadas por el océano. Esta imagen, quizás la más fuerte de todas, marca para siempre el dolor en su recuerdo y proyectará esta muerte en la imagen de la luna: “[...] la luna brillaba de nuevo en el cielo, teñida ahora por la sangre de las tres mujeres, que ya nunca más produciría un efecto estimulante y placentero en su ánimo, como antaño” (NDONGO-BIDYOGO, 2014, p. 259).

Finalmente, a pesar de todos los devenires experimentados por su identidad, su nobleza y valentía resurgen intactas al momento de tener que socorrer a las personas que se ahogaban en el mar luego de que el comandante de la patera la volteara antes de llegar a la orilla. Obama no duda en prestar auxilio, a pesar de su cansancio: “lo urgente era volver al mar a socorrer a otros” (NDONGO-BIDYOGO, 2014, p. 261). Es el fin de la travesía de Obama, que dejara para siempre sus imágenes de esperanza, dolor y horror grabadas a fuego en su mente, que le harán sentir el peso de ser quien es, del color de su piel y de su origen en su estancia en la ya no tan soñada España.

Por otro lado, en *Ciudad berraca* Jean no posee una identidad cultural tan arraigada. De hecho durante la travesía que lo lleva hasta Chile da muestras de no estar comprometido tan profundamente con su origen colombiano. Este desarraigo de la tierra natal da muestras de una identidad no definida lo cual puede estar relacionada a la juventud de Jean (tiene 16 años), o bien a la falta de cualquier posibilidad de surgir en su país producto de la violencia extrema, y también a la ausencia de referentes culturales que le sirvan para poseer un arraigo cultural. Zaira Navarrete, citando a Homi Bhabha señala que “[...] el tema de la temporalidad culturalmente definida, [es un] tema de gran importancia para trabajar la identidad ya que el sujeto se constituye y, por tanto, construye identidad (es) a partir de diversos referentes sociales, culturales y temporales y siempre

en relación con el otro, con los otros que son uno mismo y los otros” (NAVARRETE-CAZALES, 2015, p. 473).

Considerando la importancia que adquieren los referentes culturales, se puede comprender el porqué de las escasas señales que nos entrega Jean con respecto a su identidad cultural. Sólo recuerda positivamente los colores de su bandera al chocar con el gris del terminal de Antofagasta. Allí mentalmente repinta el sector “[...] con los colores de la bandera colombiana, con ese amarillo alegre de la banana” (RAMOS BAÑADOS, 2018, p. 36). Al arribar a Antofagasta, se proyecta inmediatamente en esa ciudad, dejando atrás sin dificultades el imaginario de su hogar en Tumaco: “Jean comprendió, a diferencia de algunos de los suyos, que quizás no era necesario importar la selva y su insectario de desorden y balas locas a ese lugar, pues con el tiempo esto se iba a transformar en algo distinto.” (RAMOS BAÑADOS, 2018, p. 19).

A pesar de este poco arraigo identitario cultural de Jean, durante la travesía a Chile se ve enfrentado a la incertidumbre típica de cualquier migrante ante la inseguridad de no saber que le espera en el país de destino: “[...] le embargó la sensación de incertidumbre del futuro en ese lugar extraño al que llegarían por capricho de su madre” (RAMOS BAÑADOS, 2018, p. 23).

Durante la travesía, la identidad migrante de Jean se tambalea brevemente al chocar con el paisaje agreste del desierto entre Arica y Antofagasta cuya vegetación, áspera y gruesa propia del desierto, lo hace sentir (por única vez) nostalgia por Tumaco. Mas su imaginación aún infantil lo ayuda a superar ese momento, al entretenerse con su hermano menor imaginando que los Andes y sus picos nevados escondían bases extraterrestres (RAMOS BAÑADOS, 2018).

Tras la llegada a Pozo Almonte, a Jean lo envuelve la esperanza: “No era difícil imaginar que allí, en la última trinchera, vivían los colombas, y esa idea liberadora de independencia se la guardaba Jean para sí. Podrían pasar pellejerías, pero sus vidas no estarían en riesgo constante, a excepción de que lo buscaran” (RAMOS BAÑADOS, 2018, p. 35). El proceso de “borradura” mencionado por Hall es también parte de los procesos representativos de un nuevo comienzo para el joven Jean, quien inspirado por el amanecer en un nuevo país, busca dejar atrás su pasado en el país natal que no supo brindarle la seguridad y el refugio necesario para generar un arraigo que sujetara su identidad: “Era temprano y Jean contempló el amanecer ocre de la ciudad pensando en olvidar para siempre el lugar del que venía” (RAMOS BAÑADOS, 2018, p. 36).

Al igual que Obama, quien no sabía casi nada de España al momento de decidir migrar, Jean tampoco sabe mucho de Chile ya que: “No había historia de Chile en su cabeza” (RAMOS BAÑADOS, 2018, p. 37). Sin embargo, ambos personajes, guiados por la ilusión se embarcan en dos travesías diferenciadas por sus geografías pero igualadas por la misma esperanza de encontrar un futuro mejor en tierras lejanas. Una vez que arriban a sus destinos, ellos también se vuelven parte de los imaginarios sociales instituidos en los países a los que arriban una vez finalizada la travesía que los llevó hasta allí, y es por sobre cualquier otro rasgo distintivo, el color de su piel el que los instituye como una imagen permanente de inmigrantes. Sus pieles no-blancas, sus rostros marcados por el sufrimiento, la esperanza dibujada en sus sonrisas y en sus miradas los diferencian y los

vuelven visibles, lo cual no siempre es positivo para ellos ya que las múltiples formas de discriminación aplicadas por quienes los ven como seres inferiores, como enemigos, obliga a migrantes como Lambert Obama Ondo o Jean Parrada Castillo a continuar con la travesía, ahora desplazándose dentro de un país extraño con imágenes ajenas en donde deben aprender a reconstruir-se y a sobrevivir en una eterna odisea por encontrar eso que se llama “hogar”.

SALINAS HERRERA, L. Displacements: the imaginaries of Jean in Ciudad Berraca and Obama in El Metro. **Revista de Letras**, São Paulo, v. 59, n. 1, p. 97-113, jan./jun. 2019.

- **ABSTRACT:** *In the present article a comparative analysis of two novels in Spanish language will be developed and whose histories present as part of their plot the displacement and subsequent migration of the protagonists. Supporting the analysis in theories that support the concepts of identity (s) (Hall) and cultural identity (Bhabha), in conjunction with the study of images that are part of an imaginary of migration (Castoriadis), a comparative analysis based on the journeys narrated in these works is presented, which allows us to establish an imaginary impregnated by the characteristics of a process full of emotionality, which directly influences the perception that both Jean from Ciudad Berraca and Obama of El Metro are having throughout the narrations of those trips, as well as it tensions and affects their identities as social subjects that are in the process of transition and constant adaptation.*
- **KEYWORDS:** *Displacement. Migration. Voyage. Imaginary. Identity.*

Referencias

ABDALA JR., B. **Literatura comparada hoje**. Cotia: Ateli Editorial, 2012.

ACNUR. **Desplazamiento forzado alcanza récord de 68,5 millones**. Disponible en: <https://www.acnur.org/noticias/historia/2018/6/5b2922254/desplazamiento-forzado-alcanza-el-record-de-685-millones.html> . Acceso en: 15 de dic. 2018.

ALCALÁ VENCESLADA, A. **Vocabulario Andalúz**. Cajasur: Universidad de Jaer, 1998.

AUGÉ, M. **Los no lugares: espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad**. Trad. Margarita Mizraji. Barcelona: Gedisa, 2000.

BHABHA, H. **El lugar de la cultura**. Trad. Cesar Aira. Buenos Aires: Ediciones Manantial. 2002.

BRITO VILLALOBOS, C. Ciudad berraca, de Rodrigo Ramos Bañados: un mundo hostil. **ProyectoPatrimonio**, [s.n.], 2018. Disponible en: <http://www.letras.mysite.com/cbri210618.html>. Acceso en: 20 dic. 2018. Sin paginación.

CASTORIADIS, C. **La institución imaginaria de la sociedad**. Barcelona: Tusquets, 1975.

CEGARRA, J. Fundamentos teórico epistemológicos de los imaginarios sociales. **Cinta Moebio**, Santiago, n. 43, p. 1-13, 2012.

COUTINHO, E. F. Literatura comparada hoje. In: ABDALA JR., B. **Estudios comparados: teoría, crítica e metodología**. Cota: Ateliê, 2014. p. 19-42.

ESCOBAR, J. Novela Ciudad Berraca, de Rodrigo Ramos Bañados: los rostros del nuevo Chile. **Cine y Literatura**, Santiago, 22 oct. 2018. Disponible en: www.cineyliteratura.cl/novela-ciudad-berraca-de-rodrigo-ramos-banados-los-rostros-del-nuevo-chile/. Acceso en: 20 dic. 2018. Sin paginación.

FERNÁNDEZ HERRERA, T. Las causas de la emigración en África. **CEA[R]Euskadí**, Bilbao, 20 feb. 2012. Disponible en: www.cear-euskadi.org/las-causas-de-la-emigracion-en-africa/. Acceso en: 20 dic. 2018. Sin paginación.

FRANCO, Y. (dir.). **MAGMA**: sitio sobre la obra psicoanalítica, filosófica y política de Cornelius Castoriadis. Disponible en: www.magma-net.com.ar/home.htm. Acceso en: 15 dic. 2018.

HALL, S. Quién necesita identidad? Trad. Horacio Pons. In: HALL, S.; DU GAY, P. (ed.). **Cuestiones de identidad cultural**. Buenos Aires: Amorrortu, 2003. p. 13-39.

JAIMES VILLAMIZAR, J. P. **Desplazamiento forzado y derechos humanos**. 2014. Tesis (Doctoral) - Universidad de Granada, Granada, 2014.

MENDOZA PIÑEROS, A. El desplazamiento forzado en Colombia y la intervención del estado. **Revista de Economía Institucional de la Universidad Externado de Colombia**, Colombia, n. 26, p. 169-202, 2012. Disponible en: <http://www.scielo.org.co/pdf/rei/v14n26/v14n26a08.pdf>. Acceso en: 15 dic. 2018.

NARANJO GIRALDO, G. El desplazamiento forzado en Colombia: reinención de la identidad e implicaciones en las culturas locales y nacional. **Scripta Nova**, Barcelona, v.5, 2001. Disponible en: www.ub.edu/geocrit/sn-94-37.htm. Acceso en: 30 dic. 2018. Sin paginación.

NAVARRETE-CAZALES, Z. “¿Otra vez la identidad? un concepto necesario pero imposible. **Revista Mexicana de Investigación Educativa**, México, n. 65, p. 461-479, 2015.

NDONGO-BIDYOGO, D. Donato Ndongo Bidyogo: escribo para comunicar. [Entrevista dada a AMPJ en el año 2009]. **Boletín Cultural Afrohispana**, Ávila, n. 11, p. 4-5, 2009. Disponible en: <http://www.afrocubaweb.com/antonioromero/boletinafrohispana11-2009.pdf>. Acceso en: 18 de dic. 2018.

NDONGO-BIDYOGO, D. **El metro**. Barcelona: Assata, 2014.

NDONGO-BIDYOGO, D. Donato Ndongo Bidyogo, escritor, periodista, promotor cultural y gran referente de la literatura africana en español. [Entrevista dada a Mischa G. Hendel en el año 2009]. **Africa Piensa**, [S.L.], 9 agosto 2016. Disponible en: www.africapiensa.com/arte-historia-musica-africa-afrodescendientes-tradicion-costumbres/donato-ndongo-bidyogo-escritor-periodista-politico-promotor-cultural-gran-referente-la-literatura-africana-espanol/. Acceso en: 20 dic. 2018. Sin paginación.

ONU. **Las Naciones Unidas y la asistencia humanitaria**. Disponible en: www.un.org/es/humanitarian/overview/idp.shtml . Acceso en: 30 dic. 2018.

RAMOS BAÑADOS, R. **Ciudad berraca**. Buenos Aires: Penguin Random House Grupo Editorial, 2018.

REMAK, H. H. H. Literatura comparada: definição e função. Trad. Monique Balbuena. In: COUTINHO, E. F.; CARVALHAL, T. F. (org.). **Literatura comparada: textos fundacionais**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 175-190.

RIZO, E. G. Review of El Metro by Donato Ndongo. **PALARA**, Arlington, v. 12, p. 84-89, 2008.

SANTOS, D. N. dos. **El océano de fronteras invisibles: relecturas históricas sobre (¿el fin?de) la esclavitud en la novela contemporánea**. Madrid: Editorial Verbum, 2015.

SOTO, G. A. Ciudad berraca: Rodrigo Ramos Bañados. **Lo Que Leímos: libros y literatura**, Santiago, 1 jun. 2018. Disponible en: www.loqueleimos.com/2018/06/ciudad-berraca-rodrigo-ramos-banados/. Acceso en: 20 dic. 2018. Sin paginación.

TRAVESÍA. Disponible en: <https://deconceptos.com/?s=traves%C3%ADa>. Acceso en: 6 enero 2018.

A IMAGEM DO ORIENTE, A IDENTIDADE PESSOAL, A VISÃO DO “NÓS” E DO “OUTRO”, NA PEREGRINAÇÃO DE FERNÃO MENDES PINTO

Maria Luísa de Castro SOARES*
Maria João de Castro SOARES**

- **RESUMO:** Os textos que descrevem experiências de viagem são, enquanto discurso sobre o estrangeiro, um instrumento de estudo da imagem cultural do país visitado e, ao mesmo tempo, constroem, pela focalização assumida, uma imagem cultural do país natural do viajante. A tradição portuguesa da literatura de viagens conheceu, com as expedições marítimas do século XVI, um florescimento que decorria da necessidade de testemunhar as descobertas efetuadas. Disso é exemplo a *Peregrinação* de Fernão Mendes Pinto, obra visada neste estudo que tem como objetivo abordar a identidade pessoal, a visão do “Outro” e do “Nós” e a imagem do Oriente, que o texto revela, apresentando ao leitor europeu o exotismo espacial e cultural das civilizações orientais.
- **Palavras-Chave:** Peregrinação. Fernão Mendes Pinto. Literatura de Viagem. Século dezasseis. Visão do oriente. Identidade Pessoal, sentido do “Outro” e do “Nós”.

Introdução

Este estudo tem como principal objetivo abordar a identidade pessoal, a visão do “Outro” e do “Nós” e a imagem do Oriente, que se revela na *Peregrinação* de Fernão Mendes Pinto, apresentando ao leitor europeu o exotismo espacial e cultural das civilizações orientais (MACHADO, 2003; MACHADO, 1983).

A relação com o Oriente, de natureza comercial, não é, como foi a estabelecida nas Américas, nomeadamente, no Brasil, uma relação *influência* (assimilação) que imprime a supremacia europeia. Na América pequenos grupos de conquistadores Espanhóis e Portugueses venceram as populações indígenas, como os índios do Brasil, e os grandes impérios locais como os dos índios Aztecas e Incas (O’BRIAN, 2009). A relação com o Oriente implicou a instalação em economias florescentes, zonas comerciais sofisticadas em

* UTAD - Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro. Departamento de Letras, Artes e Comunicação. Vila Real - Portugal.

UC - Universidade de Coimbra. Faculdade de Letras - CECH Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos. Coimbra - Portugal. lsoares@utad.pt.

** UC - Universidade de Coimbra. Faculdade de Letras - CECH Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos. Coimbra - Portugal. msoares@fmed.uc.pt

Artigo recebido em 20/08/2019 e aprovado em 10/11/2019.

que os Portugueses eram novos, o que exigia uma relação de parceria e a negociação com o outro, com os povos da cultura de acolhimento ou que já se encontravam instalados na zona (O'BRIAN, 2009). A atestar a diversidade de povos e de culturas, no porto de Malaca podiam ser ouvidas 84 línguas (O'BRIAN, 2009). Na sua obra, Fernão Mendes Pinto também alude à diversidade de povos que se cruzavam no Oriente, à grande quantidade de embarcações aportadas nos portos, e à riqueza dos mercados locais. Por exemplo, no Sião, “[...] eram tantos os mercadores que vinham de todas as partes, que se afirmava serem entradas nesta cidade [Lugor] passante de mil e quinhentas embarcações de diversas partes, com infinidade de fazendas ricas” (PINTO, 2001, p. 116). No porto de Liampó, “estavam surtos [...] vinte e seis naus e oitenta juncos, e uma outra muito maior soma de vancões, e barças amarradas umas ante outras, que em duas alas faziam uma rua muito comprida [...]” (PINTO, 2001, p. 213). E em Pequim, Fernão Mendes Pinto, então prisioneiro, viu as suas feiras frequentes, que ofereciam um espantoso número de produtos:

Nos dois meses que aqui andámos [...], vimos algumas dez ou doze (feiras) em que havia infinita gente, tanto de pé como a cavalo, que numas caixas como de bufarinheiros vendiam quantas coisas se podem nomear, fora as tendas ordinárias dos mercadores ricos [...] com tanta quantidade de peças de sedas, brocados, telas, e roupas de linho, e de algodão, e de peles de marta e arminhos, e de almíscar, águila, porcelanas finas, peças de ouro e de prata, aljófar, pérolas, ouro em pó e em barras, que nós os nove companheiros, andávamos como pasmados. Pois se quiser falar particularmente de todas as mais coisas [...], disto tudo havia tanto que parece que faltavam palavras para o encarecer (PINTO, 2001, p. 343).

Ao invés das relações comerciais, o diálogo cultural com o Oriente trata-se de *imagem*, que é uma representação do *Outro*, é o reconhecimento de uma prática cultural diferente; é o reconhecimento da alteridade; é, no caso da *Peregrinação*, a experiência da viagem ou a presença estrangeira no imaginário do escritor.

A Literatura de Viagens e a *Peregrinação*

No século XVI, como consequência das viagens, surgem obras originais portuguesas, descrevendo os Novos Mundos encontrados.

Não raras vezes, os autores escrevem despreocupados com ornatos estilísticos, os livros ganhavam relativo interesse por saírem autenticados com o cunho da novidade, da veracidade e do saber experiencial, “o vi claramente visto” *d’Os Lusíadas*.

A geografia, os costumes e etnias humanas ignoradas, as peripécias acontecidas em climas diferentes do europeu, tudo isto é um conteúdo novo a atrair a atenção da gente culta do velho mundo (Europa).

Surge assim a literatura portuguesa de viagens, que radica na atividade dos descobrimentos marítimos e na necessidade pragmática de registar rotas, condições atmosféricas, acidentes da costa e todos os elementos passíveis de facilitar a repetição e prosseguimento dos percursos entretanto efetuados.

Assim, os roteiros e os diários de bordo, documentos técnicos para orientação náutica, são os antecedentes desta literatura, que, no entanto, começa já nesses textos a emergir em comentários que alargam a pura notação descritiva, em apontamentos de pitoresco, em descrições surpreendidas, ou em segmentos narrativos que dão conta de certo empenho na relação entre o sujeito perceptivo e o mundo que lhe vai sendo revelado.

Estão neste caso, no séc. XVI, o *Esmeraldo de Situ Orbis*, de Duarte Pacheco Pereira, e o *Roteiro do Mar Roxo*, de D. João de Castro. Contudo, a primeira obra de interesse decisivo neste capítulo é o *Roteiro da Primeira Viagem de Vasco da Gama*, atribuído a Álvaro Velho, que permanece como um dos textos fundamentais de toda a literatura de viagens, seguido da *Carta a D. Manuel sobre o Achamento do Brasil*, de Pêro Vaz de Caminha. No âmbito historiográfico, sobressai a *Crónica da Guiné* de Gomes Eanes de Zurara, e a obra *Ásia*, de João de Barros.

No seu conjunto, estas obras podem considerar-se autênticas relações de itinerários e percursos de interesse documental.

Muitos dos escritores, que centraram as suas obras na problemática da viagem dos descobrimentos, escreveram também com uma intenção determinadamente literária. Disso são exemplos obras como o *Auto da Índia* de Gil Vicente, *Os Lusíadas* de Camões ou os relatos de naufrágio, que têm em comum o pendor pessimista e desenganado, que neles figura como uma espécie de contra-epopeia lusíada.

Neste contexto, e em lugar de destaque, surge a *Peregrinação*, de Fernão Mendes Pinto, (publicada em 1614, mas escrita entre 1570-1578) (CASTRO, 1993), uma narrativa de viagens com descrição dos lugares visitados (flora, fauna, cultura) (Quadro 1).

A *Peregrinação* é uma síntese vivencial da expansão portuguesa no Oriente (LOUREIRO, 1985), em que Fernão Mendes Pinto (2001, p. 9) vai “[...] relatando as estranhas coisas que viu e ouviu... [nas] partes orientais, de que nestas do Ocidente há muita pouca notícia”, como o autor descreve no frontispício da 1ª edição da *Peregrinação*, reproduzida na edição citada neste estudo.

Peregrinaçam de Ferman Mendez Pinto, Em qve da conta de mvytas e muyto estranhas cousas que vïo & ouuio no reyno da China, no da Tartaria, no de Sornau, que vulgarmente se chama Sião, no de Calaminhan, no de Pegu, no de Martuão, & em outros muyto reynos & senhorios das partes Orientais, de que nestas nossas do Occidente ha muyto pouco ou nenhua noticia. E também da conta de muytos casos particulares que acontecerão asi a elle como a outras muytas pessoas. E no fim della trata breumente de alguas cousas, & e da morte do santo Padre mestre Francisco Xauier, única luz & resplador daquelas partes do Oriente, & Reytor nella universal da Companhia de Iesus. (PINTO, 2001, p. 9).

Ao longo do século XVII a *Peregrinação* teve um enorme sucesso, como indicam as várias publicações a nível Europeu, tendo sido traduzida na Espanha (1620), França (1628), Holanda (1652), Inglaterra (1653) e Alemanha (1671) (LOPES, 2016). No quadro da conjuntura intelectual Europeia, a *Peregrinação* veio responder à curiosidade e necessidade de informação sobre o oriente.

O Mito Henriquino

António Quadros (1983, 1989) estabelece a existência de cinco mitos que compõem a chamada mitogenia portuguesa: (1) a Sublimação da mulher; (2) a Supervivência do amor; (3) o Providencialismo da História de Portugal; (4) o Encoberto; (5) o Henriquismo ou mito henriquino (centrado na figura do Infante de Sagres). As aventuras marítimas tiveram um fundamento mítico e podem ser encaradas como uma viagem ao interior de um povo que espelha, nas suas deambulações marítimas, o pulsar do ser coletivo. A obra ultrapassou os limites temporais e continuou a interessar o leitor ao longo dos séculos, a ter inúmeras reedições e a receber várias abordagens artísticas, nomeadamente, na banda desenhada (RUY, 2015), no teatro, com a peça *Fernão Mentos?*, levada a cena pelo grupo *A Barraca*, em 1981¹; na música, como são exemplos as músicas *A Nau de António Faria*, do álbum *Como Se Fora Seu Filho*, de José Afonso editado em 1983e *O Barco Vai de Saída*, do álbum *Por Este Rio Acima*, de Fausto Bordalo Dias datado de 1982². Mais recentemente, a referida peça foi novamente encenada pelo grupo *Barraca*, no ano de 2014, e a obra serviu de argumento ao filme *Peregrinação*, do realizador João Botelho em 2018.

Fernão Mendes Pinto: Vida e identidade pessoal

Fernão Mendes Pinto é o escritor, o narrador e personagem da *Peregrinação* e grande parte do que se conhece sobre a sua vida está descrita nesta obra. É um português do séc. XVI, que nasceu em Montemor-o-Velho, entre 1509 e 1511 (não se conhecendo rigorosamente a data), pouco depois da descoberta do Caminho Marítimo para a Índia, por Vasco da Gama (1498), da Descoberta do Brasil, por Pedro Álvares Cabral (1500) e da missão oficial de Diogo Lopes de Sequeira (1508), que tinha como objetivo descobrir terras entre a ilha de S. Lourenço e Malaca, recolher informação sobre a China, o seu povo, o seu comércio e a sua religião (SANTOS, 1988-1989). O Quadro 1 descreve o quadro histórico-vivencial de Fernão Mendes Pinto

Em 1521, tendo já dez ou doze anos, Fernão Mendes Pinto foi levado para Lisboa, por um tio, que pretendia orientá-lo “para melhor fortuna”, ficando ao serviço “[...] de uma senhora [...] nobre e de parentes assaz ilustres” (PINTO, 2001, p. 24). Cerca de um ano e meio mais tarde, foi obrigado a fugir dessa casa, devido a um “caso”, que não descreve e que lhe “pôs a vida em tanto risco” (PINTO, 2001, p. 24). Na fuga precipitada “foi ter ao cais da pedra” e, em Alfama, embarcou numa caravela em direção a Setúbal, onde se encontrava D. João III, fugido da peste que alastrava em Lisboa. Mas, essa caravela foi abalroada e fundeada ao largo de Sesimbra por corsários franceses, e

¹ Grupo A Barraca, versão de Helder Costa, Peça: *Fernão Mentos?*, Festival Internacional de Teatro de Expressão Ibérica, FITEI, a 18 Novembro de 1981.

² *Por Este Rio Acima*, é o primeiro tomo de uma trilogia que seria completada com *Crónicas da Terra Ardente* editadas em 1994 e *Em Busca das Montanhas Azuis*, de 2011. Fausto e José Afonso compuseram canções para esta peça de teatro, cinco cada um, ressaltando-se ainda, de entre as escritas por Fausto, *A voar por cima das águas* ou *Quando às vezes ponho diante dos olhos*, e de entre as de José Afonso *Utopia*, *Canção da paciência*, *Canção do medo* e *Verdade e mentira*.

Fernão Mendes Pinto ficou pela primeira vez cativo, durante 13 dias, findos os quais ele e a maioria dos cativos foram largados, nus e descalços, na praia de Melidos, em Santiago do Cacém. Nesse local, foram acolhidos pelos habitantes e recuperaram do estado em que se encontravam. Seguidamente, Fernão Mendes Pinto partiu para Setúbal e aí ficou ao serviço de um fidalgo durante quatro anos e, posteriormente, ao serviço do Mestre de Santiago, como moço de câmara, durante ano e meio. De origem pobre e não garantindo o seu soldo a sua subsistência, partiu para a Índia, a 11 de março de 1537, à procura da fortuna, que não tinha na pátria e “disposto a toda a ventura, ou má ou boa,” que lhe sucedesse (PINTO, 2001, p. 26).

Quadro 1 – Quadro histórico-vivencial de Fernão Mendes Pinto

ANO	Vida de Fernão Mendes Pinto e referências históricas‡
1509-1511	Nascimento de Fernão Mendes Pinto (Montemor-o-Velho) (PINTO, 2001) <ul style="list-style-type: none"> • Decorria o reinado de D. Manuel I (1469 – 1521). • Conquista de Malaca, em 1511 (SANTOS, 1988-1989)
1513	<ul style="list-style-type: none"> • Primeiro contacto da China com navegadores ocidentais/portugueses (SARAIVA, 2004). Jorge Álvares parte de Malaca e chegou à ilha de Tamão, onde colocou um padrão (SANTOS, 1988-1989).
1516	<ul style="list-style-type: none"> • Rafael Perestelo foi incumbido pelo Governador de Malaca, Jorge de Albuquerque, de penetrar na China, com intuítos comerciais. Atingiu Cantão.
1517	<ul style="list-style-type: none"> • A frota, de que era Capitão-Mor Fernão Peres de Andrade e embaixador Tomé Pires, chegou à ilha de Tamão, em agosto de 1517. Tinha por missão oficial, o início da relação diplomática com a China. A relação comercial foi sucedida, mas a diplomática foi um fracasso (SANTOS, 1988-1989).
1518	<ul style="list-style-type: none"> • Primeira visita dos Portugueses à costa da Província de Fujian. Jorge Mascarenhas foi enviado de Malaca para explorar a oportunidade de realizar trocas comerciais e a mina de ouro da ilha de Ryukyu. Parou em Chincheo, que pode fazer parte da atual costa sul da província de Fujian (CHIN, 2009, p. 119).
1521	Fernão Mendes Pinto foi para Lisboa (PINTO, 2001). <ul style="list-style-type: none"> • Teve início o Reinado de D. João III (1521 – 1557)
1522	<ul style="list-style-type: none"> • Proibição, pelo governo da dinastia Ming, das trocas comerciais entre chineses e portugueses, no seguimento de um conflito entre as forças navais chinesas e a frota de que era capitão Simão de Andrade, ocorrido na Baía de Xicao, na costa de Guangdong (Cantão). A proibição irá perdurar até 1554 (4, 5) (CHIN, 2009, p. 123).
1523	<ul style="list-style-type: none"> • Conflito armado entre o governo local de Zhejiang e as missões tributárias japoneses. O comércio marítimo regular com os japoneses foi proibido. (CHIN, 2009, p.120-121)

ANO	Vida de Fernão Mendes Pinto e referências históricas‡
1524	<ul style="list-style-type: none"> Em 1524, início e formação de um centro de comércio marítimo, realizado por mercadores portugueses, asiáticos do sudeste, chineses, japoneses internacional nas ilhas de Shuangyu, na costa de Zhejiang, e Fujian e que perdurará até 1550 (CHIN, 2009, p. 120-121). Por volta de 1550, os portugueses são autorizados pelos mandarins de Cantão a estabelecer uma feitoria na ilha de Sanchuang (SANTOS, 1988-1989).
1537 -1538	Fernão Mendes Pinto após servir numa casa nobre de Setúbal, partiu para a Índia, a 11 de março de 1537. Chegou a Diu em 1538 (PINTO, 2001).
1545	<ul style="list-style-type: none"> Achamento do Japão, chegada a Tanegashima (CHIN, 2009, p. 134; CASTRO, 1993, p. 17).
1551	Fernão Mendes Pinto e mais 30 portugueses viajam para o Japão, na nau de Duarte da Gama. Encontra-se com S. Francisco Xavier em Fucheu (Bungo) (CASTRO, 1993, p. 19)
1552	<ul style="list-style-type: none"> Morte de S. Francisco Xavier, na ilha de Sanchoão (3 de dezembro de 1552)
1554-1556	Fernão Mendes Pinto ingressou na Companhia de Jesus. A 16 de Abril de 1554, Embarcou em Goa, para o Japão, com alguns sacerdotes. Chegou a Lampacau a 7 de Maio de 1556, a Tanegashima duas semanas depois e a Fucheu (Bungo), quinze dias mais tarde (CASTRO, 1993, p. 23-26). <ul style="list-style-type: none"> Em 1554 nasceu D. Sebastião (1557-1578). Em 1555 Portuguesa comercializam na ilha de Lampacau (SANTOS, 1988-1989.)
1557	<ul style="list-style-type: none"> Em 1557, Cedência de Macau aos Portugueses (SARAIVA, 2011)
1558	Fernão Mendes Pinto regressou a Lisboa, a 22 de setembro de 1558
1578	<ul style="list-style-type: none"> D. Sebastião morreu na Batalha de Alcácer-Quibir (1578)
1570-1578	Fernão Mendes Pinto escreveu a <i>Peregrinação</i> estando a desempenhar funções de mamposteiro do Hospital de S. Lázaro de Cacilhas (CASTRO, 1993, p. 27). <ul style="list-style-type: none"> Luís de Camões morreu, em 1579
1583	Fernão Mendes Pinto morreu em Almada, a 8 de Julho de 1583 (Pragal) <ul style="list-style-type: none"> Em 1583 Filipe I (Filipe II de Espanha) foi aclamado Rei de Portugal (1581-1598) A 15 de janeiro de 1583 foi-lhe concedida uma tensa pelo rei.
1614	Publicação da <i>Peregrinação</i> <ul style="list-style-type: none"> Filipe II de Portugal (1598-1621)

‡ Algumas datas históricas podem não coincidir com as relatadas na *Peregrinação*

Fonte: Elaboração própria.

A sua vida na Ásia decorreu entre 5 de Setembro de 1537, data da chegada a Diu, e 22 de Setembro de 1558, data em que chegou a Lisboa (PINTO, 2001). Depois da sua chegada escreveu a obra *Peregrinação* (entre 1570 e 1578) para mostrar aos seus filhos os “trabalhos e perigos da vida” que passou, “como carta de Abc” para aprendessem com a sua experiência (e “que por herança” lhes deixou) (CASTRO, 1993, p. 27; PINTO, 2001, p. 23, p. 334) e também para mostrar ao mundo ocidental os novos mundos. A

8 de Julho de 1583, morreu em Almada, no Pragal, com mais de 70 anos (SARAIVA, 2011). Por Alvará de 15 de janeiro de 1583, seis meses antes de morrer, foi-lhe concedida uma tensa de dois moios de trigo, pelos serviços prestados no Oriente, pelo rei Filipe I, de Portugal. A sua vida decorreu nos reinados de D. Manuel I (1469-1521), D. João III (1521-1557), D. Sebastião (1557-1558) e Filipe I (1581-1598), assistindo à ascensão de um império, com os descobrimentos e à sua decadência, com a morte de D. Sebastião, e a consequente perda da independência.

Como Fernão Mendes Pinto descreve na *Peregrinação*, no oriente a sua vida foi marcada por experiências contraditórias, conhecendo a fortuna e a ventura e também a adversidade e a desventura. Teve variadas ocupações. Foi embaixador, comerciante, salteador e pirata, soldado e mercenário. Foi também prisioneiro e escravo, tendo sido: “ [...] treze vezes cativo e dezassete vendido, nas partes da Índia, Etiópia, Arábia Feliz, Tartária, Macáçar, Samatra e outras muitas províncias daquele oriental Arquipelago dos confins da Ásia” (PINTO, 2001, p. 23).

Tendo conhecido todos os graus de vivência social do seu tempo (LOUREIRO, 1985), na sua vida a ascensão e a queda social alternam rapidamente, por vezes, *em menos de um credo* ou *em espaço de pouco mais de três credos*³. Subjacente aos comportamentos e a toda a ação (ao mal e ao bem) da personagem António de Faria e do narrador, aos golpes da sorte ou ao acaso está Deus (Cristão), entidade providencial e organizadora da vida, que lhe dá sentido e fim (Figura 1).

O carácter individual da personagem central, António de Faria, oscila entre a simulação, a ardileza, a desconfiança, a agressividade, a crueldade vã e impiedosa, a compaixão e a bravura (Carácter picaresco; Herói pícaro ou Anti-herói). A expressão frequente do narrador de que eu também ia lá (no barco) ou eu também estava lá, e a ausência de distanciação crítica do narrador em relação às vivências, cognições, emoções e comportamentos de António de Faria, dão ao leitor a impressão de que Fernão Mendes Pinto partilha destas mesmas características, num processo de identificação projetiva. É como se o narrador projetasse partes do seu *Eu* na figura de António de Faria e, seguidamente se identificasse com ele.

A autoestima de Fernão Mendes Pinto é, por vezes, baixa, o que sobressai nas expressões “pobre de mim”, “coitado de mim”, particularmente evidenciada em situações vivenciais de má fortuna⁴, mas a sua capacidade de resiliência, de a partir do nada se reerguer é ilimitada. A sua identidade, enquanto membro de um grupo, caracteriza-se pela elevada autoestima enquanto português:

E [...] com mostra de quererem ir embora, lhes tornámos a pedir, chorando, que nos tomassem como seus cativos e nos fossem vender onde quisessem, porque para mim que era português lhe dariam em toda a parte o que pedisse. (PINTO, 2001, p. 84).

³ e. g., Pinto (2001, p. 82, p. 144).

⁴ e. g., Pinto (2001, p. 25, p. 36).

Imagem do Oriente

Vários autores exploraram a veracidade histórica da obra de Fernão Mendes Pinto e os resultados dessa investigação apontam para o facto de que o autor vivenciou realmente muito do que descreveu (CASTRO, 1993), embora possa ocorrer baixa fidedignidade a nível de alguns indicadores, como, por exemplo, a cronologia dos acontecimentos, as datas, as indicações geográficas e as distâncias (LOUREIRO, 1985). O autor pode ter deliberadamente pretendido criar no leitor a ideia de que estavam perante uma descrição elaborada a partir factos vividos ou que, se não o foram, eram pelo menos verosímeis (CASTRO, 1993). As referências histórico-geográficas podem ainda ter sido ultrapassadas pelas características romanescas das aventuras descritas, pela fecundidade da imaginação criadora, pelo exotismo, variedade e pitoresco dos seus quadros e pela minuciosidade e riqueza descritiva (PIMPÃO, 1962). Não deixamos de salientar que a forma como o observador percebe a realidade e a imagem que ele tem da mesma é influenciada por variáveis individuais e culturais, que incluem processos conscientes e inconscientes. Por outro lado, Fernão Mendes Pinto conta a sua própria história, retrospectivamente, pelo que a mesma pode estar carregada de subjetividade (LOUREIRO, 1985), carga emocional e de vieses de memória.

Os textos que descrevem experiências de viagem, incluindo a *Peregrinação*, são, enquanto discurso sobre o estrangeiro, um instrumento de estudo da imagem cultural do país visitado e, ao mesmo tempo, constroem, pela focalização assumida, uma imagem cultural do país natural do viajante.

A *Peregrinação* apresenta ao leitor europeu uma imagem do mundo, das civilizações e da vida quotidiana na Ásia, em meados do século XVI. O mundo oriental, para os Portugueses e outros Europeus, é diferente, novo, desafiador, imprevisível e exótico. Estes aspetos caracterizam a natureza (fauna e flora), as riquezas naturais (abundantes), o clima, a arquitetura das casas e dos templos, os costumes, a religião, o sistema político-administrativo, a justiça, entre outros (Figura 1).

Enquanto mercador e homem do mar, o herói da *Peregrinação* move-se particularmente no mar, na orla costeira e desagar dos rios. O que está na orla costeira foi visto; do que está no interior dos reinos asiáticos, no “sertão”, geralmente ouviu a descrição. São raras as incursões ao interior dos reinos, destacando-se, por exemplo, a realizada ao interior da China, em que Fernão Mendes Pinto e outros portugueses chegaram até Pequim, mas, na condição de prisioneiros. Desta forma, as incursões em terra parecem envolver ainda mais incerteza e perigo do que o mar⁵ (Figura 1). Razões históricas podem estar subjacentes a este facto, pois após a chegada dos portugueses à China, que, segundo Rêgo (1950), terá ocorrido em 1506 ou 1508⁶, os mercadores portugueses estabeleceram

⁵ e. g., Pinto (2001, p.142).

⁶ A 13 de Fevereiro de 1508, Diogo Lopes de Sequeira, é enviado por D. Manuel, com a missão de descobrir terras entre a ilha de S. Lourenço e Malaca e para recolher informação precisa sobre a China, o seu povo, o seu comércio e a sua religião. Mais tarde, Jorge Álvares deixa Malaca, com o intuito de obter informações geográficas sobre a China e sobre os centros mais importantes do seu comércio marítimo, chegou à ilha de Tamão, em 1513 e colocou nela um padrão com as armas portuguesas (SANTOS, 1988-1989, p. 3-4).

relações comerciais ao longo da sua costa marítima, tendo dificuldade em entrar no interior do país, e até mesmo em estabelecer feitorias na sua costa, devido a vários entraves do governo do “Filho do Sol, Leão Coroado no Trono do Mundo” (Dinastia Ming, 1368-1644) (SARAIVA; 2011, p. 12; PINTO, 2001, p. 164). Com efeito, durante um longo período, que perdurou entre 1522 e 1554, e que corresponde a grande parte da vida de Fernão Mendes Pinto no Oriente, os estrangeiros, incluindo os portugueses e, a partir de 1523 também os japoneses, estiveram proibidos de entrar na China e de comercializar nos seus portos. No entanto, apesar dessa proibição, os mercadores portugueses continuaram a realizar trocas comerciais no litoral da China de forma clandestina, como por exemplo, na costa de províncias de Zhejiang, Fujian e entre Fijian e Cantão (CHIN, 2009). Surgem, assim, uma vasta gama de ilhas e de portos, que eram usados pelos mercadores portugueses como locais para ancorar, como entrepostos comerciais ou como sedes de comércio marítimo clandestinas, como, por exemplo, Jintang (a portuguesa Liampó), Chinchéu, Damao; Shuangyu; Dadan, Wuzhouyu, Wu’ao (a portuguesa Lailo) e Nan’ao e as ilhas Meiling e Zoumaxi (CHIN, 2009).

As transações comerciais clandestinas dos portugueses com a China, eram realizadas com a aceitação velada de algumas autoridades subalternas da administração chinesa local, de alguns governadores provinciais e mandarins, que também retiravam algum proveito económico dessa atividade. Alguns oficiais locais da Dinastia Ming aceitavam suborno e eles próprios participavam na atividade de contrabando, vendendo também alguns produtos aos mercadores portugueses (CHIN, 2009).

Para a realização deste comércio marítimo contribuíram também os mercadores chineses, que devido à proibição da comercialização com o exterior/estrangeiros do governo Ming, foram impelidos a desenvolver uma atividade de contrabando, de comércio-pirataria. Alguns destes mercadores chineses que se fixaram na costa da China, realizavam transações comerciais ao longo dela e ajudavam a população residente a negociar clandestinamente com os mercadores-piratas externos. Outros mercadores não realizavam a atividade comercial marítima, permanecendo nas sedes do comércio marítimo, localizadas na China e no Japão, a apoiar os elementos do seu grupo de mercadores-piratas ou outros mercadores-piratas chineses que sulcavam o mar. Por fim, outros ainda residiam em Malaca, Siam, Patani e em outros locais do sudeste asiático e orientaram os portugueses nas suas rotas na costa chinesa, direcionaram-nos para os centros de comércio marítimo clandestino, indo mesmo, algumas vezes, a bordo dos seus navios (CRUZ, 2004). Desempenhavam ainda o papel de tradutores e de intermediários comerciais dos mercadores portugueses. Como os portugueses não dominavam a língua eram eles que, em sua representação, e sem qualquer pagamento ou depósito relativo à mercadoria, por vezes, realizavam as trocas comerciais, que vendiam aos povos locais ou que a trocavam por outros produtos e que, regressando à ilha, porto ou sede em que os portugueses estavam estabelecidos, entregavam a nova mercadoria, resultante das transações comerciais, dividindo então os lucros (CHIN, 2009). Esta atividade comercial envolvia parceria no negócio entre chineses e portugueses, mas também risco, num ambiente marcado pelo perigo dos mares, reveses do clima e pela pirataria (CHIN, 2009). No entanto, tornou-se de certa forma vantajoso, pois não envolvia o pagamento de

impostos. Para o êxito comercial dos portugueses na costa da China, contribui também o apoio dos residentes chineses, do povo local, dos pescadores locais (que serviam de guias às embarcações portuguesas).

A *Peregrinação* dá-nos conta de que os portugueses usam nas trocas comerciais juncos chineses, de que os chineses serviam de tradutores, que faziam parte dos tripulantes dos seus barcos, da cautela na entrada nos portos, que frequentemente era precedida de uma missão de avaliação da situação e procura de informação sobre o local, muitas vezes realizada à noite por dois ou três marinheiros, dos problemas tidos em algumas alfândegas e da ajuda da população local em termos de lhes prestar a informação relevante. Dá-nos conta ainda que, nos mares do Oriente do século XVI mercadores portugueses, outros europeus⁷, muçulmanos turcos e do Cairo, judeus, chineses e outros povos do sudeste asiático (e.g., malaios, jaus, javaneses, siameses), comercializavam, competiam e conviviam entre si, cruzando-se com as populações locais⁸. Assim, o mundo oriental caracterizava-se pela interação entre uma vasta diversidade de povos. Tal implicou que os portugueses entrassem em diálogo com outras civilizações, em interação com outros povos e culturas.

Mas, os portugueses, também ofereceram novidade ao mundo oriental. Segundo Saraiva (2004), o primeiro contacto dos Chineses com os navegadores ocidentais dá-se com os Portugueses que, chegaram às costas da China em 1513 (Quadro 1) e alguns povos, como os da Cochinchina nunca tinham visto portugueses. Por exemplo, na baía de Camoy, que é “onde se faz a pescaria das pérolas do Rey da China” (PINTO, 2001, p. 135) algumas pessoas, do povo local,

Entraram dentro do junco em que vinha António de Faria, porém vendo nele gente que até então nunca ali [baía de Camoy] tinham visto, ficaram muito espantados e perguntaram que queríamos, lhes foi respondido que eramos mercadores do reino de síão [...] (PINTO, 2001, p. 138).

Ainda na Cochinchina, em Mutipinão, o junco de António de Faria:

[...] surgiu no porto defronte do cais da cidade e fez sua salva com pouco estrondo de artilharia, ao que logo de terra vieram dez ou doze almadias com muito refresco, e contudo, estranhando-nos e vendo no nosso traje e aspeto que não éramos siameses, nem jaus, nem malaios, nem já tinham visto, disseram: - [...] bem assombrada parece esta tarde na presença do que temos diante dos olhos [...] (PINTO, 2001, p. 154).

Também no Japão os japoneses da calheta de Miaygimá, da ilha de Tanixumá nunca tinham visto portugueses, como indica a seguinte citação: “[...] e vendo-nos aos três portugueses, perguntou que gente éramos, porque na diferença do rosto e das barbas entendia que não éramos chins” (PINTO, 2001, p. 428).

⁷ e.g., gregos, espanhóis.

⁸ e.g., chineses, malaios, japoneses, árabes locais.

Se bem que esta descrição denote que os portugueses foram os primeiros ocidentais a percorrer algumas rotas marítimas na Ásia e a achar e contactar com algumas das suas regiões, a sua contribuição para o enriquecimento da cultura dos povos locais não se limitou ao reconhecimento de que havia um “Outro” com traços fisionómicos diferentes. Participando, na criação e desenvolvimento de uma rede de conexões comerciais marítimas que ligavam Portugal e o Ocidente aos mercados da China, do sudeste asiático e do Japão, que pode ser considerado uma tentativa para desenvolver uma rede de comércio internacional, abortada devido ao sistema repressivo da dinastia Ming (CHIN, 2009), os portugueses também trouxeram novidade a outros níveis da cultura e do conhecimento, como Fernão Mendes Pinto salienta na sua *Peregrinação*. Por exemplo, Fernão Mendes Pinto, refere que no Japão, os portugueses influenciaram a tecnologia/militar, tendo aí introduzido o uso da espingarda e da pólvora, pois “[...] naquela terra nunca se tinha visto tiro de fogo, não sabiam determinar o que aquilo era, nem entendiam o segredo da pólvora” (PINTO, 2001, p. 432). Também é valorizado o conhecimento dos marinheiros portugueses a nível do tratamento médico e de boticária e cirúrgico/tratamento de feridas (PINTO, 2001) e o seu conhecimento do mundo. Os portugueses deram a conhecer ao Oriente a existência de “outra terra”, outros reinos/povos que “habitavam no cabo da grandeza do mundo”, o mundo ocidental de onde vieram e outro por onde andaram (PINTO, 2001, p. 428), sendo os primeiros agentes de globalização.

A imagem dos outros Portugueses e o sentido partilhado do Nós

Segundo Snow (2001), a identidade coletiva pode ser considerada um processo através do qual os indivíduos, enquanto elementos da sociedade (*atores sociais*) se reconhecem a si próprios como uma coletividade, em contraste com os *Outros*. Uma componente da identidade coletiva é a perceção e o sentimento partilhado de interesses e causas comuns, o senso partilhado e interativo de um do *Nós*, enraizado nos atributos e experiências partilhadas, reais ou imaginadas. Numa perspectiva abrangente, a imagem que o narrador (Fernão Mendes Pinto) e o herói da *Peregrinação* (António de Faria) têm dos portugueses (*Outro* do mesmo grupo), enquadra-se na orgânica do poder e da burocracia portuguesa na Ásia (Figura 1).

O Rei de Portugal é uma figura que está espaço-temporalmente muito distante, que ignora muito do que se passa na Ásia. O Vice-rei da Índia é uma figura mais próxima, mas ainda distante, o que provavelmente pode ser uma consequência dos contactos serem feitos via marítima, por mercadores portugueses, em viagens atribuladas e muito demoradas. Seguem-se, em maior proximidade, os Governadores e Capitães das fortalezas, que são figuras protetoras para os portugueses na Ásia, a nível financeiro, a nível da contratação/trabalho, a nível dos cuidados de saúde e alimentação em períodos de infortúnio, funcionando como um porto de abrigo (Figura 1).

A *Peregrinação* dá-nos conta de que, apesar da atividade central dos mercadores portugueses no Oriente, como António de Faria, ser o comércio marítimo e a procura de riqueza por essa via, sempre que eram solicitados pelos Governadores/ Capitães das

feitorias abandonavam a sua atividade para participar em missões oficiais, para se colocar ao “serviço de el-rei e de Deus”, como, por exemplo, servindo como embaixadores ou cedendo homens da tripulação das suas naus, quando necessário⁹. Desta forma, os interesses coletivos do reino tinham primazia sobre os individuais.

Contudo, Fernão Mendes Pinto, não deixa de tecer críticas ao funcionamento da máquina colonial, nos seus aspetos militar, comercial e religioso (LOUREIRO, 1985). Critica os Capitães das fortalezas, que face a interesses imediatos, de natureza particular (“cobiças e interesses”), ou por “descuido”, não zelavam por manter as alianças com os reinos vizinhos aliados, o que era de extrema importância para a manutenção do poder político, económico e religioso de Portugal na Ásia. Isto é transmitido, por exemplo, pelas palavras do rei de Aaru, aliado dos portugueses:

Certo que se o rei de vós outros Portugueses agora soubesse quanto ganhava em me eu não perder, ou quanto perdia em os achéns me tomarem Aaru, ele castigaria o antigo descuido de seus capitães, que, cegos e atolados em cobiças e interesses, deixavam que este inimigo criasse tanta força e tanto poder que temo que já quando quiser refreá-lo, não possa, e se puder, que há-de ser a lhe custar muito do seu. [...] E por derradeiro juntou que ao rei que queria cumprir inteiramente com a obrigação do ofício que tinha, e que pelas armas havia de conquistar e conservar povos apartados da sua terra, tão necessário lhe era castigar os maus, como premiar os bons (PINTO, 2001, p. 79).

Numa perspetiva de gestão, racionalização do sistema, minimização dos gastos e otimização dos lucros, refere ainda a insensatez da presença portuguesa na Índia, que exige um investimento humano e material desproporcional aos ganhos obtidos em termos económicos e religiosos (LOUREIRO, 1985).

Mais na base da pirâmide dessa estrutura orgânica encontram-se todos os portugueses que navegam, mercam e residem no oriente: são mercadores, soldados, piratas, mulheres e crianças. Os portugueses, a viver ou a navegar/mercar no oriente, reconhecem-se como membros de uma comunidade e a relação entre eles caracteriza-se pela proteção mútua e entreajuda. O herói, António de Faria e o narrador, Fernão Mendes Pinto, estabelecem uma aliança empática com os outros portugueses, qualquer que seja a sua posição social ou idade, num enquadramento cognitivo-emocional e comportamental de defesa de Portugal e de espírito de cruzada. Na Peregrinação, tudo se passa como se o ato praticado contra os portugueses/cristãos fosse vivido como um ato praticado contra o próprio, enquanto português/cristão, competindo ao herói defender os outros portugueses, Portugal e Deus (Cristão)¹⁰. Pode-se falar, a este nível, de um sentido de *nós*, ancorado nas experiências partilhadas e na memória de um povo, isto é, de uma identidade coletiva, em que se firma a ação coletiva com motivações comuns (SNOW, 2001). O sentido de *Nós* e a *ação coletiva*, isto é, as componentes da identidade coletiva, podem, assim, surgir e evoluir (mudar, transformar-se) durante o decurso da inter(ação), e a sua ativação envolve

⁹ *e.g.*, Pinto (2001, p. 31, p.41).

¹⁰ *e.g.*, Pinto (2001, p. 146-147).

carga afetiva e, por vezes, moral (SNOW, 2001). A nível dessa ação, a imagem dos portugueses é também a de um povo caracterizado pelo destemor e bravura, pois,-

[...] quanto a acometer os turcos, por nenhum motivo deixaria de o fazer porque não era costume dos portugueses deixarem de pelejar por medo de os inimigos serem muitos ou poucos, pois quantos mais fossem, tanto maior seria a vitória (PINTO, 2001, p. 44).

Imagem dos Outros Povos: O Outro

A imagem que o herói e o narrador da *Peregrinação* têm do *Outro* (Outro que não é do mesmo grupo) é uma visão bipolarizada, com dois extremos (Figura 2). Num dos extremos encontra-se a visão positiva, que é relativa aos povos amigos. Estes são geralmente os reis locais aliados (árabes, muçulmanos como, por exemplo o rei de Aarão), o povo local e alguns mercadores (não muçulmanos ou que, sendo muçulmanos, se converteram e seguem o cristianismo) (PINTO, 2001).

No outro extremo está a visão negativa do outro, que é relativa aos inimigos. Estes são geralmente mercadores, piratas e reis não aliados, particularmente muçulmanos ou povos convertidos ao islão. Fazem também parte deste grupo os convertidos ao cristianismo e que renegaram a fé, como por exemplo o chinês cristão Francisco Sá, que tinha também o nome gentio Necodá Xicaulém (PINTO, 2001).

Mas se os portugueses têm uma visão e atitude negativa em relação aos muçulmanos, esta também se verifica em sentido inverso, isto é, dos muçulmanos em relação aos portugueses. Um exemplo desta visão negativa bidirecional é a que transparece nas formas de tratamento. Os portugueses referem-se aos muçulmanos como *demónio em carne*, *caciz da seita mafomética*, *caciz da maldita seita*, *perro*, *cão* e aos turcos como *ossos capitais inimigos*¹¹ ou como inimigos da Santa Fé¹². Por sua vez, os muçulmanos referem-se aos portugueses como *cães do cabo do mundo* (PINTO, 2001, p. 93).

Logo na parte oriental de África, perto de Arquico (Etiópia) e depois em Meca os turcos trataram os portugueses com base em divergências religiosas.

Porém, acudindo-lhe então as outras duas, [...] lhe lançaram dentro quarenta turcos, com o qual socorro ficaram os nossos de todo rendidos, e de tal modo foram tratados que dos cinquenta e quatro que eram ao todo, só onze ficaram com vida, dos quais ao outro dia faleceram dois que os turcos cortaram em quartos e como sinal de triunfo os levaram pendurados nas pontas das vergas até à cidade de Meca [...]. A gente do povo, vendo-nos chegar assim presos e conhecendo que éramos cristãos cativos, foram tantas as bofetadas que nos deram que em verdade afirmo que nunca cuidei que escapássemos dali com vida, pois que, pelo que o caciz dizia, ganhavam indulgência plenária por nos insultarem e maltratarem. [...] Desta

¹¹ e.g., Pinto (2001, p. 43).

¹² e.g., Pinto (2001, p. 44).

forma fomos levados por toda a cidade a modo de triunfo, com grandes gritarias e tangeres; e até as mulheres encerradas e os moços e os meninos nos lançavam das janelas muitas panelas de urina, em insulto e desprezo do nome cristão. (PINTO, 2001, p. 35).

Outro exemplo da inimizade dos muçulmanos em relação aos portugueses diz respeito à forma como os prisioneiros portugueses foram tratados, mesmo depois de mortos, como mostra a transcrição seguinte.

O mocadão da masmorra, que era o carcereiro daquela prisão, logo que os viu mortos deu logo rebate disso ao aguazil da justiça [...] o qual veio em pessoa [...] e lhes mandou tirar os grilhões e algemas com que ambos estavam presos, e mandando até-los cada um com sua corda aos pés, os tiraram para fora de rastos, e assim foram levados por toda a cidade com grande soma de moços que os iam apedrejando. Até os lançarem no mar (PINTO, 2001, p. 36).

Num outro episódio descrito na *Peregrinação*, os portugueses não foram enterrados, porque o seu corpo poderia amaldiçoar o chão:

E neste dia nos faleceram três portugueses, dos catorze que achamos perdidos [...] e cinco moços cristãos, os quais todos lançamos de noite ao mar [...] porque na cidade não no los queriam enterrar [...] dando por razão que ficaria a terra maldita e incapaz de poder criar coisa alguma (PINTO, 2001, p. 109).

A visão do povo chinês é condicionada pela proibição do governo Ming das trocas comerciais com estrangeiros/portugueses e da sua entrada no país, como já foi referido. O contrabando pode gerar relações de aliança e de traição, amigos e inimigos. No entanto o comércio marítimo na Ásia no século XVI, que envolveu Portugal, China, Japão e outros países do sudeste asiático, fundamentou-se na aliança entre os mercadores portugueses, os mercadores chineses, alguns membros da autoridade local e o povo chinês.

Não se verifica na obra uma desvalorização etnocêntrica dos povos locais, mesmo quando professam uma religião gentia. O atracar num porto acompanhava-se frequentemente da oferta de refresco por parte das populações locais. Até quando estavam desconfiados quanto à atividade de saque/pirataria dos mercadores portugueses, como ocorre no encontro com os pescadores de pérolas da Baía de Camoy (Cochinchina), eram cordiais, prestáveis, amistosos e geralmente forneciam a informação solicitada pelos portugueses e outra que lhes era necessária, mesmo quando não era pedida, como mostram as seguintes citações:

E pois ele [António de Faria] era estrangeiro e não sabia o costume e as leis daquela terra, o avisaram para que fosse logo antes que viesse o mandarim da armada [...] porque se ali os achasse, soubesse certo que lhe havia de queimar as embarcações (PINTO, 2001, p. 138, p. 142).

Porém [António de Faria] foi avisado por uns pescadores que se tomaram de noite, que por nenhum caso fosse surgir à cidade, porque já lá se sabia o que ele fizera àquele ladrão [Necodá Xicaulém], com o qual o Chiléu, capitão e governador daquela província, tinha feito parceria, e lhe dava a terça parte de todas as presas que fazia [...] (PINTO, 2001, p. 147-148).

Do povo Japonês a obra oferece-nos uma visão positiva, considerando-o “bem inclinado” e conversador, amigoso, sociável, com gosto pela zombaria, pelo jogo de palavras e pelo exercício militar, sendo ainda hospitaleiro e curioso, ávido de novo conhecimento (PINTO, 2001, p. 429, p. 431, p. 433).

Também não se observa uma desvalorização etnocêntrica dos usos e costumes dos povos locais, que para o português/europeu se caracterizam pela novidade. São exemplos a forma como é descrito o costume hindu do sacrifício “suttee”, da imolação pelo fogo da viúva na pira funerária do marido, o ajuste de contas na China (PINTO, 2001), os utensílios para comer, sendo que “[...] em todo aquele império chinês se não costuma comer com as mãos, como nós fazemos, senão com dois paus feitos como fusos” (PINTO, 2001, p. 260), o facto de todo o tipo de carne se comprar para a alimentação (leitões, cágados, rãs, lontras, cobras, enguias, caracóis e lagartos), o facto de comerem cão (PINTO, 2001), o significado de alguns gestos, como o “meter o dedo na boca, que entre eles é sinal de grandíssimo espanto”; a “venda de pescado vivo que está em grandes tanque e charcos de água”; o facto de na China “tanta ser a gente que vivia pelos rios como a que habitava nas cidades e vilas” (PINTO, 2001, p. 304), as cidades movediças, que se faziam nos rios, em embarcações. E sobre as mulheres tocadoras de música, que acompanhavam a noiva, o autor refere que “sabiam tanger... ao costume da China” (PINTO, 2001, p. 150) e que o cháem “trazia [...] seis mulheres [...] tangendo em instrumentos suaves e cantando ao som deles, com que fazem música a seu modo muito bem concertada” (PINTO, 2001, p. 339). No entanto, as diferenças culturais dão, por vezes, aso a interpretações erróneas. Um exemplo, é o episódio em que o mandarim de Nouday se ofende pelo facto de António de Faria referir que el-rei de Portugal é irmão de el-rei da China, tendo cortado as orelhas e açoitado os dois homens que lhe entregaram a carta que o referia (PINTO, 2001). Um outro é o episódio da noiva que, de barco, e em festa vai ao encontro do noivo:

E depois de estarmos aqui surtos treze dias sobre a amarra [...] vieram dar de rosto conosco quatro lanteas de remo [...], em que ia uma noiva [...] e como todos vinham de festa, eram tantos os atabaues, e bacias, e sinos com que tangiam, que não havia quem se pudesse ouvir com a vozearia e matizada deles, e, não entendendo os nossos o que isto podia ser, lhes pareceu que eram espias a mandado de Tanauquir que podia vir em busca de nós (PINTO, 2001, p. 138).

Geralmente, também não se verifica uma atitude etnocêntrica na abordagem da diversidade de crenças religiosas/rituais religiosos locais, mesmo quando adoravam “ídolos” (PINTO, 2001, p.145), mesmo em relação a crenças religiosas monoteístas mas não cristãos, como em Mutipinão, tendo entendido que “[...] não tinha esta gente

até agora notícia nenhuma da nossa verdade” (PINTO, 2001, p. 153). Se, no entanto, uma atitude mais etnocêntrica, por vezes possa assolar, geralmente pela designação de “religião gentílica” ou “gentílica seita”¹³, a carga emocional que está associada à mesma não é elevada. Tendo implícita a crítica aos padrões morais e às motivações primárias mercantis dos portugueses, é mesmo considerado que os gentios, por vezes, até defendem valores morais mais elevados do que os próprios portugueses/cristãos. A exceção é a abordagem da religião dos muçulmanos/ mouros, em relação à qual se manifesta um verdadeiro espírito de cruzada. Desta forma, a identidade coletiva na obra *Peregrinação* opera, por vezes, com pretensões (normativas, morais, cognitivas) em relação à identidade do *Outro* (SNOW, 2001), particularmente no que diz respeito aos muçulmanos e à sua religião. A religião maometana é referida como “seita mafomética”, “triste seita de Mafamede”, “seita do Diabo”, “superstições da maldita seita”¹⁴ e o Alcorão como “livro da sua seita”¹⁵.

Conclusões

A vida de Fernão Mendes Pinto no oriente é caracterizada por uma alternância rápida entre a adversidade/desventura e a fortuna/ventura. O meio, a natureza e o mar caracterizam-se pela novidade, o exotismo, pelo imprevisto e por alguns perigos. No entanto o meio preferencial, aquele em que um mercador/marinheiro se move, que mais conhece e parece ser mais seguro é o mar e orla costeira (Figura 1). Com efeito, isso relaciona-se com o facto da Dinastia Ming ter proibido a entrada de estrangeiros e as trocas comerciais marítimas dos mercadores chineses com os mercadores portugueses entre 1522 e 1554. No entanto as mesmas continuaram a realizar-se, mas de forma clandestina, em algumas ilhas e portos da costa chinesa.

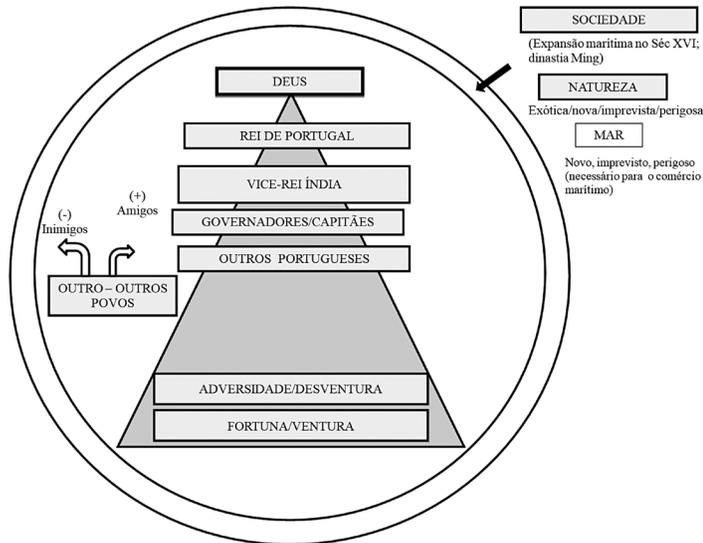
A visão do outro e dos outros povos é bipolarizada. No polo positivo encontram-se os amigos e no negativo os povos inimigos, sendo estes particularmente os muçulmanos, os mouros não convertidos ao cristianismo e os cristãos que renegaram a fé. A proteger o herói e Fernão Mendes Pinto contra a adversidade encontram-se os outros portugueses e toda a orgânica administrativa/política do governo português, estando particularmente próximos os governadores e capitães das fortalezas, os outros portugueses e acima de tudo quanto é terreno, está Deus (cristão). Deus/Cristo é a entidade organizadora a vida e subjacente a todos os atos praticados, incluindo os bondosos e os mais atrozos (Figura 1).

¹³ *e. g.*, Pinto (2001, p. 275, p. 303).

¹⁴ *e. g.*, Pinto (2001, p. 83, p. 186).

¹⁵ *e. g.*, Pinto (2001, p. 100).

Figura 1 – Esquema síntese da visão do mundo e do outro em Fernão Mendes Pinto



Fonte: Elaboração própria.

No que diz respeito à imagem civilizacional dos outros povos, a atitude antropológica do autor/ narrador é de abertura em relação à cultura e aos valores estranhos ao mundo Europeu. A sua escala de valores abre-se à diferença civilizacional, sendo, por vezes, os valores da civilização valorizados e tomados como referência (LOUREIRO, 1985).

Globalmente, não existe uma atitude etnocêntrica na visão civilizacional do outro. No entanto, a visão civilizacional dos muçulmanos não aliados e dos mouros que reinam e/ou mercam no Oriente é extremamente influenciada pelo espírito de cruzada. Eles são vistos como um inimigo. Essa relação “retrata o conflito milenar entre Cristãos e Muçulmanos” (NEPOMUCENO, 2016) e é bidirecional.

Para a construção de uma imagem - que é uma representação - há sempre em jogo o encontro de uma realidade diferente, uma “tomada de consciência [...] de um *eu* em relação a um *Outro*, de um *aqui* em relação a um *algures*” (MACHADO; PAGEAUX, 2001, p. 42).

Assim sendo, toda a *imagem* do *Outro* implica necessariamente “uma distância significativa entre duas realidades culturais” (MACHADO; PAGEAUX, 2001, p. 43). E a alteridade só se define, porque há uma imagem da identidade, sendo que, segundo Machado e Pageaux (2001, p. 157), o estudo da dimensão estrangeira é sempre a busca de conciliar “duas palavras-chave”: *encontro* e *diferença*.

SOARES, M. L. C.; SOARES, M. J. C. The image of the East, the personal identity, the view of “we” and “the other”, in *Pilgrimage* of Fernão Mendes Pinto. **Revista de Letras**, São Paulo, v. 59, n. 1, p. 115-133, jan./jun. 2019.

- **ABSTRACT:** *The texts describing travel experiences are a discourse on the foreigner. They are instruments to study the cultural image of the visited country and, at the same time, by the focus assumed, they build a cultural image of the traveller's natural country. The Portuguese tradition of travel literature has a notorious flowering with the maritime expeditions of the sixteenth century, which is stemmed from the need to witness the discoveries performed. This is exemplified by the Peregrinação of Fernão Mendes Pinto, a work that is the focus of the present study. The aims of the present study are to explore the personal identity, the vision of the “Other” and of “We” and the image of the East revealed in Peregrinação, a work which provides to the European reader the spatial and cultural exoticism of the Eastern civilizations.*
- **KEYWORDS:** *Pilgrimage. Fernão Mendes Pinto. Travel literature. Sixteenth century. The vision of the East. Personal identity, the sense of the “Other” and of “We”.*

Referências

CASTRO, A. **De Montemor-o-Velho às ilhas do Japão:** a Peregrinação de Fernão Mendes Pinto e o encontro de culturas. Coimbra: Comissão de Coordenação da Região Centro, 1993.

CHIN, J. K. The Portuguese on the Zhejiang and Fujian coast to 1550 as seen from contemporary Chinese private records. In: CHIN, L. F. **Macau during the Ming Dynasty.** Lisbon: Centro Científico e Cultural de Macau, 2009. p. 119-137.

CRUZ, G. Treatise in which the things of China are related at great length, with their particularities, as likewise of the kingdom of Ormuz. Composed by the Rev. Father Fr. Gaspar da Cruz of the Order of Saint Dominic. Dedicated to the most Powerful king Dom Sebastian our Lord. Print with licence, 1569. In: BOXER, C. R. **South Chine in the sixteenth century.** Bangkok: Orchid Press, 2004. p. 191-194.

LOPES, M. S. Peregrinação by Fernão Mendes Pinto: a source of knowlegdge. In: LOPES, M. S. **Writing new worlds:** the cultural dynamics of curiosity in early modern Europe. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2016. p. 145-156.

LOUREIRO, R. Possibilidades e limitações na interpretação da Peregrinação de Fernão Mendes Pinto. **SRAZ, Studia Romanica et Anglica Zagrabiensia,** Zagreb, v.29/30, p. 229-250, 1985.

MACHADO, A. M. **O mito do oriente na literatura portuguesa.** Lisboa: Bertrand, 1983.

- MACHADO, A. M. **Do ocidente ao oriente**: mitos, imagens, modelos. Lisboa: Editorial Presença 2003.
- MACHADO, A. M.; PAGEAUX, D.-H. **Da literatura comparada à teoria da literatura**. 2.ed. Lisboa: Presença, 2001.
- NEPOMUCENO, L. A. Religião e identidade na Peregrinação de Fernão Mendes Pinto. **Revista do SELL**, Uberaba, v. 5, n. 4, p. 1-15, 2016.
- O'BRIAN, P. Introduction. *In*: O'BRIAN, P. **European perceptions of Islam and America from Saladin to George W. Bush. Europe's fragile ego uncovered**. New York: Palgrave and Macmillan, 2009. p. 3-18.
- PIMPÃO, A. J. Introdução. *In*: PINTO, F. M. **Peregrinação**. Porto: Portucalense Ed., 1962. p. 23-39.
- PINTO, F. M. **Peregrinação**. Lisboa: Relógio de Água, 2001.
- QUADROS, A. **Poesia e filosofia do mito sebastianista**: o sebastianismo em Portugal e no Brasil. Lisboa: Guimarães Ed., 1983. p. 129-130.
- QUADROS, A. **A ideia de Portugal na literatura portuguesa dos últimos 100 anos**. Lisboa: Fundação Lusíada, 1989.
- RÊGO, F. C. **Macau**. Macau: Imprensa Nacional, 1950.
- RUY, J. **Fernão Mendes Pinto e a sua Peregrinação**. Adaptada em banda desenhada. 4.ed. Lisboa: Âncora, 2015.
- SANTOS, I. As relações luso-chinesas através de Macau nos séculos XVI e XVII. **RC, Revista de Cultura**, Macau, v. 2, n. 7/8, p. 1-9, 1988-1989.
- SARAIVA, R. **Ventos de este, ventos de oeste**: a questão de Macau nas relações internacionais luso-chinesa. Revisão e atualização do relatório de mestrado de relações internacionais. Lisboa: Universidade de Lisboa, Faculdade de Direito, 2004.
- SARAIVA, A. Curiositas: a Peregrinação de Fernão Mendes Pinto revisitada: a sua teoria moderna da viagem. **CEM Cultura Espaço & Memória**, Porto, n. 1, p. 129-142, 2011.
- SNOW, D. A. Collective identity and expressive forms. *In*: SMELSER, N.; BALTES, P. D. **International encyclopedia of the social and behavioral sciences**. Oxford: Pergamon Press, 2001. p. 2212 - 2219.

IDENTORALIDADE(S) EM MIA COUTO

Orquídea RIBEIRO*
Fernando MOREIRA**

- **RESUMO:** Mia Couto afirma que “a cultura africana não é uma única mas uma rede multicultural em contínua construção” (COUTO, 2005, p. 79). A ideia de uma identidade múltipla e plural relaciona-se com as questões de tradição e de raízes de um povo, com a necessidade de “refabricar” rituais e crenças, elementos fundamentais para a reconstrução identitária dum país marcado pela guerra. Os dezasseis anos de guerra com a desolação da paisagem natural e humana não proporcionaram um contexto cultural adequado à transmissão oral. A necessidade de resgatar “o imaginário ancestral moçambicano profundamente enraizado na oralidade” (MARTINS, 2002), perdido ou esquecido, permanece atual e ligada à questão da definição da identidade, da moçambicanidade. A tradição oral ajuda a reciclar e reavivar a memória coletiva e a cultura tradicional do povo moçambicano, mas a oralidade em si só não chega para combater o esquecimento; é preciso escrever para reforçar e diversificar o processo de recriação dessa tradição. Mia Couto contribui para o resgate da tradição com as suas estórias, criando um espaço “entre lugares”, em que elementos da modernidade, pelo viés da escrita prosaico-ficcional, são utilizados para transformar, atualizar e dinamizar o património cultural tradicional e assim renovar o processo de construção da identidade coletiva de Moçambique. Através de leituras das narrativas curtas e romances de Mia Couto, pretende-se explorar a forma como o autor utiliza a oralidade para a (re)construção da identidade das personagens e consequente revitalização da memória cultural coletiva, analisando textos selecionados em que a identidade e a oralidade se fundem para retratarem a moçambicanidade neles patente. Assim, reinventar ou ouvir vozes esquecidas é colorir e edificar a nova identidade cultural moçambicana, dando oportunidade ao povo anónimo de se expressar, de se identificar com e de fazer viver um projeto cultural para um futuro sempre em construção.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Mia Couto. Identidade. Oralidade. Memória.

* UTAD - Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro. Vila Real - Portugal.

Universidade do Porto. Faculdade de Letras – CITCEM - Centro de Investigação Transdisciplinar “Cultura, Espaço e Memória”. Porto - Portugal- oribeiro@utad.pt

** UTAD - Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro. Vila Real - Portugal.

Universidade do Porto. Faculdade de Letras – CITCEM - Centro de Investigação Transdisciplinar “Cultura, Espaço e Memória”. Porto – Portugal - fmoreira@utad.pt

Artigo recebido em 20/08/2019 e aprovado em 10/11/2019.

A identidade não existe, é uma procura infinita.
Mia Couto (1998b).

E é isso que um escritor é – um viajante de
identidades, um contrabandista de almas
[...] uma criatura de fronteira.
Mia Couto (2005, p. 59).

Eu dou as vozes, você dá a escritura.
Mia Couto (2002, p. 65.)

Para Mia Couto “[...] a cultura africana não é uma única, mas uma rede multicultural em contínua construção” (COUTO, 2005, p. 79). A ideia de uma identidade múltipla e plural num espaço cultural híbrido como Moçambique, relaciona-se com as questões da tradição e das raízes do povo, com a necessidade de “refabricar” rituais e crenças, elementos fundamentais para a reconstrução identitária dum país marcado pela guerra.

Neste contexto, as narrativas curtas enquanto manifestações multiculturais associadas à tradição oral são de importância fundamental, dado que o ato de contar e ouvir contar estórias faz parte do processo educativo, da aprendizagem da socialização e do crescimento individual. A estória ou o conto são o meio mais poderoso de transmissão de informação e tradição numa sociedade predominantemente oral.

Moçambique, tal como Angola, passou por um processo de ruptura e descontinuidade até a estabilidade política ser alcançada. Os dezasseis anos de guerra, com a desolação da paisagem natural e humana, não proporcionaram um contexto cultural adequado à transmissão oral. A necessidade de resgatar “[...] o imaginário ancestral moçambicano profundamente enraizado na oralidade” (MARTINS, 2002), perdido ou esquecido, permanece atual e ligada à questão da definição da identidade, da moçambicanidade.

Mia Couto, como contador de estórias que é, vai “minando” a língua, disseminando a cultura na escrita, tornando o português numa língua capaz de assumir a experiência particular do seu país, manipulando a língua portuguesa para incorporar mitos e valores moçambicanos e para melhor espelhar o espaço cultural híbrido e plural do Moçambique contemporâneo. Mia Couto (*apud* LABAN, 1998, p. 1016) explica que os contadores de histórias “[...] contam histórias no sentido completo, eles fazem o teatro todo: cantam, dançam...” e o autor, enquanto contador de estórias, reinventa a tradição para cativar o leitor / a audiência com o texto escrito. As estórias da oralidade são transpostas para a escrita, conservando a criatividade.

Aliando o poder da linguagem à construção imaginativa, o escritor retrata o tecido cultural moçambicano na sua obra, enquanto mergulha e redescobre as raízes do país, como afirmou numa entrevista a Michel Laban em 1998 (p. 1015-1016, p. 1040):

Eu me apercebi que não podia usar o português clássico, a norma portuguesa, para contar a história com toda a carga poética que ela tinha. Era preciso recriar uma linguagem que trouxesse aquele ambiente de magia em que a história me foi contada. [...] experimentar os limites da própria língua e a transgredir no sentido

de criar um espaço de magia [...] uma possibilidade de jogo, experimentação e recriação.

[...]

Aquelas palavras transportavam outras visões, outro sentimento, outra lógica que o português padrão está escondendo. A ideia é esta: partir, fracturar as palavras, reconstruí-las e depois fazer assim: afinal a janela que a palavra abre pode mostrar outros mundos.

A linguagem reinventada reflete “a forma como os moçambicanos se apropriam da língua portuguesa, como casam e descasam – como é que eles, usando uma língua europeia, moldam nessa língua os traços da sua cultura africana... num processo de distorção, de ductilidade” trabalhando “na desobediência da Norma” para “fazer literatura moçambicana em português” (COUTO *apud* LABAN, 1998, p. 1017-1018, p. 1021, p. 1029). Por isso, Ana Mafalda Leite refere, com toda a legitimidade, que a “recriação sintáctica e lexical” demonstram que “[...] as literaturas africanas de língua portuguesa encontraram maneiras próprias de dialogar com as tradições, intertextualizando-as, obtusamente, no corpo linguístico [...] fazendo coexistir na maleabilidade da língua, a escrita com a oralidade numa harmonia híbrida” (LEITE, 2003, p. 21).

A experiência da colonização faz parte da memória coletiva e da identidade cultural africanas. A língua portuguesa é a herança da colonização que aparece moldada às vivências e necessidades moçambicanas:

Porque o idioma estabelece o meu território preferencial de mestiçagem, o lugar de reinvenção de mim. Necessito inscrever na língua do meu lado português a marca da minha individualidade africana. Necessito tecer em tecido africano e só o sei fazer usando panos e linhas europeias. O gesto de bordar me ensina que estou inventando uma outra ordem e nessa ordem esses valores iniciais de nacionalidade já pouco importam (COUTO, 1997, p. 59).

O elo existente entre gerações, entre velhos e novos, para perpetuar a transmissão das vivências e dos conhecimentos antigos que foi abalado com as guerras, está em reconstrução através de um processo de recriação, de reinvenção. A modernização não é vista de forma positiva quando interfere com a tradição cultural, como se constata na crónica “Sangue da Avó na Alcatifa” (COUTO, 1998a). Aqui a confrontação cultural entre dois mundos com cosmologias distintas, a família urbana adepta da modernização – “Filhos e netos se fechavam numa roda, assistindo vídeo [...] os miúdos enchiam as orelhas de auscultadores.” – e a avó, rural e tradicional – “Quase lhe vinha um sentimento doce, a memória da fogueira arredondando os corações. E lhe subia uma vontade de contar estórias. Mas ninguém lhe escutava.” (COUTO, 1998a, p. 26) – mostra o desencanto (do autor) em relação ao futuro da sociedade moçambicana: “O colonialismo não morreu com as independências. Mudou de turno e de executores. O actual colonialismo dispensa colonos e tornou-se indígena nos nossos territórios. Não só se naturalizou como passou a ser co-gerido numa parceria entre ex-colonizadores e ex-colonizados” (COUTO, 2005,

p. 11). “Sangue da Avó na Alcatifa,” como outros textos de Mia Couto, transmite a imagem duma sociedade em (re)construção na qual as fissuras e a destruição ainda são visíveis e onde as crenças tradicionais são recuperadas quando a racionalidade da modernidade não consegue dar resposta às situações. Recorre-se à presença do feiticeiro para solucionar a situação relacionada com a resistente mancha de sangue (da avó) deixada na alcatifa – a mancha da tradição cultural na modernidade.

Ana Mafalda Leite relaciona as características específicas do texto africano com a “coexistência de uma pluralidade de formas e propostas” culturais, sendo que a “construção da inscrição territorial-cultural-nacional” assenta num projeto que deve “[...] interrogar o discurso europeu e descentralizar as estratégias discursivas; [pois] investigar, reler e reescrever a empresa histórica e ficcional, coloniais, faz parte da tarefa criativa e crítica pós-colonial” (LEITE, 2003, p. 36-37).

Em “A Fronteira da Cultura”, Mia Couto escreve que “[...] o passado foi mal embalado e chega-nos deformado, carregado de mitos e preconceitos. O presente vem vestido de roupa emprestada. E o futuro foi encomendado por interesses que nos são alheios” (COUTO, 2005, p. 10). Durante a época colonial esteve em curso um processo de repressão ou de aniquilamento cultural na ex-colónia portuguesa, valorizando-se o que era conhecido, a língua e a cultura portuguesas. O recurso à memória é o meio para recuperar o universo cultural esquecido ou ocultado, que permitirá recriar a cultura, os valores culturais e o ambiente social, pois, segundo Mbulelo Mzamane, “[...] *the traditions encapsulated in orature are not static; they are capable of incorporating new forms of consciousness*”¹ (MZAMANE, 2009, p. 200).

Para este autor, oralidade e história estão associadas à construção da identidade cultural, sendo o poder da tradição oral abrangente:

*Orature encapsulates the oral history, traditions, customs, culture and heritage of preliterate (and of most colonised) societies [...] Orature provides a balancing historical perspective... Orature has the capacity to restore lost memory, reclaim past accomplishment, implant a liberatory ethos and decolonise people's minds.*² (MZAMANE, 2009, p. 189-190).

A tradição oral ajuda a reciclar e reavivar a memória coletiva e a cultura tradicional do povo moçambicano, mas a oralidade em si só não chega para combater o esquecimento; é preciso escrever para reforçar e diversificar o processo de recriação ou *mouvance* dessa tradição que, segundo Paul Zumthor (1983), é também a mobilidade textual, a cultura oral que oferece acesso a uma variedade de recursos que permitem uma interação

¹ “As tradições encapsuladas na oratura não são estáticas; são capazes de incorporar novas formas de consciência.” (MZAMANE, 2009, p. 200, tradução nossa).

² “A oratura encapsula a história oral, tradições, costumes, cultura e património das sociedades pré-alfabetizadas (e das mais colonizadas) [...] A oratura fornece uma perspectiva histórica equilibrada ... A oratura tem a capacidade de restaurar a memória perdida, recuperar a realização passada, implantar um etos liberatório e descolonizar as mentes das pessoas.” (MZAMANE, 2009, p. 189-190, tradução nossa).

contínua entre a cultura oral e a escrita, refletindo assim a influência contínua da oralidade no desenvolvimento dos textos³.

As narrativas curtas de Mia Couto são fundamentalmente orais, no sentido em que a sua escrita está enraizada numa tradição de oralidade, como toda a cultura africana, tornando-a igualmente depositária da memória ancestral, pois os seus textos, ao dialogarem com acontecimentos contemporâneos, contribuem para produzir novos significados para as identidades individuais e colectivas de Moçambique. E as narrativas orais curtas, estórias, contos, crónicas, estão próximas da tradição cultural africana e permitem que o texto oral transite sem grandes obstáculos para o texto escrito, ainda que, por vezes, com finais inesperados, como no conto “As três irmãs” (COUTO, 2004). Neste conto, a expectativa era que o pai, Rosaldo, pusesse “cobro à aparição” do “formoso jovem” que tinha aparecido para despertar as três irmãs, já que “Rosaldo não tirava atenção do intruso.” A imagem de “Rosaldo se achegando ao visitante e lhe apertando os engasgantes”, avisando o jovem para não se meter com as filhas, indicava que estaria a proteger as jovens, mas, nesse momento surge a reviravolta: “E ante o terror das filhas, o braço ríspido de Rosaldo puxou o corpo do jovem. [...] E os dois homens se beijaram, terna e eternamente” (COUTO, 2004, p. 14).

Escrevendo sobre o povo simples, pobre e o mais afetado pela guerra, o escritor enraíza a possibilidade de uma identidade alternativa à identidade construída por e para as classes dominantes. A ameaça à identidade nacional é feita por quem explora o país e o povo, por quem não tem amor à terra nem às tradições; daí que o país, no fim de *O Último Voo do Flamingo*, fique “[...] em suspenso, à espera de um tempo favorável para regressar ao seu próprio chão [...] até lá era o vazio do nada, um soluço no tempo” (COUTO, 2000, p. 221).

A obra de Mia Couto retrata as mudanças profundas que afetam Moçambique e confronta as diferentes vozes que constituem o universo cultural de um povo marcado profundamente pelos longos anos de colonização, por transformações decorrentes do processo de independência e por experiências traumáticas causadas pelos conflitos durante a guerra civil.

O romance *A Varanda do Frangipani* revela as consequências duma guerra que perdurou e que atingiu todos – os velhos esquecidos enclausurados num asilo, as famílias que não ajudam porque procuram benefícios, a reconversão duma fortaleza colonial, mais tarde transformada em “[...] prisão para encerrar os revolucionários que combatiam contra os portugueses” (COUTO, 1996, p. 13), em lar para os velhos esquecidos da guerra e “expulsos do mundo”, a corrupção, as diferentes leituras para uma mesma realidade e um certo realismo mágico associado à oralidade que discretamente se instala na obra e na vida dos ocupantes do forte. Como diz Navaia Caetano, um dos personagens desta obra, “O silêncio é que fabrica as janelas por onde o mundo se transparenta [...]. Neste asilo, o senhor se aumenta de muita orelha. É que nós aqui vivemos muito oralmente.” (COUTO, 1996, p. 28). Nesta obra há duas histórias: a investigação do assassinato e desaparecimento

³ Zumthor (1983) introduziu o conceito de mouvance em relação a textos da Idade Média: a ideia de que cada texto está em diálogo constante com os textos anteriores e com os que ainda serão produzidos, e que um texto não é estável, mas encontra-se antes em movimento, evolução ou transformação contínua.

do corpo de Vasto Excelêncio, “um mulato que foi responsável pelo asilo de velhos de São Nicolau” (COUTO, 1996, p. 21), localizado numa velha fortaleza colonial, e as lendas, fábulas e estórias míticas, narradas pelos velhos habitantes do asilo que vivem isolados do resto do mundo e sobrevivem à custa da memória. A tradição oral está entrançada nas ações do investigador Izidine Naíta que pretende encontrar o culpado pelo crime. Vasto Excelêncio não apreciava as excentricidades, “as macacadas” (COUTO, 1996, p. 39) da cultura tradicional praticada pelos velhos. A investigação está recheada de contributos dos velhos do asilo que vivem a oralidade e efabulam constantemente: “Vou juntar outra verdade, ainda mais parecida com a realidade: esse mulato se matou ele mesmo usando minhas mãos. Ele que se condenou, eu só executei seu desejo matador” (COUTO, 1996, p. 27-28). O polícia responsável pela investigação tem dificuldade em entender o misticismo que rodeia o lugar, pois estudou fora e voltou para Maputo para trabalho de gabinete, estando ciente de que “[...] esse afastamento limitava o conhecimento da cultura, das línguas, das pequenas coisas que figuram a alma de um povo” (COUTO, 1996, p. 44). No entanto, quando pede a Marta que esclareça “o enigmático conselho de Navaia”, o seu cepticismo foi visível através do “sorri[so] desdenhoso” ao ouvir que “[...] o que o velho dissera foi que, sob o ruído da rebentação, se escondiam vozes de naufragados, pescadores afogados e mulheres suicidadas” (COUTO, 1996, p. 43). A importância da oralidade e da tradição cultural está retratada no discurso de Navaia Caetano em diálogo com Izidine Naíta: “Lhe explico, com permissão de sua paciência. Chegue-se mais à Luz, não receio o fumo. Nem tenha medo de queimar: não há outra maneira de me escutar [...]. Neste asilo, o senhor se aumente de muita orelha” (COUTO, 1996, p. 28).

As sociedades africanas contemporâneas, face aos dilemas coloniais e pós-coloniais, são compostas por indivíduos que nasceram e cresceram em condições identitárias ambíguas, com as tradições ancestrais a desaparecer e a memória coletiva a ser preenchida por indivíduos cuja memória não está ligada à tradição cultural moçambicana. A memória é fundamental nas culturas orais, ao contrário do que ocorre com a tradição escrita, em que o registo elimina a necessidade da memória. Marta alerta para o verdadeiro “crime que está sendo cometido” na antiga fortaleza:

Estes velhos não são apenas pessoas. [...] – São guardiões de um mundo. É todo esse mundo que está sendo morto. [...] – O verdadeiro crime que está a ser cometido aqui é que estão a matar o antigamente... [...] – Estão a matar as últimas raízes que poderão impedir que fiquemos como o senhor... [...] Gente sem história, gente que existe por imitação. [...] – Mas estes velhos estão morrendo dentro de nós (COUTO, 1996, p. 59-60).

Em “Balões dos meninos velhos” (COUTO, 1998a), o “asilo dos velhos” era o lugar de “gente idosa” comparada a “sobreviventes de um navio naufragado” que passavam os dias “pastoreando memórias” num estado de alienação, “clausurados na derradeira praia”; por engano o asilo é confundido com uma instituição infantil e recebe um donativo de brinquedos, jogos, balões e comida para crianças para a festa de natal dos idosos. Inicialmente espantados, “os velhos se encriançaram, saltando o muro da idade” com uma

descontrolada “idosa infantilidade”. Perante a presença dos brinquedos coloridos, os idosos regressaram à infância perdida e esquecida, entre “gargalhadas” e uma “enorme algazarra”, esquecendo a memória individual e coletiva da sua realidade, traduzida pela exclusão da comunidade, pela miséria material e espiritual da solidão, descrita pelos “ninhos sujos e bolorosos” que os esperava depois da festa (COUTO 1998a).

A paisagem cultural e humana de Moçambique está representada nas obras de Mia Couto. Na entrevista concedida a Michel Laban já aqui referida, Mia Couto afirma a vontade de ter uma “intervenção directa na vida da sociedade”. Essa intervenção leva a uma (re)significação da paisagem cultural, reavivada no processo de (re)construção da identidade coletiva, do imaginário cultural e social, pois ler as estórias, os contos de Mia Couto, é entrar no mundo cultural que mostra a natureza plural das culturas africanas em que “uma árvore não é uma árvore só, não é um ser vivo, é uma casa de espíritos, é um lugar de lendas, absolutamente essencial”. Mia Couto (*apud* LABAN, 1998, p. 1033) explica que preservar uma árvore é “preservar um mundo cultural [...] um mundo também fundamentado nas plantas”. A árvore é o símbolo da tradição e da ancestralidade, estando associada aos antepassados, mas também aos vivos; a árvore pode ser conselheira, mas também pode castigar quem ofende os valores culturais tradicionais. Em “O Embondeiro que sonhava pássaros”, o autor descreve assim o embondeiro, árvore mágica:

“A residência [...] [do misterioso passarinho] era um embondeiro, o vago buraco do tronco. Tiago contava: aquela era uma árvore muito sagrada [...] Aquela árvore é capaz de grandes tristezas. Os mais velhos dizem que o embondeiro, em desespero, se suicida por via das chamas” (COUTO, 1990, p. 62-63).

As paisagens culturais que habitam os textos de Mia Couto estão associadas às mestiçagens culturais, linguísticas e de raça que constituem o motor da cultura e estão na base dos processos identitários nas sociedades contemporâneas. As influências são sempre recíprocas e nunca num só sentido, tornando os “mundos inventados” (FELINTO, 2002) em espaços apetecíveis para a junção de elementos culturais diversificados. Neste sentido vai a afirmação de Ana Mafalda Leite a que se podem associar as narrativas curtas de Mia Couto:

As literaturas africanas [...] recorrem aos seus próprios espaços culturais, periféricos do ponto de vista do centro, em busca não de uma mítica ou pretensa “autenticidade” pré-colonial, mas do material poético nativo, passado e presente que lhes garanta a “invenção” de um campo literário diferente, sujeito à recuperação, integração e eventual hibridação também de modelos outros, estrangeiros (LEITE, 2003, p. 27-28, grifo do autor).

A tradição oral incorporada nas narrativas curtas de Mia Couto não é uma representação fiel dos costumes dos povos de Moçambique, mas é uma contribuição para reescrever, reinventar um quotidiano fragmentado pela guerra, por deslocamentos internos, por desencontros e morte. As fronteiras são questionadas, pois realidade e fantasia, facto e ficção estão interligados. O conto, a estória são o espaço da criatividade, da experimentação, que permite reatar laços com a tradição oral e cultural e dialogar com

o passado. Por esta razão, Mia Couto (*apud* LABAN, 1998, p. 1038) diz que as “pequenas estórias [...] são realmente as que me dão mais gozo. Penso o conto com mais facilidade”.

Os finais drásticos ou inesperados nos contos de Mia Couto fogem à tradição oral que tem sempre um fim moral ou didático; os desfechos de Mia Couto são simbólicos – e frequentemente apresentam uma ausência de resolução, como no conto “O menino no Sapatinho” incluído em *Na Berma de Nenbuma Estrada e Outros Contos* (COUTO, 2001). A ausência de um final permite o sonho face a uma ausência de expectativas futuras pautadas pela paisagem natural e humana de miséria e destruição que ficou após o fim das hostilidades internas. O jogo entre o real e o imaginário com fronteiras pouco ou nada demarcadas permitem respostas criativas ao estado de pobreza física, psicológica e imaginativa que existiu durante a guerra e que ainda subsiste no pós-guerra. Reconstruir o imaginário cultural, através dum regresso à tradição ou às formas tradicionais de encarar o mundo, apresenta-se como uma forma de construir pontes entre gerações e culturas, entre a oralidade e a escrita, entre a tradição e a modernidade.

No conto “O menino no Sapatinho”, o menino de tão pequenino que era cabia na mão da mãe que “se alegrou com o destamanho do rebento” (COUTO, 2001, p. 13). Num ambiente de pobreza, de degradação humana em que “o marido, descrente de tudo, nem tinha tempo para ser desempregado. O Homem era um fiorrapo, despachagargalos, entorna-fundos”, a mãe da “criança [...] deprovida de peso”, “[...] não se importava com os dizquedizeres. Ela mesmo tinha aprendido a ser de outra dimensão” (COUTO, 2001, p. 14, p.13, p.14). Esta é a imagem do Moçambique após o conflito: a realidade e fantasia sobrepõem-se; é um conto em que a questão da identidade ou a ausência desta está relacionada com o tempo, o espaço e a perda, a falta de rumo. O sonho e a fantasia aliam-se à realidade moçambicana sobre a qual Mia Couto e a sua obra têm vindo a refletir.

Em “O retro-camarada”, texto incluído em *Cronicando* (COUTO, 1998a), Juvenaldo Bambo tem dificuldade em distinguir a sua identidade no período após a independência. Esta dificuldade leva-o a obrigar a família a participar na “jornada de trabalho voluntário” em prol da “cultura moçambicana”. O empenho dele na causa também incluía combater os “açambarcamentos, corrupção, nepotismos”, “a exploração” e os “capitalistas”. A desorientação identitária leva-o a discursar contra “os patrões capitalistas” na sua própria machamba, para espanto dos trabalhadores. A explicação médica para o estado de Juvenaldo é simples e está relacionada com as mudanças que o país sofreu nos últimos anos: um “[...] país em metamorfose” em que “é vulgar um homem descer da cabeça, tropeçar no juízo” (COUTO, 1998a, p. 141-143) e confundir a sua identidade.

Numa entrevista concedida a Nuno Ramos de Almeida, Mia Couto reflete sobre “memória ligada ao passado e da realidade dos dias de hoje”, recusando a ideia de “tensão”. Referindo-se ao “romance ‘Um Rio Chamado Tempo, Uma Casa Chamada Terra’, em que se relata aquela travessia que um jovem faz para ir a um funeral do avô, do outro lado do rio”, o autor explica que “[...] é a travessia que qualquer moçambicano faz dentro de si para ter um pé na modernidade e um pé na memória” (COUTO, 2016).

Mia Couto contribui para o resgate da tradição com as suas estórias, criando um espaço “entre lugares”, em que elementos da modernidade, pelo viés da escrita prosaico-ficcional, são utilizados para transformar, atualizar e dinamizar o património cultural tradicional e assim renovar o processo de construção da identidade coletiva de Moçambique e estabelecer um espaço de pertença, de identificação.

Em “O gato e o novelo” (COUTO, 1997), texto publicado no *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, o autor descreve a sua “condição periférica” ao ser “atravessado por mil fronteiras. Em Moçambique há várias fronteiras que atravessam e me atravessam” (COUTO, 2016):

Sou um escritor africano de raça branca. [...] Escolho estas condições – a de africano e de descendente de europeus – para definir logo à partida a condição de potencial conflito de culturas que transporto. Que se vai “resolvendo” por mestiçagens sucessivas, assimilações e trocas permanentes. Como outros brancos nascidos e criados em África, sou um ser de fronteira. Como todos os passadores de fronteira, aprendi a contornar as imposições dos polícias da identidade.

[...]

Para melhor sublinhar a minha condição periférica, eu deveria acrescentar, sou um escritor africano, branco e de língua portuguesa (COUTO, 1997, p. 59, grifo do autor).

A noção de “in-between places”⁴ de Homi Bhabha pode ser aqui utilizada para caracterizar a dúvida identitária que afeta gerações de africanos saídos de um emaranhado cultural provocado pela descolonização, pelas guerras e pela ausência de pertença. O escritor e as suas personagens vão combater as memórias de uma realidade caótica, de guerra, de devastação com um mundo de sonhos possíveis em que o sobrenatural invade o quotidiano para construir a identidade cultural: “Os africanos estão nessa situação de fronteira: ao aceitarem a sua identidade como sendo múltipla, mestiça e dinâmica eles tem a possibilidade de se reinventarem e não se perderem em ilusórias viagens à ‘essência’ da sua identidade” (COUTO, 2005, p. 80, grifo do autor). Luís Carlos Patraquim (2000) acrescenta que “em Mia Couto [...] assist[e]-se a uma agónica experiência identitária que se autolegitima em plurais e comunicantes vasos/territórios de pertenças”.

Em “Escrevências desinventosas” (COUTO, 1998a), Mia Couto brinca com a sua opção de escrita, ironizando sobre a própria linguagem, plena de neologismos e inovações que incomoda(ra)m as instituições e os padrões estabelecidos. O autor recebeu uma ordem que proibia a invenção de palavras. A este pretexto escreveu esta crónica, aproveitando

⁴ Homi Bhabha (1994, p.1-2) refere os “in-between” spaces as “*terrain[s] for elaborating strategies of selfhood – singular or communal – that initiate new signs of identity, and innovative sites of collaboration, and contestation, in the act of defining the idea of society itself... It is in the emergence of the interstices – the overlap and displacement of domains of difference – that the intersubjectivity and collective experiences of nationness, community interest, or cultural value are negotiated.*” [refere os “espaços intermédios/intersticiais” como “terreno(s) para a elaboração de estratégias de individualidade - singular ou comunitária - que iniciam novos sinais de identidade e locais inovadores de colaboração e contestação no ato de definir a ideia da própria sociedade... É no surgimento dos interstícios - a sobreposição e deslocamento dos domínios da diferença -, que a intersubjetividade e as experiências coletivas de nacionalidade, interesse da comunidade ou valor cultural são negociadas”].

para inovar e recriar novos vocábulos, enquanto reflete sobre a ordem, referindo que a “palavra descobre-se, não se inventa” (COUTO, 1998a, p. 163). O texto de pouco mais de duas páginas é rico em recriações linguísticas, mostrando como a imaginação e a oralidade permitem a inovação:

Não é que eu tivesse intenção de inventar palavras. [...] sou um homem obeditoso aos mandos [...] sou um obeditado. Quando escrevo olho a frase como se ela estivesse de balalaica, respeitosa. É uma escrita disciplinada: levanta-se para tomar a palavra, no início das orações. Maiusculiza-se deferente. E, em cada pausa, se ajoelha nas vírgulas. Nunca ponho três pontos que é para não pecar de insinuação. Escrita assim, penteada e engomada, nem sexo tem. Agora acusar-me de inventeiro, isso é que não. Porque sei muito bem o perigo da imagináutica (COUTO, 1998a, p. 163).

O resto deste texto é um deambular encadeado sobre a criatividade linguística e os perigos desta que podem estragar “a decência, o puro sangue do idioma”, sugerindo que se exija “à entrada da língua, um boletim de inspeção. E montavam-se postos de controle, vigilanciosos,” criando-se “uma espécie de milícia da língua, com braçadeira, a mandar parar falantes e escreventes. A revistar-lhes o vocabulário, a inspecionar-lhes o saco da gramática.” A situação da inspeção e das queixas que poderão ocorrer é caricata, pois, como explica, “[...] a vida é uma grande fábrica de imagineiros e há muita estrada para pouco postos vigilentos” (COUTO, 1998a, p. 164). O texto conclui a exigência de falar ou escrever [...] dentro das margens” acabará por levar à morte: “a pureza pela morte trazida e por ela conservada” (COUTO, 1998a, p. 165).

O texto “A morte nascida do guardador de estradas (aos puristas da língua)” (COUTO, 1998a) alerta para a dinâmica da língua, para os percursos alternativos, trilhos, atalhos, carreiros e desvios, usando a metáfora da estrada e do homem que a guardava: “À margem da estrada nenhum carreirinho estava autorizado a nascer. Nem o guarda podia endormitar. Tantos eram os atalhos com incorrigível mania de nascer”, reconhecendo que “[...] os homens nasceram para desobedecer aos mapas e desinventar bússolas”, sendo que “[...] afinal, os carreiros, esses teimosos surgentes, não servem apenas para levar os viajantes” (COUTO, 1998a, p. 167-168).

O conto “Nas águas do tempo,” publicado em 1994 na antologia *Estórias Abensonhadas*, mostra como Mia Couto utiliza a oralidade para definir a identidade. Num texto recheado de vocábulos “oralizados,” inventados a partir da língua portuguesa – “tronco desabandonado,” “cego desbengalado,” “desabotoando os nervos,” “barafundido,” “meus olhos se neblinaram até que se poentaram as visões” (COUTO, 2015, p. 11, p. 13, p. 16), – o avô ensina o neto a seguir os caminhos da tradição, alertando-o: “Eu leve-lhe lá nos pântanos para que você aprenda a ver. Não posso ser o último a ser visitado pelos panos” (COUTO, 2015, p. 15). As viagens de barco com o avô levam o narrador a conhecer mitos e provérbios incorporados no texto:

A canoa solavanqueava, ensonada. Antes de partir, o velho se debruçava sobre um dos lados e recolhia uma aguinha com sua mão em concha. E eu lhe imitava.

– *Sempre em favor da água, nunca esqueça!*

Era sua advertência. Tirar água no sentido ao da corrente pode trazer desgraça. Não se pode contrariar os espíritos que fluem.

Depois viajávamos até ao grande lago onde nosso pequeno rio desaguava. Aquele era o lugar das interditas criaturas. Tudo o que ali se exibia, afinal, se inventava de existir. Pois, naquele lugar se perdia a fronteira entre água e terra. Naquelas inquietas calmarias, sobre as águas nenufaralhudas, nós éramos os únicos que preponderávamos. Nosso barquinho ficava ali, quieto, sonecendo no suave embalo. O avô, calado, espiava as longínquas margens. Tudo em volta mergulhava em cacimbações, sombras feitas da própria luz, fosse ali a manhã eternamente ensonada. (COUTO, 2015, p. 12).

A consciência plena do valor dos ensinamentos das vozes ancestrais chega com a “lembrança [d]as velhas palavras [...] [do] velho avô: a água e o tempo são irmãos gêmeos, nascidos do mesmo ventre” que levam o narrador “a descobrir em [...] [si] um rio que não haveria nunca de morrer” (COUTO, 2015, p. 16).

Para Elena Brugioni, “[...] numa leitura de cunho linguístico dir-se-ia que Mia Couto considera aceitável qualquer tipo de transformação linguística em função da expressividade da palavra e, obviamente, da comunicação” (BRUGIONI, 2012, p. 67). Assim,

[...] o universo textual coutiano torna-se um espaço todo de significados e de combinações edificadas através da amálgama entre registos linguísticos diferentes e diferenciados e que, neste sentido, aponta de imediato para um indiscutível multilinguismo intrínseco e subjacente à língua portuguesa da escrita de Mia Couto (BRUGIONI, 2012, p. 69).

Bill Ashcroft, Gareth Griffiths e Helen Tiffin em *The Empire Writes Back. Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, referindo-se à questão da língua (inglesa) em contexto pós-colonial, argumentam que

*The most interesting feature of [...] [the English language] use in post-colonial literature may be the way in which it also constructs difference, separation, and absence from the metropolitan norm. But the ground on which such construction is based is an abrogation of the essentialist assumptions of that norm and a dismantling of its imperialist centralism.*⁵ (ASHCROFT; GRIFFITHS; TIFFIN, 1989, p. 43).

A construção da diferença, a separação e ausência da norma metropolitana é o que destaca o uso da língua europeia na época pós-colonial. Os escritores pós-coloniais desenvolvem “[...] *highly developed strategies of code-switching and vernacular transcription, which achieve*

⁵ “A característica mais interessante de [...] [a língua inglesa] na literatura pós-colonial pode ser a forma como também constrói diferença, separação e ausência da norma metropolitana. Mas o fundamento em que essa construção se baseia é uma revogação das suposições essencialistas dessa norma e um dismantelamento de seu centralismo imperialista.” (ASHCROFT; GRIFFITHS; TIFFIN, 1989, p. 43, tradução nossa).

*the dual result of abrogating the Standard English and appropriating an English as a culturally significant discourse*⁶ (ASHCROFT; GRIFFITHS; TIFFIN, 1989, p. 45). O resultado é que a língua (europeia) é apropriada e culturalmente moldada por forma a transmitir a identidade cultural do território que “colonizou.” Como Mia Couto (2005, p. 14) afirma, a “[...] identidade é uma casa mobilada por nós, mas a mobília e a própria casa foram construídas por outros”.

Como porta-voz de uma moçambicanidade, Mia Couto utiliza a oralidade, representada por vocábulos ou expressões de línguas locais ou palavras de língua portuguesa adaptadas ao contexto moçambicano para a (re)construção da identidade das personagens e consequente revitalização da memória cultural coletiva. A interdependência entre linguagem e identidade destacada por Ashcroft, Griffiths e Tiffin (1989) são centrais na escrita pós-colonial, como demonstra Mia Couto. As suas estórias e crônicas tocam a questão da identidade num mundo onde as fronteiras se deslocam e o futuro continua indefinido. Como contador de histórias, Mia Couto participa no processo de recuperar e redefinir os valores culturais moçambicanos. Neste processo de preservar a memória e a história coletiva, a linha entre ficção e história não é clara, pois o escritor reinventa e reinterpreta através de uma construção narrativa que desafia, juntando mito com a história, fantasia com a realidade (AFOLABI, 2001). A sua “inventividade” é também translinguística, pois Mia Couto recria a língua para refletir a identidade cultural do seu país e proporcionar ao leitor um diálogo intercultural. Moçambique, como parte do continente africano, também “[...] é feito de profunda diversidade e profundas mestiçagens. Longas e irreversíveis misturas de culturas moldaram um mosaico de diferenças” (COUTO, 2005, p.19).

A construção da identidade moçambicana está associada a uma dinâmica que envolve a tradição, a história, o legado cultural e a contemporaneidade com o projeto social, cultural e político do pós-independência e implica a participação dos cidadãos neste processo que está em constante movimento. Talvez por isso na Bienal do Livro do Rio de Janeiro de 2013, Mia Couto tenha defendido que “África deve ‘contar a sua própria história’ dando voz a toda a sua diversidade interna e afastando-se da visão europeísta ainda presente”. No mesmo artigo pode-se ler que “[...] para Mia Couto, o papel do escritor [...] é, justamente, mostrar que a história de um país, ou de uma pessoa, não pode ser simplificada” (ROCHA, 2013).

A tradição oral ajuda a reciclar e reavivar a memória coletiva e a cultura tradicional do povo moçambicano, mas a oralidade por si só não chega para combater o esquecimento; é preciso escrever para reforçar e diversificar o processo de recriação dessa tradição.

Para Niyi Afolabi (2001), Mia Couto é um escritor regenerativo que reinventa vozes as quais, doutra forma, continuariam silenciadas. Usando as palavras de Xidimingo, o velho português de *A Varanda do Frangipani*, “[...] custa chamar lembranças. Porque a memória [...] chega rasgada, em pedaços desencontrados. Eu quero a paz de pertencer a um só lugar, eu quero a tranquilidade de não dividir memórias” (COUTO, 1996, p. 56).

⁶ “[...] estratégias altamente desenvolvidas de transição de código e transcrição vernácula, que conseguem o duplo resultado de abrogar o inglês padrão e se apropriar de uma língua inglesa como um discurso culturalmente significativo” (ASHCROFT; GRIFFITHS; TIFFIN, 1989, p. 45, tradução nossa).

Reinventar ou ouvir vozes esquecidas é colorir e edificar a nova identidade cultural moçambicana, dando oportunidade ao povo anônimo de se expressar, de se identificar com e de fazer viver um projeto cultural para um futuro sempre em construção. Esta é a lição que Mia Couto deixa inscrita nas suas narrativas, em que a oralidade é protagonista.

RIBEIRO, O.; MOREIRA, F. Identoralities in Mia Couto. **Revista de Letras**, São Paulo, v. 59, n. 1, p. 135-149, jan./jun. 2019.

- **ABSTRACT:** *Mia Couto states that “African culture is not a single one but a multi-cultural network in continuous construction” (COUTO, 2005, p. 79). The idea of a multiple and plural identity is related to the questions of tradition and roots of a people, with the need to “re-construct” rituals and beliefs, fundamental elements for the reconstruction of the identity of a country marked by war. The sixteen-year war with the desolation of the natural and human landscape did not provide a cultural context suitable for oral transmission. The need to rescue “the ancestral Mozambican imagery deeply rooted in orality (MARTINS, 2002), lost or forgotten, remains up-to-date and linked to the question of the definition of identity, of Mozambican cultural identity. Oral tradition helps to recycle and revive the collective memory and traditional culture of the Mozambican people, but orality alone is not enough to combat forgetfulness; it is necessary to write to reinforce and diversify the process of re-creating this tradition. Mia Couto contributes to the recovery of tradition with his stories, creating a space “between places”, in which elements of modernity, through the bias of prosaic-fictional writing, are used to transform, update and invigorate the traditional cultural heritage and thus renew the process of building the collective identity of Mozambique. Through readings of Mia Couto’s short narratives and novels, the intention is to explore how the author uses orality to re-construct the identity of the characters and consequent revitalization of collective cultural memory, analyzing selected texts in which identity and orality merged to portray the Mozambican identity. Reinventing or hearing forgotten voices is coloring and building the new Mozambican cultural identity, giving the anonymous people an opportunity to express themselves, to identify with and to give a life to a cultural project for a future that is always under construction.*
- **KEYWORDS:** *Mia Couto. Identity. Orality. Memory.*

Referências

AFOLABI, N. **The golden cage:** regeneration in Lusophone african literature and culture. Trenton: Africa World Press, 2001.

ASHCROFT, B.; GRIFFITHS, G.; TIFFIN, H. **The empire writes back:** theory and practice in post-colonial literatures. London: Routledge, 1989.

BHABHA, H. K. **The location of culture.** London: Routledge, 1994.

BRUGIONI, E. **Mia Couto**: representação, história(s) e pós-colonialidade. Vila Nova de Famalicão: Húmus, 2012.

COUTO, M. **Cada homem é uma raça**. Lisboa: Caminho, 1990.

COUTO, M. **A varanda do frangipani**. Lisboa: Caminho, 1996.

COUTO, M. O gato e o novelo. **Jornal de Letras, Artes e Ideias**, Lisboa, p. 59, 8 out. 1997.

COUTO, M. **Cronicando**. Lisboa: Caminho, 1998a.

COUTO, M. Escrita desarrumada. Entrevista a Omar Ribeiro Thomaz e Rita Chaves. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 23 ago. 1998b. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs23089817.htm>. Acesso em: 23 jun. 2017. Não paginado.

COUTO, M. **Último voo do flamingo**. Lisboa: Caminho, 2000.

COUTO, M. **Na berma de nenhuma estrada e outros contos**. Lisboa: Caminho, 2001.

COUTO, M. **Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra**. Lisboa: Caminho, 2002.

COUTO, M. **O fio das missangas**. Lisboa: Caminho, 2004.

COUTO, M. **Pensatempos**: textos de opinião. Lisboa: Caminho, 2005.

COUTO, M. **Estórias abensonhadas**. Lisboa: Caminho, 2015.

COUTO, M. Quando deixa de haver a ideia de futuro, as pessoas começam a escavar o passado. Entrevista concedida a Nuno Ramos de Almeida. **Jornal Sol**, [Portugal], 17 out. 2016. Disponível em: <https://sol.sapo.pt/artigo/527845/mia-couto-quando-deixa-de-haver-a-ideia-de-futuro-as-pessoas-comecam-a-escavar-o-passado->. Acesso em: 12 abr. 2017. Não paginado.

FELINTO, M. Mia Couto e o exercício da humildade. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 21 jul. 2002. Disponível em: <http://www.macua.org/miacouto/MiaCoutoexerciciodahumildade.htm>. Acesso em: 12 nov. 2019. Não paginado.

LABAN, M. Encontro com Mia Couto. *In*: LABAN, M. **Moçambique**: encontro com escritores. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1998. v.3, p. 995-1040.

LEITE, A. M. **Literaturas africanas e formulações pós-coloniais**. Lisboa: Colibri, 2003.

MARTINS, C. O estorinhador Mia Couto: a poética da diversidade: conversa com o escritor moçambicano no Funchal. **Revista Brasil de Literatura**, Madeira, 22 abr. 2002. Disponível em: <http://revistabrasil.org/revista/artigos/celina3.html>. Acesso em: 10 mar. 2012. Não paginado.

MZAMANE, M. V. Culture and social environment in the pré-colonial era: perspectives from orature. **Tydskrif vir Letterkunde**, Pretoria, v. 46, n. 1, p.192-205, 2009. Disponível em: <http://www.scielo.org.za/pdf/tvl/v46n1/v46n1a14.pdf>. Acesso em: 11 nov. 2019.

PATRAQUIM, L. C. Pensatempos e heteronímia. **Público**, Lisboa, 1 jul. 2000. Disponível em: <https://www.publico.pt/noticias/jornal/pensatempos-e-heteronimia-145926>. Acesso em: 28 jun. 2017. Não paginado.

ROCHA, D. Mia Couto: África deve contar a sua história e fugir da visão europeísta. **Público**, Lisboa, 1 set. 2013. Disponível em: <http://m.publico.pt/Detail/1604587>. Acesso em: 17 set. 2016. Não paginado.

ZUMTHOR, P. **Introduction à la poésie orale**. Paris: Editions du Seuil, 1983.

POESÍA, FICCIÓN Y PERCEPCIÓN FANTÁSTICA. CONTRIBUCIONES TEÓRICAS PARA UN ACERCAMIENTO INICIAL A LA OBRA DE DIEGO MAQUIEIRA

Ricardo ESPINAZA SOLAR*
Inger CONTRERAS DÍAZ**
Marcos CONTRERAS GODOY***

- **RESUMEN:** El artículo revisa una serie de contribuciones teóricas específicas relacionadas con el entendimiento de la poesía, la ficción y la percepción fantástica con el fin de establecer dos proposiciones teóricas particulares: afirmar una relación entre la poesía contemporánea y la ficción, y dar cuenta de un vínculo particular entre la expresión poética y el discurso de lo fantástico. A modo de ejemplo, ambas contribuciones se hacen explícitas considerando un acercamiento inicial a la obra del poeta chileno Diego Maquieira.
- **PALABRAS CLAVE:** Teoría literaria. Ficción. Literatura fantástica. Poesía contemporánea. Diego Maquieira.

Poesía y ficción

El estudio de la poesía contemporánea en tanto discurso de ficción es susceptible de ser problematizado al alero de ciertos criterios o paradigmas epistemológicos propios de la teoría y crítica de la ficción literaria, a la vez que su distinción en tanto género en ningún caso puede estar restringida a una oposición respecto de la ficción misma. Sin embargo, aun cuando la relación entre poesía y ficción nos parece de una obviedad discursiva incuestionable, sucede que la reflexión teórica e incluso propiamente crítica sobre la poesía tiende a explicitarse o justificarse como si tal obviedad no fuese dada de antemano. Así por ejemplo, el crítico chileno Walter Hoefler (2012), en el libro titulado *Presuntas re-apariciones. Poesía chilena: poemas 1973-2010. Análisis y comentarios*, cita al teórico ruso Alexander Zholkovsky quien define a la poesía como *una ficción en verso*. En concreto, con tal cita, Hoefler (2012, p. 8) se refiere a la ficcionalidad de todo discurso

* UNAP – Universidad Arturo Prat. Facultad de Ciencias Humanas – Iquique – Chile – respinaz@unap.cl.

** UNAP – Universidad Arturo Prat. Facultad de Ciencias Humanas – Iquique – Chile – inger.camila@gmail.com.

*** UNAP – Universidad Arturo Prat. Facultad de Ciencias Humanas – Iquique – Chile – marcosjesus.contreras@gmail.com.

Artigo recebido em 20/08/2019 e aprovado em 10/11/2019.

literario en tanto representación diferida y/o desplazada “[...] puesto que el lenguaje no opta siempre por el único signo posible de las cosas o de los hechos, y es en la poesía donde este excedente o deuda de sentido se manifiesta en plenitud”. Por nuestra parte, una vez revisado con detalle el estudio de Zholkovsky (1999), es posible agregar que para el teórico ruso la ficción no es privativa de un género o modo discursivo literario específico sino incuestionablemente propio de toda literatura. Es decir, que toda obra literaria es una obra de ficción pero, según su juicio, cualquier definición de poema, obra poética o texto poético, depende de alguna definición particular que se tenga respecto de la poesía misma. De tal manera que un poema bien podría definirse en la generalidad de sí mismo en cuanto ficción, pero no necesariamente en cuanto poesía, salvo alguna especificidad particular. Mientras que verso en tanto segundo elemento de la denominación *una ficción en verso* es, para Zholkovsky (1999, p. 132), la *differentia specifica* que distingue a la poesía de la prosa en cuanto la primera se destaca por su unidad rítmica independiente de la segunda en tanto proyección del principio paradigmático de selección y equivalencia por sobre el eje sintagmático o lineal. Así entonces, pareciera ser que uno de los mayores rasgos de cualificación específica de un poema cualquiera, radicaría no tanto por la ficción sino por la presencia de sus variables rítmicas. Mientras lo general es la ficción arraigada en los posibles y múltiples sentidos expresados y/o proyectados en lo poético, lo específico resultaría ser el ritmo empozado en la singular cadencia de los versos.

Ahora bien, respecto de la obra poética de Diego Maquieira¹ (Santiago de Chile, 1951), una idea similar a la anteriormente expresada, en tanto ritmo y ficción, fue propuesta por el crítico Arturo Fontaine Talavera, quien en un artículo periodístico de 1993, titulado *La poesía-ficción de Maquieira*, señala que “cada verso es una sorpresa” (FONTAINE TALAVERA, 1993, p. 5) pues la escritura de Maquieira juega con las alusiones y ecos que van de la sonoridad al sentido:

Maquieira inventa un mundo futurista, poético, cómico y de ciencia-ficción, Cada verso es una sorpresa. Desde luego, su escritura juega, a veces, con las alusiones y ecos que van de la sonoridad al sentido (“un mar mareado”, “aun no venerables sino venideros”). En ocasiones hay hallazgos y torsiones obtenidas al suprimir parte de lo que se esperarí de la oración convencional: “Después de haber dejado sollozos a los milenaristas”. A menudo estas alteraciones quieren evitar el lenguaje libresco y sugieren una jerga como ocurre al sustituir el “más” por el “ma” (“Ma mientras”). El ritmo es natural, marcado por ciertas repeticiones de palabras (“subíamos a...” “subíamos como”). Los versos se suceden unos a otros con una fluidez fílmica. Las comparaciones y metáforas de Maquieira son frescas, gozosas, divertidas si es que no asombrosas: “muy curados, curados como frambuesas”... “venía con la boca mordida de ayunos”... “y soltó el racimo que traía en la lengua”. (FONTAINE TALAVERA, 1993, p. 5).

¹ Poeta chileno autor de los libros: *Upsilon* [1975], *Bombardo* [1977], *La tirana* [1983], *Los sea harrier en el firmamento de los eclipses* [1986], *Los sea harrier* [1993], *El annapurna* [2013]. Premio Pablo Neruda [1989] y Premio Enrique Lihn [2004].

Más aún, los posibles elementos ficticios del poema, según Fontaine Talavera (1993, p. 5), dan cuenta por ejemplo de la “[...] construcción de espacios virtuales que hacen pensar en las arquitecturas y habitantes de ciertos cuadros de Matta, y en las situaciones y ambientes de la película *Blade Runner* [...] Ello tamizado por una peculiar asimilación del humor y las invenciones *fantásticas*”². No obstante, considerando el aporte crítico de Arturo Fontaine ¿A qué se debe esta suerte de constante afirmación teórico-crítica y cuasi tautológica de la poesía en tanto ficción, que es enunciada por el propio Fontaine, desde el título de su comentado artículo a modo de “poesía-ficción”? Como si poesía y ficción fuesen elementos no afines sino disímiles o incluso contradictorios y que de pronto, sorpresivamente, pueden unificarse de manera particular en la obra de Diego Maquieira.

Pues bien, sucede que al reflexionar sobre la poesía desde una perspectiva particularmente teórica, como en nuestro caso, es necesario precisar que se trata siempre de un ejercicio histórico, suscitado por algún acontecimiento de lectura particular y sin pretensión taxonómica³. Por tal motivo, coincidimos con Fernando Cabo Aseguinolaza (1999, p. 10), quien señala que “[...] la lírica [poesía] se entiende mejor como tipo de discurso centrado esencialmente en torno a una determinación enunciativa, que como género en un sentido tradicional” o bien, como un discurso situado en una situación variable que es, a la vez, lenguaje y expresión, o ritmo y ficción⁴.

Bajo este sentido, nos parece apropiado comentar prontamente algunos de los planteamientos propuestos por Gerard Genette (1993) en el capítulo homónimo de *Ficción y dicción*, pues a partir de la distinción aristotélica entre *poiesis* y *mimesis*, entendiendo a la primera en el amplio sentido de creación, o bien por la forma como el lenguaje puede ser o llegar a ser un medio de creación en tanto producción de obra, u obra de arte del lenguaje mismo. Mientras que la *mimesis* es vista como vehículo de representación indispensable para que el lenguaje se convierta en creación o bien, como simulación de acciones y acontecimientos. Con ello, Genette (1993, p. 16) sintetiza

² El destacado para *fantásticas* es nuestro. En la segunda parte de este texto nos referiremos en específico a nuestras percepciones fantásticas con relación a la obra de Diego Maquieira. Por tal motivo, nos parece útil destacar la expresión meramente descriptiva de Fontaine, como anticipo nominal de nuestra mayor inquietud teórica, conceptual y crítica.

³ Consideramos que cualquier visión teórica sobre la poesía, debe mantener una enfática posición, parcial y particular, alejada de las comunes clasificaciones propuestas por algunos modelos totalizantes de tipo ahistóricos o trascendentalistas que pretenden establecer la naturaleza de lo poético mediante postulados vacuos, principalmente empozados en diccionarios generales. Así por ejemplo, el *Diccionario de la Real Academia Española* (DRAE) aún señala que la poesía es la manifestación de la belleza o del sentimiento estético por medio de la palabra, en verso o en prosa, considerándola sustancialmente como un producto subjetivo del ser humano, que mediante un hablante lírico desata sentimientos que se ensalzan en palabras adornadas con figuras retóricas, rimas y versos, entre otros recursos afines a un género supuestamente denominado como el género de los sentimientos o de las pasiones interiores del ser humano. De un modo similar, *Oxford Dictionaries* (OD) define la poesía como la composición literaria que se concibe como expresión artística de la belleza por medio de la palabra, en especial aquella que está sujeta a la medida y cadencia del verso.

⁴ Los términos poesía y lírica son resultan afines e intercambiables. Según nuestro parecer, su elección de uso bien se debe o a variables de redacción histórica o de apreciación y afinidad autorial; pues, no hemos podido hallar rasgos o definiciones particulares que nos resulten altamente satisfactorias o diferenciadoras según su epistemología, teoría o conceptualización.

“[...] el lenguaje es creador cuando se pone al servicio de la ficción, de modo que resulta posible traducir mimesis por ficción”. Siguiendo a Aristóteles, el teórico francés comenta que para el maestro griego, la creatividad del poeta no se manifiesta en el nivel de la forma verbal, sino en el de la ficción, de la invención y la disposición de una historia. “El poeta [dice Genette citando a Aristóteles], ‘debe ser más artífice de historias que de versos, ya que por la ficción es poeta y lo que finge son acciones’. Dicho de otro modo: lo que hace el poeta no es la dicción sino la ficción” (GENETTE, 1993, p. 17). Para explicitar tal afirmación, se vuelve necesario añadir la distinción establecida por el propio Genette respecto de ambos términos. Distinción que se resuelve mediante la siguiente proposición: “[...] es literatura de ficción la que se impone esencialmente por el carácter imaginario de sus objetos, literatura de dicción la que se impone esencialmente por sus características formales” (GENETTE, 1993, p. 27). De tal manera que, siguiendo al teórico francés, la ficción opera en el ámbito de la elaboración de sentidos, mientras que la dicción opera en la elaboración de expresiones singulares. No obstante, ahora nos es posible preguntar, como afirma Genette parafraseando incluso a Aristóteles ¿si el poeta hace la ficción, quién entonces hace aquello que el propio Genette, con tanto empeño, denomina dicción? Para responder a esta interrogante, quizás sea necesario retroceder unas cuantas página en el propio ensayo de Gerard Genette, justamente en el momento cuando el autor pretende destacar el criterio de literaridad que prevalece en el terreno de la ficción, citándonos a la teórica alemana Käte Hamburger (2005), quien, a juicio de Genette (1993, p. 17), con la “solidez de una posición inexpugnable”, señala:

La frontera infranqueable que separa la narración ficcional del enunciado de realidad, sea éste cual fuere, es decir, del sistema enunciativo, impide a la literatura caer en la ‘prosa del pensamiento científico’, dicho de otro modo, precisamente en el sistema de la enunciación. Se trata en este caso de un hacer en el sentido de dar forma, de producir y reproducir: es la obra del *poietes* o del *mimetes*, que utiliza el lenguaje como un material y un instrumento, del mismo modo que el pintor los colores y el escultor la piedra. (GENETTE, 1993, p. 17).

De tal manera, Genette se permite afirmar que sólo la ficción representa a la literatura misma y que sólo a partir de ella es posible acceder a su juicio estético, pues:

Entrar en la ficción es salir de la esfera ordinaria del ejercicio del lenguaje, caracterizada por la preocupación por la verdad o la persuasión que imponen las reglas de la comunicación y la deontología del discurso [...] el enunciado de ficción no es ni verdadero ni falso: está más allá o más acá de lo verdadero y de lo falso [...] así pues, si existe un medio, y sólo uno, para que el lenguaje se haga obra de arte con toda seguridad, dicho medio es sin duda la ficción. (GENETTE, 1993, p. 18).

No obstante, líneas después, el teórico francés declara:

En la poesía lírica, nos encontramos sin duda con enunciados de realidad y, por tanto con actos de lenguaje auténticos, pero cuyo origen permanece indeterminado,

pues, por esencia, no puede identificarse con certeza el ‘yo lírico’ ni con el poeta en persona ni con otro sujeto determinado alguno. El enunciado putativo de un texto literario no es, pues, nunca una persona real, sino ora un personaje ficticio (en la ficción) ora un yo indeterminado (en la poesía lírica). (GENETTE, 1993, p. 20).

Por todo lo señalado hasta el momento, y utilizando una expresión similar a la empleada por Genette respecto de Ch. Batteux, consideramos que el enfoque del teórico francés se convierte constantemente en un ‘voluntarioso sofisma’ que sólo pretende alejar a la poesía del terreno de la ficción, ubicándola en una hipotética y forzada zona indeterminada de “no ficción”, aun cuando la ficción en tanto ‘no realidad’ es a la vez, también, indeterminación. Por ello además, aun cuando pudiésemos estar siguiendo valorativamente algunas de las formulaciones expuestas por Gérard Genette, consideramos que no hay motivo razonable que distinga a la poesía de la ficción puesto que no se trata sino de una distinción asimétrica e incluso tautológica y que en el mejor de los casos sólo resulta ser una distinción meramente arbitraria. Tanto ficción como dicción, o ficción y ritmo, poesis y mimesis, lenguaje y expresión, representación y discurso, forman parte de la profunda conjunción de aquello que nosotros consideramos como la *summa* de la expresión de lo humano que es el poema.

De este modo, ya para ir cerrando nuestro primer punto, que al fin y al cabo, creemos que no trata sólo de una afirmación teórica sino sobre todo trata de una defensa de la ficción al interior del poema, consideramos apropiado revisar al menos el pensamiento de dos autores igualmente relevante y provenientes de tradiciones teórico-críticas distintas, como son Barbara H. Smith (1993) y José María Pozuelo Yvancos (1997), quienes en los textos *La poesía como ficción* y *Lírica y ficción* respectivamente, han expresado notables y lúcidas ideas muy similares a nuestra inquietud⁵.

En efecto, para Barbara H. Smith (1993, p. 31), “[...] lo ficticio es la cualidad característica de lo que llamamos poesía” o bien, toda poesía puede ser considerada como un discurso de ficción puesto que se constituye a partir de “enunciados ficticios” (SMITH, 1993, p. 37). Por esto, Smith propone una concepción de la poesía en tanto discurso ficticio a partir de dos distinciones específicas. Una primera distinción respecto de otras formas artísticas miméticas y una segunda distinción respecto de otras composiciones verbales. En cuanto a la primera distinción, Smith (1993, p. 41, énfasis en el original) indica que “[...] como forma artística mimética, lo que un poema representa distintiva y característicamente no son imágenes, ideas, sentimientos, personajes, escenas o mundos, sino *discurso*” y, en cuanto a su composición verbal, Smith (1993, p. 41, énfasis en el original) precisa que “[...] el poema es característicamente considerado no un enunciado natural, sino su *representación*”. De tal modo que, en la dinámica de *discurso* y *representación*, diríase que un poema representa al discurso de sí mismo, en tanto fabricación de objetos o sucesos ficticios. Pues, según Smith

⁵ Para los lectores interesados en la defensa teórica de la ficción al interior de la poesía, nos permitimos recomendar la lectura del ya clásico libro de Félix Martínez Bonati (1960) *La estructura de la obra literaria*. En específico, recomendamos revisar lo referido a la comunicación literaria en tanto *hablar imaginario* y *expresión apática* contenido principalmente en las partes Tercera y Apéndice del mencionado libro.

Podemos concebir una obra de arte [de lenguaje] no como la imitación de la “forma” de objetos y sucesos determinados ya existentes en la naturaleza en alguna ‘materia’ diferente, sino como la creación de un miembro ficticio de una cierta clase de objetos o sucesos naturales. (SMITH, 1993, p. 42, énfasis en el original).

Por tal motivo, siguiendo la concepción de Smith (1993), un poema se presenta como una estructura lingüística autónoma, cuyo contexto histórico se encuentra indeterminado o igualmente ficcionalizado, por lo que su ficcionalidad le permite crear un contexto propio y particular o bien, invitar al lector a crear un contexto plausible para él. Finalmente, al ser el contexto una situación igualmente ficticia y/o creada desde el propio poema, Smith precisa que, en cuanto posibilidad de interpretación de un poema cualquiera, el lector no sólo debe participar en la creación de sus posibles significados sino que los significados sólo tienen por límite a las propias experiencias e imaginación de los lectores⁶. Un ejemplo de aquello, considerando la obra de Diego Maquieira (1993) bien podría observarse en el poema “Coitus gótico” incluido en el libro *Los sea harrier* en donde la situación de enunciación se determina en un imaginario tiempo futuro-presente-pasado: “En un Harrier de la flota invisible / en el 2029 sobre el desierto de Nazca” (MAQUIEIRA, 1993, p. 24). De este modo, sucede que el sujeto nos habla de un tiempo basado en el año 2029, adelantándose no sólo a nuestra realidad espacio-temporal, sino también al periodo de escritura y publicación de la obra (nótese que la primera edición de *Los sea harrier* corresponde a una versión de plaquette que data del año 1986). Por lo demás, en el mismo poema, versos más adelante se emplea la expresión: “nueve años más tarde/ cuando bajamos por las escalerillas del Harrier” (MAQUIEIRA, 1993, p. 24), logrando que la situación de enunciación se vuelva vertiginosa, dando la impresión de transportar al lector hacia un futuro-pasado-presente confuso, complejo y fantástico.

En cuanto al planteamiento de José María Pozuelo Yvancos (1997), es posible señalar que en *Lírica y ficción* el teórico español se propone realizar un estudio sistemático sobre lo que él considera “[...] la necesidad de extender al mundo de la comunicación lírica las bases o cimientos ficcionales de toda comunicación literaria” (POZUELO YVANCOS, 1997, p. 242) puesto que, siendo la lírica una modalidad de singular expresión literaria, ésta no difiere de otros géneros por el supuesto carácter no ficcional de su representación, sino por la peculiar vía de cómo explora el rasgo ficcional particular

⁶ En concreto, Barbara H. Smith (1993, p. 51) declara: “En nuestro esfuerzo para interpretar un poema, es decir construir el contexto de situaciones y motivos humanos que exige para que sus significados se realicen, echaremos mano de todas nuestras experiencias del mundo y de las palabras de los hombres. Realmente la actividad de interpretar un poema a menudo se vuelve la ocasión para nuestro reconocimiento y aceptación de sentimientos que serían inaccesibles de otro modo y, en cierto sentido, para un conocimiento que no se lograría de otro modo. Cuanto más ricas y extensas sean nuestras experiencias y sentimientos -o como decimos cuanto más aportemos al poema- más significado puede tener para nosotros, lo cual es el motivo de que las lecturas subsiguientes de un poema ‘revelen’ más significados. El lenguaje de un poema parece característicamente ‘concentrado’ porque nos permite una extraordinaria y continua ampliación del significado, que no se limita a determinantes particulares y finitas, sino que abarca todo lo que conocemos que puede relacionarse con él. El lenguaje del poema continúa significando en tanto que tengamos significados para darle. Sus significados sólo se terminan en los límites de las propias experiencias e imaginación del lector”.

que desde la afirmación aristotélica de *poiesis* está en la raíz misma de toda representación literaria⁷. Para ello, Pozuelo Yvancos inicia su reflexión afirmando que, desde la perspectiva de la poética contemporánea, existe una gran dificultad para una posible definición de la poesía que se debe, principalmente, a un anquilosamiento del desarrollo teórico respecto de la poesía misma, el que constantemente se ubica en una reducción idealista unitario-romántica e implica un estado de marginalidad en cuanto desarrollo, transformación, variedad, vigencia, novedad o actualidad en el estudio de las obras de poesía en su relación con el ámbito de la ficción⁸. Esto último, se debe, según Pozuelo Yvancos (1997), por no haberse beneficiado [la teoría de la poesía] de las muy provechosas indagaciones teóricas sobre la ficcionalidad que, entre otros avances, lograron alcanzar un alto nivel de desarrollo de la semántica y la pragmática textual). Por lo tanto, Pozuelo Yvancos (1997) también afirma que, una vez instalada la concepción teórica sobre la poesía alejada de lo ficcional, ésta no sólo se resuelve como un constructo de voluntad puramente ideal y teórico sino que su construcción se ha hecho en aras de la necesidad intrínseca de la propia teoría, fuertemente dependiente de la inserción esquematizadora impuesta por el romanticismo. Por tal motivo, desde una posición contraria a los planteamientos estructuralistas de Gérard Genette, Pozuelo Yvancos lleva su exposición hacia una defensa del pensamiento de los antiguos tratadistas Francisco Cascales y Charles Batteux, al comentar la obra de ambos teóricos de manera tal que sus postulados le permiten recuperar una vieja tradición teórica y reivindicar el carácter ficcional de la poesía. A juicio del teórico español, ambos tratadistas explicitaron su comprensión de *mimesis* y *poiesis* en estricta coherencia con el modelo de Aristóteles:

La relación lírica=*mimesis* o la reivindicación mimética de la lírica no es como quiere Genette una distorsión del pensamiento aristotélico, creo más bien que representa un lugar plenamente coherente dentro del sistema teórico de la *Poética*

⁷ La propuesta de estudio de José María Pozuelo Yvancos (1997) se desarrolla a partir de tres objetivos específicos. Para todos los efectos de interés, recomendamos una atenta lectura del texto de Pozuelo Yvancos, además de indicar que sus tres objetivos son: 1) Indagar las razones históricas de la problematización del género o de la poesía lírica; 2) Mostrar cómo parte de esa problematización ha declarado una objetable exclusión arbitraria de la lírica respecto del ámbito de los géneros ficcionales o miméticos, al crear dificultades teóricas para su no consideración en tanto discurso de ficción; 3) Argumentar que la lírica es un género mimético-ficcional, siguiendo ideas previamente declaradas por los antiguos tratadistas F. Cascales y Ch. Batteux.

⁸ O bien, dicho de otro modo, José María Pozuelo Yvancos explicita su posición señalando también que el hecho de que la ficción no haya influido en el desarrollo teórico de la poesía, presenta a la vez una amplia explicación histórica en base al constructo teórico respecto del género mismo que bien puede explicarse por la voluntariosa creación de cierto tipo de clasificación teórico-unitaria que permitiera acoger múltiples y variadísimas formulaciones literarias que la tradición teórica fue imponiendo a partir de una macro unificación del modo lírico a la manera de un architexto. Unificación o clasificación architextual que según Pozuelo, no necesariamente habría respondido con totalidad a los rasgos (- ficcionalidad) y (+ subjetividad), pero que aseguraba una posición de lectura dominante para la proposición de verdad trascendental asociada principalmente a las creencias poético-filosóficas de la tradición del idealismo romántico, entendido como “[...] lugar donde el individuo expresa directamente su alma y rescata la autenticidad originaria o el carácter genuino y verdadero del lenguaje” (POZUELO YVANCOS, 1997, p. 250). Razón por la cual, además, “[...] los críticos leen una obra a través del sistema crítico de forma que la inteligencia crítica asimila y acomoda lo nuevo dentro de los esquemas y coordenadas dados por su conocimiento” (POZUELO YVANCOS, 1997, p. 248).

[de Aristóteles] que Cascales y Batteux han respetado, no sin aportar poderosas razones. (POZUELO YVANCOS, 1997, p. 252).

Por cuanto, todo el sistema teórico, tanto de Cascales como de Batteux, se concentra en una lectura de la *mimesis* como concepto general de la producción artística ligada al *poiein*. O bien, se trata de un amplio entendimiento del principio de mimesis aristotélico, como principio general que abarca la totalidad de la actividad poética, por lo cual es posible acordar que la reproducción/representación de la realidad por medio de su modelización artística no sólo corresponde a una imitación o reproducción de lo dado sino que también responde a la creación o producción de lo imaginario/real propiamente tal (POZUELO YVANCOS, 1997). De esta forma, según Pozuelo Yvancos (1997), Cascales y Batteux entienden la poesía como un hacer igualmente mimético, ligado a la ficcionalidad, cuya defensa se trama en una modelización imaginada, artificial, particular y verosímil del mundo que explora la ficción por sí misma de manera no exclusivamente narrativa pero igualmente *fingida*⁹. Por consiguiente, luego del comentario a las obras de Cascales y Batteux, Pozuelo Yvancos (1997) se permite declarar que *mimesis* no sólo es *diegesis* (Genette) sino también *poiesis*.

Percepciones fantásticas

En *Introducción a la literatura fantástica* Tzvetan Todorov (1980, p. 24) afirma: “[...] lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural” o bien, se trata de un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mundo natural en el que se circunscribe. De esta manera, el acontecimiento fantástico resulta ser prácticamente inefable desde nuestra común perspectiva del mundo o percepción de las acciones cotidianas. Indudablemente, la aseveración de Todorov nos permite configurar nuestras

⁹ Sobre esto último, en relación con posibles argumentos relativos a que los sentimientos expresados en un poema son presentados como verdaderos y que por lo tanto parecen no tener el carácter de imitación o ficción, resulta pertinente recordar aquellos versos de Fernando Pessoa (1982, p. 132), quien en *Autopsicografía* declara: “El poeta es un fingidor. /Finge tan completamente/ que hasta finge que es dolor /el dolor que en verdad siente.” Igualmente, Diego Maquieira ha enfatizado la idea del artista fingidor/impostor: “[...] tal vez el ser poeta, el ser artista, es una impostación del ser. Porque en el fondo, ser algo ajeno al ser es ser un impostor” (HIDALGO; HOPENHAYN, 2008, p. 34). Por lo demás, el propio José María Pozuelo Yvancos (1997, p. 260, énfasis en el original) también explica que en cuanto a la presentación poética de sentimientos verdaderos o no verdaderos “[...] el principio de ser modelo artificial o construcción artística convierte la oposición ‘sentimientos verdaderos/sentimientos no verdaderos’ en inoperante y reducida al sólo nivel del objeto imitado, pero no atingente al principio de la imitación misma. En ambos casos (sentimientos verdaderos/no verdaderos) opera el fenómeno capital del verosímil poético como modelización [...] el hecho de ser sentimientos verdaderamente sentidos o imaginados como sentidos-fingidos no afecta a su ser artístico [...] verosímil y no verdadero, artístico y no real, modelo y no naturaleza, hablar imaginario y no comunicación histórica. De no ser así la oposición ‘verdad poética/verdad histórica’ no podría darse en la lírica y el valor del poema estaría reducido a su virtual adecuación al particular objeto histórico, lo que arrojaría a la poesía en manos de la dimensión biográfica particular y la lírica saldría del dominio de la literatura para entrar en el de la comunicación natural”.

primeras impresiones sobre el fenómeno de lo fantástico en tanto percepción ambigua de un acontecimiento que por sí mismo excede a la realidad. Vacilación, indecisión, ambigüedad, duda o perplejidad ante la idea de que lo fantástico sea solamente producto de la subjetividad singular, cuyo resultado no afecta ni al funcionamiento del mundo ni a la constitución de sus leyes o bien, el acontecimiento fantástico sucede de tal manera que cuando algo desconocido participa de la realidad, entonces, el mundo familiar comienza a regirse por leyes ciertamente extrañas. Situación que a la vez implica o provoca que la vacilación, indecisión, incertidumbre o ambigüedad ocurra en el seno del propio lector respecto de acontecimientos previamente relatados, traspasando incluso los límites de la verosimilitud intratextual e intertextual para aproximarse a los territorios extratextuales¹⁰. Por tal motivo, Todorov señala que lo fantástico ocurre a partir de tres condiciones fundamentales: a) *La vacilación de los personajes*, que implica la integración del lector con el mundo de los personajes y se define por la percepción ambigua que el propio lector tiene de los acontecimientos relatados¹¹; b) *La relación personaje-lector*, cifrada por la confianza, dado que el papel del lector está confiado a un personaje, razón por la cual, al mismo tiempo, la vacilación representada se convierte en uno de los temas de la obra¹²; y c) *La lectura de lo fantástico*, que responde no sólo a la existencia de un acontecimiento extraño que provoca una vacilación entre el lector y los personajes, sino, sobre todo, a una particular manera de leer el texto de ficción. Ante esta última condición, Todorov declara que tal lectura no puede ser ni poética ni alegórica puesto que, a su juicio, lo fantástico solamente se genera al interior del discurso narrativo por cuanto la narración resulta ser el discurso propio de la ficción, mientras que los discursos poéticos y/o alegóricos solamente responden a una combinación semántica sin necesidad de referencia ni de vacilación, por lo que su manifestación resulta ser ajena a la ficción¹³.

¹⁰ En *Las corrientes de investigación en teoría de lo fantástico presentes en el hispanismo: estado de la cuestión* Alfons Gregori (2013) declara la existencia de dos grandes perspectivas contemporáneas respecto del estudio de lo fantástico en Hispanoamérica. Perspectivas que él denomina como intratextual y extratextual. La perspectiva intratextual, encabezada por las contribuciones de Ana María Morales, se focaliza principalmente en el estudio de las variables estilísticas de nominalización de lo fantástico respecto del devenir diacrónico de la literatura, concentrándose en las posibles relaciones de la literatura fantástica contemporánea con el imaginario literario tradicional, canónico y/o clásico. Mientras que la perspectiva extratextual, propia de las investigaciones de David Roas, se concentra en el estudio de una manifestación más amplia de lo fantástico abarcando diversas manifestaciones del arte y la cultura contemporánea como el cine, la televisión, el comic, los videojuegos y la poesía.

¹¹ Tanto para el personaje como para el lector, existe un proceso que varía entre la confianza y la desconfianza, la percepción ambigua entre lo real y lo fantástico, por tanto “[...] es necesario que el texto obligue al lector a considerar el mundo de los personajes como un mundo de personas reales, y a vacilar entre una explicación natural y una explicación sobrenatural de los acontecimientos evocados” (TODOROV, 1980, p. 30).

¹² En el caso de una posible lectura ingenua, tal condición de confianza se cumple cuando “el lector real se identifica con el personaje” (TODOROV, 1980, p. 30).

¹³ En *La poesía y la alegoría*, cuarto capítulo de *Introducción a la literatura fantástica* (TODOROV, 1980), el teórico búlgaro sostiene la oposición entre poética y fantástica, señalando que una de las amenazas sustanciales que inhiben la presencia de lo fantástico en la literatura es el cuestionamiento por la naturaleza del texto que evoca los acontecimientos fantásticos. Es decir, el cuestionamiento de las propiedades del discurso respecto de la naturaleza de la obra literaria, y si acaso las propiedades textuales permiten la presencia de determinados

Ahora bien, aun cuando podrían resultarnos sustanciales algunos fundamentos que diferencian a unos géneros literarios respecto de otros, también es sustancial el nacimiento de nuevas formas de escritura que, dado el caso inicial de la obra de Diego Maquieira, exigen de un quiebre del pensamiento tradicional sobre la poesía. De modo tal que la “improbable relación” postulada por Todorov resulta incluso contradictoria por cuanto afirma que en la literatura del siglo XX la poesía contiene elementos representativos. Sobre esto último, la teórica argentina Susana Reisz (2014), a modo de ejemplo, ha señalado que la descalificación que utiliza Todorov hacia las antologías de poesía fantástica, correspondería a que “[...] los poemas reunidos en ellas son relativamente inteligibles y tienen un carácter narrativo-descriptivo, análogo al de los relatos ficcionales” (REISZ, 2014, p. 176). Sin embargo, dado que a juicio de Todorov “lo fantástico implica la ficción”, sucede que al hablar de poesía, Todorov deja fuera de ella a todos los posibles elementos narrativos que un poema igualmente puede contener, afirmando contradictoriamente, que un texto “no es poesía porque es ficción” (REISZ, 2014, p. 176). Ante esto, coincidimos con Susana Reisz cuando declara que si para Tzvetan Todorov cualquier manifestación poética o poemática que instala algún elemento de representación, finalmente no pertenecería al género poético, sino a otra forma de expresión variable de la narrativa, solamente se trataría de ideas que demuestran una cierta incapacidad de Todorov para evidenciar variaciones de género al interior del discurso poético. Así además, también coincidimos con Reisz (2014) en cuanto creemos que la presencia de lo fantástico al interior de la poesía posibilita no sólo una metamorfosis en la naturaleza del género fantástico sino también una transformación de la poesía misma.

Con el fin de reforzar los planteamientos propuestos por Susana Reisz, a continuación comentaremos algunos de los aportes teóricos realizados por David Roas (2011) y Omar Nieto (2015), quienes no sólo han podido formular un entendimiento de lo fantástico desde la superación de las categorías de género sino que, al igual que Susana Reisz, también nos entregan una guía respecto de la relación de lo fantástico con las formas poéticas contemporáneas.

En el libro *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, el teórico español David Roas (2011), propone que lo fantástico responde a una categoría estética

acontecimientos. Ante esto, Todorov resuelve que el discurso fantástico es por naturaleza representativo en tanto posee una propiedad congénita de la narrativa, como es el desarrollo de la ficción. A diferencia del discurso poético, que, según Todorov (1980, p. 50), no representa nada: “[...] las imágenes poéticas no son descriptivas [...] deben ser leídas en el puro nivel de la cadena verbal que constituyen, en su literalidad, ni siquiera en el de su referencia. La imagen poética es una combinación de palabras, no de cosas, y es inútil, y hasta nocivo, traducir esta combinación en términos sensoriales”. Pues bien, esta particular propiedad que Todorov sostiene sobre la poesía, se ilustra en el ejercicio de ir tomando a las palabras sin considerar ni el efecto sensorial de las mismas o su disposición espacial al interior de una página, como tampoco a la evocación sensible de las imágenes, o incluso a la singularidad interpretativa del lector. En este último caso, los postulados empedernidos del teórico búlgaro se grafican de forma simple: “la poesía no posee la aptitud para evocar y representar” (TODOROV, 1980, p. 50). Por ello, nos resulta altamente necesario señalar, aquí, que tal propiedad no representativa de lo poético, manifestada por Todorov, solamente descansa en el vetusto entendimiento, semejante a Genette, por el cual “[la poesía] no puede ser ficción”. Con ello, ambos teóricos no sólo aíslan voluntariamente al poema respecto de lo fantástico, sino que además pretenden anular el potencial de imaginación y creación de lo que bien podemos entender como propiamente poético.

que trasciende los límites y convenciones de un género, entregando una definición de carácter multidisciplinar con el fin de determinar el funcionamiento, sentido y efecto de lo fantástico. Por tal motivo, Roas (2011) afirma que toda reflexión teórica sobre lo fantástico requiere explicitar una necesaria relación tanto con el entendimiento de lo real (de lo posible o su imposibilidad) como también de sus límites de expresión, sus efectos emocionales y psicológicos sobre el receptor y la transgresión que supone para el lenguaje la voluntad de expresar lo inexpresable que está más allá de lo pensable. De esta forma, David Roas señala que el valor del acontecimiento y de la percepción de lo fantástico, en gran medida, se determina ya no por la vacilación sino por su intrínseca dimensión transgresora de la realidad y de la identidad en tanto situación de conflicto entre los límites de *lo real y lo imposible*; situación que el teórico español ejemplifica con la figura del fantasma:

El fantasma es un ser que retorna del más allá en forma incorpórea y se instala en el mundo de los vivos, rompiendo, de ese modo, los límites entre dos órdenes de realidad discontinuos, y planteando con ello una transgresión absoluta de nuestros códigos sobre el funcionamiento de lo real. Y no sólo por su presencia imposible, sino también por su especial naturaleza, a la que no afectan ni el tiempo ni el espacio humanos. Esa dimensión transgresora es la que determina su valor en el relato fantástico. (ROAS, 2011, p. 46).

Con ello, el teórico español también entiende que la transgresión a la realidad radica en su imposibilidad de nominalización. Es decir, no sólo en la irrupción de lo imposible al interior del mundo real, o de su vacilación provocada, sino también en “la incapacidad para explicarlo de forma razonable” (ROAS, 2011, p. 50). Situación que ya puede ejemplificarse a partir de la figuración de un sujeto otro radicalmente semejante y a la vez también radicalmente opuesto de sí, según se evidencia a partir del problema del otro y el doble, como en las alteridades radicales que se constituyen en sujetos y voces fantasmales o monstruosas, entre otros. Así por ejemplo, la singular voz femenina del sujeto poético presente en *La tirana*: “Yo, La Tirana, rica y famosa / la Greta Garbo del cine chileno / pero muy culta y calentona...” (MAQUIEIRA, 1983, p. 11) o bien, la voz pluralizada y no humana de *Los sea harrier*: “Ya los Harrier fuera de pantalla / en un cielo con dos mil años de vacío, / parados esperando la consagración de las utopías...” (MAQUIEIRA, 1993, p. 15). Así, todas estas voces tienen sus correlatos de otredad fantástica y no sólo de vacilación, sino también de ambigüedad, perplejidad e incluso anulación en tanto transgresión de la representación de la realidad, o de su imposibilidad en tanto sujetos y voces bien constituidas. Pues ambas voces y obras refieren a mundos antagónicos de oprimido y opresor (Tirana v/s Velázquez y Harrier v/s Milenaristas), fragmentarios y degradados, cuyas voces además se desplazan de un sitio a otro, transformándose en su otro, erosionando el entendimiento:

El sujeto poético en la obra de Maquieira constituye una identidad móvil, movediza, que se trastoca o interpone con la de su reverso: sujeto opresor y sujeto oprimido se interceptan, superponen, permutan propiedades y eclipsan el uno al otro,

como motor y consecuencia a la vez de la desestabilización que padecen. Ambos sujetos se funden y confunden, se enmascaran, son uno y otro simultáneamente en ambos poemarios: Velázquez y Los Milenaristas como entidades dominantes; La Tirana y Los Sea-Harrier como entidades sometidas, generándose de este modo un mecanismo de transferencia de propiedades o huellas que permiten reconocerlos como tales. En el caso del yo oprimido, es la degradación, la decadencia, la anulación; en el caso del yo opresor, es la dependencia, la filiación necesaria respecto de la otredad a la cual dominar. (RIVEROS, 2015, p. 115).

Por otro lado, con el fin de explicitar la preeminencia cultural de lo fantástico en la contemporaneidad, Roas hace hincapié en señalar que la transgresión a la realidad, no solamente es susceptible de ser observada al considerar a esta última como una entidad estético-abstracta, sino que la imposibilidad de nominalización o incapacidad de explicación razonable de lo fantástico se debe principalmente a variables culturales y políticas que contextualizan referencialmente el o los sentidos de los textos fantásticos que de otro modo no podrían existir: “[...] los motivos que componen el universo fantástico son expresiones de una voluntad subversiva que, ante todo, busca transgredir esa razón homogeneizadora que organiza nuestra percepción del mundo y de nosotros mismos” (ROAS, 2011, p. 14).

En el caso de la poesía de Diego Maquieira, tal situación bien puede ser comprendida al tratarse de poemas que traman una *política de la literatura* que según Jacques Rancière (2011, p. 15) resulta ser entendida como el “[...] lazo esencial entre la política como forma específica de la práctica colectiva y la literatura como práctica definida del arte de escribir”, en relación a contextos hegemónicos que imposibilitan una expresión evidente, obligando al poeta a la representación de la realidad por medio un texto-escenario en donde se narra la experiencia de las voces y personajes que finalmente son la evidencia de un “carnaval de la lengua adversa” (RIOSECO, 2013, p. 247), de un “sujeto eclipsado” (RIVEROS, 2015, p. 110) o bien, de una “enunciación saturada” (AYALA, 2009, p. 8); “un vaciamiento del yo en su propia impersonalidad” (LIHN, 1996, p. 165)¹⁴.

En una perspectiva cercana a Roas, el teórico mexicano Omar Nieto (2015) propone ampliar el estudio de lo fantástico abordándolo desde una categoría general como es la noción de sistema, en tanto estrategia textual de un sistema semiótico, con el fin de establecer ya no una definición específica de género literario o de temas exclusivos para lo fantástico, sino un conjunto organizado de variables diversas y contextuales que posibilitan una perspectiva diacrónica de clasificación a partir de lo fantástico clásico

¹⁴ Otras aproximaciones críticas afines a las mencionadas por la crítica precedente, han referido tanto al carácter anómalo de la obra de Maquieira, entendiéndola como una “[...] estrategia de concreción textual [que] está basada en el injerto, en la recontextualización de fragmentos, de archivos, [...] siendo la interfaz el libro: un cuerpo articulado por una escritura que interrumpe el discurso unívoco del sujeto, cuestionando su *mismidad* a través de múltiples morfologías y subjetividades, en tanto texturas” (DONOSO ACEITUNO, 2007); como también han hecho referencia a los vínculos de proximidad con la estética barroca y (neo)barroca latinoamericana, por cuanto “[...] refleja estructuralmente la inarmonía y, por consiguiente, la ruptura de la homogeneidad y del *logos*, en el texto de Maquieira prima el desequilibrio, la carencia de todo centro cultural, teórico o lingüístico” (GALINDO, 2010, p. 199).

(siglos XVIII - XIX), fantástico moderno (siglo XX) y fantástico posmoderno (desde fines de siglo XX y principios de siglo XXI). De este modo, Omar Nieto (2015, p. 103) entiende el *fantástico clásico* como “[...] la irrupción lineal del elemento sobrenatural, extraño, o de lo otro, en un mundo familiar”, es decir: situaciones imposibles al interior de lo posible, que provocan una vacilación respecto de la comprensión de lo real externo, de manera tal que la verosimilitud ocurre por la presencia de referentes miméticos. Mientras que en el *fantástico moderno* ocurre una naturalización de lo improbable, en donde ya no se manifiesta una vacilación ante lo real sino una ausencia de sorpresa, por la que, en definitiva, se explicita un marco epistemológico de toma de conciencia de la complejidad de lo real y de la especificidad y de las reglas de lo fantástico propiamente tal: “Lo fantástico moderno significa una ruptura con el modelo clásico de lo fantástico, pero no sólo en la forma en la que combina los elementos del sistema, sino sobre todo por la toma de conciencia de la especificidad y las reglas de lo fantástico en sí mismo” (NIETO, 2015, p. 131).

Por último, en cuanto al *fantástico posmoderno*, Omar Nieto, apoyado en algunas ideas provenientes del pensamiento de Jean-Francois Lyotard (1999), Gianni Vattimo (2000) y Jean Baudrillard (2005) se refiere a la presencia de itinerancias, simultaneidades o simulacros textuales de lo posible y lo imposible debido al reciclaje híbrido e intertextual de elementos diversos para dar cuenta de un carácter escéptico tanto de la realidad como de la literatura al suspender, relativizar o erosionar su posible comprensión:

El fantástico posmoderno relativiza los estatutos de realidad y sobrenatural para hacerlos itinerantes dentro de la estructura textual [...] constituye un simulacro, ya sea de alguno de sus elementos constitutivos (lo real o lo sobrenatural) o bien de todo el sistema fantástico, y debilita hasta un grado cero la concepción de verdad como centro integrador. (NIETO, 2015, p. 234-235).

Por consiguiente, la máxima expresión de lo fantástico posmoderno, según Nieto, no es sino: “[...] la construcción de un relato fantástico cuyo tema sea la creación justamente de lo fantástico” (NIETO, 2015, p. 272).

Así también, ya sea en el caso de la irrupción de lo sobrenatural en el orden de lo natural (clásico) o su inversión problemática (moderno) o su relativización (posmoderno), Omar Nieto señala que la existencia de lo fantástico no depende de una definición genérica trascendental sino de estrategias pragmático-textuales que se evidencian de manera diversa y en correspondencia con los distintos periodos temporales y/o contextos culturales específicos en tanto materialización de una otredad o manifestación de un cuestionamiento sobre las convenciones de lo real. La problematización de lo extraño o de lo inaceptable: la transgresión como evidencia dialéctica entre dos elementos disímiles, excluyentes o relativos. Sobre esto último, además, resulta necesario señalar de acuerdo a nuestros intereses, que lo fantástico no es privativo de un tema, género o modo literario particular sino que resulta ser propio de todo texto literario en cuanto se trata de un texto de ficción que evidencia la presencia de una transgresión específica. Ante esto, ya una crítica como Rosalba Campra (2001, p. 189) declaraba que “[...] la transgresión aparece

como la isotopía que atravesando los diferentes niveles del texto permite la manifestación de lo fantástico”. Por tal motivo, consideramos que si lo fantástico se constituye en el poema en cuanto texto de transgresión, todo texto fantástico es nuevamente un texto político “[...] como nodo específico entre un régimen de significación de las palabras y un régimen de visibilidad de las cosas” (RANCIÈRE, 2011, p. 23), relativo a contextos de producción que cada texto, en sí mismo *fantastiza* dado su particular juego de lenguaje:

Lo *fantástico posmoderno*, asumido entonces como un juego del lenguaje, adopta a la metáfora fantástica como un vehículo predilecto para transgredir la propia idea del lenguaje, entendiéndola como una representación arbitraria, sujeta a los hilos de una convención. En palabras de Campra, un fantástico que representa “la negación de la transparencia del lenguaje”. (NIETO, 2015, p. 84).

Respecto de la obra de Diego Maquieira, es precisamente en esta última categoría de *fantástico posmoderno*, en donde bien podríamos instalar su poética, por cuanto, según Ana María Riveros (2015), la obra de Maquieira da cuenta de los caracteres propios del llamado sujeto posmoderno, a razón de constituir en sí misma una entidad fragmentaria, escindida y degradada: “[...] en la obra de Maquieira el sujeto que acontece acentúa paulatinamente su desintegración, hasta alcanzar en los últimos versos un estado de evidente agonía” (RIVEROS, 2015, p. 111). Así además, a juicio de Marcelo Rioseco (2013) la poética de Maquieira posee dos particularidades fundamentales. En primer lugar, se presenta como una poesía del espectáculo, que ocurre y discurre sobre un escenario en donde lo poético se instala como una idea de simulacro, que transgrede la función poética hacia la representación y referencia de mundo, con personajes que desenvuelven un rol preestablecido por un poeta director o compositor lúdico, modificando los escenarios según las circunstancias discursivas y referenciales. En segundo lugar, Rioseco (2013) instala la idea de una *transgresión lúdica*, que proclama la invención de otra risa en tanto manifestación lúcida, negra, sangrienta y satírica, que se mezcla con el espacio del espectáculo, que también es, a la vez, el espacio de juego lúdico. Se trata entonces, de una poesía de la imaginación que no sólo alude figurativamente a la realidad en la que vivimos, sino que se constituye como un espacio ficticio de representación concreta. Es decir, un escenario desde donde emergen las distintas voces que componen la denominada lengua adversa, entendida como polifonía verbal, cuya expresión es sinónimo de marginalidad combativa y gozosa (RIOSECO, 2013). Polifonía que, según el crítico Matías Ayala (2009) también es cifra de una colectividad resistente, transgresora y descentrada que trama su relación contextual tanto con la dictadura cívico-militar chilena (*La tirana*) como también con el periodo posterior de transición democrática de los gobiernos concertacionistas (*Los sea harrier*). Así, a juicio de Ayala, la obra de Maquieira se caracteriza tanto por las voces de los sujetos que pueblan y hablan en los poemas, como también por las formas de agrupación que tales sujetos y voces sostienen entre sí:

Los sujetos en *La tirana* se encuentran fuertemente descentrados: hay un desfase entre la voz y el cuerpo, una fractura marcada por la violencia y la incapacidad para construir una identidad personal estable. Quizás debido a esto, su colectividad y

relaciones de afiliación son antagónicas y agrupadas en bandas y mafias definidas por la violencia. *La tirana*, mediante una yuxtaposición temporal, combina, por una parte, la Inquisición del siglo XVI, que escenifica los conflictos culturales de América Latina en términos de imperio y mestizaje, y por otra, la mafia urbana del siglo XX. El contraste entre Inquisición y mafia manifiesta la inestable relación entre la ley y violencia. En *La tirana*, ambos elementos tensan los descentramientos y la violencia como alegoría de la dictadura política y la liberalización económica. En *Los sea harrier*, en cambio, hay sujetos coherentes -tanto individuales como colectivos- cuyas relaciones son institucionales. El poeta (o la voz narrativa) da coherencia a los textos, los cuales se presentan como dos bandos enfrentados: epicúreos y dogmáticos, que sostienen luchas que combinan un discurso caballeresco con el despliegue visual del cómic. La alegoría continúa en *Los sea harrier*, pero ahora se trata de una alegoría propia de la transición política chilena, que neutraliza el conflicto, institucionaliza la violencia y utiliza profusamente la alusión a obras de arte y marcas de productos como cifra del libre mercado. (AYALA, 2009, p. 9).

Por último, cabe destacar nuevamente algunos de los postulados teóricos de Susana Reisz (2014), quién, en el artículo antes mencionado, plantea la existencia particular de un poema ficcional con efecto fantástico. Al respecto, Reisz (2014, p. 173) declara que los términos *ficción* y *fantástico* son categorías pragmáticas que solamente se definen al interior de un acto de comunicación específico por lo cual “[...] cabe hablar de *ficción* cuando cualquiera de los componentes del acto comunicativo ha sido intencionalmente modificado en el modo de ser que se le atribuye según la noción de realidad vigente”. Por consiguiente, el efecto fantástico de un texto literario o poético cualquiera se produce cuando alguno de sus “[...] componentes del acto comunicativo ha sido modificado de tal manera que en él se muestre la convivencia problemática de lo *posible* y lo *imposible*” (REISZ, 2014, p. 174). Por tal motivo, lo *fantástico*, según Reisz, se instala como el nacimiento de la confrontación de dos esferas que son mutuamente excluyentes, como es la antinomia irreductible entre lo posible (real) y lo imposible. De esta forma, lo fantástico se resuelve en tanto aquello que modifica intencionalmente el orden del acto comunicativo, mientras que el sentido de tal modificación resulta ser una cualidad propia de la ficción. Así además, Susana Reisz cita a la poeta argentina María Negroni para decirnos que la poesía es la expresión que “[...] por antonomasia cuestiona los fundamentos de lo real, desde el momento en que cuestiona el instrumento mismo de aproximación a lo real como es la lengua” (REISZ, 2014, p. 190). Por consiguiente, la categoría de poema ficcional con efecto fantástico comprende en primer grado la no coincidencia entre la situación de enunciación del sujeto del discurso poético y la situación de escritura en tanto situación espacio-temporal presumible en la que el poeta escribió el poema. En segundo grado, tal categoría también presenta una discordancia identitaria entre quien escribió el poema y la voz que sostiene el discurso poético (REISZ, 2014). Por último, Reisz (2014) también declara que los posibles sentidos sobre el efecto fantástico resultan ser impuesto por el lector, quién en tanto figura conjetural basada en su propia experiencia de lectura o bien, en su comparación con la lectura de otros, determinará e integrará la armonía flexible

entre los mundos discrepantes e intencionadamente presentes al interior del texto leído. Sobre esto último, finalmente Reisz (2014) añade que, a quienes cabe el título de co-creadores de poesía [lectores] siempre insisten en tratar de ir más allá esforzándose por trabar un diálogo imaginario equiparable a la resistencia a cualquier explicación racional por cuanto la expresión poética constantemente cuestiona todas nuestras certidumbres racionalistas y produce un sentimiento de inquietud por el cual el poema se fantasmiza.

ESPINAZA SOLAR, R.; CONTRERAS DÍAZ, I.; CONTRERAS GODOY, M. Poetry, fiction and fantastic perception: theoretical contributions for an initial approach to the work of Diego Maquieira. **Revista de Letras**, São Paulo, v. 59, n. 1, p. 151-168, jan./jun. 2019.

- **ABSTRACT:** *This article reviews a series of specific theoretical contributions related to poetry, fiction and fantastic perception in order to establish two particular theoretical propositions: to affirm a relationship between contemporary poetry and fiction, and to account for a particular link between poetic expression and the discourse of the fantastic. As an example, both contributions are made explicit considering an initial approach to the work of the Chilean poet Diego Maquieira.*
- **KEYWORDS:** *Literary theory. Fiction. Fantastic literature. Contemporary poetry. Diego Maquieira.*

Referencias

AYALA, M. Descentramiento y colectividad en la obra de Diego Maquieira. **Revista Chilena de Literatura**, Santiago, n.75, p. 7-27, 2009.

BAUDRILLARD, J. **Cultura y simulacro**. Barcelona: Kairós, 2005.

CABO ASEGUINOLAZA, F. La lírica: un lugar teórico. In: CABO ASEGUINOLAZA, F. **Teorías sobre la Lírica**. Madrid: Arco Libros, 1999. p. 9-22.

CAMPRA, R. Lo fantástico: una isotopía de la transgresión. In: ROAS, D. (comp.). **Teorías de lo fantástico**. Madrid: Arco Libros, 2001. p. 153-191.

DONOSO ACEITUNO, A. La Tirana: 1983, de Diego Maquieira: mestizaje, ficcionalización y referencialidad anómala: devenir gramático de la *opsys*. **Proyecto Patrimonio**, Santiago, 2007. Disponible en: <http://www.letras.mysite.com/aed130407.htm>. Acceso en: 22 jun. 2017. Sin paginación.

FONTAINE TALAVERA, A. La poesía-ficción de Diego Maquieira. **La Época**, Santiago, v. 273, p. 5, 1993. Disponible en: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-78217.html>. Acceso en: 22 jun. 2017.

- GALINDO, O. Las poéticas (neo)barrocas de Diego Maquieira y Tomás Harris. **Alpha**, Osorno, n. 31, p. 195-214, 2010.
- GENETTE, G. **Ficción y dicción**. Barcelona: Lumen, 1993.
- GREGORI, A. Las corrientes de investigación en teoría de lo fantástico presentes en el hispanismo: estado de la cuestión. **Studia Romanica Posnaniensia**, Poznan, v. 2, n. 40, p. 5-23, 2013.
- HAMBURGER, K. **La lógica de la literatura**. Madrid: Visor, 2005.
- HIDALGO, P.; HOPENHAYN, D. **Give me a break**: conversaciones con Diego Maquieira. Santiago: Universitaria, 2008.
- HOEFLER, W. **Presuntas re-apariciones**: poesía chilena: poemas 1973-2010: análisis y comentarios. La Serena: Universidad de La Serena, 2012.
- LIHN, E. **El circo en llamas**. Santiago: Lom, 1996.
- LYOTARD, J. F. **La condición postmoderna**: informe sobre el saber. Madrid: Cátedra, 1999.
- MAQUIEIRA, D. **La tirana**. Santiago: Tempus Tacendi, 1983.
- MAQUIEIRA, D. **Los sea harrier**. Santiago: Universitaria, 1993.
- MARTÍNEZ BONATI, F. **La estructura de la obra literaria**. Santiago: Ediciones Universidad de Chile, 1960.
- NIETO, O. **Teoría general de lo fantástico**: del fantástico clásico al posmoderno. México: Ediciones Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2015.
- PESSOA, F. **Antología poética**. Madrid: Espasa, 1982.
- POZUELO YVANCOS, J. M. Lírica y ficción. *In*: GARRIDO DOMÍNGUEZ, A. (comp.). **Teorías de la ficción literaria**. Madrid: Arco Libros, 1997. p. 241-268.
- RANCIÈRE, J. **Política de la literatura**. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2011.
- REISZ, S. Cuando lo fantástico se infiltra en la poesía: hipótesis sobre una relación improbable. *In*: GARCÍA, F. (comp.). **(Re)visoes do fantástico**: do centro às margens: caminhos cruzados. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2014. p. 173-194.
- RIOSECO, M. Diego Maquieira y el carnaval de “la lengua adversa”. *In*: RIOSECO, M. **Maquinarias deconstructivas**: poesía y juego en Juan Luis Martínez, Diego Maquieira y Rodrigo Lira. Santiago: Cuarto Propio, 2013. p. 247-312.
- RIVEROS, A. M. El sujeto eclipsado en la poesía de Diego Maquieira. **Estudios Filológicos**, Valdivia, n. 55, p. 109-128, 2015.
- ROAS, D. **Tras los límites de lo real**: una definición de lo fantástico. Madrid: Páginas de Espuma, 2011.

SMITH, B. H. La poesía como ficción. *In*: SMITH, B. H. **Al margen del discurso**. Madrid: Visor, 1993. p. 31-55.

TODOROV, T. **Introducción a la literatura fantástica**. México: Premiá, 1980.

VATTIMO, G. **El fin de la modernidad: nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna**. Barcelona: Gedisa, 2000.

ZHOLKOVSKY, A. Poemas. *In*: VAN DIJK, T. (comp.). **Discurso y literatura: nuevos planteamientos sobre el análisis de los géneros literarios**. Madrid: Visor Libros, 1999. p. 131-148.

A FRAGILIZAÇÃO DO SENTIDO EM TRÊS POEMAS DE EDUARD MÖRIKE

Dionei MATHIAS^{1*}

- **RESUMO:** O presente artigo pretende discutir três poemas de Eduard Mörike (1804-1875), poeta e romancista alemão: “Ein Stündlein wohl vor Tag”, “In der Frühe”, “Verborgenheit”. Os três textos refletem sobre a fragilidade do sentido e o modo como a voz lírica administra a experiência dessa fragilização. Assim, a administração de relacionamentos, a percepção do corpo, a organização de afetos e a opção de compromisso se revelam como modalidades de diálogo e posicionamento que, em parte, desconstróem o sentido prevalecente, mas que, ao mesmo tempo, são empregados como instrumentos para a manutenção de uma configuração que a voz lírica ainda consegue processar. Os três poemas problematizam o processo de apropriação de realidade e a organização subjetiva de identidade, diante do imperativo de constante negociação.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Eduard Mörike. “Ein Stündlein wohl vor Tag”. “In der Frühe”. “Verborgenheit”. Sentido.

Introdução

Eduard Mörike viveu entre 1804 e 1875 e figura, na historiografia e crítica literárias contemporâneas, entre as mais importantes vozes da poesia de expressão alemã do século dezenove. Mörike desempenhou a profissão de pastor, a fim de ganhar o seu sustento, um trabalho que nunca despertou sua verdadeira paixão. Esta estava muito mais direcionada para o fazer poético, para o trabalho com o material linguístico e suas potências de instauração de sentido (BEUTIN *et al.*, 2001). Nesse aspecto, havia algo em comum com a profissão que se viu forçado a desempenhar, isto é, descobrir e engendrar sentidos a partir da confluência de palavras e imagens.

Essa prática poética se posiciona de forma peculiar, diante da produção literária de século dezenove, no contexto dos espaços culturais de língua alemã. Ao contrário de escritores como Heinrich Heine ou de autores do Pré-Março, ele não assume um tom subversivo que questiona os acontecimentos políticos que marcam aquele período turbulento no continente europeu. Assim, a Revolução de 1848 e as tentativas de pensar

* UFSM - Universidade Federal de Santa Maria. Centro de Artes e Letras - Departamento de Letras Estrangeiras Modernas. Santa Maria, RS -Brasil. 97105-900. dioneimathias@gmail.com.

Artigo recebido em 20/08/2019 e aprovado em 10/11/2019.

uma configuração social democrática não estão no centro das atenções de Mörike. No outro extremo, o simbolismo de um Stefan George ainda não chegou no horizonte pessoal desse autor, embora tenha escrito poemas como ‘A uma lâmpada’, que certamente já antecipa um pensar poético centrado na beleza do objeto.

O que caracteriza a poesia desse autor parecer ser uma ingenuidade existencial ou o exercício da moderação na vida privada (FREY, 2004). Com efeito, o leitor frequentemente se vê confrontado com imagens da vida simples, no espaço privado (SORG, 2012). Essas imagens, contudo, que num primeiro momento parecem conjurar um mundo idílico de um passado remoto, com suas pequenas turbulências cotidianas, numa segunda leitura permitem entrever a fragilidade do sentido que marca a existência da voz encenada nos poemas. Em parte, essa radicalidade da ausência de sentido ou, ao menos, das fissuras na imbricação que ligam os sentidos, transforma essa poesia aparentemente ingênua num exercício de percepção que vai muito além do corriqueiro que caracteriza o contexto o horizonte construído em muitos poemas.

Nessa radicalidade das fissuras, Mörike tem algo em comum com a poética da *causerie* de um Theodor Fontane, que vislumbra a vacuidade existencial na prosa cotidiana, mas também com a escrita de um Georg Büchner que, apesar de sua militância política, também confronta seus leitores com personagens atribuladas pela ausência de sentido, como é caso na peça *A morte de Danton*. Nesse sentido, Eduard Mörike dialoga com o cenário literário de sua época e tece uma rede imagética própria, tendo como foco essa fragilidade no engendramento e na concatenação de redes de sentidos. Nisso, dois aspectos parecem se destacar: a administração de afetos e de relacionamentos. Essas duas temáticas estão relacionadas com questionamentos extremamente importantes na contemporaneidade, o que reforça a recepção desses documentos artísticos da herança literária.

Relacionamentos pessoais, especialmente íntimos, estão estreitamente ligados a narrativas de identidade. Trata-se, portanto, de uma confluência na produção de sentidos, na qual os sujeitos envolvidos precisam, de alguma forma, concatenar suas narrativas, produzindo uma imaginação de futuro, na qual ambos figuram, conformando suas ações em consonância com os projetos comuns (KEUPP *et al.*, 2002). A canalização das ações também está atrelada à administração do próprio corpo (BLACKMAN, 2008). Este passa a formar parte de um projeto comum, no qual suas necessidades precisam levar em consideração a presença de um outro, a fim de garantir a manutenção do sentido, originado a partir do pacto narrativo da relação pessoal. Essa narratividade, portanto, que constitui a base do projeto de identidade precisa passar por um constante processo de negociação, no qual estão envolvidos os dois parceiros que desejam a confluência de seus projetos existenciais, mas também outros atores sociais que questionam, reforçam ou impedem o projeto planejado.

Atréados ao corpo e à narrativa de identidade, encontram-se os afetos. Os afetos parecem representar reações do corpo em relação a questionamentos ou ao suporte direcionado a um projeto de identidade (HÜLSHOFF, 2006; VOSS, 2004). Assim, as emoções positivas podem resultar de uma afirmação do projeto de identidade e da imaginação de futuro do sujeito, enquanto as emoções negativas surgem diante de negações, questionamentos

da interpretação de realidade ou tentativas de manutenção de imagens de si que o interlocutores não aceitam. Como a identidade, os afetos, em grande parte, se tornam conscientes a partir de um processo de narrativização, isto é, o sujeito interpreta as reações corporais e as enfeixa numa narrativa que faça sentido para ele. Nessa narrativa, certamente, muitos detalhes da complexidade tanto do fenômeno identitário como do universo afetivo não tem lugar no processo de representação. Inconscientemente, contudo, muitos desses aspectos continuam impactando na produção de sentido e na forma como o sujeito reage à realidade que o circunda.

Isso também significa que tanto a narrativa de identidade como o enfeixamento narrativo dos afetos passam por um processo de estruturação, seleção e concatenação por parte do sujeito. Nisso, cada indivíduo escolhe os elementos que deseja para sua representação de realidade, cuja manutenção dependerá da habilidade de interpretação e negociação que o sujeito desenvolveu (ABELS, 2009). Isto é, interpretação e negociação de realidade passam pelo processo de confirmação intersubjetiva. Sem essa confirmação, a narrativa perde seu potencial de representação. Desse modo, o sentido que norteia a configuração teleológica do sujeito apresenta dois vetores. Por um lado, a habilidade de organização narrativa com seus elementos de interpretação da realidade; por outro, a confirmação intersubjetiva oriunda do processo de negociação dessa interpretação. Essas habilidades são diferentes para cada sujeito e, dependendo do seu potencial pessoal, surgem os sentidos que vão instaurar a sensação de finalidade existencial na autoconcepção e, conseqüentemente, também na narrativa de identidade.

O presente artigo tem o objetivo de refletir sobre essa dinâmica entre identidade, corpo e afetos, representada em três poemas de Eduard Mörike. Nisso, o foco recairá sobre a forma como a voz lírica administra seus relacionamentos e seus afetos, construindo uma malha de sentido a partir da interpretação engendrada pela voz que articula uma percepção de mundo. Em todos os poemas escolhidos para esta discussão, predomina a fragilidade desse sentido, entreabrindo uma representação de realidade pautada pelo princípio da ruptura e da incerteza.

Administração de relacionamentos

A administração de relacionamentos representa uma temática central na poesia desse autor, sejam os resultados positivos ou com um potencial de desestabilização (SCHMITZ-EMANS, 2011). Este é o caso no poema “Ein Stündlein wohl vor Tag”, traduzido na seqüência como “Uma horinha talvez antes do amanhecer”. O poema apresenta três estrofes, com ritmo formado por iambos e com rimas emparelhadas (entre o verso 1 e 4 respectivamente), com repetição do segundo verso da primeira estrofe ao final de cada uma delas. A estruturação melódica do poema, o título e, sobretudo, as imagens da primeira estrofe sugerem um contexto idílico, muito distante das grandes turbulências políticas ou mesmo de cunho pessoal:

0 Ein Stündlein wohl vor Tag

- 1 Derweil ich schlafend lag,
- 2 Ein Stündlein wohl vor Tag,
- 3 Sang vor dem Fenster auf dem Baum
- 4 Ein Schwälblein mir, ich hört' es kaum,
- 5 Ein Stündlein wohl vor Tag:

- 6 Hör an, was ich dir sag',
- 7 Dein Schätzlein ich verklag':
- 8 Derweil ich dieses singen tu',
- 9 Herzt er ein Lieb in guter Ruh',
- 10 Ein Stündlein wohl vor Tag.

- 11 O weh! nicht weiter sag'!
- 12 O still, nichts hören mag!
- 13 Flieg ab, flieg ab von meinem Baum!
- 14 Ach, Lieb' und Treu' ist wie ein Traum
- 15 Ein Stündlein wohl vor Tag. (MÖRIKE, 1906):

0 Uma horinha talvez antes de amanhecer

- 1 Enquanto eu deitado dormia,
- 2 Uma horinha talvez antes de amanhecer,
- 3 Cantou em frente à janela, na árvore,
- 4 Uma andorinha para mim, quase não ouvi,
- 5 Uma horinha talvez antes de amanhecer:

- 6 Ouça o que lhe digo,
- 7 Teu tesouro eu acuso:
- 8 Enquanto isto estou cantando,
- 9 Namora um amor com toda calma,
- 10 Uma horinha talvez antes de amanhecer.

- 11 Oh! Não continue a falar!
- 12 Oh, quieto, nada quero escutar!
- 13 Voe embora, sai da minha árvore!
- 14 Ah, amor e fidelidade são como um sonho
- 15 Uma horinha talvez antes de amanhecer.¹

Nessa primeira estrofe, a voz lírica conjura um conjunto de imagens que instaura uma atmosfera de tranquilidade anímica, reforçando a sonolência na qual o eu lírico se encontra, no primeiro verso. A utilização reiterada do diminutivo (verso 2, 4, 5) pode atualizar a ideia de um mundo pueril, no qual o canto da andorinha está despertando a voz lírica para as delícias do dia que vai nascer em breve. Nisso, a pássaro e a árvore, na qual

¹ Essa e as demais traduções são de minha autoria.

pousou, se encontram muito próximos do espaço ocupado pela voz lírica, quase apagando os limites que separam interior e exterior, o que parece sugerir a integração quase completa do sujeito à natureza que o circunda. Há, com isso, uma configuração espacial que reforça uma percepção pautada pelo confluência de afetos positivos. A sonolência e a aparente inatividade do aparelho de percepção do corpo indicam um fluir entre o apagamento temporário da consciência, por conta do sono, e a ativação do crivo de percepção e de processamento consciente, com promessas de prazer para o dia que está chegando. Nesse primeiro momento, a repetição dos versos dois e cinco parece representar esse fluxo entre consciência e inconsciência, entre um corpo que extrai sentido do mundo e um corpo num estado quase vegetativo, em que os impulsos externos têm um impacto somente secundário. Identidade e afetos ainda são embalados por um ritmo idílico, em que o processo doloroso do questionamento e da negociação não teve início. Pelo contrário, o canto da andorinha parece despertar a voz lírica para uma sequência de afirmação de seus projetos existenciais, acompanhados de uma disposição afetiva completamente positiva.

A segunda estrofe rompe bruscamente a imagem do idílio. Se na primeira a andorinha ainda podia atualizar conotações positivas, na segunda, ela é o porta-voz de notícias que desencadeiam turbulências expressivas no universo pessoal da voz lírica. A turbulência funciona aqui como metáfora para caracterizar um estado anímico, marcado pela intranquilidade afetiva. Esta surge diante de uma informação que questiona radicalmente o projeto de identidade imaginado pelo receptor dessa notícia. Até aquele momento, a amada era um “tesouro”, portanto algo extremamente precioso para sua autoconcepção, já que representava uma parte indissolúvel de sua imaginação de futuro. A notícia que chega em seu espaço privado o desestabiliza, porque ele toma consciência de que essa imaginação não está sendo compartilhada pela pessoa que via presente nessa narrativa.

Assim, ao mesmo tempo que essa nova interpretação de realidade tem um impacto sobre a forma como esse indivíduo pode narrar sua identidade, ela também incide sobre os sentidos produzidos a partir da administração do corpo. Enquanto a voz lírica sujeita seu corpo às exigências impostas por essa imaginação de futuro, sua parceira conduz essa administração de outra forma, esquivando-se das regras assumidas pela voz lírica, sem que isso tenha algum impacto em seu horizonte afetivo. A repetição no verso dez corrobora o impacto da ruptura, pois a tomada de conhecimento sobre a narrativa descontinuada parece chocar com a promessa de prazer e afirmação inerente à imagem do início do dia.

A última estrofe encena a reação da voz lírica diante das implicações que a notícia consolida. Na sequência do estupor inicial, sua reação tenta desfazer ou, ao menos, paralisar a interpretação de realidade que se aproxima. Nisso também há uma tentativa de administrar o corpo, agora no sentido de bloquear os impulsos externos, a fim de manter a estabilidade emocional que caracterizava o corpo. Os imperativos dos versos onze, doze e treze, contudo, não são suficientes para interromper o curso dessa nova interpretação de realidade. Assim, o verso catorze constrói a analogia entre projeto de identidade e sonho, indicando a impossibilidade de sua realização, isto é, falta uma referência na esfera da realidade (THOMASBERGER, 1999).

Nesse ponto da discussão, é preciso retomar a imagem da andorinha. O poema não esclarece se a antropomorfização do pássaro é somente uma figura retórica, certamente não tão rara no período, ou se é possível compreender essa imagem de outro modo. O primeiro verso indica que a voz lírica está num estado de sonolência, o que poderia sugerir que a imagem resulta de uma configuração onírica. Isto é, trata-se de espectros de um pesadelo que serão defeitos assim que o sujeito despertar. Desde Freud, as leituras de conteúdos oníricos sofreram uma mudança radical, uma vez que podem representar sentidos reprimidos ou não atualizados conscientemente. Se optarmos por seguir nesse caminho de interpretação – e minha leitura tende nessa direção – o sonho da voz lírica contém resquícios de uma experiência afetiva corporal insuficientemente processados durante o estado de consciência da voz que articula o poema. Nesse sentido, o poema representa o conflito experimentado pela voz lírica no processo de obtenção de sentido, ao administrar seu relacionamento pessoal.

A repetição, no verso quinze, retoma o desespero de um sujeito que não consegue atinar em outra coisa, como uma ideia fixa que não permite ser silenciada. Paradoxalmente, ao mesmo tempo que corrobora a intensidade da ruptura, a repetição parece tentar silenciar uma interpretação de realidade que rompe a narração de identidade com sua imaginação de futuro, causando um estado emocional que foge de seu controle. A fim de reaver o controle sobre o corpo e sobre os afetos, a voz lírica repete obstinadamente a mesma imagem. Nessa tentativa de manter o controle, o que está no centro é a estabilidade do sentido. Este justamente acaba de ser completamente desestabilizado, de modo que a voz lírica procura concentrar-se numa única imagem, a fim de evitar a fragilização total do sentido construído até esse momento.

Administração de afetos

O poema “In der Frühe”, traduzido aqui como “Bem cedo”, parece representar a sequência daquilo que a voz lírica experimenta no poema discutido anteriormente. A indicação temporal no primeiro poema era “uma horinha talvez antes do amanhecer”, neste segundo poema, é “bem cedo”. Atribulado pelas turbulências emocionais da noite, a voz lírica se encontra nas primeiras horas da manhã tentando recobrar um sentido sólido para enfrentar as negociações de realidade previstas para aquele dia. Esse sentido não é fruto de uma disposição corporal e afetiva segura, pelo contrário, a voz lírica precisa se decidir a enfrentar os desafios do dia:

0 In der Frühe

- 1 Kein Schlaf noch kühlt das Auge mir,
- 2 Dort geht schon der Tag herfür
- 3 An meinem Kammerfenster.
- 4 Es wühlet mein verstörter Sinn
- 5 Noch zwischen Zweifeln her und hin
- 6 Und schafft Nachtgespenster –
- 7 Ängste, quäle
- 8 Dich nicht länger, meine Seele!
- 9 Freu dich! Schon sind da und dorten
- 10 Morgenglocken wach geworden. (MÖRIKE, 1906).

0 Bem cedo

- 1 Nenhum sono ainda me refresca os olhos,
- 2 Por lá o dia já desponta
- 3 Na minha janela do quarto.
- 4 Revira meu espírito perturbado
- 5 Ainda entre dúvidas de um lado ao outro
- 6 E cria espectros noturnos –
- 7 Não te amedronte, não torture
- 8 Mais a ti, minha alma!
- 9 Te alegre! Já ali e acolá
- 10 Despertaram os sinos da manhã.

O poema está composto por uma única estrofe, contudo, embora não tenha uma divisão estrófica, é possível identificar três momentos que compõem a sequência do pensamento e suas imagens: o amanhecer, o estado anímico e a ordem do dia. O título do poema constrói uma expectativa que acaba não sendo atualizada no poema. Assim, o “bem cedo” pode sugerir, num primeiro momento, uma disposição afetiva e corporal determinada a produção de novos sentidos por meio de ações bem direcionadas. O indivíduo disciplinado não permite que o corpo dite as regras sobre horário de descanso e trabalho, no lugar disso, ele o disciplina e o convoca para a ação já nas primeiras horas matutinas. Esse conjunto de conotações pode ainda ser estendido à intensificação de sentidos, pois o sujeito que parece despontar nesse título não está disposto a administrar somente o escopo previsível de sentidos, com os quais intenta ser confrontado no processo de negociação daquele dia. O fato de ser bem cedo sugere um reforço nesse projeto, indicando um desejo de maximização daquilo que compõe sua malha teleológica. Nessa sede de ação, o corpo parece prometer-se um grande potencial de prazer existencial a ser conquistado.

O primeiro verso, contudo, desconstrói esse horizonte de expectativas. No lugar de um sujeito reestabelecido em suas energias, após uma noite de descanso, a voz lírica surge como alguém atribulado pela insônia. O dia que desponta, indicado no verso dois, não representa aqui um manancial de promessas, mas sim um lembrete de que a

noite não cumpriu sua função, restabelecendo as energias. No lugar de um corpo que cumpre as ordens de um indivíduo sedento de ações, surge a imagem de um corpo inquieto que, desprovido dos dispositivos necessários para otimizar o acesso ao prazer, permanece atribulado. Os olhos do primeiro verso, metonímia que representa o corpo e sua capacidade de produzir sentidos, não recobram suas energias. Sem vigor, o olhar que enxerga a chegada do dia pela janela do quarto, no verso três, não consegue depreender sentido ou tecer uma interpretação de realidade que afirme sua existência. Com isso, a chegada do dia não logra realmente desencadear o desejo da voz lírica pelo princípio da ação. Ao invés disso, serve como lembrança de que fracassou no seu desejo de enquadrar nas exigências da natureza corporal.

O segundo momento na construção dessa sequência de pensamentos esboça seu estado anímico, atentando aos movimentos afetivos que embalam sua consciência no momento da fala. A voz lírica utiliza metáforas espaciais para representar as atribulações que acometem seu universo pessoal. Assim, a utilização do verbo “revirar”, no verso quatro, sugere uma ação, em que o sujeito deseja alcançar algo, apresentando pois alguma finalidade. Esse mesmo verbo, contudo, parece conter também o sema ‘não direcionado’, de modo que a ação somente sugere finalidade, mas não a vislumbra de fato. Esse paradoxo no plano semântico do verbo, ressurgente no contexto imagético do estado anímico. Com efeito, a voz lírica revira suas dúvidas e seus desesperos, supostamente a fim de encontrar uma solução, porém a noite em claro e o “espírito perturbado” indicam claramente que seu trabalho de administração afetiva e seu desejo de elaborar um plano de ação para reverter o estado de desespero não têm êxito. No lugar da ação com resultados palpáveis, a voz lírica se vê confrontada com “espectros noturnos”, isto é, produtos da imaginação e de uma condição afetiva que não terão efeito para os processos de negociação de identidade ou de realidade. A imagem espacial do revirar “de um lado ao outro” indica que não há um deslocamento na sua busca por sentido. Ao invés de movimento, há estagnação. O sujeito que surge desse conjunto imagético está muito distante das conotações inicialmente atualizadas no título. Marcada pela fragilização do sentido, a voz lírica não consegue idear outras estratégias de administração afetiva, permanecendo no mesmo lugar com suas ideias fixas.

Diante desse cenário, os imperativos utilizados na última sequência parecem ser uma tentativa pouco convincente de reverter o quadro em que se encontra. No lugar de um sujeito decidido, comandando a produção de sentidos, surge um indivíduo dissociado, marcado por um hiato entre corpo e afetos. Ao dirigir-se a sua alma, ordenando que controle suas inquietações, a voz lírica indica a ausência de uma harmonia orgânica entre sua condição afetiva e seu desempenho corporal. Desse modo, a exortação para que a alma se alegre soa artificial e ineficaz. Mesmo a tentativa de engendrar uma interpretação de realidade que prometa a obtenção de sentido, ao associar indiretamente o tocar dos sinos com a esperança de recuperação de alegria parece frágil. A voz lírica precisa de artifícios a fim de reverter seu estado afetivo e motivar o corpo à ação, mas o imperativo não parece realmente suficiente para recobrar o sentido perdido. Na imagem final ressoa o desespero sombrio de Fausto. Como a voz lírica, o personagem de Goethe também tem suas divagações sombrias interrompidas pelas

sinos da igreja, prometendo uma outra forma de concatenação de fatos e interpretações da realidade ficcional.

Por fim, a fragilidade do sentido tem seu reflexo no modo como o material linguístico está organizado. Desse modo, talvez seja possível compreender o esquema parcial de rimas emparelhadas AABCCBDDEE, com a exceção do par B, como correspondência do plano formal com o hiato entre estado afetivo e a disposição corporal da voz lírica. A instabilidade afetiva e a ausência de uma linearidade teleológica também têm suas analogias nas rimas imperfeitas, na métrica desigual e na composição rítmica irregular. Em todos esses momentos da composição, a fragilização do sentido se acentua, reforçando a dificuldade encontrada pela voz de idear um projeto de identidade pautado por uma configuração de finalidade, de instar o corpo a uma ação que produza mudanças desejadas ou de administrar sua disposição emocional de modo a engendrar afetos positivos e de afirmação da existência. Nesse sentido, a voz lírica está confrontada com um trabalho de interpretação de realidade, sem o suporte essencial de corpo e afetos.

Compromissos e conhecimentos

Diante dos fracassos na administração dos relacionamentos e dos afetos, o terceiro poema, 'Verborgenheit', parece representar uma tentativa de encontrar um compromisso. Esse compromisso diz respeito também ao modo como a voz lírica deseja posicionar-se diante da realidade, a fim de alcançar a configuração afetiva desejada:

0 Verborgenheit

- 1 Lass, o Welt, o lass mich sein!
- 2 Locket nicht mit Liebesgaben,
- 3 Lasst dies Herz alleine haben
- 4 Seine Wonne, seine Pein!

- 5 Was ich traure, weiß ich nicht,
- 6 Es ist unbekanntes Wehe;
- 7 Immerdar durch Tränen sehe
- 8 Ich der Sonne liebes Licht.

- 9 Oft bin ich mir kaum bewusst,
- 10 Und die helle Freude zücket
- 11 Durch die Schwere, so mich drücket
- 12 Wonniglich in meiner Brust.

- 13 Lass, o Welt, o lass mich sein!
- 14 Locket nicht mit Liebesgaben,
- 15 Lasst dies Herz alleine haben
- 16 Seine Wonne, seine Pein! (MÖRIKE, 1906).

0 Estar escondido

- 1 Deixa, oh mundo, oh me deixa em paz!
- 2 Não me atraia com os dons do amor,
- 3 Deixem este coração sozinho ter
- 4 Sua felicidade, sua angústia!

- 5 O que me aflige não sei,
- 6 É uma dor desconhecida;
- 7 Sempre por lágrimas vejo
- 8 Eu do sol a querida luz.

- 9 Muitas vezes mal tenho consciência,
- 10 E a clara alegria rutila
- 11 Através do peso que tanto me aflige
- 12 Prazerosamente em meu peito.

- 13 Deixa, oh mundo, oh me deixa em paz!
- 14 Não me atraia com os dons do amor,
- 15 Deixem este coração sozinho ter
- 16 Sua felicidade, sua angústia!

O título do poema indica uma forma de interação com a sociedade e um claro posicionamento da voz lírica frente às demandas que esta faz. No lugar da ação, como os dois poemas anteriormente discutidos poderiam exigir, dada a fragilização do sentido, a voz lírica adota um comportamento de afastamento (FREUND, 1994). A preferência pela reclusão implica também um desejo de não mais negociar os sentidos atuais, optando por uma espécie de paralisação da gênese dessas redes. O título atualiza semas de proteção e conforto, estes, contudo, estão em constante risco diante dos inúmeros questionamentos que negociações impõem. Mesmo recluso, contudo, não é possível estagnar a formação de novos sentidos. De fato, a voz lírica se esquivava do processo de negociação tanto no que diz respeito a relacionamentos como também em relação a seu projeto de identidade, mas ela ainda precisa empreender uma interpretação de realidade, a partir da qual se imagina no plano de ação.

Na sequência de estrofes, a voz lírica vai tecendo essa interpretação de realidade. Nisso, o afastamento do palco de negociações acaba tendo um impacto sobre a administração afetiva. A primeira estrofe, a voz lírica se dirige ao “mundo”, indicando seu desejo de interromper qualquer diálogo, isto é, o influxo de novas ofertas de formação de sentido. Pautado por esse comportamento, a voz lírica rejeita os pacotes de identidade e de interpretação de realidade que o mundo tem a oferecer. Há um movimento de bloqueio no fluxo de dados, de modo a não mais receber as informações que as práticas sociais procuram impor. No lugar do diálogo e da negociação, há um claro anseio de aquietar as turbulências afetivas que originam a partir dessas ofertas. Nesse sentido, a paz desejada no primeiro verso representa um anelo de equilíbrio afetivo, sem confrontos inesperados que forcem a voz lírica a rever sua visão de mundo e a reorganizar sua interpretação de realidade.

O segundo verso da primeira estrofe justamente o confronta com uma oferta que contém um alto potencial de desestabilização. Essa desestabilização reside na oferta de relacionamentos íntimos. A voz lírica reconhece o potencial dessa modalidade de interação social, mas prefere a solidão a empreender negociações que estabilizem a narrativa do amor. Dessa solidão, o eu lírico deriva a promessa de “felicidade”, possivelmente por não precisar confrontar-se com questionamento e adaptações ou mesmo rupturas nas narrativas, mas também “angústia”. Essa configuração paradoxal, caracteriza todo horizonte afetivo do poema. Ao mesmo tempo que o compromisso oferece proteção contra irrupções inesperadas, ele também implica na renúncia de algo a que a voz lírica ainda atribui importância, mesmo que não seja explicitamente. Nesse sentido, a solidão não é algo verdadeiramente desejado, trata-se muito mais de um compromisso, diante da impossibilidade da concretização de uma narrativa que realmente esteja em consonância com aquilo que anseia. Diante desse cenário, se concretiza um estado de ambivalência na percepção da realidade, como aponta Wild (2004) em sua interpretação do poema.

O que motiva a configuração afetiva da voz lírica lhe permanece obscuro. Com efeito, a segunda estrofe tematiza o desconforto afetivo experimentado e indica a incapacidade do indivíduo que articula esse cenário de identificar as origens. Se na primeira estrofe, há uma tentativa de bloqueio de impulsos exteriores, o foco da segunda estrofe se volta para o íntimo do eu lírico, procurando descrever seu estado anímico. Nisso, há um movimento de identificação da dor e da melancolia que marcam os caminhos da percepção. Isto é, toda apreensão dos impulsos visuais sempre passa por um crivo afetivo caracterizado pelo desconforto afetivo. Contudo, embora a voz lírica identifique que sua apreensão e interpretação estejam marcados pelo princípio da melancolia, ela não consegue desbravar as motivações para esse estado. Nesse cenário, o desconhecimento parece indicar sedimentos afetivos ainda mais dolorosos, os quais ainda não foram simbolizados conscientemente. O corpo claramente reflete esse foco de dor, ao assumir uma visão lúgubre do mundo, mas o sujeito em cujas malhas corporais estão inscritas essas experiências ainda não atina em formas de concatenar esses sentidos e integrá-los em sua narrativa de identidade. Disso resulta uma visão de mundo, metonimicamente indicado por “do sol a querida luz”, que não consegue interpretar a realidade de outra forma, sem que seja através das imposições da constituição de seu universo afetiva.

A terceira estrofe volta a chamar atenção para o conhecimento que o corpo detém, mas que escapa ao poder de reflexão do sujeito. Em seu primeiro verso, retorna a figura de pensamento em torno do desconhecimento daquilo que está acontecendo na origem da gênese de sentido. Da mesma forma como o eu lírico desconhece a origem da dor, ele também ignora a proveniência da intensidade de alegria que o acomete, a despeito da angústia. Em ambos os casos, o corpo emite sinais, produzindo sentidos, que a voz lírica não consegue decodificar nem concatenar numa narrativa contundente.

Nesse movimento de introspecção, a voz lírica está se aproximando de um conhecimento corporal que não pôde ser integrado em sua visão de mundo. A última estrofe repete a primeira e bloqueia a continuação dessa exploração do si. Com a negação do enfrentamento, o sentido não chega a ser concretizado, impedindo com isso também a revisão da narrativa de identidade e a alteração dos modos de apropriação de realidade.

Com o bloqueio, a voz lírica permanece com o controle sobre os sentidos que lhe são suportáveis. Esse anseio por controle também parece estar inscrito na configuração formal do poema, com seus versos tetrassílabos, com ritmo trocaico e com rimas intercaladas. Do mesmo modo como a voz lírica segue um esquema de administração da realidade pautada pelo ritmo autoimposto, a forma do poema também segue uma mesma estrutura, sem permitir alterações. O eu lírico não dá sequência à exploração do si, preferindo um compromisso com os sentidos atuais e bloqueando impulsos que possa desestabilizar essas narrativas. Nesse sentido, ele opta pelo compromisso, em detrimento de um conhecimento que exige uma administração diferente dos afetos.

Considerações finais

Nos três poemas discutidos, a voz lírica assume um posicionamento diante da realidade com a qual se vê confrontada. Por mais que ela procure se esquivar do confronto, a ausência de ação também representa uma forma de processar os acontecimentos e se colocar nessas coordenadas. Assim, no primeiro poema, a administração do relacionamento passa por tentativas de apagamento das informações que o eu lírico precisa processar, a fim de tecer sua narrativa de realidade, mas mesmo com o movimento de silenciamento, esses sentidos se assentam sobre sua disposição afetiva, produzindo uma nova forma de concatenar sua identidade, sua percepção de corpo e, sobretudo sua visão de realidade.

O segundo poema tem seu foco voltado para a administração de afetos. Aqui a disposição afetiva dificulta o processo de formação de uma rede teleológica. Sem compreender os motivos, a voz lírica se vê tomada por um estado de melancolia que a impede de apreender sentidos. Diante do fracasso na administração de relacionamentos e disposições afetivas, o terceiro poema parece representar um compromisso pautado pela resignação. Nele, o eu lírico opta pela reclusão, a fim de evitar confronto e novas negociações, o que o faz perder a chance de estender seu conhecimento sobre si mesmo.

Nos três poemas, predomina uma atmosfera de fragilização da rede teleológica. O sujeito que articula as imagens procura ininterruptamente debelar a ausência completa de sentidos. A fim de evitar o confronto com a vacuidade existencial, ela emprega estratégias para administrar relacionamentos, disposições afetivas e acessos a conhecimento, de modo a criar um ambiente de autoproteção. Diante da radicalidade do imperativo de produção de sentido, a poesia de Mörike contém um grande potencial de diálogo com experiências contemporâneas.

MATHIAS, D. Fragilization of meaning in three poems by Eduard Mörike. **Revista de Letras**, São Paulo, v. 59, n. 1, p. 169-182, jan./jun. 2019.

- **ABSTRACT:** *This article aims to discuss three poems written by Eduard Mörike (1804-1875), German poet and writer: “Ein Stündlein wohl vor Tag”, “In der Frühe”, “Verborgenheit”. The three poems reflect about the fragility of meaning and the way the*

lyrical I copes with this experience of fragilization. Thus, the management of relationships, the perception of the body, the organization of feelings and the option to compromise turn out to be forms of dialogues and positioning, which partly deconstruct the prevailing meaning and, at the same time, are employed as a means of maintaining a configuration, which the lyrical I can still process. The three poems problematize the process of reality appropriation and the organization of subjective identity in face of the imperative of constant negotiation.

- **KEYWORDS:** Eduard Mörike. “Ein Stündlein wohl vor Tag”. “In der Frühe”. “Verborgtheit”. Meaning.

Referências

ABELS, H. **Wirklichkeit:** Über Wissen und andere Definitionen der Wirklichkeit, über uns und Andere, Fremde und Vorurteile. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2009.

BEUTIN, W. *et al.* **Deutsche Literaturgeschichte:** Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Stuttgart e Weimar: Metzler, 2001.

BLACKMAN, L. **The body:** the key concepts. Oxford: Berg, 2008.

FREUND, W. **Deutsche Lyrik.** München: Wilhelm Fink Verlag, 1994.

FREY, D. **Kleine Geschichte der deutschen Lyrik.** München: Wilhelm Fink Verlag, 2004.

HÜLSHOFF, T. **Emotionen.** München/Basel: Ernst Reinhardt Verlag, 2006.

KEUPP, H. *et al.* **Identitätskonstruktionen:** Das Patchwork der Identitäten in der Spätmoderne. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2002.

MÖRIKE, E. **Gedichte.** [S.l.]: R. Voigtländers Verlag, 1906. Projekt Gutenberg. Disponível em: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/gedichte-9524/1>. Acesso em: 9 nov. 2019.

SCHMITZ-EMANS, M. Romantik. *In:* LAMPING, D. (ed.). **Handbuch Lyrik:** Theorie, Analyse, Geschichte. Stuttgart e Weimar: Metzler, 2011. p. 366-393.

SORG, B. **Geschichte der deutschen Lyrik:** Band 4. Zwischen Romantik und Naturalismus. Stuttgart: Reclam, 2012.

THOMASBERGER, A. Ein Stündlein wohl vor Tag. Im Volkston: Dissonantes Erinnern. *In:* MAYER, Mathias (ed.). **Interpretationen:** Gedichte von Eduard Mörike. Stuttgart: Reclam, 1999. p. 92-102.

VOSS, C. **Narrative Emotionen**: eine Untersuchung über Möglichkeiten und Grenzen philosophischer Emotionstheorien. Berlin: de Gruyter, 2004.

WILD, I. Verborgeneheit. *In*: WILD, I.; WILD, R. (ed.). **Mörrike Handbuch**: Leben, Werk, Wirkung. Stuttgart e Weimar: Metzler, 2004. p. 126-127.

ÍNDICE DE ASSUNTOS

- Andrés de Olmos, p. 83
Carta, p. 51
Desplazamientos, p. 97
Diálogo, p. 65
Diego Maquieira, p. 151
Dinheiro, p. 33
Eduard Mörike, p. 169
“*Ein Stündlein wohl vor Tag*”, p. 169
Fernão Mendes Pinto, p. 115
Ficción, p. 151
Gramática, p. 83
Humanidade, p. 33
Humanismo, p. 83
Identidad, p. 97
Identidade, p. 135
Identidade Pessoal, sentido do “Outro” e do “Nós”, p. 115
Imaginário, p. 97
“*In der Frühe*”, p. 169
Jorge de Sena, p. 33
Literatura de Testemunho, p. 15
Literatura de Viagem, p. 115
Literatura fantástica, p. 151
Literatura portuguesa, p. 33
Locura, p. 51
Luiz Vilela, p. 65
Memória, p. 15, p. 135
México, p. 51
Mia Couto, p. 135
Migración, p. 97
Narrador contemporâneo, p. 65
Narrativa Italiana, p. 15
Oralidade, p. 135
Peregrinação, p. 115
Poesía contemporánea, p. 151
Primo Levi, p. 15
Retórica, p. 83
Século dezasseis, p. 115
Sentido, p. 169
Silêncio, p. 65
Subjetividad, p. 51
Teoría literaria, p. 151
Trabalho, p. 33
Travesía, p. 97
Uehuetlahtolli, p. 83
“*Verborgenheit*”, p. 169
Visão do oriente, p. 115

SUBJECT INDEX

- Andrés de Olmos, p. 83
Contemporary narrator, p. 65
Contemporary poetry, p. 151
Dialogue, p. 65
Diego Maquieira, p. 151
Displacement, p. 97
Eduard Mörike, p. 169
“*Ein Stündlein wohl vor Tag*”, p. 169
Fantastic literatura, p. 151
Fernão Mendes Pinto, p. 115
Fiction, p. 151
Humanism, p. 83
Humanity, p. 33
Identity, p. 97
Identity, p. 135
Imaginary, p. 97
“*In der Frühe*”, p. 169
Italian narrative, p. 15
Jorge de Sena, p. 33
Labor, p. 33
Letter, p. 51
Literary theory, p. 151
Luiz Vilela, p. 65
Madness, p. 51
Meaning, p. 169
Memory, p. 15
Memory, p. 135
Mexico, p. 51
Mia Couto, p. 135
Migration, p. 97
Money, p. 33
Nahuatl grammar, p. 83
Orality, p. 135
Personal identity, the sense of the “Other”
and of “We”, p. 115
Pilgrimage, p. 115
Portuguese Literature, p. 33
Primo Levi, p. 15
Proverbs, p. 83
Silence, p. 65
Sixteenth century, p. 115
Subjectivity, p. 51
Testimonial Literature, p. 15
The vision of the East, p. 115
Travel literature, p. 115
Uehuetlahtolli, p. 83
“*Verborgenheit*”, p. 169
Voyage, p. 97

ÍNDICE DE AUTORES
AUTHORS INDEX

- BAÑOS BAÑOS, J. M., p. 83
CONTRERAS DÍAZ, I., p. 151
CONTRERAS GODOY, M., p. 151
CRUZ, B. H. S. da, p. 33
ESPINAZA SOLAR, R., p. 151
FERREIRA, Y. N., p. 65
MACIERA, A. C., p. 15
MATHIAS, D., p. 169
MOREIRA, F., p. 135
NAVARRETE GONZALEZ, C., p. 51
RIBEIRO, O., p. 135
SALDÍAS ROSSEL, G., p. 51
SALINAS HERRERA, L., p. 97
SANTOS, D. N. dos, p. 65
SOARES, M. J. de C., p. 115
SOARES, M. L. de C., p. 115
TÉLLEZ-NIETO, H., p. 83

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:

