

# 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

Andrea Battistini (Università di Bologna)

Claudia Fernanda de Campos Mauro

Claudio Paolucci (Università di Bologna)

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)

Francis Utéza (Univ. Montpellier 3, França)

Iumna Maria Simon (USP, Brasil)

Ivone Daré Rabelo (USP, Brasil)

Jaime Ginzburg (USP, Brasil)

João Azenha Júnior (USP, Brasil)

João de Mancelos (Universidade de Viseu, Portugal)

José Luís Jobim (UERJ, Brasil)

Leda Tenório da Motta (PUC-SP, Brasil)

Lilian Lopondo (USP/Mackenzie, Brasil)

Lúcia Teixeira (UFF, Brasil)

Luís G. B. de Camargo (UFPR, Brasil)

Luiz Montez (UFRJ, Brasil)

Marcelo Jacques de Moraes (UFRJ, Brasil)

Marcia Abreu (UNICAMP, Brasil)

Márcio Seligmann-Silva (UNICAMP, Brasil)

Maria Eunice Moreira (PUC-RS, Brasil)

Maria Lúcia de B. Camargo (UFSC, Brasil)

Maria Zilda Ferreira Cury (UFMG, Brasil)

Mario Luiz Frungillo (UNICAMP, Brasil)

Marlise Vaz Bridi (USP, Brasil)

Nadilza Martins de Barros Moreira (UFPB, Brasil)

Nancy Rozenchan (USP, Brasil)

Opázia Chain Ferez (UFF, Brasil)

Paula Glenadel (UFF, Brasil)

Paulo Franchetti (UNICAMP, Brasil)

Rita Olivieri Godet (Univ. Rennes, França)

Rita Terezinha Schmidt (UFRS, Brasil)

Robert J. Oakley (Univ. Birmingham, Inglaterra)

Sandra G. T. Vasconcelos (USP, Brasil)

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

Susana Kampff Lages (UFF, Brasil)

Tânia Sarmento-Pantoja (UFPA)

Viviana Bosi (USP, Brasil)

Walter Moser (Univ. Ottawa, Canada)

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

# REVISTA DE LETRAS

ISSN Impresso 0101-3505  
ISSN Eletrônico 1981-7886  
RLETD6

Revista de Letras	São Paulo	v.60	n.1	p.1-158	jan./jun. 2020.
-------------------	-----------	------	-----	---------	-----------------

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](mailto:revistadeletrasunesp@yahoo.com.br)  
(<http://seer.fclar.unesp.br/letras>)  
Intercâmbio de publicações (permuta/doação): [cvernasc@marilia.unesp.br](mailto:cvernasc@marilia.unesp.br)

*Arte da Capa:* Lúcio Kume  
*Normalização:* Ana Cristina Jorge  
*Diagramação:* Eron Pedroso Januskeivictz  
*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*

- Lorenzo Boturini e suas memórias do cárcere  
*Alfredo Cordiviola* ..... 15
- Desejo e repressão  
*Álvaro Cardoso Gomes, Alzira Lobo de Arruda Campos e Eliane de Alcântara Teixeira*..... 31
- O tamanduá xerente: velhice e violência no “Buriti”, de João Guimarães Rosa  
*Edinael Sanches Rocha*..... 45
- Italiano, lingua letteraria? L’influsso delle Prose della Volgar Lingua sull’italiano contemporaneo  
*Fabrizio Rusconi*..... 55
- Tradução multinível de poesia e a solução de um problema situado e mal definido  
*João Queiroze Pedro Atã* ..... 61
- Representaciones literarias de princesas africanas esclavizadas en la época de la colonia latinoamericana en dos novelas: Afuera Crece un Mundo (2017) de Adelaida Fernández Ochoa y El Barco de Ébano (2008) de Ricardo Gattini  
*Lilian Salinas Herrera e Daiana Nascimento dos Santos* ..... 75
- The list effect in Jane Austen: preambles  
*Sá, Luiz*..... 93
- Antonio Di Benedetto en las orillas. Presentismo existencialista en Zama (1956).  
*Marcelo Urralburu* ..... 107
- Grafias comparatistas de vidas homo-biográficas: Cazuzu, Silviano e Zeca, exagerados para além da(s) arte(s)  
*Pedro Henrique Alves de Medeiros e Edgar César Nolasco* ..... 123
- Sociedad señorial: la clase alta bogotana y su relación con la literatura  
*Sara Milena Rojas González*..... 139

ÍNDICE DE ASSUNTOS .....	153
<i>SUBJECT INDEX</i> .....	155
ÍNDICE DE AUTORES / <i>AUTHORS INDEX</i> .....	157

## APRESENTAÇÃO

Como tem ocorrido nas últimas edições da nossa revista, a RL 60.1 conta com muitas colaborações internacionais. Temos chamado a atenção dos nossos leitores para a crescente internacionalização do nosso periódico, mas isto não significa absolutamente que não estamos abertos também a trabalhos e autores brasileiros, mesmo quando se refram a temas e literaturas internacionais, clássicas ou não. De fato, o primeiro artigo, de Alfredo Cordiviola, da Universidade Federal de Pernambuco, se refere às observações feitas pelo italiano Lorenzo Boturini, no século XVIII, a respeito de documentos pré-hispânicos e coloniais. Como os nossos leitores logo poderão perceber, trata-se de um trabalho de fôlego sobre esse escritor italiano que, inspirado pela Virgem de Guadalupe, pretendia escrever uma nova história do México, com outra perspectiva que destacasse a cultura indígena. Como o próprio autor ressalta, porém, Boturini foi preso e não chegou a concluir o trabalho, mas deixou cartas em latim endereçadas ao rei Felipe V que constituem a base do interessantíssimo artigo de Cordiviola.

No segundo artigo, Álvaro Cardoso Gomes, Alzira Lobo de Arruda Campos e Eliane de Alcântara Teixeira analisam as diferenças entre as concepções do amor nas cantigas de amor e de amigo, ressaltando a hierarquização presente nas primeiras cantigas, fruto da influência do feudalismo e do cristianismo, e a valorização do amor físico e a exaltação do natural nestas últimas. O terceiro trabalho, de Edinel Sanches Rocha, submete certos aspectos do conto “Buriti”, de Guimarães Rosa, a uma análise comparativa com um mito da tradição Xerente recolhido pelo etnólogo alemão Curt Nimuendaju.

O artigo de Fabrizio Rusconi repropõe de maneira original uma questão já amplamente debatida, desde os tempos de Dante, sobre a escolha de uma língua literária “digna da grande poesia”, para utilizarmos as palavras do “sommo poeta”, 700 anos depois da sua morte, merecidamente comemorada neste ano de pandemia e desolação. Resumidamente, trata-se da questão dos dialetos e do caráter eminentemente literário da língua italiana.

Citando personagens históricas ligadas ao tema como Pietro Bembo e outros mais recentes como Pasolini, Rusconi mostra como certas diretrizes traçadas no passado ainda hoje têm grande influência sobre a contínua discussão a respeito da distância entre o italiano literário e o italiano falado que insiste em permanecer, mesmo no contexto hodierno.

O trabalho de João Queiroz, da Universidade Federal de Juiz de Fora, e de Pedro Atá, da IMS - Linnaeus University. Centre for Intermedial and Multimodal Studies. Vaxjo – Sweden, Suécia, refere-se à teoria sobre a tradução específica de poemas, utilizando como exemplo a tradução dos versos de “The Expiration”, de John Donne. No sexto artigo, de Lilian Salinas Herrera e Daiana Nascimento dos Santos, ambas da Universidade de Playa Ancha, de Viña del Mar, Chile, encontramos a análise de dois romances: o primeiro, escrito pela colombiana Adelaida Fernández Ochoa, em 2017, com o título de *Afuera Crece un Mundo*, e finalmente *El Barco de Ébano*, do chileno Ricardo Gattini, em 2008.

No sétimo artigo, Luiz Sá analisa a temática da lista no romance de Jane Austen. Para o autor, a lista pode ser associada, por exemplo, a uma técnica de composição ou a uma figura integrada ao texto. Sendo assim, ele se refere, por exemplo, à lista de livros em algumas páginas de *Emma*, um dos principais romances da escritora inglesa.

Em seguida, Marcelo Urralburu, da Universidade de Murcia, Espanha, analisa o romance histórico *Zama*, do escritor argentino Antonio di Benedetto, ressaltando, por exemplo, a abordagem da época colonial presente no livro e os significados alegóricos do Rio de La Plata. O penúltimo trabalho, de Pedro Henrique Alves de Medeiros e Edgar César Nolasco, ambos da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, pretende analisar comparativamente a canção *Exagerado*, composta por Ezequiel Neves e Leoni e interpretada pelo cantor Cazuza, e o romance *Mil rosas roubadas*, do escritor e ensaísta Silvano Santiago (2014). Segundo os autores, entre as duas obras há em comum a representação de um amor homossexual não correspondido e frustrado.

No último artigo, Sara Milena Rojas Gonzalez, da Universidade Símón Bolívar, de Caracas, Venezuela, analisa as relações entre a classe alta de Bogotá e a literatura, destacando os elementos constitutivos dessa sociedade no início do século XX, tais como, por exemplo, a figura do poeta, a ideologia e a família.

Gostaríamos, enfim, de registrar tristemente o falecimento de Alfredo Bosi, um dos maiores intelectuais brasileiros, ocorrido há pouco tempo. Bosi fazia parte da Comissão Editorial da nossa revista e colaborou conosco várias vezes. Grande conhecedor das literaturas italiana e brasileira, ele deixará para o Brasil e, particularmente, para a nossa revista, uma lacuna que dificilmente preencheremos.

Difícil seria homenageá-lo sem citar as suas obras que aportaram uma notável contribuição tanto para a crítica literária italiana como para a brasileira, à medida que mesmo em livros fundamentais para o estudo da literatura brasileira e da teoria literária como *História Concisa da Literatura Brasileira* ou *O ser e o tempo da poesia*, são constantes e preciosas as referências a autores italianos clássicos como Dante, Leopardi e Manzoni, ou a pensadores como Vico, Croce e Gramsci, sem contar os grandes escritores do século XX italiano como Montale, Pirandello e Gadda.

Tão elegante e humilde nos diálogos com as pessoas em geral e especialmente com os colegas de academia, quanto no estilo adotado para os seus aprofundados estudos, Bosi percorreu um itinerário como homem e como acadêmico invejável: unia grande fôlego nas análises a um cuidado e um esmero nas observações sobre escritores e aspectos culturais.

A simples leitura de *O ser e o tempo da poesia* permite ao leitor um passeio pela literatura universal, destacando-se obviamente as literaturas brasileira e italiana. O nosso autor conseguiu neste belo volume a proeza de falar de poesia sendo, ao mesmo tempo, “poético”. Desse modo, algumas páginas interrompem a sequência dos capítulos e preferem discorrer, poeticamente, sobre o papel das mãos. Aqui o leitor se depara com o melhor dos estudos de Bosi: preocupação social e rigor acadêmico, lirismo ao falar da lírica, sensibilidade ao tratar de temas sensíveis. De fato, em o “Trabalho das mãos”, dedicado a Eclea Bosi, consegue elencar o papel histórico que o uso das mãos teve ao longo da história da humanidade. Para finalizar esta pausa lírica em meio ao rigor crítico, nas últimas linhas adverte-se o leitor para o absurdo número de acidentes do trabalho no



Brasil, quebrando bruscamente o tom lírico e saltando para o “cumprimento do dever” de todo intelectual realmente em sintonia com o seu momento histórico.

Ainda em *O ser e o tempo da poesia* se destaca certamente o capítulo intitulado “Poesia e resistência”, no qual se demonstra a preocupação em resistir à opressão política, resistindo ao mesmo tempo à “violência” da natureza. Para tanto, o autor não hesita em citar tanto canções populares italianas, como a famosíssima e universal “Bella ciao”, na versão original das camponesas dos arrozais do Norte da Itália, como também Leopardi, Montale e Pablo Neruda.

Por falar em Leopardi, neste mesmo capítulo lembramos ainda a belíssima análise de “La Ginestra”, do volume *Canti (Cantos)*, provavelmente a primeira análise detalhada, feita por um crítico do Brasil, sobre esse poema universal do maior poeta italiano do século XIX. Traduzindo e comentando os geniais versos do bardo de Recanati, demonstra claramente como Leopardi estava muito à frente do seu tempo, concebendo uma resistência ideal e, sobretudo, uma solidariedade inédita entre os seres humanos, vítimas da indiferença cruel da natureza criadora.

De sua tese de Livre-Docência, “Mito e poesia em Leopardi”, apresentada à FFLCH-USP em 1970, publicamos o primeiro capítulo na revista “La Ricerca”, em junho de 1995. Nele, o ilustre professor e já consagrado crítico examina o processo de formação da genialidade de Leopardi, destacando as obras juvenis, como, por exemplo, o pouco conhecido ensaio intitulado “Saggio sopra gli errori popolari degli antichi”, de 1815, no qual o jovem erudito, poeta debutante da pequenina Recanati, explicita o fascínio pelos elementos da astrologia e da mitologia popular, pelos deuses e pelos heróis, e também pelo mundo mágico dos oráculos e das fábulas.

Ainda no mesmo capítulo da tese de Livre-Docência, ele compara as traduções que o jovem Leopardi fazia da *Eneida*, de Virgílio, com a versão clássica de Annibal Caro, de 1566, fazendo-nos perceber como o talento criativo leopoldiano cosnuegiu superar os impasses da versão clássica, transmitindo a completude da palavra clássica, fruto de sua concepção de uma idade do ouro, em que a poesia espelhava inteiramente a Natureza.

Outro belíssimo capítulo, de *O ser e o tempo da poesia*, “O encontro dos tempos”, analisa brilhantemente, entre outros escritores e temas, a estrutura do *Inferno*, de Dante Alighieri, e em particular o canto V, famoso pelo encontro entre o personagem-viajante e as almas de Paolo e Francesca, amantes infelizes, condenados pela luxúria e brutalmente assassinados, contando apenas com a compreensão do personagem-poeta que lhes dá voz. Tudo já foi dito sobre o divino poeta, mas em seu estilo inconfundível Bosi consegue destacar detalhes que a crítica tradicional praticamente ignorou ou para os quais não atentou. Vale lembrar também o último capítulo em que se faz uma atenta leitura da *Scienza Nuova*, de Giambattista Vico, obra importante que concebe uma nova e original visão da história, influenciando bastante pensadores posteriores como Hegel e Marx.

Em “Céu, Inferno” – ensaios de crítica literária e ideológica-, encontramos artigos publicados em jornais importantes sobre muitos escritores brasileiros, como Drummond e Guimarães Rosa, e italianos, destacando-se Dante, Verga, Pirandello, Montale e Gadda, mas também pensadores como Antonio Gramsci. Neste volume, o ainda muito jovem Bosi já demonstrava enorme talento e grande elegância no estilo. Bastaria citar, a título

de exemplo, o artigo sobre a última fase da narrativa e do teatro de Pirandello, no qual se analisam os aspectos que levaram parte da crítica italiana a utilizar o termo “surreal” ou “fantástico” para a avaliação dos últimos contos e peças teatrais do grande autor siciliano.

Há poucos anos, tivemos o prazer de publicar uma arguição de Dissertação de Mestrado em que o nosso autor analisava aspectos da poesia de Pirandello, destacando os temas constantes na produção literária do autor siciliano. A partir das observações feitas na Dissertação, inicia-se um aprofundado estudo que destaca a impossibilidade de reduzir Pirandello a uma única corrente crítica e conceitual. Bosi lembrava a dificuldade inicial da crítica, sobretudo a de Croce e Gramsci, em compreender a novidade representada por obras clássicas do “Novecento” italiano como *Il fu Mattia Pascal* ou até mesmo *Sei personaggi in cerca d'autore*. Croce, por exemplo, de formação hegeliana, não poderia mesmo alcançar a profundidade da representação da multiplicidade das consciências dos personagens pirandellianos e Bosi, com grande perspicácia, apontava a visão moderníssima, quase “pós-moderna”, para utilizar as suas palavras, dessa visão do autor siciliano.

Não poderíamos deixar de lembrar outros grandes livros de Bosi como *Dialética da colonização* e *Machado de Assis: o enigma do olhar*, nos quais ele demonstra sua enorme preocupação em caracterizar a cultura e a história brasileiras, seja analisando a poesia de José de Anchieta, seja esmiuçando a narrativa do nosso maior escritor.

Nos últimos anos da sua brilhante carreira, de crítico literário, pensador, exímio professor e grande ensaísta, Bosi voltou-se novamente para a cultura italiana, sempre presente em seus escritos, e decidiu enfrentar a arte e a genialidade de Leonardo da Vinci no volume *Arte e conhecimento em Leonardo da Vinci*. Como já havia feito com Dante, Vico e Pirandello, entre outros grandes italianos, ele acompanhou detalhadamente o processo criativo do gênio florentino, abordando tanto detalhes técnicos de seus quadros e esculturas como a visão de mundo do Renascimento.

Enfim, estas poucas linhas tencionaram apenas dar uma pálida ideia da importância de Alfredo Bosi e da significativa perda que o seu desaparecimento significa para a cultura brasileira, particularmente em um momento tão crítico para o nosso país. Dele precisamos lembrar ainda a humildade, a disposição em ajudar os colegas acadêmicos com preciosos conselhos e orientações, a defesa de valores éticos e a resistência aos que, na crítica literária e nos cursos universitários, pretendiam (e ainda pretendem) cancelar o estudo dos clássicos, cada vez mais necessários para a compreensão da atual conjuntura.

Concluindo, neste número prosseguimos no esforço em dar espaço para ensaios de pesquisadores e professores de muitas universidades e de muitos países, destacando tanto temas ligados à literatura clássica como à contemporânea. Além da literatura luso-brasileira, sempre presente em nossa revista, não esqueçamos a literatura hispano-americana e os estudos sobre poesia e sobre as dificuldades e os desafios para a tradução de poemas.

Desejando que o presente número alcance muitos leitores, especialistas ou não, acadêmicos ou não, uma vez que os grandes temas da literatura deveriam sempre chegar a um público bastante vasto, estamos certos de que ajudamos novamente a divulgar obras e autores, consagrados ou não, do interesse de todos que apreciam a boa literatura.

Nosso agradecimento ainda a Ana Cristina Jorge, responsável pela normalização da revista, e aos funcionários do Laboratório Editorial da FCL da UNESP de Araraquara, sem os quais não teria sido possível elaborar o presente volume. Em tempos difíceis de pandemia, não podemos deixar de ressaltar também a preciosa colaboração dos pareceristas que, com conselhos e avaliações, tornaram mais fácil a complexa tarefa de selecionar criteriosamente os trabalhos submetidos à nossa apreciação.

Araraquara, maio de 2021.

Os editores



# **Seção Livre**



# LORENZO BOTURINI E SUAS MEMÓRIAS DO CÁRCERE

Alfredo CORDIVIOLA\*

- **RESUMO:** Durante seus anos de permanência na Nova Espanha (1736-1743), o italiano Lorenzo Boturini conseguiu reunir a mais ampla coleção de documentos pré-hispânicos e coloniais. Com esses documentos, e sob a inspiração da Virgem de Guadalupe (que era também sua chave de acesso para reescrever a história americana) chegou a publicar a *Idea o Ensayo de una nueva Historia General de la América Septentrional* [1746] esboço de uma magna história das Índias que jamais conseguiria concluir. Desavenças com as autoridades, acusações e maledicências interromperam esse projeto, e motivaram os dramáticos acontecimentos que marcaram sua vida: a dispersão da sua coleção, a prisão e o exílio. Oito meses esteve na prisão, durante os quais tentou em vão se defender, antes de ser definitivamente deportado. Como último recurso para obter sua liberdade e recuperar sua confiscada coleção, nesse período escreveu seis cartas em latim, endereçadas ao rei Felipe V, que serão analisadas neste trabalho.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Boturini. Nova Espanha. Cartas.

Entre os italianos cujos destinos estariam inexoravelmente vinculados à Nova Espanha, há reservado um lugar de importância para o nobre Lorenzo Boturini Benaduci. Lombardo, havia nascido em Sondrio, em 1702. Estudou em Milão, morou em Trieste e Viena, e depois em Madri, onde conheceu Manuela de Oca y Silva Moctezuma, condessa de Santibañez, quem dizia ser descendente do *tlatoani* deposto de Tenochtitlan. Em seu caráter de tal, tinha direito a receber uma pensão, e nomeou Boturini como seu representante para que fizesse as gestões pertinentes perante as autoridades do vice-reino. Pode ter sido para cumprir essa missão (que ficaria inconclusa), por curiosidade intelectual, ou pelas armadilhas do destino, mas o fato é que Boturini chegaria à Nova Espanha em fevereiro de 1736. A temporada ultramarina seria longa; lá permaneceu durante oito anos. Nesse período, conseguiu reunir uma dilatada coleção de documentos pré-hispânicos e coloniais, que acabaria sendo expropriada e posteriormente dispersa. O colecionista esteve na prisão durante oito meses, e foi a seguir deportado a Espanha. Em Madri, após anos turbulentos e muitas tentativas fracassadas de recuperar seu acervo, viria a falecer em 1755.

---

\* UFPE – Universidade Federal de Pernambuco. Departamento de Letras. Recife - PE - Brasil. 50670-901 - alfredo.cordiviola@gmail.com

Artigo recebido em 25/04/2020 e aprovado em 20/07/2020.

A figura de Boturini parece condensar em si vários homens diferentes: um viajante que decide atravessar o oceano em busca de aventuras, um erudito apaixonado que se entrega ao estudo das antiguidades mexicanas, um antiquário que cultiva o prazer da acumulação, um colecionista paciente que aprende as artes da barganha e do favor, um católico devoto que peca por excesso de fervor ou erro de cálculo, um ilustrado entre ilustrados, um estrangeiro entre novo-hispanos, um gestor de propostas duvidosas e empresas pouco confiáveis, um humanista em procura da virtude, um desventurado que perde sua dote e sua fama, um escritor distinguido com o cargo de Cronista, um litigante insistente e pouco afortunado, um resignado praticante do *contemptus mundi*.

Oito anos transcorridos na Nova Espanha, oito meses na prisão e onze anos finais em Madrid. Nesse marco temporal cabem todos esses personagens, que parecem aludir a muitas e atribuladas vidas diferentes. Como se fosse um presságio, sua estadia em terras mexicanas havia se iniciado de maneira pouco promissora, com um naufrágio e um extravio. Em carta escrita vários anos depois a Fernando Triviño, secretário do Consejo de Indias, Boturini lembra que “*Llegue pues en Veracruz con el baxel de Sta Rosa, y Flota del Sr. Pintado, y alli padeci naufragio, y subi a Mexico con el desconsuelo de haber perdido mis avios, y de no tener en el Reino, ni Padre, ni Madre, ni pariente alguno*”<sup>1</sup> (ANTEI, 2010, p. 27). Seu retorno a Espanha, entretanto, seria ainda muito mais dramático. Depois de sair da prisão, o navio em que viajava foi capturado por piratas; abandonado em Gibraltar em extremo desamparo, o incauto italiano conseguiu chegar a Madrid, onde começaria o longo processo para reivindicar seu nome e pleitear a devolução da sua confiscada coleção.

Relembremos aqui como se desenvolve essa trama de ousadias e desventuras, na qual Boturini passara de ser de um viajante curioso que atravessa o oceano a um especialista em antiguidades mexicanas, e de um convicto devoto da virgem de Guadalupe a um convicto presidiário. Todas essas evoluções da sua biografia estão intimamente vinculadas à sorte da coleção de centenas de documentos que conseguiria acumular em alguns poucos anos.

Esses documentos foram copiados em arquivos, adquiridos em zonas rurais e tomados, em grande parte, do conjunto dos papéis da família real de Texcoco reunidos por don Fernando de Alva Ixtlilxóchitl. Herdados por seu sobrinho, foram posteriormente doados a Carlos de Sigüenza y Góngora, e estavam em poder do erudito novo-hispano, junto a dezenas de manuscritos, centenas de livros, códices e mapas que integravam seu acervo. O napolitano Gemelli Careri, que durante sua viagem pelo mundo havia visitado a Nova Espanha nos últimos anos do século XVII, teve a oportunidade de examinar parte desses manuscritos, e reproduzira, em *Giro del mondo*, alguns dos mapas, calendários e retratos que Sigüenza conservava. Com a morte deste, os preciosos arquivos foram remetidos ao Colégio jesuíta de San Pedro y San Pablo, e este seria, portanto, um dos principais focos das investigações realizadas por don Lorenzo.

Podem parecer surpreendente que, sendo estrangeiro, Boturini tenha podido reunir tantos e tão valiosos documentos, mas o pesquisador visitante havia contado, nos seus

---

<sup>1</sup> “Cheguei então a Veracruz com o navio Sta. Rosa e Frota do Sr. Pintado, e ali padeci naufrágio, e continuei para o México com o desconsolo de ter perdido meus bens, e de não ter no Reino nem Pai, nem Mãe, nem parente algum” (ANTEI, 2010, p. 27, tradução nossa).



primeiros anos no México, com alguns elementos a seu favor que explicam seu sucesso nessa empresa: era culto, guadalupano fervoroso, e sabia se beneficiar, como Gemelli algumas décadas antes, da curiosidade que suscitam os forasteiros. E, acima de tudo, havia conseguido criar fortes vínculos tanto com os círculos letrados da cidade, ao amparo de personagens influentes e bem situados nas redes de poder civil e eclesiástico, quanto com as autoridades indígenas da capital, das áreas circundantes e, especialmente, dos *pueblos de indios* da região de Puebla e Tlaxcala, que balizaram seus intercâmbios intelectuais e favoreceram seu acesso a importantes fontes primárias (ESCAMILLA GONZÁLEZ, 2000).

O objetivo primordial que havia guiado a formação desse vasto arquivo procedia do fascínio que Boturini sentia pela Virgem de Guadalupe, pelas circunstâncias da sua aparição e pelo significado que esta teria para a história americana. Como se sabe, os cronistas contemporâneos do milagre, começando pelo próprio bispo Zumárraga, não haviam sido pródigos em informações acerca do acontecido no Tepeyac. Tema recorrente dos debates intelectuais do século XVIII mexicano, o acontecimento *guadalupano* se torna matéria premente na república das letras e também nas ruas, onde a feroz epidemia de *matlazahuatl*, a pior do século, que afligiu a Nova Espanha no mesmo ano da chegada de Boturini (CUENYA, 1996), reforça a devoção generalizada e consagra a Virgem, proclamada oficialmente em 1737, como padroeira e grande protetora da cidade.

Celestial proteção contra a peste e assunto livresco dos historiadores da pátria, a figura da divina intercessora da nação adquire assim um lugar definitivamente central na vida novo-hispana. Entre a ausência de fundamentos históricos e provas documentais que permitissem verificar as aparições e as urgências do protonacionalismo novo-hispano, que começava a fundar na Virgem a constância da diferença americana, entre a fé e o argumento, o *guadalupanismo*, e todas as questões políticas, religiosas e filosóficas que orbitavam ao seu redor, estavam em pleno auge nessa primeira metade do século.

Não era exatamente uma novidade, porque no século anterior isso tudo também havia sido profusamente discutido. Algumas provas disso foram o apocalíptico *Imagen de la Virgen María Madre de Dios Guadalupe* [1648], de Miguel Sanchez, e a publicação, em 1649, de vários textos alusivos em náhuatl, que em princípio foram editados por Luís Lasso de la Vega<sup>2</sup>. Um desses textos, provavelmente escrito por volta de 1556, seria conhecido como *Nican mopohua*, atribuído por Sigüenza y Góngora, que possuía o manuscrito na sua coleção, a Antonio Valeriano, o intelectual indígena formado no colégio franciscano de Tlatelolco<sup>3</sup>. Anos depois, em 1666, Luís Becerra Tanco redige *Origen milagroso del santuario de Nuestra Señora de Guadalupe*, e em 1688, aparecia o tratado do jesuíta Francisco de Florencia, *La estrella del norte de México aparecida al rayar el día de la luz evangélica en este Nuevo Mundo*, que compilava notícias e tradições sobre o episódio.

---

<sup>2</sup> O título era *Huei tlamahuiçoltica omonexiti in ilhuicac tlatocaçihuapilli Santa Maria totlaçonantzin Guadalupe in nican huei altepenahuac Mexico itocayocan Tepeyacac* (El gran acontecimiento con que se le apareció la Señora Reina del cielo Santa María, nuestra querida Madre de Guadalupe, aquí cerca de la Ciudad de México, en el lugar nombrado Tepeyac).

<sup>3</sup> Cf. LEÓN PORTILLA, 2000.

Como se vê, o tema possuía uma firme presença na profusa tradição historiográfica dos Seiscentos. Porém, foi depois da epidemia de 1736 quando o debate veio a adquirir ainda mais intensidade. Cayetano Cabrera y Quintero, cronista da Virgem e rival de Boturini (a quem pejorativamente se refere como “extraidor de mapas, desenterrador de notícias”<sup>4</sup> (ESCAMILLA GONZÁLEZ, 2000, p. 212, tradução nossa)), publica em 1741 *El patronato disputado*, e em 1746, *Escudo de armas de México*, sua crônica sobre a peste e a portentosa proteção divina. Nesse ano, a Virgem era jurada padroeira geral da Nova Espanha (ESCAMILLA GONZÁLEZ, 2000).

Fazendo parte desse contexto fervorosamente *guadalupano*, Boturini, no entanto, pretendia investigar por outros caminhos diferentes dos trilhados pela prosa exegética barroca. Buscava provas nos “*monumentos indisputables de los mismos índios*”, e estava convencido de que nas fontes indígenas encontraria dados basilares que lhe permitiriam fundamentar cientificamente, com testemunhos verídicos, não só a visão de Juan Diego e as miraculosas marcas inscritas na sua *tilma*, mas também o significado que esse episódio, junto com outras aparições, teria para definir a história da expansão universal do cristianismo e o lugar que o México ocupava nessa história. Nessa aventura intelectual, não podia se permitir ser visto como um mero amador (como havia sido seu antecessor Gemelli Careri), mas como um pesquisador rigoroso, que continuava o caminho já traçado pelo sábio Sigüenza (RUBIAL GARCÍA; ESCAMILLA, 2002). Entre a curiosidade do humanista, a reivindicação do passado indígena e a necessidade de verificação documental, Boturini imaginava ser uma espécie de cronista oficial do prodígio, duplamente amparado pelos sentimentos piedosos e pelo imperativo de sustentar suas afirmações com provas concretas. Essa dupla adscrição revela, segundo indica Jorge Cañizares Esguerra (2007, p. 215),

[...] *que el italiano vivió a caballo entre dos mundos: el de los anticuarios del Barroco, ocupados en recrear los orígenes de cultos religiosos con técnicas variopintas, y el de los críticos de la Ilustración, dedicados a desechar como absurdas las narrativas del pasado creadas por los cronistas e historiadores del Renacimiento y el Barroco.*<sup>5</sup>

Concebido entre dois mundos, esse magno projeto historiográfico inicialmente contava com o apoio das autoridades eclesiásticas e dos circuitos intelectuais em que Boturini estava inserido. A Virgem americana, que se manifesta em náhuatl para reafirmar a fé diante do indígena humilde, podia ser a chave mestra para interpelar e definir toda a história do Novo Mundo. Era essa sua obsessão e objeto principal de todas suas indagações. Seria, no entanto, também o motivo da ruína da sua reputação pessoal, e da conseqüente desagregação sofrida pelo repertório que tão afanosamente havia compilado.

<sup>4</sup> “furtador de mapas, desenterrador de notícias” (ESCAMILLA GONZÁLEZ, 2000, p. 212).

<sup>5</sup> “[...] que o italiano viveu entre dos mundos: o dos antiquários do Barroco, ocupados em recriar as origens de cultos religiosos com técnicas variadas, e o dos críticos da Ilustração, dedicados a descartar como absurdas as narrativas do passado criadas pelos cronistas e historiadores da Renascença e do Barroco.” (CAÑIZARES ESGUERRA, 2007, p. 215, tradução nossa).

Havia, certamente, algo de excessivo nesse projeto de se legitimar como o cronista que finalmente desvendaria os sentidos passados e futuros da miraculosa aparição. Podia ser exagerado se apresentar como “*Historiador de Nuestra Señora Madre y Patrona la Virgen Santísima de Guadalupe*”. Todavia, houve algo ainda mais desmedido, e mais fatal, que teve a ver não com a investigação dos documentos achados nem com as interpretações e hipóteses que o italiano podia levantar, mas com uma iniciativa pautada por fins simbólicos e monetários: a coroação da Virgem. Recluído no santuário de Guadalupe, rodeado de documentos antigos que pacientemente decifrava ou imaginava decifrar, Boturini elaborou uma proposta de um alto impacto público, a ser considerada como fruto incontestado de devoção e justa oferenda. Sua intenção consistia em dotar à imagem da virgem de uma coroa de ouro, financiada mediante doações que ele mesmo se encarregaria de promover e administrar.

Com esse propósito, escreveu cartas ao Vaticano, solicitando a graça de impulsionar a coroação. Cabia a Roma autorizar esse enaltecimento das imagens taumaturgas, mas o processo era mais complexo e não dependia de uma única instância. Mesmo que o Vaticano, de fato, concedera o pedido em 1740, a solicitação devia ter passado antes pelo arcebispo do México, Juan Antonio Vizarrón, e ser referendada pelo Conselho de Índias. Apelando diretamente às autoridades romanas, Boturini havia evitado cumprir as etapas necessárias do processo, omissão ou falha que foi motivo de imediatas suspeitas. Além do descaso com as hierarquias locais, que viam a empresa como uma tentativa de enriquecimento ilícito, Boturini era estrangeiro, e nem sequer, mesmo depois de anos de permanência, estava residindo legalmente na Nova Espanha. Supondo que a concessão vaticana seria suficiente para cumprir seus objetivos, o italiano continuou escrevendo várias cartas, que careciam de toda licença civil ou eclesiástica, solicitando donativos para o projeto. Uma dessas missivas petitorias chegaria a mãos de Pedro Cebrián y Agustín, conde de Fuenclara, que em 1742 estava chegando à capital para assumir seu cargo como novo vice-rei. Nessas circunstâncias, parecia inevitável que um estrangeiro considerado ilegal, que indevidamente solicitava recursos que não lhe corresponderia gerenciar, fosse alvo de uma causa judicial. Um estrangeiro que, ainda por cima, havia se antecipado às autoridades mexicanas na ideia de coroar a Virgem, e que parecia estar demasiadamente interessado em reivindicar a memória indígena. Diante dessas condições, como seria esperável, Boturini acabou sendo confinado. Inocente ou culpável, a condena fez duas vítimas: ele próprio e sua coleção.

Sem poder continuar seus estudos, espoliado dos seus documentos e sem reconhecer os delitos que lhe eram imputados, Boturini escreveu uma série de cartas para o arcebispo e para o vice-rei, mas não obteve respostas satisfatórias que pudessem reverter sua situação. Decide então, nesse ingrato ano de 1743, dirigir-se diretamente ao rei. Pouco poderia se esperar de Felipe V, que estava no ocaso do seu longo mandato e perto do fim da sua vida. Estava longe de ser aquela figura elegante e segura de si que Jean Ranc havia retratado vinte anos antes<sup>6</sup>. Para Boturini, contudo, era a reserva, talvez a única, de justiça; a última

---

<sup>6</sup> A tela, “Felipe V a caballo”, pintada por Jean Ranc em 1723, faz parte das coleções do Museo del Prado.

e definitiva instância que, perante as tendenciosas imposições dos seus inimigos novo-hispanos, seria capaz de restaurar seu nome e sua reputação.

São ao todo seis cartas, que o italiano escreve, em latim, entre abril e novembro de 1743, acompanhadas por documentação comprovatória. As cinco primeiras foram enviadas da cidade do México, e remetidas da Sala Capitular, salvo a quinta, em que o autor explicitamente indica estar “*bajo la custodia de la Cárcel de Palacio*”. A sexta e última foi redigida em San Juan de Ulúa, quando já estava prestes a embarcar degredado para Espanha.

As cartas são firmes e apoloéticas, como correspondia às circunstâncias. Boturini invoca vários recursos para apelar em favor da sua inocência. Previsivelmente, o primeiro deles consiste em enfatizar seu papel de vítima:

*Entre tanto, como yo deploraba [lamentaba] la distancia de una y otra Orbe y las incomodidades de esto, sin el permiso del Metropolitano, di a conocer a los Ilustrísimos Señores Obispos Sufragáneos, a las ciudades y a las provincias la nueva gloria de la Virgen de Guadalupe en tanto que Patrona General, con esta consideración, para que estuviesen dispuestos a hacerme llegar algunas ayudas consistentes en oro y perlas a favor de la construcción y ornato de una Corona de Oro para la Madre de Dios, y en principio la fortuna soplabla favorable a mi empresa; pero he aquí que más adelante, nada más sentarse al mando del timón Vuestro Virrey el Conde de Fuenclara, la corona de la virgen empezó a ponerse en peligro, mi amor y devoción eran considerados delito.<sup>7</sup>*  
(GONZÁLEZ DEL CAMPO; HERNÁNDEZ PALOMO, 2010, p. 166).

Talvez tenha sido algo descuidado, e alguns fatores podem ter conspirado contra si, mas é a partir da intervenção do vice-rei quando um mero mal-entendido ou um gesto apressado se transformam em uma conduta grave e punível. O vice-rei e o arcebispo Vizarrón, e sua coorte de caluniadores, são os antagonistas sempre invocados, não por encarnar as obscuras urdiduras da burocracia, que Boturini não discute, mas por demonstrar uma aversão pessoal, tão injustificada quando iníqua, contra um simples devoto incondicional da Virgem. São eles, o talvez o Diabo, os que conspiram, e não só contra ele próprio, mas também contra a figura mesma da Virgem; são eles que, com suas maldades, a impedem de ser coroada. Precisamente, a figura do devoto martirizado, martirizado a causa da sua devoção, é a dramatis persona que o italiano assume para se defender perante o rei. A primeira carta já delinea essa figura:

---

<sup>7</sup> “Entretanto, como eu deplorava a distância entre um e outro Orbe e as incomodidades disto, sem a licença do Metropolitano, dei a conhecer aos Ilustrísimos Senhores Bispos, às cidades e às províncias a nova glória da Virgem de Guadalupe como Padroeira Geral, com esta consideração, para que estivessem dispostos a me enviar algumas ajudas consistentes em ouro e pérolas em favor da construção e ornato de uma Coroa de Ouro para a Mãe de Deus, e em princípio a fortuna era favorável a minha empresa; mas, eis que daqui em diante, quando Vosso Vice-rei o Conde de Fuenclara tomou as rédeas, a coroa da virgem começou a ficar em perigo, e meu amor e devoção eram considerados delito.” (GONZÁLEZ DEL CAMPO; HERNÁNDEZ PALOMO, 2010, p. 166, tradução nossa).

*Los habitantes de las Américas tienen comprobado con qué trabajo, con qué dispendios, con qué esmero haya yo derramado por largo tiempo mi sudor buscando, más bien mendigando, de puerta en puerta estos manuscritos de los indios, imágenes pintadas y restantes testimonios de asuntos pasados por los cuales las apariciones de la Taumaturga Virgen de Guadalupe puedan conservarse en buen estado de conservación y ser reclamadas al nubarrón del olvido.*<sup>8</sup> (GONZÁLEZ DEL CAMPO; HERNÁNDEZ PALOMO, 2010, p. 164).

Cumprindo uma “*empresa casi desesperada*”, entregue às árduas recompensas do saber, quase como um eremita, diligente compilador de papéis perdidos movido pelo sublime intuito de colocar a Virgem e o México no lugar que mereciam na história universal, Boturini no entanto havia recebido escárnio e padecimentos

*Yo en el día cuatro de febrero era arrojado a la cárcel, mi Archivo, primero era entregado en depósito, luego era trasladado a las Cajas Reales sin ser yo oído y sin tenerse en cuenta el legítimo inventario, mis cartas circulares son reunidas por todas las tierras [en todas partes] y, secretamente se hacen pesquisas contra mí como si, ¡ay dolor!, de un ladrón de la Virgen se tratara.*<sup>9</sup> (GONZÁLEZ DEL CAMPO; HERNÁNDEZ PALOMO, 2010, p. 166).

É essa “*la triste Iliada de mis desgracias*”, cujas estrofes estão compostas pela “*falacia de las mentiras*” (GONZÁLEZ DEL CAMPO; HERNÁNDEZ PALOMO, 2010, p. 168), como d. Lorenzo define as vicissitudes pelas que estava passando na sua “*apaleada vida*”. Ele, que de ser o

*Caballero Boturini Benaduci, Señor de Torre [y] Hono, Ilustre Varón, Europeo, un hombre de Letras, Historiador, el mayor amante de la verdad y bondad naturales, havia sido convertido en “un cierto Lorenzo corrompido, extranjero, sospechoso al Gobierno, casi un petimetre, un bribón, el último hombre de la plebe, pernicioso a la República”.*<sup>10</sup> (GONZÁLEZ DEL CAMPO; HERNÁNDEZ PALOMO, 2010, p. 170).

<sup>8</sup> “Os habitantes das Américas têm comprovado com que trabalho, com que dispêndios, com que esmero tenha eu derramado por longo tempo meu suor buscando, ou melhor dizendo mendigando, de porta em porta esses manuscritos dos índios, imagens pintadas e restantes testemunhos de assuntos passados pelos quais as aparições da Taumaturga Virgem de Guadalupe possam ser mantidas em bom estado de conservação e ser resgatadas das nuvens do esquecimento” (GONZÁLEZ DEL CAMPO; HERNÁNDEZ PALOMO, 2010, p. 164, tradução nossa).

<sup>9</sup> “Eu no dia quatro de fevereiro era jogado no cárcere, meu Arquivo, primeiro era entregue em depósito, depois era trasladado às Cajas Reales sem ser eu ouvido e sem ter em conta alguma o legítimo inventário, minhas cartas circulares são reunidas por todas as terras [em todas as partes] e, secretamente são feitas indagações contra mim, como se, ai que dor!, de um ladrão da Virgem se tratasse” (GONZÁLEZ DEL CAMPO; HERNÁNDEZ PALOMO, 2010, p. 166, tradução nossa).

<sup>10</sup> “Cavaleiro Boturini Benaduci, Senhor da Torre [y] Hono, Ilustre Varão, Europeu, um homem de Letras, Historiador, o maior amante da verdade e bondade naturais, havia sido convertido em ‘um certo Lorenzo corrompido, estrangeiro, suspeito diante do Governo, quase um falsário, um malandro, o último homem da plebe, pernicioso para a República’ ” (GONZÁLEZ DEL CAMPO; HERNÁNDEZ PALOMO, 2010, p. 170, tradução nossa).

Uma e outra vez alega inocência, explica como tudo aconteceu, relembra os padecimentos sofridos em sete anos de devotas investigações, reclama por não ter sido ouvido, impreca contra os invejosos e malvados, e solicita a devolução dos seus arquivos. Elabora um Catálogo, enumerando os manuscritos da sua coleção. Pede ao rei que o considere seu vassalo, perante o risco certo de ser expulso do país. Confiava, enfim, que a palavra escrita e a interlocução com o soberano seriam os instrumentos últimos que bastariam para cancelar todo seu infortúnio. O dom da persuasão que esperava instilar nas suas cartas, e a conseqüente ação reparadora do rei seriam, assim, os definitivos “*fármacos de Justicia*” (GONZÁLEZ DEL CAMPO; HERNÁNDEZ PALOMO, 2010, p. 186) que tanto precisava receber.

Além dos argumentos e petições pontuais, as cartas, especialmente a quarta, preservam certo tom memorialístico, que remete ao começo da sua estadia na Nova Espanha e a suas primeiras impressões diante da Virgem. É notável como descreve esse primeiro encontro com a imagem, que evoca uma espécie de raptó amoroso:

[...] *con la primera contemplación de la Angélica Imagen, mi corazón empezó a arder de amor del mismo modo que mi mente a verse agitada por profundos pensamientos, ya que veía la Belleza desusada, la más dulce en el Cielo y soberana de América llena de misericordia, los ojos bajos como los de una paloma medio dormida o de una tórtola que medita en soledad, los cabellos con toda discreción esparcidos por su espalda, como crías de cervos por los montes de Bethez, el labio exquisito, más dulce que el cinamomo, el rostro de color trigueño, que había decolorado un sol de justicia, el cuello doblado, y a nosotros por piedad continuamente inclinado.*<sup>11</sup> (GONZÁLEZ DEL CAMPO; HERNÁNDEZ PALOMO, 2010, p. 177).

Como a um outro Juan Diego, essa visão o havia impelido definitivamente a empreender uma missão: buscar informações, indagar entre os habitantes das cidades e dos *pueblos*, interrogar documentos. A visão faz de Boturini um Historiador, o historiador do assunto mais sagrado e mais transcendente da Nova Espanha e do Novo Mundo. Assim se define o italiano, como um outro Salomão, um arauto da Sabedoria. Sete anos depois, porém, a história não estava escrita, e o arauto nem poderia ser tal, diante das injustiças que estava padecendo. Nesse momento, como um outro Jesus na sexta-feira, todas suas perspectivas eram ominosas. Estava preso, “[...] *con sumas miserias y desdichas, manteniéndose y comiendo de limosna como outro cualquier mendigo*”<sup>12</sup> (BALLESTEROS GAIBROIS, 1990, p. XIV), como informa o ouvidor da Real Audiencia Domingo

---

<sup>11</sup> “[...] com a primeira contemplação da Angélica Imagem, meu coração começou a arder de amor do mesmo modo que minha mente foi agitada por profundos pensamentos, já que contemplava a Beleza desusada, a mais doce no Céu e soberana da América plena de misericórdia, os olhos entornados como os de um pombo meio dormido ou de uma pomba que medita em solidão, os cabelos discretamente espalhados pelas suas costas, como crías de cervos pelos montes de Bethez, o lábio magnífico, mais doce do que a canela, o rosto de cor morena, matizado por um sol de justiça, o pescoço curvado, e para nós por piedade continuamente inclinado.” (GONZÁLEZ DEL CAMPO; HERNÁNDEZ PALOMO, 2010, p. 177, tradução nossa).

<sup>12</sup> “[...] com muitas misérias e infelicidades, mantendo-me e comendo da esmola como um mendigo qualquer” (BALLESTEROS GAIBROIS, 1990, p. XIV, tradução nossa).

Varcárcel, que fora visitá-lo durante seu cativeiro. Na quinta carta, escrita no cárcere do palácio, Boturini narra com acrimônia os sucessivos traslados que havia sofrido em condição de réu, da Sala capitular à infame prisão conhecida como “La Bartolina”, “[...] donde reciben su castigo todos los criminales y los más deshonrosos, con el mayor dolor de todos los Hombres de bien”<sup>13</sup> (GONZÁLEZ DEL CAMPO; HERNÁNDEZ PALOMO, 2010, p. 182). Ali, em tão precárias condições, sua saúde esteve em sério risco, mas poucos dias depois foi conduzido ao Cárcere Real. Seriam essas suas últimas semanas na cidade do México.

Refletido no espelho de Juan Diego, de Salomão e de Jesus, Boturini narra sua veneração, suas missões e seus sofrimentos. Todavia, nenhuma dessas comparações seriam úteis para sua causa. No seio da república das letras que o expulsara, havia querido ser respeitado como um historiador certo e como um devoto das glórias mexicanas, mas fora tratado como um turista diletante, ou muito pior ainda, como um arrivista. Retornado a Espanha, seus bens sequestrados e manchada a sua honra, não deixaria de livrar a mesma ingloria batalha que havia travado nos cárceres da Nova Espanha.

Em Madrid foi recebido pelo *poblano* Mariano Fernández de Echeverría y Veytia, que também cultivava o interesse pelas antiguidades mexicanas e que, anos mais tarde, iria receber alguns dos documentos que haviam integrado a coleção do italiano. Esse amparo favoreceu uma intensa colaboração intelectual entre os dois historiadores. Do outro lado do Atlântico, Boturini continuava padecendo e alimentando as urgências que sustentavam suas justas causas: reivindicar seu nome, recuperar seu arquivo, escrever sua História. Nos onze anos que ainda restavam da sua vida, foi parcialmente bem-sucedido -ou parcialmente fracassado. Em 1746 foi declarado inocente, e nomeado por Real Cédula como “Cronista en las Indias”, cargo que, como Ballesteros Gaibrois (1990, p. XXII) lembra, era muito diferente do oficial e palaciano “Cronista de Indias”. Neste caso, a preposição *en* indicava a autorização para retornar à Nova Espanha e prosseguir com suas investigações, algo que, contudo, nunca aconteceria.

Nesse mesmo ano publica a *Idea de una nueva historia general de la América septentrional*, que provavelmente havia começado a escrever no México, espécie de esboço de um tratado muito maior que pretendia redigir e que não foi concluído. O Conselho de Índias aprovava a edição, com todos os pareceres e panegíricos requeridos, mas essa decisão foi depois retificada. De toda forma, já era tarde, o volume estava no prelo e seria publicado em junho desse 1746<sup>14</sup>. Mesmo sob a proteção de amigos influentes nas instituições madrilenhas, não recebeu o salário prometido, manteve uma existência modesta, e jamais pode reaver os prezados documentos da sua coleção, que permanecia em deterioro no México e seria paulatinamente desarticulada durante as décadas seguintes. Em 1751, em carta a José Cevallos, escreveria esta desolada confissão: “*Mi edad es de 48 años, soy soltero; hablo siete lenguas; y todo lo dicho es nada, pues no soy sino tierra, y polvo, vanidad de vanidades, y fuera mejor para mí, si hubiese servido a*

<sup>13</sup> “[...] onde recebem seu castigo todos os criminaes e os mais desonrados, com a maior dor de todos os Homens de bem” (GONZÁLEZ DEL CAMPO; HERNÁNDEZ PALOMO, 2010, p. 182, tradução nossa).

<sup>14</sup> Ver CAÑIZARES ESGUERRA, 2007, capítulo 3.

*Dios, y evitado ofenderle*”<sup>15</sup> (GONZÁLEZ DEL CAMPO; HERNÁNDEZ PALOMO, 2010, p. 9).

Como seu título indica, Boturini não escreve uma história cronológica das civilizações pré-cortesianas, mas uma *ideia*, uma teoria que discorre acerca dos modos em que essa história devia ser pensada e lembrada. Essa teoria estava permeada pela onipresente evocação de Ovídio e pelo pensamento de Giambattista Vico, mas não se reduzia a uma aplicação das metamorfoses cantadas pelo poeta nem a uma mera adequação dos princípios postulados pelo autor da *Scienza nuova* [1725]. Como afirma Álvaro Matute Aguirre (2010, p. 221),

*Boturini comprendió a Vico, acaso de manera intuitiva, en sus aspectos fundamentales a partir del que podemos establecer como principal, a saber, que la ciencia nueva tenía por objeto la naturaleza común de las naciones y que dicha naturaleza común era en aquello en lo cual se manifestaba la Providencia. Cada nación atravesaba por el mismo proceso, con sus características peculiares, sin repetirlo de manera exacta, sino en una suerte de adecuación a lo que cada una demandaba. Así, la Idea no es mera copia o traducción de la Ciencia nueva, como quisieron leer quienes no comprendieron a uno y a otro. Es una verdadera asimilación y aplicación sin forzar los elementos constitutivos.*<sup>16</sup>

Ambos partilhavam a convicção de que os modelos analíticos que embasavam a filosofia da história eram insuficientes ou inadequados, e que havia que postular algo novo, uma nova ciência, uma nova história. Essa novidade estava baseada em pelo menos quatro alicerces: o pressuposto de um devir comum, inserido em um marco providencialista, que regia a humanidade; o estudo filológico e a evolução dos vínculos entre as civilizações, a linguagem e a escrita; a postulação de um método preciso para articular as forças criadoras da imaginação e da reflexão, da sabedoria poética e da sabedoria racional, e a condição de ler as singularidades das nações através dos grandes ciclos que progressivamente governariam a experiência humana. Esses grandes ciclos temporais eram três, com seus correspondentes usos linguísticos, formas de governo e jurisprudências: a idade dos deuses, a idade dos heróis e a idade dos homens. Seguindo ao “*doctíssimo Varron*” (BOTURINI BENADUCI, 1746b, p. 7), e sem citar Vico, Boturini aplica essa mesma periodização para entender a história dos antigos mexicanos.

---

<sup>15</sup> “Minha idade é de 48 anos, sou solteiro; domino sete línguas; e isso tudo não é nada, pois não sou mais que terra, e pó, vaidade de vaidades, e fosse melhor para mim, se houvesse servido a Deus, e evitado lhe ofender.” (GONZÁLEZ DEL CAMPO; HERNÁNDEZ PALOMO, 2010, p. 9, tradução nossa).

<sup>16</sup> “Boturini compreendeu Vico, talvez de maneira intuitiva, nos seus aspectos fundamentais a partir daquele que podemos estabelecer como o principal, ou seja, que a ciência nova tinha por objeto a natureza comum das nações e que tal natureza comum era onde se manifestava a Providência. Cada nação atravessava pelo mesmo processo, com suas características peculiares, sem repeti-lo de forma exata, mas em uma espécie de adequação ao que cada uma demandava. Assim, a *Idea* não é mera cópia ou tradução da *Ciencia nueva*, como pretenderam interpretar aqueles que não compreenderam nenhuma das duas obras. É uma verdadeira assimilação e aplicação sem forçar os elementos constitutivos.” (MATUTE AGUIRRE, 2010, p. 221, tradução nossa).



Para Boturini, a história mexicana ilustrava e comprovava perfeitamente essa progressão. Mesmo que tivesse sido narrada muitas vezes antes por cronistas americanos e europeus, poucos, ou talvez nenhum deles, haviam contado com tantos materiais e documentos como os que o italiano havia compilado e estudado. Por isso sua história seria nova e útil, porque derivava desse arquivo nunca antes reunido, e porque estava balizada pela teoria mais justa e compreensiva. É que, para Boturini, os passados mexicanos apresentavam tantas e determinadas excelências que pareciam ter sido vividos, desde os tempos mais remotos, para ser descritos dessa inovadora forma. Sonho do historiador, que imagina um método feito à medida do seu objeto: um método que, portanto, circularmente legitima a invenção e o saber do próprio historiador.

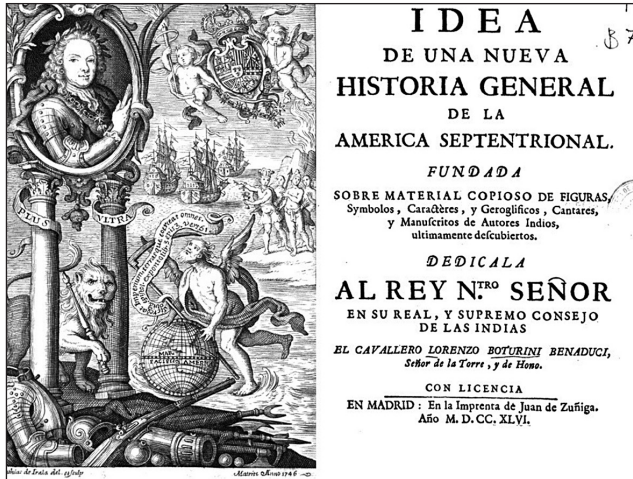
No próêmio da sua obra, o autor enumera algumas dessas singulares excelências, que poderiam ser extensivas a outras regiões americanas. Em primeiro lugar, contar com registros escritos e mnemônicos, “*Figuras, Symbolos, Caracteres y Geroglíficos, que encierran en sí um mar de erudicion*”, “*nudos de vários colores, que en idioma de los Peruanos se llaman Quipu*”, “*Cantares de exquisitas metáforas y elevados conceptos*”, além dos textos escritos depois da conquista em “*lengua Indiana y Castellana*”<sup>17</sup> (BOTURINI BENADUCI, 1746b, p. 2). Em segundo lugar, possuir um amplo conhecimento astronômico, que permitia desenhar seus calendários e compreender o Tempo, dividido em quatro períodos ou cursos solares, desde a Criação do mundo até a chegada dos espanhóis. Em terceiro lugar, cultivar a arte da cartografia, evidência de um profundo domínio do território. Em quarto, a consciência histórica, que preservava “*las cosas dignas de memoria*” (BOTURINI BENADUCI, 1746b, p. 5). Escrita, Cronologia, Geografia, História são as virtudes desse passado indiano, que, para Boturini Benaduci (1746b, p. 2), permitem afirmar que “[...] *no solo puede competir esta Historia con las más célebres de el Orbe, sino también excederlas*”.<sup>18</sup>

---

<sup>17</sup> “Figuras, Símbolos, Caracteres y Hieroglíficos, que contém em si um mar de erudição”, “nos de várias cores, que em idioma dos Peruanos são chamados de Quipu”, “Cantares de esplêndidas metáforas e elevados conceitos”, além dos textos escritos depois da conquista em “Língua Indiana e Castelhana” (BOTURINI BENADUCI, 1746b, p. 2, tradução nossa).

<sup>18</sup> “[...] não apenas pode competir esta História com as mais célebres do Orbe, mas também excedê-las” (BOTURINI BENADUCI, 1746b, p. 2, tradução nossa).

**Figura 1** – Retrato de Boturini no frontispício da *Idea de una nueva historia general de la América Septentrional*, 1746



Fonte: BOTURINI BENADUCI, 1746b.

Seguindo a sua divisão em três eras, Boturini analisa o nome das deidades mexicanas que imperaram na primeira idade. Através do estudo etimológico, descobre que na composição desses nomes, podia ser lida toda a história posterior ao Dilúvio, as errâncias dos homens e das mulheres que haviam habitado aquela terra, com seus temores, suas fábulas, seus confrontos com o mundo natural e com a morte. Após o tempo divino irrompe o tempo heroico, ao qual o autor dedica a maior quantidade de páginas da sua *Idea*. É o tempo da agricultura, do reconhecimento nas esferas celestes dos símbolos que marcam a passagem dos dias, dos meses e dos anos, do culto da guerra, da criação das formas de governo, da aplicação das artes mecânicas, e da ascensão dos Toltecas. Estudando esses fenômenos, encontra equivalências com as figuras e sucessos das mitologias clássicas, relembra as *Metamorfoses* de Ovídio e os versos de Virgílio. No âmbito tolteca, no ano 660, o célebre astrônomo Huematzin pinta “[...] *aquel gran libro, que llamaron Teoamoxtli, esto es, Libro Divino*”<sup>19</sup> (BOTURINI BENADUCI, 1746b, p. 139), no qual estavam escritas todas as coisas. A partir de então, são criadas as condições para a emergência da terceira idade, o tempo humano ou histórico, que assiste à consolidação da escrita e ao surgimento de novas nações e novos impérios: chichimecos, tecpanecos, teochichimecos, mexicas, tlatelolcas, até finalmente desembocar na “[...] *gloriosa Conquista, que hicieron los Españoles bajo el mando del célebre, y jamás bastantemente alabado Don Fernando Cortés*”<sup>20</sup> (BOTURINI BENADUCI, 1746b, p. 151).

<sup>19</sup> “[...] aquele grande livro, que chamaram de Teoamoxtli, quer dizer, Livro Divino” (BOTURINI BENADUCI, 1746b, p. 139, tradução nossa).

<sup>20</sup> “[...] gloriosa Conquista, que fizeram os Espanhóis sob o mando do célebre, e jamais bastantemente alabado, Don Fernando Cortés” (BOTURINI BENADUCI, 1746b, p. 151, tradução nossa).

Com esta visão do passado, que, como dissemos, era apenas um epítome, uma Ideia a ser posteriormente ampliada com mais sólidos argumentos, Boturini Benaduci (1746b, p. 160) pretendia elaborar uma “*Historia General de los Imperios, Reynos y Republicas, que se fundaron en la América Septentrional, no diminuta, sino completa, y que ande con la más posible coordinación a unirse, y perpetuarse con la Sagrada*”<sup>21</sup>. Seria uma História “*Nueva en el material ha poco descubierto, Nueva en el método, y su interpretación, Nueva en la perpetuidad, y Nueva en la utilidad*”<sup>22</sup> (BOTURINI BENADUCI, 1746b, p. 167). Para isso, certamente, seria fundamental recuperar o “Arquivo prodigioso de documentos celebérrimos” que as autoridades novo-hispanas lhe haviam confiscado. Tomando como base o catálogo que havia escrito enquanto estava preso no México, junto com a *Idea* Boturini publica um anexo com o detalhe de todos os títulos dos manuscritos e livros que estavam (ainda) do outro lado do oceano. Era seu *Catálogo del Museo Histórico Indiano*.

Com esse vasto material sonhava finalmente compor “*una Obra Magna, que se puede escribir en varios tomos, adornada con láminas de los más peregrinos documentos*”, sempre que (como não deixa de advertir invocando mais uma vez o mudo destinatário das suas cartas escritas na prisão), “[...] el Invicto, y Clementissimo Monarca Catholico, se digne proteger, y ayudar con su soberano amparo, mis leales esfuerzos”<sup>23</sup> (BOTURINI BENADUCI, 1746b, p. 2). Boturini Benaduci (1746b, p. 2) define os documentos como “*Tesoros Científicos, escondidos baxo los simulacros de innumerables Figuras, Cifras, Caracteres, y Geroglíficos*”<sup>24</sup>. Obtidos à custa de enormes sacrifícios, gastos e obstinações, que o italiano novamente menciona, constituem, em definitivo, como afirma, “[...] la única Hacienda que tengo, en Indias, y tan preciosa, que no la trocara por oro, y plata, por diamantes, y perlas”<sup>25</sup> (BOTURINI BENADUCI, 1746b, p. 3).

O *Catálogo* apresenta assim um cuidadoso sumário, em que mapas e manuscritos aparecem organizados por nações e regiões (história tlaxcalteca em maior medida, mas também “tulteca”, “chicpaneca”, chichimeca, de Michoacan, de “Huexotzinco”, etc.), ou por temas (tributos, doutrina cristã e catecismos, história eclesiástica, história de Guadalupe, etc.). Há também “manuscritos eruditos”, e livros mexicanos impressos, além de uma copiosa seção destinada a reunir os calendários indianos. Cada uma das peças será brevemente descrita nas páginas do *Catálogo*, com a anotação de precisas informações, tais como as características físicas do objeto, a época à qual corresponde, a temática que

---

<sup>21</sup> “História Geral dos Impérios, Reinos e Repúblicas, que foram fundados na América Septentrional, não diminuta, mas completa, e que venha com a mais possível coordenação a se unir, e se perpetuar, com a Sagrada.” (BOTURINI BENADUCI, 1746b, p. 160, tradução nossa).

<sup>22</sup> “Nova no material há pouco descoberto, Nova no método, e sua interpretação, Nova na perpetuidade, e Nova na utilidade.” (BOTURINI BENADUCI, 1746b, p. 167, tradução nossa).

<sup>23</sup> “[...] o Invicto, e Clementíssimo Monarca Católico, se digne proteger, e ajudar com seu soberano amparo, meus leais esforços.” (BOTURINI BENADUCI, 1746b, p. 2, tradução nossa).

<sup>24</sup> “Tesouros Científicos, escondidos sob os simulacros de inumeráveis Figuras, Cifras, Caracteres e Hieroglíficos” (BOTURINI BENADUCI, 1746b, p. 2, tradução nossa).

<sup>25</sup> “[...] o único Bem que tenho, nas Índias, e tão precioso, que não o trocaria por ouro, e prata, por diamantes, e pérolas” (BOTURINI BENADUCI, 1746b, p. 3, tradução nossa).

aborda, se se tratava de uma cópia ou era um manuscrito original, o tamanho aproximado e o material em que estavam realizados os mapas e textos (papel indiano, papel europeu, algodão), a autoria (quando podia ser determinada), a língua em que estavam escritos, a respectiva quantidade de páginas, acrescentando dados contextuais sucintos em alguns casos, em outros (como nos calendários) um pouco mais extensos. Neste caso, Boturini também polemiza com Gemelli Careri e oferece algumas notícias sobre o uso que pretende dar a esses calendários na sua projetada, mas nunca escrita, História. Da mesma forma, na seção correspondente aos textos guadalupanos, anuncia sua intenção de adjudicar a Antonio Valeriano, com provas incontestes, a autoria do texto hoje conhecido como *Nican Mopohua*, que, como dissemos, havia sido publicado por Lasso de la Vega. A longa enumeração conclui com uma advertência: não se trata de uma lista completa. “En mi estante”, escreve Boturini Benaduci (1746a, p. 96), “[...] se hallan otros más Documentos de los que aquí se especifican, pero, por ser flaca la memoria, y voluminosos los papeles, no me pude acordar de todos, pues cuando escribí este Catálogo, me hallaba apartado de mi Archivo”.<sup>26</sup>

“Na minha estante”, diz o italiano, como se todos esses volumes estivessem no outro quarto, ao alcance da mão. Sabe, porém, que o único lugar onde ainda permanecem é na sua memória, por enquanto. Permaneceria, lá na Nova Espanha, ainda completa a coleção? Estaria bem preservada, longe da depredação, do abandono, do esquecimento? Seria possível algum dia recuperar todo esse material? É provável que, uma e outra vez, Boturini formulasse essas perguntas (que também eram temores e suspeitas) que não podia responder. Ou quiçá sua forma de respondê-las era escrevendo um catálogo fantasmal, onde cada peça continuava ainda ocupando seu lugar, com sua respectiva identificação explicativa, com sua imaginária colocação em uma biblioteca mexicana que, contudo, agora era incerta, e estava sujeita para sempre a desaparecer. Boturini evoca seu museu histórico indiano porque conserva as esperanças de reavê-lo, porque está ainda disposto a reclamar o que é seu perante todas as instâncias possíveis. Porém, nesse 1746, depois de tantas penúrias e mal-entendidos, estavam, na verdade, sendo confirmados os personagens que lhe tocava representar e padecer até o fim dos seus dias: Boturini, o cronista da Virgem, havia se transformado já em arquivista frustrado, em antiquário de lembranças esvaídas, em colecionador de coisas extraviadas do outro lado do mar. Três anos depois, quando as possibilidades de recuperar seu tesouro de manuscritos se tornavam cada vez mais remotas, conseguiu concluir, sem o auxílio dos seus amados documentos, o volume inicial da sua *Historia general de la América septentrional*. Ali anunciava “*otros muchos que le seguirán*” (BALLESTEROS GAIBROIS, 1990, p. 4). Publicado duzentos anos depois, em 1949, esse seria o primeiro e também o único tomo existente da magna obra sonhada.

Embora se definisse antes de tudo como historiador das coisas passadas e colecionador de antiguidades, a figura de Boturini, com seu rosário de aventuras e desventuras, com suas memórias do cárcere e seus projetos truncados, estava plenamente

---

<sup>26</sup> “[...] se encontram outros Documentos além dos que aqui se especificam, mas, por ser fraca a memória, e volumosos os papéis, não pude lembrar de todos, pois quando escrevi este Catálogo, estava afastado do meu Arquivo” (BOTURINI BENADUCI, 1746a, p. 96, tradução nossa).

inscrita no tempo presente dessa primeira metade do Setecentos novo-hispano. Os debates sobre modelos historiográficos, as tensões entre a tradição barroca e as ideias iluministas, a entronização da Virgem, seus vínculos (exaltados, mas vistos também como potencialmente perigosos) com a devoção popular, com as populações indígenas e com a história americana, a percepção positiva ou negativa das culturas pré-hispânicas, as opiniões divergentes que alimentavam a chamada polêmica do Novo Mundo, e a avaliação das ações e consequências da conquista espanhola das Índias eram assuntos prementes, que definiram não só o destino, a transitória aceitação e a final marginalização das empresas do italiano, mas também as disputas que o México e a Espanha borbônicas estavam tendo com seus próprios passados, e também com as próprias aspirações que projetavam sobre os sempre difusos horizontes do porvir.

CORRADI, A. Lorenzo Boturini and his memories from incarceration. **Revista de Letras**, São Paulo, v. 60, n. 1, p. 15-30, jan./jun. 2020.

- **ABSTRACT:** *During his years of stay in New Spain (1736-1743), the Italian Lorenzo Boturini managed to gather the widest collection of pre-Hispanic and colonial documents. With these documents, and under the inspiration of the Virgin of Guadalupe (which was also his key to rewriting American history), he published the Idea o Ensayo de una nueva Historia General de la América Septentrional [1746], outline of a great history of the Indies that he would never be able to conclude. Disagreements with the authorities and accusations interrupted this project, and motivated the dramatic events that marked his life: the dispersion of his collection, prison and exile. Eight months he spent in prison, during which he tried in vain to defend himself, before he was definitively deported. As a last resort to obtain his freedom and recover his confiscated collection, during this period he wrote six letters in Latin, addressed to King Philip V, which will be analyzed in this work.*
- **KEYWORDS:** *Boturini. New Spain. Letters.*

## Referências

ANTEI, G. El viajero virtuoso. In: VV.AA. **Memorias del Coloquio el Caballero Lorenzo Boturini entre dos mundos y dos historias**. México: Museo de la Basílica de Guadalupe, 2010. p. 7-30.

BALLESTEROS GAIBROIS, M. Estudio preliminar. In: BOTURINI BENADUCI, L. **Historia general de la América septentrional**. México: UNAM, 1990. p. I-LIV.

BOTURINI, BENADUCI L. **Catalogo del Museo historico indiano del cavallero Lorenzo Boturini Benaduci, señor de la Torre y de Hono: quien llegó a la Nueva España por febrero del año 1736**. Madrid: [s. n.], 1746a.

BOTURINI BENADUCI, L. **Idea de una nueva historia general de la America septentrional: fundada sobre material copioso de figuras, symbolos, caracteres, y geroglificos, cantares, y manuscritos de autores indios, últimamente descubiertos.** Madrid: Imprenta de Juan de Zúñiga, 1746b.

CAÑIZARES ESGUERRA, J. **Como escribir la historia del Nuevo Mundo: historiografías, epistemologías e identidades en el mundo del Atlántico del siglo XVIII.** México: Fondo de Cultura Económica, 2007.

CUENYA, M. A. Peste en una ciudad novohispana: el matlazahuatl de 1737 en la Puebla de los Ángeles. **Estudios Americanos**, Sevilla, v.53, n. 2, p. 51-70, 1996.

ESCAMILLA GONZÁLEZ, I. Máquinas troyanas: el guadalupanismo y la ilustración novohispana. **Relaciones: estudios de historia y sociedad**, Zamora, v. 21, n. 82, p. 199-232, 2000.

GONZÁLEZ DEL CAMPO, G.; HERNÁNDEZ PALOMO, J. Boturini o las desventuras de un devoto guadalupano: seis cartas desde la cárcel. **Estudios de Historia Novohispana**, México, n. 42, p. 151-205, 2010.

LEÓN PORTILLA, M. **Tonantzin Guadalupe: pensamiento náhuatl y mensaje cristiano en el Nican mopohua.** México: El Colegio Nacional: Fondo de Cultura Económica, 2000.

MATUTE AGUIRRE, A. El pensamiento histórico de Lorenzo Boturini. *In*: VV.AA. **Memorias del Coloquio El caballero Lorenzo Boturini entre dos mundos y dos historias.** México: Museo de la Basílica de Guadalupe, 2010. p. 216-233.

RUBIAL GARCÍA, A.; ESCAMILLA GONZÁLEZ, I. Un Edipo ingeniosísimo: Carlos de Sigüenza y Góngora y su fama en el siglo XVII. *In*: MAYER, A. (coord.). **Carlos de Sigüenza y Góngora: homenaje 1700-2000.** México: UNAM, 2002. p. 205-222.

# DESEJO E REPRESSÃO

Álvaro Cardoso GOMES\*  
Alzira Lobo de Arruda CAMPOS\*\*  
Eliane de Alcântara TEIXEIRA\*\*\*

- **RESUMO:** Por meio da análise de um dos poemas do trovador português Pero Meogo, pretendemos estudar as diferenças entre as concepções de amor nas cantigas de amor e de amigo, de modo a mostrar que, nestas últimas, devido a suas origens populares, há a expressão, não do amor cortês, mas do amor instintivo, primário e sempre ligado à Natureza. Pretendemos mostrar também que a hierarquização entre os amantes nas cantigas de amor é um reflexo da hierarquia existente nos estratos sociais do feudalismo e do cristianismo, hierarquização de todo ausente nas cantigas de amigo, em que mais se valoriza a igualdade social dos amantes, o desejo carnal e o mundo natural.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Cantiga de amor. Cantiga de Amigo. Natureza. Hierarquia. Transgressão.

Refletir sobre os amores de outrora, não é inovador. De Homero a Shakespeare, deste aos românticos do século XIX, o amor foi um dos grandes recursos dos escritores, quando analisaram as obras de seu interesse, em assuntos localizados na encruzilhada entre a História e a Literatura. Os estudos assim produzidos, narrando costumes de povos, de suas atitudes e de suas crenças, constituem desde Heródoto um dos principais domínios de Clio. O que é novo é a nossa maneira de abordar esse tema. Procuramos compreender as relações que existiram entre os costumes, as estruturas ideológicas, a organização social, a cultura material da Idade Média por meio da micro-história, vendo nas cantigas de amor e de amigo uma janela através da qual se podem descortinar homens e mulheres, há muito desaparecidos, em seus desejos de amor transcorridos no cotidiano de suas existências.

O nosso objetivo não é o de analisar costumes estranhos e pitorescos, aventuras fora do comum, mas de colher uma realidade histórica diretamente, sem confiarmos nos cronistas do passado ou na imagem que quiseram transmitir de seus amores contemporâneos. Partimos do pressuposto teórico de que o testemunho que um documento pre-

---

\* USP-Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras - Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas - São Paulo - SP - Brasil. 05508-900 - alcgomes@uol.com.br

\*\* UNISA-Universidade Santo Amaro. São Paulo - SP - Brasil. 04829-300 - loboarruda@hotmail.com.

\*\*\* USP-Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras - Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas - São Paulo - SP - Brasil. 05508-900 - dr.elianeteixeira@gmail.com.

Artigo recebido em 25/04/2020 e aprovado em 20/07/2020.

tende dar sobre uma realidade externa a ele não é suficiente para satisfazer a curiosidade do pesquisador: a realidade a analisar está contida no próprio documento. Uma carta de amor, em princípio, não nos ensinaria mais do que os sentimentos e as intenções daquele que a escreveu. No entanto, ela nos presta as mais inestimáveis informações sobre aquilo que, em certa época e em um meio social dado, um amante podia escrever a sua amada, ou, em outras palavras, sobre o modo de fazer amor por correspondência. Mas as cartas tendo por tema o amor rareiam em uma sociedade iletrada como a medieval, levando-se em conta que o domínio da escrita era de poucos. Alguns deles, homens por princípio e clérigos, fizeram-se porta-vozes oficiais ou indiretos dos costumes sexuais das camadas superiores e da gente humilde, compondo cantigas de amigo, destinadas a estamentos sociais superiores, e trovas, para o povo miúdo. Cantigas e trovas podem ser tomadas como cartas coletivas, como denominadores comuns do amor medieval, abordados pela via flamejante do desejo. São peças literárias que se tornam uma fonte histórica preciosa pelas indicações que transmitem sobre as histórias de amor de sua época, mesmo se uma parte do sonho erótico tenha sido censurado. Essa censura, aliás, esclarece-nos mais do que longos discursos sobre atitudes sociais. Enfim, em todo documento, a linguagem, o vocabulário, as associações de palavras ou de ideias, são eminentemente reveladores dos recursos mentais do escritor e, por vezes, daqueles pelos quais eles escrevem (FLANDRIN, 1981).

A título de ilustração desse registro do amor praticado por essas pessoas em cantigas e trovas e outras manifestações, André Capelão, ou como também ficou conhecido – André le Chapelain –, clérigo presumido, capelão da corte real, no século XII, deixou seu testemunho no célebre *Tractatus de amore* ou *Tratado do Amor cortês* em vernáculo, composto por volta de 1186. Nesse tratado, o autor define o amor e seus efeitos, detalha como podem se realizar as relações amorosas, utilizando ora referências bíblicas, ora autores da latinidade clássica, ora provérbios e máximas de origem bem popular. Traço bastante peculiar das cantigas de amor, por exemplo, é o papel da mulher na sociedade medieval, que Capelão traduz como uma figura dúbia. Mulher Eva ou mulher Virgem, ela subjuga o amante ou o despreza e somente a ela o amador deve dedicar sua paixão:

Quem será então suficientemente louco e estúpido para tentar obter aquilo que leva o homem a deixar-se subjugar de modo tão cruel ao poder alheio e a submeter-se em tudo à vontade de outrem? E mesmo que, às vezes, nosso amor não ofenda um amigo, por ter como alvo uma pessoa que lhe é indiferente, seus sentimentos não poderão ser retribuídos enquanto estivermos subjugados por verdadeira paixão. Pois quem é atingido pelos dardos do amor tem um só e acredita que uma só coisa lhe é útil: agradar a mulher amada e estar sempre a seu serviço, recompensando mal os serviços prestados pelo amigo, que acaba negligenciado ao abandonado (CAPELÃO, 2000, p. 273).

A estilização do amor nas poesias ganhou importância a partir do momento em que os trovadores do século XII “deram voz à melodia do desejo não correspondido” e que as violas entoaram com maior força as cantigas de amor (HUIZINGA, 2010, p. 177). A mentalidade medieval sofreu uma de suas mudanças mais profundas quando desenvolveu



um ideal de amor com um teor negativo, ao cantar as conexões eróticas com o anseio e o sofrimento. Foi no amor cortês dos trovadores que a insatisfação se tornou o assunto central, criando uma forma de pensamento amoroso passível de abranger uma profusão de aspirações éticas, mas sem renunciar por completo, por esse motivo, à sua ligação com o amor natural das mulheres (HUIZINGA, 2010). Ainda em se tratando de Huizinga, o autor aprofunda-se nessa reflexão:

O anseio por estilizar o amor era mais do que um jogo fútil. Era o poder da paixão em si que exigia da sociedade do final da Idade Média que transformasse a vida amorosa em um belo jogo com regras nobres. E, acima de tudo, havia a necessidade de enquadrar as emoções em formas fixas, para que o homem não se entregasse à barbárie. Nas classes mais baixas da sociedade, ficou a carga da Igreja a tarefa de frear a licenciosidade. A Igreja cumpriu como pôde essa missão, conforme permitiam as circunstâncias. A aristocracia, que de certo modo se sentia mais independente da Igreja por manter parte da sua cultura fora do âmbito eclesiástico, criou a partir do próprio erotismo enobrecido um freio para a desordem: literatura, moda e etiqueta exerciam uma influência normativa na vida amorosa (HUIZINGA, 2010, p. 179).

A estilização do amor pela poesia obedecia ao enquadramento determinado por dois sistemas dotados de objetivos estranhos um ao outro: o leigo, destinado a preservar o patrimônio fundiário, assegurando a permanência, de geração a geração, de um modo de produção; o modelo eclesiástico, com o objetivo atemporal de refrear o desejo ou as pulsões da carne (DUBY, 1989, p. 15) dos “filhos da Igreja” ou “fregueses”. Esses sistemas não permaneceram encerrados em seus nichos respectivos, mas se espalharam por toda a sociedade, graças à convivência íntima entre leigos e clérigos fato que, nas casas nobres, levou à interpenetração das culturas cavalheiresca e eclesiástica e, no decorrer do século XII, ao esforço deliberado da Igreja para educar o povo fiel (DUBY, 1989), por meio de exortações e admoestações sistemáticas.

O estudo das mentalidades e dos costumes populares defronta-se com o fato de que, no passado, os pobres do campo ou da cidade não liam e muito menos escreviam. Sua cultura, essencialmente oral, era transmitida pela palavra e pelo exemplo. Nós só podemos conhecer os iletrados através daquilo que os letrados escreveram sobre eles. É este o caso de Pero Meogo, ou Moogo, desconhecido trovador português, que nos deixou apenas nove cantigas, girando algumas em torno do motivo da fonte e do cervo, como se pode ver na mais conhecida delas e que é tema de estudo neste artigo:

- Digades, filha, mia filha velida:  
porque tardastes na fontana fría?  
Os amores hei.

Digades, filha, mia filha louçana:  
porque tardastes na fría fontana?  
Os amores hei.

-Tardei, mia madre, na fontana fría,  
cervos do monte a augua volvían.  
Os amores hei.

Tardei, mia madre, na fría fontana,  
cervos do monte volvían a augua.  
Os amores hei.

- Mentir, mia filha, mentir por amigo!  
Nunca vi cervo que volvesse'o río.  
Os amores hei.

Mentir, mia filha, mentir por amado!  
Nunca vi cervo que volvesse'o alto.  
Os amores hei. (CANCIONEIRO..., 1982, p. 252).

A respeito desse trovador, Lanciani e Tavani (1993, p. 54-55) informam que se trata

[...] de um jogral galego do século XIII de quem nada sabemos. Nos Cancioneiros está escrito Meogo ou Moogo. O nome Pero Moogo aparece nos documentos galegos do séc. XIII, mas não se pode inferir disso que o jogral fosse um clérigo de Banga (Ourense), relacionado com o mosteiro de Toxos-Outos, nem de Monfero ou Sanfins, nem um notário de Santiago de Compostela.

Esta ideia de que ele seria um clérigo foi aventada por alguns estudiosos, entre eles, Carolina Michaëlis de Vasconcellos (1990, p. 622), que se baseou numa curiosa análise da etimologia do nome do trovador: “Pero Meogo, jogralmonge, se a minha suspeita de Móogo provir de móago < monáchus for justificada”.

A cantiga em questão é classificada, de acordo com a voz narrativa, em “dialogada”: a conversa, marcada por travessões, de mãe e filha. Para Mongelli (2009), é uma constante o ato do desabafo da moça enamorada com as amigas, a mãe ou com a Natureza em forma de flores, avelaneiras, nascentes ou aves. A Natureza nas cantigas de amigo, como se viu, é simbólica, o erotismo e a sensualidade encontram-se nas entrelinhas. Essa artimanha permite o mascaramento das verdadeiras intenções dos casais de amantes, das nuances carnisais. No caso da cantiga de Pero Meogo, a metáfora da “água” tem um valor positivo, associando-se ao fluxo do prazer erótico. Tem-se, portanto, uma sobreposição de elementos naturais e simbólicos, numa espécie de simbiose.

Os gêneros amorosos nas cantigas medievais categorizam-se de modo complexo, mas apontam para um caráter comum: a obviedade de terem o amor como tema. O amor é tratado com as mesmas representações e seguem esquemas formais rígidos, expressos em vocabulário limitado. Alguns autores contrapõem-se à oposição apontada por Bakhtin (1987) entre as cantigas que pertenceriam à cultura oficial e hegemônica da Igreja e do feudalismo e a popular (“a carnavalesca”) que contestaria as hierarquias existentes. Pelo contrário, consideram existir uma interdependência das refinadas cantigas de amor e a lírica trovadoresca, cujos compositores seriam os mesmos, todos frequentadores dos

ambientes palacianos. A cultura trovadoresca, no caso galego-português, além de ser um código de classe que abrange as regras sobre o amor cortês, inclui igualmente o domínio do fazer poético das cantigas (CARVALHO, 2012). No amor cortês, a mulher é vista como um ideal superior a ser alcançado por um cavaleiro que suplica humildemente os seus favores, como um servo desesperançado. A importância da mulher cortejada sugere que ela seja casada, dada a insignificância social das celibatárias, postas sempre sob suspeita, caso não optrassem pela vida conventual (mas nesse caso seriam as esposas de Jesus). De outro lado, o emprego de “senhor” nas cantigas indica a senhora feudal – a mulher casada, portanto. Assim, não seria casual o emprego da expressão de tratamento “senhor” à amada pelos poetas peninsulares, mesmo quando já existia o termo “senhora”. O emprego de “senhor” adquire o valor masculino, como dono absoluto em jurisdição e domínio. Desse prisma, o amor cortês apresenta uma analogia clara com o serviço do cavaleiro à sua dama e a homenagem do vassalo a seu suserano (CARVALHO, 2012). Nessa sociedade, o senhorio esmaga o povo, formando a estrutura da sociedade com base em poderes de proteção e exploração a ele reconhecidos. O edifício social da Idade Média é organizado como um edifício de “[...] múltiplos andares separados por paredes estanques e que, no alto, um pequeno grupo de gente poderosíssima domina” (DUBY, 1979, p. 15).

À margem de toda polêmica quanto às origens de Pero Meogo e a que classe pertenceria ele, o que muito pouco acrescenta à exegese de sua obra, o importante é mostrar a qualidade e a intensidade da poesia que escreveu. Mesmo se utilizando de recursos tradicionais das cantigas de amigo, como o paralelismo, por exemplo – as estrofes combinam-se entre si e são quase idênticas, diferenciando-se apenas pela troca de adjetivos (“filha velida/filha louçana”) ou pela inversão da ordem dos adjetivos (“fria fontana/fontana fria”) –, o trovador consegue expressar uma complexa interação social, que se dá entre os atores de um pequeno drama. A estrutura dramática do texto, inclusive, leva a pensar “numa sequência” em que há uma “narrativa com tempo, espaço e ação” (NEPOMUCENO, 2007, p. 43), onde se trava um diálogo entre duas figuras femininas. As *dramatis personae* – mãe e filha – servem-se do dialogismo, da oposição entre vozes, para expressar não só a diferença de faixa etária delas, mas também as fissuras morais entre gerações, que, de certo modo, constituem o reflexo de uma sociedade em crise permanente e em mutação.

As dificuldades são imensas quando se pretende interpretar as atitudes e os gestos característicos das relações amorosas nos tempos recuados em que viveram pessoas humildes. Alguns observadores acentuam o caráter ritual dessas relações; outros indicam aí, sobretudo, um testemunho da “rusticidade” (no sentido de grosseria, de brutalidade) dos amores da “gente mesquinha”. A rusticidade aponta para a prevalência de interesses econômicos na escolha de parceiros. O amor implicaria a cortesia e rejeitaria toda a “vilania”. Vilão não poderia, portanto, amar, afirmava-se na Idade Média. Trata-se, à evidência, do desejo da cultura dominante de querer distinguir o amor cortês de condutas vulgares, ao opor amor e rusticidade (FLANDRIN, 1981). Entretanto, por mais naturais e espontâneos que os gestos entre amantes registrados por Pero Meogo possam parecer, é claro que eles são característicos de uma cultura. Ao estruturar emoções e sentimentos, apresentam-se compatíveis com imagens da época, como quando a cantiga se refere a

um ato do cotidiano: o banho da rapariga no rio ou na fonte e, como tal, acentua o materialismo, evidente na documentação de atos humanos do dia-a-dia e na referência a dados bem concretos da realidade: “fontana”, “rio”, “cervo”, “monte”. Ao contrário, pois, das cantigas de amor, a simplicidade aparente da cantiga de amigo presta-se a ser um retrato mais fiel dos usos e costumes populares. Com isto, não há nelas o ensimesmamento, o culto da “coita amorosa”, assim como o idealismo de raiz platônica, que comparecem nas cantigas de amor. Neste aspecto, a presença da Natureza é fundamental para expressar o sentimento dos personagens. Ela serve não só de pano de fundo ou de cenário estático, mas também serve para sugerir estados de espírito. Exemplifica o caráter sensível do encontro amoroso, e seus elementos concretos – fonte, rio, cervo – evocam a implícita relação sexual entre os amantes e as restrições sociais e culturais que pesam sobre eles.

A Natureza, compreendida desse modo, é um autêntico “correlativo objetivo”, expressão criada por T. S. Eliot no seu estudo acerca de *Hamlet*, publicado em 1919. Segundo o poeta e ensaísta britânico,

[...] o único meio de exprimir emoção sob a forma de arte consiste em achar um “correlativo objetivo”; noutras palavras, um conjunto de objetos, uma situação, uma cadeia de acontecimentos, que constituirá a fórmula daquela emoção *particular*; de tal maneira que, quando ocorrerem fatos exteriores, que devem culminar numa experiência sensorial, a emoção seja imediatamente evocada (ELIOT *apud* MOISÉS, 2004, p. 91, grifo do autor).

Percebe-se que, no texto de Meogo, esta “emoção *particular*”, de que fala Eliot, só será evocada, ou seja, virá à tona, quando os elementos naturais passam a permear as relações humanas. A Natureza tem, pois, um valor simbólico: além de ser o local de encontro de amantes, o espaço edênico, no qual se dá a consecução do ato amoroso, é também a manifestação do que ocorre no coração da rapariga que a tem por confidente e que, por meio dela, expressa seus sentimentos.

Ao se considerar ainda a questão do dialogismo, pode-se entrever na cantiga, de maneira velada, uma reprimenda da mãe em relação à filha, mas é preciso considerar que ambas falam por eufemismos. A moça dizendo que tardou porque os cervos turvavam a água, a mãe negando-se a aceitar a presença dos cervos no rio. Trata-se assim de um fato moral: a entrega da rapariga ao amigo e a censura da mãe. E é nesse relacionamento entre rapariga e amigo que há todo um jogo de sutilezas, na medida em que tanto a água quanto o cervo têm conotação erótica. Segundo Bachelard (1973, p. 49, tradução nossa), “[...] qual é pois a função sexual do riacho? É evocar a nudez feminina [...] tudo que se reflete na água carrega a marca feminina”<sup>1</sup>. Por outro lado, o cervo “Simboliza a fecundidade, os ritmos do crescimento, o renascimento”<sup>2</sup> (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1973, p. 309, tradução nossa). Ou ainda, Correia, Dionísio e Gonçalves (2001, p. 101), a respeito

<sup>1</sup> “[...] *quel est, donc la fonction sexuelle de la rivière? C’est d’évoquer la nudité féminine [...] tout ce qui se reflète dans l’eau porte la marque féminine*” (BACHELARD, 1973, p. 49).

<sup>2</sup> “*Il symbolise la fécondité, les rythmes de croissance, les renaissances*” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1973, p. 309).

do cervo como alegoria do elemento masculino, comentam: “[...] sabe-se que o cervo era objecto de cultos dos Celtas, que é identificado com o amante na Bíblia, na Eneida e na língua árabe. O cervo que revolve a água é, por outro lado, tema que se encontra em todo o folclore europeu [...]”. Essa dor pela ausência do amado e a relação conflituosa entre mãe e filha, na cantiga de Pero Meogo, na verdade não é algo novo nas cantigas de amigo, pois constituem, segundo Rodrigues Lapa (1970, p. 151), características fundamentais desse gênero poético: “[...] o estado sentimental, criado à namorada pela ausência do amigo; e a situação doméstica da filha sob o poder vigilante da mãe”.

É o que Nepomuceno também explica mais detalhadamente, para tratar de uma espécie de padrão comportamental presente em Meogo e em outros trovadores:

A personagem central das cantigas de Pero Meogo – a menina que chora a ausência do amado, que se confidencia com a mãe e com os cervos do monte, que mente e dissimula, e por fim, que se entrega às delícias amorosas com o amigo – ainda que não seja exatamente uma exceção a algumas outras jovens retratadas por trovadores, mostra-se a contraparte de um discurso legítimo do padrão comportamental das mulheres medievais. Sua ruptura de valores, suas decisões arrojadas servem como uma espécie de antítese das idealizadas e distantes personagens femininas das cantigas de amor. Seu gesto é quase um contradiscurso no universo ético e sexual atribuído às mulheres da Idade Média peninsular, o que, de certa forma, levanta especulações sobre as origens e os propósitos das cantigas de amigo (NEPOMUCENO, 2007, p. 52).

Esta cantiga serve, pois, para expressar sentimentos muito comuns entre as mulheres e entre gerações, embora o meio de que se serve o poeta para isso seja complexo, como o de evocar emoções através da Natureza, ou mesmo, o de identificar os seres humanos ao mundo natural. Neste aspecto, há aqui a poetização de um tipo de consciência que ainda não se projetou além, como algo autônomo, e que se convencionou chamar de primitiva. Segundo Gusdorf (1980, p. 24), “[...] o primitivo reconhece no meio a mesma realidade que outorga a si mesmo”. Em sendo assim, tanto a mãe quanto a filha nada falam diretamente, utilizando-se de subterfúgios e eufemismos, para evitar a referência clara a termos e, por consequência, comportamentos considerados tabus. O significado simbólico da sexualidade é latente e dissimulado pelas metáforas do texto: de um lado, a representação da entrega da rapariga ao amado e sua consequente perda da virgindade está na imagem do cervo turvando a água do rio ou na utilização da mesma imagem, somente que na vertente negativa, quando a mãe se nega a acreditar na presença dos cervos na fonte. A desconfiança sobre o procedimento da filha acomoda-se à produção literária da época, frequentemente hostil à mulher, insistindo em sublinhar os defeitos femininos e a alinhar argumentos contrários ao encontro da felicidade no casamento. Trata-se da esfera de uma literatura erudita que extrai uma parcela ampla de suas posições do discurso oficial da Igreja. Assim, podemos constatar que o *Roman de la rose*, em sua segunda parte, desmistifica o amor cortês ou o amor simplesmente: não é preciso se privar do prazer sexual, mas ele não passa de uma astúcia da natureza para que a espécie humana não se extinga, ensina Jean de Meun, por meio de Raison e de Genius (DELUMEAU 1983,

2009). A sexualidade é o pecado por excelência nos textos canônicos, cooperadores ativos do androcentrismo de seu tempo. A literatura acentua ainda a marginalização da mulher na cultura cristã, exaltando a virgindade e a castidade e vendo o Gênesis a partir de um viés masculinizante (DELUMEAU, 2009). O desejo é considerado mau e insaciável, um obstáculo no caminho da salvação. Desse ponto de observação, a Idade Média racionalizou e ampliou as queixas misóginas que herdou de tradições diversas. Além disso, como faz notar Delumeau (2009, p. 473-474),

[...] a cultura encontrava-se agora, em vastíssima medida, nas mãos de clérigos celibatários que não podiam senão exaltar a virgindade e enfurecer-se contra a tentadora de quem temiam as seduções. Foi bem o medo da mulher que ditou à literatura monástica esses anátemas periodicamente lançados contra os atrativos falaciosos e demoníacos da cúmplice preferida de Satã.

A prática da sexualidade é assim um tabu, como o é também sua manifestação linguística, e tudo radica num princípio comportamental, ético, religioso imposto pelo Cristianismo e pelo sistema social vigente.

No mundo greco-romano, muitas tradições convergentes, como a estoica, a pitagórica, a neoplatônica, etc., opunham carne e espírito, casamento e amor e estatuíam que os órgãos sexuais foram dados ao homem para a conservação da raça e não do prazer. Assim, o cristianismo implantou-se em uma cultura que, de um lado, aceitava e mesmo deificava o prazer, mas de outro, de modo contraditório, desprezava-o e o denunciava, opondo-lhe a renúncia sexual ou o dever de o usar tendo por objetivo único a procriação. A legitimidade do sexo acabou por ser conferida apenas aos fins divinos do casamento, observados antiteticamente à “concupiscência da carne”, advinda do “princípio deste mundo”. Essa equação levou, inexoravelmente, ao princípio de que o ato sexual deve ser justificado pela procriação (DELUMEAU, 2009). O desejo, de acordo com os canonistas, deveria ser moderado, para ser permitido. De acordo com suas *Regulae morales*, Gerson explica que o prazer sexual é lícito sempre que os esposos desejem procriar, seja para pagar o débito conjugal, seja para evitar a fornicção (DELUMEAU, 2009).

Desde sempre, os costumes sociais e, por tabela, as religiões, procuraram refrear no homem o apetite sexual, tolerando-o apenas nos casos em que estaria voltado para o ato procriativo, o que provocou a proibição *in limine* da autossatisfação sexual, do culto do erotismo, das perversões e do homossexualismo. Esses “desvios” mereceram grande destaque censório pelo fato de, nos tempos remotos, conspirarem contra a perpetuação da espécie, mais que necessária para a sobrevivência do homem na Terra. Vem daí que a sexualidade, confrontada com o sagrado, começou a ser controlada por uma série de mandamentos, de restrições, de proibições. Isso se deu porque, de modo geral, as religiões sempre tiveram como escopo a condenação da natureza animal do homem, impondo de maneira deliberada o princípio da castidade, sufocando o desejo e, quando não, aceitando a sexualidade apenas dentro dos limites da instituição do casamento. Segundo Camille Dumoulié (2005, p. 83, grifo do autor),

[...] o cristianismo vai significar a catástrofe do desejo. Tudo começa pela Queda. E a causa do pecado original foi o desejo, que fez entrar na história, com o diabo, um elemento até então ausente da visão filosófica do desejo: a mulher. Entrada catastrófica, então, isto é, segundo a etimologia, degradingolada. O desejo é com certeza *de-siderium*: afastamento de Deus, queda do céu e dos astros (*sidera*), desastre. O sentido primeiro, o sentido mais concreto do verbo latino *desiderare* é “cessar de contemplar os astros”.

Cria-se assim o plano do interdito que só serve para estimular ainda mais a busca do homem pelo prazer, cuja mola propulsora se encontra na proibição de praticá-lo, pois, conforme ensina Bataille (1981, p. 80, tradução nossa), “[...] o proibido incita à transgressão, sem a qual a ação careceria de sua atração maligna e sedutora... O que seduz é a transgressão do proibido”<sup>3</sup>. Aceitando-se esse princípio de que o proibido provoca a transgressão, o que explica a natureza paradoxal do homem, que cria regras, mandamentos e, ao mesmo tempo, procura transgredir essas mesmas regras e mandamentos, verifica-se que onde mais se dá essa postura transgressora é, na maioria das vezes, na sexualidade. Isso porque ela, opondo-se a leis restritivas, coercitivas, presta-se a afirmar a liberdade do ser humano. Estabelece-se assim um jogo dialético entre o interdito e “[...] a transgressão, a qual, numa incoerência apenas aparente, serve exatamente para lembrá-lo e reforçá-lo: só se pode transgredir o que se reconheça proibido”, o que serve para configurar a “mecânica do prazer” (PAES, 1990, p. 15).

Esta relação contraditória e, por consequência, conflituosa, entre o interdito e a transgressão está bem explícita na cantiga de Meogo: a mãe é o repositório dos mandamentos do interdito, ao lembrar a filha de que ela não deveria tardar na “fontana fria”. Ou seja, se a água não convida ao banho devido à gelidez, o demorar-se nela é o entregar-se a algo proibido, já que tudo conspira para isso: o isolamento em meio ao bosque, que colabora para que a consciência repressora torne-se ausente de todo, o convite à exposição do corpo durante o banho, o convívio com animais. A filha, por sua vez, é a representação da consciência primitiva, que se identifica ao meio e que, por conseguinte, deve aceitar a sexualidade *in natura*, irmanando-se assim às forças elementares representantes da libido: a água da fonte e os cervos que a volviam. Como já se viu a água volvida por esse animal, que simboliza a fecundidade, é a representação da virgindade perdida. E o confronto entre ambas as consciências confina na menção à mentira: “mentir por amigo/mentir por amado”, isto porque a rapariga, opondo-se ao interdito, representado pela mãe, cria uma ficção para encobrir sua assunção do erotismo que nada mais é que “[...] o campo privilegiado dessa experiência da transgressão afirmativa que, todavia, nada mais afirma senão o desejo, e abre o limite ao ilimitado” (DUMOULIÉ, 2005, p. 282). Aceitando-se, pois, esta oposição entre o espaço do interdito (correspondendo ao do sagrado) e o do profano (correspondendo ao do profano), observa-se que enquanto, naquele, os homens se servem de regras e mandamentos morais,

<sup>3</sup> “[...] lo prohibido incita a la transgresión, sin lo cual la acción carecería de su atracción maligna y seductora ... Lo que seduce es la transgresión de lo prohibido. (BATAILLE, 1981, p. 80).

visando a reprimir o que é instintivo e natural, a libido, neste, pelo contrário, procura se afirmar a liberdade, por meio da exaltação da carne e dos sentidos.

A personagem da filha indica a época em que as jovens eram objeto de uma política familiar, conduzida por parentes machos, visando ao seu matrimônio. Um negócio de homens. Época perigosa do ponto de vista dos bons costumes, pois as solteiras núbeis iniciavam-se no espaço das frequentações intersexuais, que poderiam resultar em desordens. Às mães competia a tarefa complexa de vigiar a filha, impedindo que a sua libido a conduzisse a tragédias variadas, que conhecemos por meio dos amores trágicos, aqueles justamente que conhecemos melhor, por terem deixado traços nos arquivos paroquiais ou judiciários. As tragédias definiam-se pelo nascimento de um filho havido fora do casamento, ocasionando a desonra da filha, abandonada pelo seu amante. Desse desastre, existiam consequências terríveis para a jovem “desonestada”: a fuga da aldeia e, por vezes, a prisão e o suplício. O sentido pedagógico dessa cantiga fica, portanto, claro. A sociedade ocidental não reconhecia aos jovens nem o direito e nem a capacidade de terem uma atividade sexual. Mais ainda do que para os adultos, essa atividade estava votada ao segredo e à culpabilidade (FLANDRIN, 1981).

Esses elementos todos que são características fundamentais da cantiga de amigo fazem que esse tipo de composição poética não só manifeste, velada ou não, o desejo, a sensualidade, mas igualmente uma representação daquilo que é, ao mesmo tempo, primitivo e popular. Isto nos faz pensar numa espécie de horizontalidade nesse tipo de poema, no sentido de que se há uma imposição moral da mãe sobre a filha, não há, por outro lado, hierarquização alguma. Por outro lado, as cantigas de amor, que eram de origem provençal, e, embora perfeitamente adaptadas ao solo português, não correspondiam a nada de nacional ou popular, afirmavam em sua estrutura, os valores políticos e culturais da classe dominante: a ideia de hierarquia e a concepção neoplatônica do amor. A hierarquia, entrevista no culto do poeta à mulher que servia, correspondia à verticalidade das relações entre o servo e o suserano do feudalismo, ou então, das relações entre o fiel e o Deus do Cristianismo. O neoplatonismo, por seu turno, implicava o comportamento cortesão, feito de mesuras e censuras e de preceitos rígidos quanto aos degraus que o amante devia galgar para conquistar o coração da “mia Senhor”. Para Festugière (1980), o amor cortês é uma arte, uma ciência, uma virtude, que possui suas próprias regras, seu próprio código. Esse verdadeiro culto da mulher é também um meio de o homem libertar-se do mundo terreno, em prol do eterno. A realidade circundante, a Natureza, o desejo são colocados em secundaríssimo plano, já que o poeta deve superá-los para afirmar o Amor enquanto realidade abstrata. Como se percebe, as concepções hierárquicas e neoplatônicas manifestam, por meio dos recursos poéticos, os valores de duas instituições basilares da época: o estado feudal e a Igreja.

Já a cantiga de amigo, segundo alguns estudiosos, entre eles, Rodrigues Lapa, é mais antiga e de origem popular. Daí não sugerir hierarquia alguma: os amantes estão em pé de igualdade e a mãe, a rigor, não chega a impor seus pontos de vista. Ela é mais conselheira e amiga do que propriamente a repressora. Além disso, não encontramos também sinal do amor transcendentalizado, ou seja, a mulher só deseja a presença do amigo. Não se vê nas cantigas de amigo aquela sublimação que eleva o amador ao plano das verdades eternas,



ao mundo das ideias, imaginado por Platão. E nem o amor é entendido como plataforma para superar a miséria da condição humana. Nela, se canta, de maneira declarada, mais uma alegria pagã de se viver, com a valorização dos apetites carnis e com a valorização da Natureza sempre vivamente representada com suas árvores, flores, animais silvestres, como, por exemplo, nesta estrofe de uma cantiga sobejamente conhecida de D. Dinis:

Ai flores, ai flores do verde pino,  
Se sabedes novas do meu amigo!  
Ai, Deus, e u é? (FERREIRA, 1981, p. 79).

Primitiva e analfabeta, a mulher expressa-se por meio de seu corpo e dos elementos naturais, fazendo da Natureza uma extensão sua, uma sua confidente. No caso deste fragmento, chama a atenção a referência à cor verde do pinho, a lembrar a época primaveril, propícia à esperança e, por extensão, aos amores.

Ao cabo, Pero Meogo, com sua cantiga de amigo, não só demonstra todo seu apego ao gênero, manifesto em sua estrutura paralelística, em seu aspecto documental da vida no campo, em sua afirmação do mundo natural que é fonte e origem de tudo, mas também um sensível apego às manifestações do desejo, em oposição às convenções. Neste sentido, pode-se pensar que a rapariga que procura gozar das benesses desse espaço edênico talvez se constituísse numa espécie de *alter ego* do poeta, um homem letrado, frequentador da Corte, mas saudoso de um modo de vida mais espontâneo e, por isso mesmo, mais propício a expressar sentimentos autênticos, ainda que por meio do fingimento poético. Um homem na sociedade dos homens, falando de um tema que escapa à compreensão dos pesquisadores e à intenção dos poetas: o amor nas camadas populares. Com efeito, nas cantigas,

As poucas luzes se dirigem todas para o cume do edifício social, para os grandes, os ricos, a mais alta aristocracia, os príncipes. Fala-se deles. Eles pagam, e caro, para que se fale deles, para que a sua glória seja celebrada e para que os seus adversários sejam denegridos. Todos são casados, necessariamente, já que a sobrevivência de uma casa depende deles. Algumas figuras de esposas destacam-se então, junto a eles, da sombra. Casais. E sobre o sentimento que os unia, às vezes se diz aqui e ali algumas palavras (DUBY, 1989, p. 30).

O fingimento poético assim se reproduz na dissimulação da literatura dinástica, que se desenvolve na segunda metade do século XII e que se exprime nos limites impostos pelas conveniências sociais. Os testemunhos operam-se na superfície, mostrando apenas a fachada das atitudes evasivas. Quando o discurso é elogioso, seu autor insiste na perfeita afeição (*dilectio*) que os senhores têm pela esposa – bela, nobre e sempre por eles defloradas. Nesse gênero de literatura, um véu serve de cortina para as práticas amorosas, fazendo-as coincidir em pontos basilares com a ideologia dos clérigos (DELUMEAU, 2009). A alta cultura da Idade Média ignora largamente a mulher e a faz aparecer sistematicamente como comparsa do homem. O seu rosto está no plano de fundo, reproduzindo o lugar da esposa do senhor nas assembleias de guerra:

As mais das vezes, a mulher é uma liana, sinuosa, serpentina, a má erva que se mistura com a boa semente para a estragar. Lasciva, não é ela o germe de corrupção que os moralistas da Igreja denunciavam, Eva tentadora, responsável pela queda do homem e por todo o pecado do mundo? (DUBY, 1979, p. 49).

Todas as comprovações que existem sobre o amor na Idade Média parecem demonstrar que os discursos amorosos eram raros e estereotipados, como acontece nos exemplos aqui analisados. Discursos masculinos dirigidos a um público também masculino em essência. A sociedade dos cavaleiros é uma sociedade de herdeiros, estruturada por laços de parentesco, na qual o poder dos senhores vivos assenta-se na riqueza e renome que os mortos legaram a seus descendentes. A mulher ocupa um papel essencial nesse processo, ferramenta que assegura a continuidade do poder para os mesmos grupos. É assim honrada nas cantigas. O espírito cavaleiresco invade o domínio dos senhores, impondo modelos à sua conduta. Os trovadores correspondem a esses modelos ao escolher os temas de suas cantigas, nas quais a sexualidade apenas se esboça. No entanto, embora sejam raras as narrativas sobre as demonstrações físicas do amor, não resta dúvida que tenham sido desenvolvidas intensamente e desempenhado um papel relevante no desenvolvimento da relação amorosa no universo medieval.

GOMES, A. C.; CAMPOS, A. L. A.; TEIXEIRA, E. A. Desire and repression. **Revista de Letras**, São Paulo, v. 60, n. 1, p. 31-44, jan./jun. 2020.

- **ABSTRACT:** *Through the analysis of one of the poems of the Portuguese troubadour Pero Meogo, we intend to study the differences between the conceptions of love in the cantigas de amor and amigo, in order to show that, in the latter, due to its popular origins, there is the expression, not of courteous love, but of instinctive love, primary and always connected with Nature. We also want to show that the hierarchy among lovers in love songs is a reflection of the hierarchy existing in the social strata of feudalism and Christianity, hierarchy of all absent in the cantigas de amigo, in which the social equality, carnal desire and the natural world are valued most.*
- **KEYWORDS:** *Cantiga de amor. Cantiga de amigo. Nature. Hierarchy. Transgression.*

## Referências

BACHELARD, G. **L'eau et les rêves**. Paris: Librairie J. Corti, 1973.

BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**. São Paulo: Hucitec, 1987.

BATAILLE, G. **Las lagrimas de Eros**. Barcelona: Tusquets Editores, 1981.

CANCIONEIRO da Biblioteca Nacional: Colocci Brancuti. Reprodução facsimilada. Lisboa: Biblioteca Nacional/Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1982.

- CAPELÃO, A. **Tratado do amor cortês**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- CARVALHO, M. T. **O amor nas cantigas jocosas dos cancioneiros medievais**. São Paulo: Terceira Margem, 2012.
- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dictionnaire des symboles**. Paris: Seghers, 1973. 4v.
- CORREIA, A. M.; DIONÍSIO, J. M.; GONÇALVES, M. E. A poesia lírica galego-portuguesa. In: CASTRO, F. L. de (ed.). **História da literatura portuguesa**: das origens ao Cancioneiro Geral. Lisboa: Publicações Alfa, 2001. v.1, p. 101-161.
- DELUMEAU, J. **Le péché et la peur**: la culpabilisation en Occident. XIIIe-XVIIIe siècles. Paris: Fayard, 1983.
- DELUMEAU, J. **História do medo no Ocidente 1300-1800**: uma cidade sitiada. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- DUBY, G. **O tempo das catedrais, a arte e a sociedade**: 980-1420. Lisboa: Imprensa Universitária: Editorial Estampa, 1979.
- DUBY, G. **Idade Média, idade dos homens**: Do Amor e outros ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- DUMOULIÉ, C. **O desejo**. Petrópolis: Vozes, 2005.
- FERREIRA, M. E. T. **Antologia literária comentada**: idade média. 5. ed., Lisboa: Ulisseia, 1981.
- FESTUGIÈRE, A.-J. **La philosophie de l'amour de Marsile Ficin et son influence sur la littérature française au XVI<sup>e</sup> siècle**. Paris: J. Vrin, 1980.
- FLANDRIN, J.-L. **Les amours paysannes**: XVI-XIX siècle. Paris: Gallimard, 1981.
- GUSDORF, G. **Mito e metafísica**. São Paulo: Convívio, 1980.
- HUIZINGA, J. **O outono da Idade Média**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- LANCIANI, G.; TAVANI, G. (org.). **Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa**. Lisboa: Caminho, 1993.
- LAPA, M. R. **Lições de literatura portuguesa**: época medieval. 7. ed. Coimbra: Coimbra Ed., 1970.
- MOISÉS, M. **Dicionário de termos literários**. 12. ed. rev. e amp. São Paulo: Cultrix. 2004.
- MONGELLI, L. M. **Fremosos cantares**: antologia da lírica medieval galego-portuguesa. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- NEPOMUCENO, A. L. Festividade e erotismo nas cantigas de Pero Meogo. **Revista do Centro de Estudos Portugueses**, Belo Horizonte, v. 27, n. 37, p. 41-62, 2007.

PAES, J. P. **Erotismo e poesia**: poesia erótica em tradução. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

VASCONCELLOS, C. M. de (ed.). **Cancioneiro da Ajuda**. Reimpressão da edição de Halle (1904). Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1990. 2 v.

# O TAMANDUÁ XERENTE: VELHICE E VIOLÊNCIA NO “BURITI”, DE JOÃO GUIMARÃES ROSA

Edinael Sanches ROCHA\*

- **RESUMO:** Esse texto analisa um trecho da novela “Buriti”, de João Guimarães Rosa, no qual se pode entrever uma menção a um mito da tradição Xerente recolhido pelo etnólogo alemão Curt Nimuendaju. Por meio da análise comparativa dos textos desses autores, é possível estabelecer nexos semânticos entre a mitologia dessa etnia e a fatura literária rosiana, sobretudo em relação ao protagonista, Miguel. Essa relação se dá tanto pela temática da violência, quanto pela associação entre a velhice e a figura do tamanduá, elemento comum na produção dos dois autores estudados.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Buriti. Guimarães Rosa. Mitologia Xerente. Curt Nimuendaju.

## Introdução

A possibilidade de investigar a relação de “Buriti” com a cultura dos povos nativos é dada pelo próprio texto de Guimarães Rosa. Publicada em 1956, no *Corpo de baile*, a novela traz duas menções à figura mítica do Curupira, como se vê na seguinte passagem, na qual o narrador registra e comenta a fala de um dos personagens da trama: “Eh, bonito, bão... Assunga... Palmeira do Curupira...’ Tinha dito o Chefe Zequiel, bobo risonho. Como o Curupira, que brande a mênula desconforme, submetendo as ardentes jovens na cama das folhagens, debaixo do lua” (ROSA, 1969, p. 126).

A sentença dessa personagem é endereçada ao Buriti Grande, palmeira descomunal que sobressai na paisagem e ajuda a compor o cenário da ação, permeada de feitos tão extraordinários quanto a própria palmeira.

Na busca por relações de sentido que pudessem justificar a relação estabelecida pela personagem da narrativa, buscou-se analisar estilisticamente “Buriti”, cotejando o estudo do texto literário com textos que registrassem parte da tradição dos povos nativos, sobretudo aqueles que trouxessem mitos ou outros dados de sua cultura que falassem do buriti. Afinal, quanto do “Buriti” de Rosa poderia se relacionar com o buriti dos povos originários, para além da afirmação do Chefe Zequiel?

---

\* USP - Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada. São Paulo - SP - Brasil. 05508-080 - edinaelrocha@gmail.com

Artigo recebido em 25/04/2020 e aprovado em 20/07/2020.

Este artigo apresenta parte do resultado da pesquisa realizada no programa de pós-doutorado no departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH-USP. O dado significativo é que, no meio da busca acima mencionada, outros elementos da tradição mostraram ter relação com essa obra de Rosa e mereceram um estudo à parte<sup>1</sup>.

## Os tamanduás de Rosa

Num brevíssimo resumo da narrativa, a título de contextualização, “Buriti” encerra o ciclo de novelas *Corpo de baile*. O texto é dividido em três partes. Na primeira e na terceira partes, o narrador em terceira pessoa aproxima-se frequentemente da perspectiva de Miguel, o Miguilim da novela “Campo geral” – que abre *Corpo de baile* –, em sua viagem de volta à propriedade do Buriti Bom para pedir Maria da Glória, a filha de iô Liodoro, em casamento. Sua primeira passagem por ali se dera há aproximadamente um ano e meio, quando conheceu a jovem e se apaixonou por ela. A segunda parte, que alterna a narrativa em terceira pessoa com a perspectiva de Lalinha, jovem da cidade e nora de Liodoro, não será aqui levada em conta, assim como a parte final.

Toda a primeira parte da narrativa registra o retorno de Miguel ao cenário da ação, que se alterna com os *flash-backs* da viagem anterior. Um dos habitantes do lugar é o Chefe Zequiel, típico lunático do universo rosiano, que passa as noites em claro perscrutando os mínimos barulhos do sertão. Em diversos momentos da narrativa, registram-se as paisagens sonoras captadas por esse personagem, quando o narrador se aproxima de sua perspectiva. Num desses momentos, fundem-se as imagens noturnas e terroríficas do Chefe às lembranças de infância de Miguel.

Ao final de uma sequência de imagens perturbadoras, o narrador encerra um parágrafo com a seguinte sentença: “Daí, depois de muito silêncio, tem um pássaro, que acorda. Mutum” (ROSA, 1969, p. 115). Cabe lembrar que a infância de Miguel se passa justamente na localidade batizada com o mesmo nome da ave, Mutum.

O parágrafo seguinte inicia-se assim: “O mutum se acusa. O mutum, crasso.” (ROSA, 1969, p. 116), e se aproxima explicitamente do universo de recordações infantis de Miguel, sua identificação com os animais indefesos – como o coelho, macaco, tatu – e o medo, sobretudo em relação ao comportamento dos adultos que agem de forma violenta entre si e em face desses mesmos animais.

Na sequência, apresentam-se as ameaças que assombravam Miguilim: o lobo, aproximado das “pessoas mais velhas” que, por sua vez, são “inimigas dos meninos”. Logo, as pessoas mais velhas “soltam e estumam cachorros, para irem matar os bichinhos assustados” (ROSA, 1969, p. 116).

Então, o narrador, quase como se fizesse um parêntese, interrompe o fluxo no qual se fala do cerco dos tatus pelos cachorros, atizados pelos adultos, e introduz o motivo do tamanduá, registrando o cerco e morte de um casal de tamanduás:

---

<sup>1</sup> Exemplo do que foi desenvolvido na pesquisa aqui mencionada pode ser lido no artigo publicado na Revista *Literatura e Sociedade* (ROCHA, 2020).

O tamanduá. Tamanduá passeia no cerrado, na beira do capoeirão. Ele conhece as árvores, abraça as árvores. Nenhum nem pode rezar, triste é o gemido deles campeando socorro. Todo choro suplicando por socorro é feito para Nossa Senhora, como quem diz a salve-rainha. Tem uma Nossa Senhora velhinha. Os homens, pé-ante-pé, indo a peitavento, cercaram o casal de tamanduás, encantoados contra o barranco, o casal de tamanduás estava dormindo. Os homens empurraram com a vara de ferrão, com pancada bruta, o tamanduá que se acordava. Deu um som surdo, no corpo do bicho, quando bateram, o tamanduá caiu pra lá, como um colchão velho. Deixaram que ele se reaprumasse, se virando para cá, parecia não estar entendendo que era a morte, se virou manso como um bicho de casa, ele percebia que só por essa banda de cá era que podia fugir. O outro também, a fêmea. No esgueirar as compridas cabeças, para escapar, eles pareciam tontos, pedintes, sem mossas de malícia, como se fossem receber alguma comida à mão. Era de por piedade. Os homens mataram, com foçadas e tiros, raivavam. Os tamanduás se abraçavam, em sangues, para morrer – aquelas caudas ainda levantaram e bateram, espaço, feito palma seca de buriti, na poeira, chiou-chiaram, chocalhado, até um fim... Caminhando, no vau da noite, se chega até na beira do Inferno. As pessoas grandes tinham de repente ódio umas das outras. Era preciso rezar o tempo todo, para que nada não sucedesse. A noite é triste. (ROSA, 1969, p. 116-117).

Note-se que, antes do relato, o narrador introduz o tema “O tamanduá”, que serve como uma espécie de título à pequena narrativa que vem a seguir, à maneira de um pequeno conto incrustado no conto maior. A passagem contém, em suma, toda a expressividade que bem poderia ser encontrada em “Campo geral”, para falar da crueldade do mundo adulto em contraposição à inocência do universo infantil de Miguelim. A prática de “rezar o tempo todo” é uma clara menção à prática da avó do menino, que vê no apego ao sagrado a forma ideal de lidar com os perigos da vida.

## Os tamanduás Xerente

Conforme dito acima, na busca de narrativas dos povos originários que tivessem o buriti como referência, chamou a atenção uma história recolhida entre os índios Xerente, no estado de Tocantins (antiga região norte de Goiás), pelo etnólogo alemão Curt Nimuendajú. Esse autor, que viveu várias décadas entre os índios brasileiros, registrou essa narrativa em sua visita a essa etnia, em 1937. A história encontra-se no volume *The Serente* (NIMUENDAJU, 1942, p. 67-68, tradução nossa), publicado em Los Angeles em 1942:

Numa aldeia Xerente vivia um velho krieri'ekmu [uma das subdivisões do povo, literalmente “bráctea da palmeira pati”] e sua esposa muito idosa. Na época de amadurecimento dos frutos do buriti, o casal se mudou para um riacho, ergueu uma cabana e juntou cestos com frutos de buriti. A filha do casal de velhos visitou-os, dias depois, para ver como estavam. Ela os encontrou na cabana e notou, com espanto, muitas fibras de buriti penduradas ali, do melhor tipo, obtidas pela remoção de camadas superiores de folhas jovens. Ficou surpresa também pelos muitos pedaços

de ninhos de cupim por ali jogados. O velho casal deu todos os frutos que haviam colhido para a filha, explicando que já não conseguiam comer nenhuma fruta dura. Numa segunda visita aos pais, alguns dias depois, a moça não os encontrou, achando, em seu lugar, não muito longe da cabana, dois tamanduás deitados, cobertos por suas caudas, sobre disfarces “Padi”. Por toda parte havia pedaços de ninhos de cupim e todos os montes de cupim da vizinhança estavam quebrados. A filha procurou por sinais dos pais por toda a parte, mas achou apenas os dos tamanduás. Ao voltar para sua aldeia, a mulher contou ao marido que os pais tinham desaparecido sem deixar vestígios, e que ela encontrou dois animais estranhos perto da cabana. O homem foi imediatamente até a cabana à beira do riacho, acompanhado da esposa, para ver o que estava acontecendo. Os tamanduás, farejando sua aproximação, trotaram em direção a uma ilha arborizada, mas o homem alcançou-os e espancou-os até a morte. Enquanto a mulher assava a carne, ele procurou em toda a vizinhança pelo velho casal, mas não encontrou nada além dos rastros de tamanduás. Os dois voltaram para casa com a carne e os dois trajes e máscaras. À noite, o sangue dos dois tamanduás assassinados se transformou em um grande número de tamanduás, que se aproximou da aldeia. Na manhã seguinte um velho aldeão conhecedor de tudo foi à cabana perto do riacho para ver se poderia explicar o desaparecimento dos velhos. Quando voltou, chamou o marido da filha e disse que os tamanduás que ele matara eram seus sogros, que haviam se transformado nos animais por meio dos disfarces. Em memória do evento, os trajes deveriam ser preservados e, ocasionalmente, renovados para um festival Padi [“festa do tamandua”].<sup>2</sup>

O buriti, tão importante à cultura Xerente, é o que faz o casal de velhos se mudar, na época da maturação de seus frutos. A colheita, como uma provisão para uma jornada – proximidade com a morte? – fica para a filha do casal, jovem, casada, provavelmente fértil, pois a falta de dentes, advinda do envelhecimento, impede-os de desfrutar da colheita.

---

<sup>2</sup> “In a Sere’nte village there lived an old *krieri’ekmü* with his very aged wife. At the season of maturing burity fruits this couple moved to a brook, erected a hut there, and gathered basketfuls of burity fruits. After a few days their daughter came to see how they were getting along. She met her parents in the hut and with amazement noted hanging there quantities of the finest kind of burity fibre, obtained by removal of the upper layer of young leaves. She was also surprised at many fragments of termite nests lying about. The old couple gave all the fruits gathered by them to their daughter, explaining that they were no longer able to eat any hard fruit. Several days later, when the daughter again came to visit her parents, they were no longer to be seen; instead, not far from the hut, were lying two anteaters, covered by their tails, on Padi’ disguises. Round about everything was strewn with lumps of termite nests, and all the termite mounds in the vicinity were broken up. The daughter looked for traces of her parents everywhere, but found only those of the anteaters. She therefore returned to her husband, telling him that her parents had vanished without leaving a trace and that she had found two odd unknown animals near the hut. The man immediately accompanied her to the hut by the spring in order to see what were the facts. Tie anteaters, scenting their approach, trotted off toward a wooded island, but the man overtook them and clubbed them to death. While his wife was roasting the flesh, he searched the entire vicinity for the old couple, but found nothing except anteater tracks. The two returned home with the meat and the two masquerade outfits. At night the blood of the slain pair was transformed into a large number of anteaters, which came close to the village. The next morning an old villager conversant with everything went to the hut by the spring to see whether he could explain the disappearance of the old people. When he got back, he called the daughter’s husband and told him the two anteaters he had killed were his parents-in-law, who had turned into those beasts by means of their masquerade. In memory of the event the costumes were to be preserved and occasionally renewed for a Padi’ festival.” (NIMUENDAJU, 1942, p. 67-68).



Os tamanduás não têm dentes, ou os possuem pouco desenvolvidos, o que torna mais significativa a aproximação do casal de velhos com esse animal. Chama a atenção, também, as nobres fibras de buriti, aparentemente difíceis de serem conseguidas, extraídas das folhas mais jovens e que serviriam para a construção dos trajes rituais. A transformação do casal em tamanduás, metáfora da morte, indicativa de uma passagem para outra esfera da existência, parece incompreensível para a filha, que chama o marido. A fúria do marido, aparentemente inexplicável, perfaz e precipita, de forma violenta, o que poderia ser feito de maneira menos abrupta. O sangue derramado semeia a terra, fazendo brotar outra colheita, de tamanduás. O sentido da fartura e da colheita, final de um processo que pede uma continuidade – o da sementeira –, parece encenado na sucessão de gerações, dos velhos que deixam a herança, material e cultural, para a filha jovem. Mas é necessária a presença de outro elemento da tribo, também idoso, para dar sentido ao que ocorrera, estabelecendo o nexo causal entre o casal assassinado e o novo ritual, Padi.

Curt Nimuendaju não presenciou o referido ritual quando esteve entre os Xerente, tendo de contar com o relato de informantes. Pôde, no entanto, ver as máscaras rituais, feitas de fibra de buriti, que têm o formato cônico, com aberturas laterais para os braços e imitam o formato da cabeça de um tamanduá, cobrindo todo o corpo de quem as usa. No topo desse cone, na parte que corresponde ao focinho do animal, uma pena de arara vermelha representa a língua. Segundo o autor, o ritual não tem conotação sagrada, sendo uma festa na qual uma dupla encena a morte do casal mítico. A dança ritual é acompanhada por grandes chocalhos, feitos de frutos de cabaça, de mais de três metros de comprimento. Nimuendaju conclui que esse ritual é “coisa do passado” dessa etnia, pois, embora houvesse a indicação de que certa tribo organizaria a cerimônia, não era observável qualquer movimentação de seus componentes para que ela de fato acontecesse.

## **Entre a violência e a velhice**

Tendo em mente o mito recolhido pelo etnólogo alemão e atendo-nos ao núcleo da ação, na morte do casal de tamanduás por meio violento, voltemos ao texto de Rosa.

Admite-se aqui a possibilidade da narrativa Xerente apresentada acima, bem como o volume de Curt Nimuendaju, *The Serente*, no qual ela se insere, terem servido de inspiração para a ficção de Guimarães Rosa, dada a semelhança entre diversos pontos passíveis de serem identificados entre eles. A possibilidade de estabelecer elos entre a prosa rosiana e a etnografia de Nimuendaju já foi estabelecida pela crítica, como se pode ler no volume de Lúcia Sá, *Literaturas da floresta*, de 2012.

O autor mineiro, obviamente, aproveita alguns dos elementos do mito colhido por Nimuendaju de acordo com o critério de construção de sua narrativa, sendo imprescindível marcar as diferenças entre o texto de “Buriti” e o do etnólogo.

Rosa centra sua atenção sobre a morte violenta do casal de animais, não havendo qualquer menção ao que acontece antes ou depois no mito. Nada se registra no texto recolhido pelo etnólogo sobre a reação dos animais, exceto sua tentativa frustrada de fuga ante a aproximação do marido da filha. O espancamento até a morte, sucintamente

pontuado em Nimuendaju, ganha grande ênfase no trecho de “Buriti”. Fica patente o efeito dramático, exacerbado, como a marcar a vitória da brutalidade desmedida sobre a inocência indefesa, que recorre ao sagrado sem resultado aparente, na menção a Nossa Senhora. Sublinhe-se aqui a nota sincrética, na qual a tradição católica se mescla à nativa. Essa brutalidade das “pessoas mais velhas”, primeiro dirigida contra os meninos/animais indefesos, se reverte no “ódio” das “pessoas grandes” umas contra as outras.

Chamam a atenção, no entanto, algumas semelhanças entre as duas histórias, desde a mais geral, como o casal de tamanduás vitimados por uma fúria aparentemente inexplicável, espancado até a morte (“*clubbed them to death*” no texto de Nimuendajú<sup>3</sup>), o sangue derramado pelo ato violento e até os pequenos detalhes, pelo fato de ser um casal, deitado (no mito) /dormindo (em Rosa).

Após o relato do mito, o etnólogo descreve brevemente o ritual. Ele aponta para o uso de chocalhos, “*dance rattles*”, durante a celebração. Esse detalhe é mencionado no texto de Rosa, servindo aos seus propósitos expressivos: “Os tamanduás se abraçavam, em sangues, para morrer – aquelas caudas ainda levantaram e bateram, espaço, feito palma seca de buriti, na poeira, chiou-chiaram, *chocalhado*, até um fim...” (ROSA, 1969, p. 117, grifo nosso). As caudas dos animais, aproximadas da palma seca de buriti, no momento da morte, contrastam com as fibras mencionadas na lenda, “*quantities of the finest kind of burity fibre*”<sup>4</sup> (NIMUENDAJU, 1942, p. 67), colhidas pelo casal de velhos.

Numa primeira leitura, pode parecer que a mais evidente relação entre o texto rosiano e a narrativa Xerente é de ordem visual, figurativa. A proximidade entre as recordações traumáticas vividas por Miguilim, figuradas na imagem do tatu sendo caçado, tanto em “Campo geral” como em “Buriti”, estendem-se ao tamanduá, seu encurralamento e morte. No entanto, a análise comparativa entre os textos revela uma estreita relação entre as histórias, de natureza propriamente estrutural.

Levando em consideração a sequência na qual se insere a menção à narrativa Xerente em “Buriti”, pode-se cogitar o mote da perseguição e morte dos animais, sem causa ou esclarecimentos aparentes, como sendo o elemento que justifica sua inserção no curso da obra. Isso reforça e potencializa o temor de Miguel/Miguilim ante a noite do sertão que evoca, para ele, o escuro do Mutum, permeado de medo, violência e incerteza.

O trecho destacado se encontra na primeira parte de “Buriti”, que marca, simultaneamente, o retorno de Miguel para a fazenda de Liodoro a fim de pedir a mão de Maria da Glória e sua lembrança de quando ele visitara a fazenda pela primeira vez. A passagem de Rosa, além de evocar a questão da violência, relaciona-se com o mito também pela relação do tamanduá com a velhice, explícita na tradição Xerente.

Diga-se, para deixar ainda mais evidente a associação do tamanduá com a velhice, que o abade Claude d’Abbeville (1975, p. 200), em 1614, ao tratar da fauna da ilha do Maranhão, faz a seguinte observação sobre esse animal: “Embora seja comestível e o comam os índios velhos, recusam-se os moços a fazer o mesmo, alegando que, se

<sup>3</sup> O texto de Curt Nimuendajú, *The serente*, publicado em 1942 nos Estados Unidos, foi traduzido para o inglês pelo antropólogo Robert Lowie a partir dos manuscritos do autor alemão.

<sup>4</sup> “muitas fibras de buriti, do melhor tipo” (NIMUENDAJU, 1942, p. 67, tradução nossa).

comessem a carne desse animal que se alimenta de formigas, ficariam débeis e sem coragem na guerra”.

Essa questão, a da velhice e sua relativa proximidade com a morte, aparece transversalmente em “Buriti”, nos momentos em que a perspectiva narrativa se aproxima à de Miguel. Note-se que, antes do relato da morte dos tamanduás, o narrador indica a animizade entre as pessoas mais velhas e os meninos para, depois do relato, apontar para o ódio das pessoas grandes entre si. Caracteriza-se, dessa forma, a vida adulta como um território, ou momento da vida, hostil por excelência, havendo o predomínio de sentimentos negativos, tanto em relação à infância quanto aos próprios indivíduos que se encontram entre os “mais velhos”. A essa pequena moldura que enquadra a cena dos tamanduás mortos, pode-se localizar pelo menos mais uma, maior, a situar toda essa primeira parte da narrativa.

Logo no início da novela, no terceiro parágrafo, o narrador retrata o jovem Miguel, ao anoitecer, imerso nos barulhos do sertão. Ele se aproxima do Buriti Bom, mas estaciona o jipe próximo ao regato onde parara na primeira viagem. O trecho a seguir precede a rememoração do último serão de Miguel passado no Buriti Bom, quando conversa em apartado com Maria da Glória: “[...] bastava a gente guardar um pouco o silêncio, e o confuso de sons rodeava, tomava conta. *Como a infância ou a velhice – tão pegadas a um país de medo.*” (ROSA, 1969, p. 83, grifo nosso).

Próximo ao fim da primeira parte, pouco antes de finalizar outro trecho em que esse serão é o foco de suas lembranças, o narrador, colado à perspectiva de Miguel, registra o seguinte:

*Envelhecer devia de ser bom – a gente ganhando maior acordo consigo mesmo. Minha mãe dizia: – Todo amor... A meninice é uma quantidade de coisas, sempre se movendo; a velhice também, mas as coisas paradas, como em muros de pedra sossa. O Mutum. Assim, entre a meninice e a velhice, tudo se distingue pouco, tudo perto demais. De preto, em alegria, no mato, o mutum dança de baile.* (ROSA, 1969, p.139-140, grifo nosso).

O narrador traz para o primeiro plano a questão do passado traumático da criança Miguilim, registrada de forma plena em “Campo geral”, com as perspectivas atuais do adulto jovem Miguel. Não resta dúvida de que a escuridão da noite e seu “confuso de sons” evocam o “país de medo” que permeiam tanto a infância, já vivida, quanto a velhice, que ainda está por vir, imprevisível. As únicas certezas são as marcas deixadas pelo passado e a morte, que a todos alcança. Ao medo registrado no início da narrativa, contrapõe-se a possibilidade (“envelhecer *devia de ser bom*”) da construção de algo qualitativamente melhor. No caminho da juventude à velhice, constata-se a “quantidade de coisas” que vai do movimento incessante à gradativa imobilidade, dos muros de pedra sossa, empilhadas, sem argamassa. A síntese do vivido, o que há entre a meninice e a velhice, é imprecisa, pois “tudo se distingue pouco, tudo perto demais”. No meio do caminho tanto pode haver a pedra, ou o núcleo duro da violência desmedida, quanto o amor, o “destino verdadeiro”, nas palavras do narrador.

A narrativa Xerente, incrustada no texto literário de Rosa, traz de forma evidente a questão da brutalidade que marca a vida adulta, pedra de toque para o Miguilim dentro de Miguel. E, por assim dizer, criptografada metonimicamente na associação velhice/tamanduá, a menção ao dilema de Miguel ante o curso da vida e a velhice, suas vicissitudes e incertezas.

Na tradição registrada por Nimuendajú, a festa ritual pode ser uma forma de celebrar a memória dos antepassados mortos, além de expiar a culpa. Na recordação de Miguel, a superação do sofrimento que o constitui consiste no enfrentamento dos seus fantasmas pessoais – um ritual no sentido pessoal, não coletivo –, numa travessia que deverá levá-lo à solar figura de Maria da Glória, associada em mais de um trecho de “Buriti” à alegria.

Cabe anotar que na segunda parte de “Buriti”, na qual a perspectiva narrativa se aproxima de Lalinha, a passagem do tempo também se apresenta de forma crucial, ainda que em outros termos, diferentes da apresentada por Miguel. Se o rapaz se debate entre a meninice e a velhice, e o que pode haver entre essas fases, Leandra aponta para a imobilidade da vida no Buriti Bom, na imagem do “poço parado”, ou na “roda travada”, ou mesmo na “âncora” que impede as pessoas de irem ao encontro do que deve vir.

Por fim, é importante salientar que esses animais – tatu, tamanduá e bicho-preguiça – pertencem à mesma superordem na classificação filogenética, antes conhecida como edentata (desdentados), hoje chamada xenarthra<sup>5</sup>, e são encontrados somente nas Américas.

Para além dos limites do texto de Rosa, parece oportuno refletir sobre a inserção desse tamanduá nativo ou, antes, desse nativo transmutado em tamanduá, vítima de uma violência desmedida. Por mais que a fonte Xerente pudesse atender apenas e tão somente a critérios estéticos – hipótese que não se sustenta – servindo de base à expressividade própria do enredo da novela, a relação entre os dois textos parece rica demais para ser posta de lado, ainda que aqui se arrisque a uma arbitrariedade em face do texto literário.

Os representantes do Novo Mundo (“meninos”, como os mencionados no texto rosiano/tamanduás, espécie exclusiva das Américas), com sua cultura e mitologia próprias, que incluem parentescos míticos com os entes da natureza que lhes são próprios, como onças, tamanduás e etc, veem-se vítimas de violência por parte das “pessoas mais velhas” oriundas do Velho Mundo/Europa. Os relatos dos viajantes não insistiam na inocência e docilidade dos habitantes dessa terra, cuja cultura foi considerada por séculos – e ainda é, por muitos – como primitiva e rude se comparada à avançada civilização europeia adulta, de “pessoas grandes”? É conhecido, por exemplo, o debate sobre a existência de almas entre os habitantes das Américas, para que se discutisse a possibilidade de serem salvos e/ou mortos e escravizados. Ou seja, seriam eles “pessoas” ou seres mais próximos aos animais e, portanto, passíveis de serem caçados e mortos apenas para satisfazer a raiva e a ganância do caçador/conquistador?

---

<sup>5</sup> “Dotados de dedos com garras, e carapaça rígida, ou placas articuladas; se alimentam principalmente de insetos - ou folhas, no caso das preguiças. Possuem nenhum ou poucos dentes, desprovidos de esmalte, e que crescem continuamente. Seus ossos não possuem cavidade medular, e suas costelas se encontram presas aos ossos da cintura. Além disso, as vértebras possuem mais articulações que outros grupos de mamíferos, dando origem ao nome do grupo, que significa ‘articulação estranha’” (ARAGUAIÁ, 2018, grifo do autor).

A paisagem sonora do Chefe Zequiel, ao evocar a infância de Miguel, embora se refira a animais distintos dos registrados na infância do personagem, salienta a presença da violência e da tristeza que marcam parte da vivência de Miguilim. Ao final do trecho, Rosa sentencia: “A noite é triste”. A aurora que marca a chegada do europeu ao novo continente não marca, para os habitantes originários, o começo de uma longa e triste noite que dura até hoje?<sup>6</sup>

## Concluindo

Ao identificarmos o conteúdo do mito Xerente em meio ao texto de Rosa, vemos que é possível colocar a cultura desse povo no mesmo patamar de outros textos clássicos que servem de “bateria” à sua escrita.

Em carta endereçada a Edoardo Bizarri, na qual trata das múltiplas referências à *Divina comédia* e à *Bíblia* presentes em “Dão-Lalalão”, Rosa (2003, p. 86-87, grifo do autor) se refere a esses textos da seguinte forma:

[...] foi intencional tentativa de evocação, daqueles clássicos textos formidáveis, verdadeiros acumuladores ou baterias, quanto aos temas eternos. [...] no nosso caso, ainda que tosca e ingenuamente, o efeito visado era o de inoculação, impregnação (ou simples ressonância) subconsciente, subliminal. Seriam espécie de sub-paracitações (!?): isto é, só células temáticas, gotas de essência, esparzidas aqui e ali, como tempero, as “fórmulas” ultra-sucintas (Um pouco à maneira do processo de modificações do tema – que ocorre, na música, nas fugas?). E para funcionar, apenas, em passagens de ligação, como coloração do pano-de-fundo.

O procedimento de “evocar” determinado texto, “inoculando” a tradição em sua obra ou “impregnando-a” com determinada referência, parece evidente no estudo comparativo aqui apresentado.

No entanto, é fato que não estamos diante de um texto “clássico”, no tradicional sentido do termo. Trata-se, na verdade, de uma relação que aqui se estabelece entre o texto de Rosa e uma tradição pouco mencionada pelo autor em suas correspondências, por exemplo. Mas, seguindo a indicação de Rosa a Bizarri e colocando o texto de Nimuendaju ao lado do trecho de “Buriti”, é possível identificar o mito funcionando como uma espécie de “célula temática”, que concentra parte do drama de Miguel. Essa “passagem de ligação”, pedaço das paisagens sonoras captadas por Zequiel, decerto colore o pano de fundo da narrativa, mas não se restringe a essa função decorativa. Por isso é questionável o “apenas”, mineira e estrategicamente colocado na missiva. Na realidade, o pano de fundo deve ser posto entre parênteses, uma vez que é chamado para tomar o primeiro plano, trazendo surpreendentes relações de sentido com o restante da narrativa.

---

<sup>6</sup> Não à toa, o clássico de Lévi-Strauss (1996), que fala de sua experiência entre as tribos brasileiras, se chama *Tristes trópicos...*

## Agradecimentos

À Profa. Dra. Cleusa Rios Pinheiros Passos e à antropóloga Betty Mindlin, pela intensa troca intelectual e afetiva. À Ludimila Hashimoto de Barros pela revisão e pela produção do *abstract*. À Tetê e ao Chico, meus amores.

ROCHA, E. S. The Serente anteater: old age and violence in Buriti by João Guimarães Rosa **Revista de Letras**, São Paulo, v. 60, n. 1, p. 45-54, jan./jun. 2020.

- **ABSTRACT:** *This text analyses an excerpt from João Guimarães Rosa's novella "Buriti" where it is possible to glimpse a mention of a myth from the Xerente tradition collected by German ethnologist Curt Nimuendaju. Through the comparative analysis of the texts by those authors, it is possible to establish a semantic nexus between the mythology of that ethnicity and Rosa's literary abundance, mainly concerning the protagonist, Miguel. That relationship takes place involving both the violence theme and the association between old age and the figure of the anteater, a common element in the work of both authors.*
- **KEYWORDS:** *Buriti. Guimarães Rosa. Xerente mythology. Curt Nimuendaju.*

## Referências

ARAGUAIA, M. Superordem Xenarthra. **Mundo Educação**. Disponível em: <https://mundoeducacao.uol.com.br/biologia/superordem-xenarthra.htm>. Acesso em: 5 out. 2018. Não paginado.

D'ABBEVILLE, C. **História da missão dos padres Capuchinhos na Ilha do Maranhão e terras circunvizinhas**. Tradução de Sergio Milliet. São Paulo: Itatiaia: EDUSP, 1975.

LÉVI-STRAUSS, C. **Tristes trópicos**. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

NIMUENDAJÚ, C. **The Serente**. Trad. Robert H. Lowie. Los Angeles: The Southwest Museum Administrator of the Fund, 1942.

ROCHA, E. S. O Buriti e os buritis: breve estudo sobre a obra de Guimarães Rosa e a cultura e a mitologia dos povos originários das Américas. **Literatura e Sociedade**, São Paulo, v. 25, n. 32, p. 127-147, 2020.

ROSA, J. G. **Noites do sertão**. 4. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1969.

ROSA, J. G. **Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri**. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

SÁ, L. **Literaturas da floresta**: textos amazônicos e cultura latino-americana. Tradução de Maria Ignez França. Rio de Janeiro: Eduerj, 2012.

# ITALIANO, LINGUA LETTERARIA? L'INFLUSSO DELLE *PROSE DELLA VOLGAR LINGUA* SULL'ITALIANO CONTEMPORANEO

Fabrizio RUSCONI\*

- **RESUMO:** Este artigo tem como objetivo mostrar por que o italiano ainda pode ser percebido como língua literária devido à distância entre escrita e oralidade, entre língua espontânea e norma culta. O intuito é esclarecer de que forma a peculiaridade da história linguística italiana, conhecida como “questione della lingua”, contribuiu para determinar aquilo que é ainda hoje o italiano. Estamos convencidos de que a autoridade dos argumentos de Bembo, expostos em *Prose della volgar lingua*, sua fortuna póstuma, bem como o uso e a sistematização que a esta foi dada pelos *Accademici della Crusca*, tenha, de fato, determinado um afastamento entre língua falada e língua escrita, causando, ao longo de uma história secular, muitos fenômenos que ainda hoje caracterizam a cultura italiana.
- **PALAVRAS CHAVE:** Pietro Bembo. Vocabolario della Crusca. Italiano língua literária.

Na perene *questione della lingua italiana* com a qual “[...] indica-se, por convenção historiográfica, o debate secular através do qual os intelectuais italianos se esforçaram para definir a natureza da língua do país em que viviam, ao fixar-lhe os critérios normativos, gramaticais e de seleção lexical”<sup>1</sup> (SERIANNI, 2002, p. 151, tradução nossa), a proposta de Pietro Bembo tem e terá um peso decisivo. As teses de fato contidas e expostas no diálogo as *Prose della volgar lingua* (BEMBO, [1525]) estabelecerão as bases sobre as quais se construirá o grande edifício da língua italiana por séculos. Deve-se, em parte, a Bembo e a sua autoridade se sua proposta que de fato concebia a língua italiana falada como língua escrita de teor literário, garantida pelo exemplo de Petrarca e de Boccaccio, terá peso suficiente para chegar substancialmente indene até o século XX.

Vamos tentar observar esta história secular partindo de seu ponto de chegada. Pasolini, em uma conhecida entrevista Rai, concedida na década de 1960, lembra que a língua italiana nasce como língua literária que se reconhece e se define a partir da autoridade dos seus grandes escritores, Dante, Petrarca e Boccaccio, distinguindo-se

---

\* UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro. Faculdade de Letras. Rio de Janeiro – RJ – Brasil. 21941-917 - fabriziorusconi@gmail.com

<sup>1</sup> “[...] si indica, per convenzione storiografica, il dibattito secolare attraverso il quale gli intellettuali italiani si sforzarono di definire la natura della lingua del paese in cui vivevano, fissandone i criteri normativi, grammaticali e di selezione lessicale” (SERIANNI, 2002, p. 151).

Artigo recebido em 25/04/2020 e aprovado em 20/07/2020.

claramente de outras línguas nacionais cuja gênese e unificação é antes de tudo um evento político que acompanha a formação dos grandes Estados Nacionais. Pasolini não o lembra expressamente, porém sua leitura do italiano como língua literária retoma os argumentos de Pietro Bembo que, devido a vicissitudes e razões históricas e ideológicas, no século XVI prevaleceram sobre as posições concorrentes quando não abertamente hostis às do linguista e filólogo veneziano.

É sempre Pasolini quem, na série de ensaios que dedica à *questione della lingua*, hoje reunidos sob o título de *Empirismo Eretico*, reflete criticamente sobre esta história, individuando-lhe o momento de virada decisiva que se verifica com a imposição hegemônica da língua “técnico-científica”: “[...] enfim, o princípio de homologação está evidentemente em uma nova forma social da língua – em uma cultura técnica no lugar da humanista”<sup>2</sup> (PASOLINI, 2008, p. 1264, tradução nossa). Eis que então, na passagem dos anos sessenta-setenta, se observa uma virada radical, isto é, a definitiva demolição do sonho bembesco de uma língua literária, arcaica e distinta da língua falada, imposta de cima pela grande e pequena burguesia que fez do italiano literário a própria língua de classe, definitivamente substituída, a partir da década de 1960 do século XX, da língua técnica da burguesia tecnocrática. Considerando-se hoje consumada essa passagem da qual Pasolini foi intérprete profético, permanecem sem respostas ainda muitas perguntas que poderiam nos dar mais clareza a respeito do alcance e das consequências socioculturais e concretas que o projeto bembesco imprimiu na língua italiana antes da sua definitiva substituição com a língua técnica.

É um fato comprovado que o sucesso da operação de Bembo, a sua grande autoridade, move os ponteiros do relógio para trás de duzentos anos, recomeçando da língua áurea da Florença do século XIV e de seus autores canônicos: Boccaccio no que se refere à prosa, Petrarca na poesia. Escreve Marazzini (2001, p. 238, tradução nossa): “Quando Bembo fala de língua vernácula, entende certamente o toscano: porém não o toscano vivente, o toscano falado na Florença do século XVI, mas o toscano literário trecentista dos grandes autores”<sup>3</sup>. As consequências culturais e linguísticas da sua proposta arcaizante são muitas e duradouras. De acordo com Dionisotti (2002, p. 82):

[...] *la scoperta che il Bembo fece di una diversa stratificazione linguistica per il Tre e il Quattrocento, e la frattura netta che egli operò nella continuità dello sviluppo linguistico toscano e italiano restaurando a suo potere lo strato più antico e dissolvendo quello più recente, ebbero importanza fondamentale non soltanto per l'opera tutta di lui ma anche per i successivi generali sviluppi della lingua e letteratura italiana.*<sup>4</sup>

<sup>2</sup> “[...] *infine, il principio di omologazione è evidentemente in una nuova forma sociale di lingua – in una cultura tecnica che sostituisce quella umanistica*” (PASOLINI, 2008, p. 1264).

<sup>3</sup> “Quando Bembo parla di lingua volgare, intende certamente il toscano: tuttavia non il toscano vivo, il toscano che si parla nella Firenze del XVI secolo, piuttosto il toscano letterario trecentesco dei grandi autori” (MARAZZINI, 2001, p. 238).

<sup>4</sup> “[...] a descoberta que Bembo fez de uma diversa estratificação linguística no que concerne aos séculos XIV e XV, e a clara ruptura que ele deu na continuidade do desenvolvimento linguístico toscano e italiano restaurando a seu gosto a camada mais antiga e dissolvendo a mais recente, tiveram importância fundamental não apenas



Embora com algumas diferenças de cânone e de concepção, a proposta arcaizante instruída por Bembo, que via no áureo florentino do século XIV e em seus autores modelos sobre os quais normalizar a língua, foi adotada pelos *cruscanti* – que não por acaso mencionam seu nome na introdução da primeira edição do *Vocabolario*, juntos àquele de Salviati – se torna prática de apuramento e momento fundador na constituição do corpus da língua do *Vocabolario della Crusca*, cujo sucesso é tal que dita norma para todos aqueles que olharem no “volgare italiano” para suas obras<sup>5</sup>.

Por essas e outras razões, as consequências culturais e linguísticas da proposta arcaizante bembesca e, a seguir, cruscante, são muitas e duradouras. Não é incomum hoje ouvir queixas sobre o teor literário do italiano escrito, sua distância da língua cotidiana, lamúrias as quais se acompanha um embaraço no que diz respeito à redação de textos escritos. Lacunas culturais e escasso domínio de léxico e sintaxe se constatarem hoje mediamente em textos escritos tanto de estudantes de boa escolaridade, quanto daqueles adultos sem suficiente familiaridade com a literatura e com sua linguagem, desde sempre prerrogativa de grupos de doutos e distante da multidão dos falantes. Não é improvável que esta distância e quase impermeabilidade entre classes seja, em parte, o efeito de longo prazo de um posicionamento sobre a língua a partir da literatura, porque certamente a defasagem entre língua viva e língua escrita é atribuível ao classicismo vulgar/vernacular de Bembo e sucessivamente ao purismo *cruscante*. Em ambos os casos se individualizam normas de bom idioma (não apenas de belo estilo) no florentino/toscano de século XIV, desprezando a língua contemporânea e seus autores.

Para Bembo, é certo, o uso literário do vernáculo se realiza nos parâmetros daquela cultura humanista que se inspira à doutrina ciceroniana da imitação<sup>6</sup>. Quanto ao *ciceronianismo* de Bembo, escreveu páginas esclarecedoras Dionisotti (2002, p. 80, tradução nossa), ao lembrar que “[...] a partir de 1513 Bembo foi o grande mestre do humanismo ciceroniano”; *modus operandi* deste seria “[...] no isolamento de uma camada áurea de língua e de estilo que as camadas posteriores da latinidade argêntea e decadente acabaram por encobrir”<sup>7</sup> (DIONISOTTI, 2002, p. 82, tradução nossa). A mesma lógica vem sendo aplicada à língua vernácula na qual, assim como no latim, observa-se a sucessão de duas épocas, isto é, a áurea do século XIV e a argêntea do século XV. Portanto, se por um lado se tinha o alto exemplo de um Cícero na prosa e de um Virgílio na poesia, com relação

---

por toda sua obra, mas também pelas sucessiva evolução da língua e literatura italiana.” (DIONISOTTI, 2002, p. 82, tradução nossa).

<sup>5</sup> Certamente houve também muitos autores polêmicos quanto às escolhas feitas pelos “cruscanti”. O contencioso sobre quais características deveria ter o italiano escrito e, por conseguinte, aquilo falado, ainda estava em aberto. Conhecem-se os argumentos de alguns célebres *anticruscanti*: os de Paolo Beni entregues a uma obra do título eloquente: *L'Anticrusca ovvero il Paragone dell'italiana lingua, nel qual si mostra chiaramente che l'Antica sai inculta e rozza, e la Moderna regolata e gentile*; ou, também, a posição de Alessandro Tassoni que em *Incognito da Modana contro alcune voci del Vocabolario della Crusca* culpava os acadêmicos cruscanti de terem excedido nos arcaísmos, negligenciando as palavras de uso comum.

<sup>6</sup> A parte mais consistente dos argumentos em favor da imitação dos clássicos encontra-se nas epístolas em latim *De imitatione* de Bembo.

<sup>7</sup> “[...] l'isolamento di uno strato aureo della lingua e dello stile che gli strati successivi della latinità argentea e decadente avevano mal ricoperto” (DIONISOTTI, 2002, p. 82).

aos quais cada autor da latinidade posterior perde brilho e valor, por outro lado se terão os altos exemplos de um Boccaccio pela prosa e de um Petrarca pela poesia, com relação aos quais, igualmente, cada autor posterior perde brilho e valor. Ademais, no quadro da concepção do *ciceronianismo*, o valor da escritura é liberado de qualquer séria valoração quanto aos conteúdos e reduzido à sua prerrogativa essencial de forma.

Além disso, a abordagem filológica que Bembo trazia no vernáculo através da filologia humanista valoriza mais o texto e suas problemáticas – daquelas gráficas aos sinais da pontuação – e menos a língua viva, falada. Veja-se a respeito as duas edições bembiane do Petrarca e de Dante. De acordo com Dionisotti (2002, p. 82):

*Egli fu senza dubbio il primo editore di testi volgari del Trecento, che avesse chiara coscienza del fatto che la lingua del Trecento era stata diversa da quella di un secolo dopo e doveva essere conseguentemente restaurata eliminando la patina quattrocentesca che si era gradualmente sovrapposta su quei testi nella tradizione a stampa.*<sup>8</sup>

Parte do discurso e do método das *Prose della volgar lingua*, segundo nossa visão de homens da contemporaneidade, é viciado por um evidente equívoco: a de que aquilo que funciona para a literatura também funciona para a língua. Leia-se esse passo do *Libro Primo*, capítulo XVIII, em que expõem-se as teses de Bembo, na fala do irmão Carlo, a um interlocutor da grandeza de Giuliano de' Medici:

*Non è la moltitudine, Giuliano, quella che alle composizioni d'alcun secolo dona grido e autorità, ma sono pochissimi uomini di ciascun secolo, al giudicio de' quali, perciò che sono essi più dotti degli altri riputati, danno poi le genti e la moltitudine fede, che per sé sola giudicare non sa dirittamente.*<sup>9</sup> (BEMBO, [1525], p. 32).

Essa observação é substancialmente verdadeira se aplicada à literatura que, como instituição, constrói o próprio discurso a partir de um grupo fechado de leitores-críticos, detentores do gosto e das competências histórico-filológico-estéticas aptas a julgar a qualidade dos textos e formar-lhe o cânone. É, pelo contrário, absolutamente falaciosa quando transportada à língua. A língua, pois, diferentemente da literatura, é o produto de contingências históricas extremamente complexas e, portanto, não seria possível submetê-la ao juízo de um grupo limitado de “doutos”. Ademais, que dessas contingências, cuja complexidade nos foge, pertença também o projeto bembesco e cruscante os quais juntos contribuíram a plasmar o italiano que ainda hoje é o nosso, em nada diminui essa complexidade que muitas vezes se alimenta do improvável, do imponderável.

---

<sup>8</sup> “Ele foi, sem dúvida, o primeiro editor de textos vernáculos do século XIV, que tivesse uma consciência clara do fato que a língua do *Trecento* tinha sido diferente daquela do século posterior e, portanto, tinha de ser restaurada eliminando a pátina quatrocentista que se tinha pouco a pouco sobreposta aos textos da tradição impressa.” (DIONISOTTI, 2002, p.82, tradução nossa).

<sup>9</sup> “Não é a multidão, Giuliano, aquela que dá clamor e autoridade às composições de um século, mas, antes, pouquíssimos homens de cada século, ao juízo dos quais, sendo eles reputados mais doutos dos outros, dão fé às pessoas e à multidão, que para si não sabe julgar retamente.” (BEMBO, [1525], p. 32).

E de fato muitas das novidades gramaticais introduzidas por Bembo e apresentadas por Giuliano de' Medici no *Terzo libro* das *Prose* são ainda as nossas. Nesse sentido, por exemplo, a escolha da terminação do presente indicativo de segunda pessoa em *-i* (*tu ami*, em substituição de formas em *-e*, *tu ame*); quanto à primeira pessoa plural diversamente é permitida apenas a terminação em *-iamo* (*noi amiamo*) e recusada aquela em *-emo* (*noi amemo*). Também o subjuntivo presente dos verbos de primeira conjugação é uniformizado por Bembo: que *io ami* acaba substituindo que *io ame* (ainda permitido, mas apenas em poesia). Diversamente para o condicional de primeira pessoa, é considerada normal apenas a desinência em *-ei* (*amerei*), enquanto a forma em *-ria* (*ameria*) é abolida da norma escrita; para a segunda pessoa apenas a forma em *-esti* (*ameresti*); para a primeira pessoa plural a desinência em *-emmo* (*ameremmo*); enfim, para a terceira pessoa plural, aquela em *-ebbono* (*amerebbono*). Outra novidade, no que diz respeito à morfologia verbal, que se tornou normativa até hoje, concerne às formas do pretérito imperfeito do indicativo em *-evamo*, *-evate* no lugar daquelas em *-avamo*, *-avate* (*leggiavamo*, *leggiavate*) julgadas obsoletas e ultrapassadas. Em suma, a maioria das escolhas normativas de Bembo acabaram por se fixar, passando na língua comum e contribuindo para que o italiano adquirisse um aspecto unitário tanto na escrita quanto na língua falada.

As conclusões de Dionisotti reconhecem que Bembo estabeleceu as bases de uma língua e de uma nova literatura [para] além do aleatório ou da moda efêmera, fixando-as em um patrimônio histórico de grande poesia e de prosa trecentista que, ao longo de dois séculos, tinha-se tornado comum e aceita em toda Itália. Em suma, a Bembo e a seu afortunado rearranjo da língua, a partir da literatura deve ser, portanto, atribuído o caráter específico “lírico e discursivo” – em vez de “narrativo e dramático” – que receberá a linguagem literária italiana pelo menos até o romantismo e a Manzoni.

Entre as consequências não propriamente positivas desse edifício tanto conceitual quanto formal, estão, como já se observou, o atraso cultural daquela parte do país excluída dos processos de aculturação e de participação ativa à vida política e civil, cuja exclusão depende seguramente da construção de uma língua e logo de uma identidade fundada não apenas em modelos literários, mas, ainda pior, em modelos literários inatuais, até remotos às preocupações e às sensibilidades coletivas. Consequência adicional dessa situação é a ausência, na Itália, de uma literatura autenticamente nacional-popular – como notava Gramsci (1975) em *Quaderni del carcere*. Em suma, lembrando aquilo que escreveu don Lorenzo Milani na sua *Lettera a una professoressa*, preocupado pela distância que desde sempre caracterizou a língua italiana percebida como tão áulica e solene que “[...] priva os pobres dos meios de expressão. Priva os ricos da inteligências das coisas”<sup>10</sup> (MILANI, 1976, p. 39, tradução nossa), pois a divaricação no censo reproduz naturalmente e inexoravelmente a de cultura.

---

<sup>10</sup> “[...] *ai poveri toglie il mezzo di espressione. Ai ricchi toglie la conoscenza delle cose*” (MILANI, 1976, p. 39).

RUSCONI, F. Italian, literary language?: the influence of the Prose della Volgar Lingua on contemporary Italian. **Revista de Letras**, São Paulo, v. 60, n. 1, p. 55-60, jan./jun. 2020.

- **ABSTRACT:** *This article aims to show why Italian can still be called a literary language in which the distance between writing and orality, between spontaneous and controlled and cultured language is still so marked. In short, we want to clarify how the peculiarity of Italian linguistic history, which goes by the name of “questione della lingua”, contributes to determining what Italian is still today. We are indeed convinced that the authoritativeness of Bembo’s theses, exposed in the Prose della volgar lingua, his posthumous fortune, as well as the use and arrangement that was given by the Accademici della Crusca, have in fact led to one separation between spoken and written language, determining during the course of a secular history many of the phenomena that still characterize Italian culture today.*
- **KEYWORDS:** *Pietro Bembo. Vocabolario della Crusca. Italian literary language.*

## Referências

BEMBO, P. **Prose della volgar lingua**. Bologna: Zanichelli, [1525].

DIONISOTTI, C. **Scritti sul Bembo**. A cura di Claudio Vela. Torino: Einaudi, 2002.

GRAMSCI, A. **Quaderni del carcere**. A cura di V. Gerratana. Torino: Einaudi, 1975.

MARAZZINI, C. **La lingua italiana: profilo storico**. Bologna: Il Mulino, 2001.

MILANI, L. **Lettera a una professoressa**. Firenze: Libreria Editrice Fiorentina, 1976.

PASOLINI, P. P. **Saggi sulla letteratura e sull’arte**. Edizione diretta da W. Siti. Milano: Mondadori, 2008.

SERIANNI, L. **La lingua nella storia d’Italia**. Piacenza: Scheiwiller, 2002.

# TRADUÇÃO MULTINÍVEL DE POESIA E A SOLUÇÃO DE UM PROBLEMA SITUADO E MAL DEFINIDO

João QUEIROZ\*  
Pedro ATÁ\*\*

- **RESUMO:** As noções de “multinível”, “níveis de descrição e organização”, são bastante familiares aos estudos de sistemas complexos, incluindo sistemas físico-químicos, biológicos, computacionais, socio-econômicos, históricos e culturais. Poemas são fenômenos complexos e podem ser descritos como sistemas hierárquicos multiníveis. Diferentes níveis de descrição de um poema correspondem a diferentes conjuntos de componentes, estruturas e processos (e.g., contexto, léxico, sintaxe, prosódia, ritmo, tipografia) que, assimétrica e mutuamente, se restringem. Sugerimos a noção de “tradução multinível” para caracterizar uma operação cujo foco é a solução de um problema situado. A operação envolve seleção e recriação de um sistema hierárquico multinível de restrições. Essa perspectiva permite abordar a tradução de um poema como a solução de um problema multinível situado e mal definido. Descrevemos as etapas lógicas dessa operação, e a exemplificamos através da tradução do poema “The Expiration”, de John Donne, por Augusto de Campos.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Tradução de poesia. Solução de problemas. Sistemas multiníveis. Engenharia epistêmica.

## **Introdução: o poema como sistema multinível e como um laboratório de experiências semióticas**

As noções de hierarquia, e de sistemas multiníveis, estão relacionadas às noções de “níveis de descrição e organização” em sistemas complexos (SALTHER, 2012; POLI, 2007). Estes sistemas possuem variada ontologia, e são encontrados e modelados em muitos domínios – física, química, biologia, computação, psicologia, sociologia. É crucial para uma teoria hierárquica a tentativa de fornecer um esquema analítico capaz de considerar diferentes tipos de relação entre os níveis e sua ordenação em sistemas multiníveis, um modelo conhecido como “estruturalismo hierárquico” (SALTHER, 1985, p. 21). Trata-se de uma importante etapa metodológica. Muitos autores, através de diversas terminologias,

---

\* UFJF- Universidade Federal de Juiz de Fora. Instituto de Artes. Juiz de Fora – MG – Brasil. 36036-900 - queirozj@gmail.com <https://joaoqueirozsemiotics.wordpress.com/>

\*\* IMS - Linnaeus University. Centre for Intermedial and Multimodal Studies. Växjö – Sweden - pedro.ata@lnu.se  
Artigo recebido em 20/05/2020 e aprovado em 10/08/2020.

têm definido um poema como um sistema multinível de correlações entre entidades e estruturas – sintáticas, semânticas, prosódicas, rítmicas, gramaticais, fonéticas, gráficas, e até tipográficas (GREENE, 2012; ECO, 2007; JAKOBSON; POMORSKA, 1988; CAMPOS, 1986; ADAM, 1985; MESCHONNIC, 1982). É bem conhecida a tese de Jakobson de que, em poesia, “equações verbais” constituem um princípio primário de organização em que os constituintes (categorias sintáticas e morfológicas, raízes, fonemas e marcas distintivas) são confrontados e justapostos, colocados em “relações de contiguidade” de acordo com um “princípio da semelhança e contraste” (JAKOBSON, 1980, p. 84). Mesmo em ambientes pouco afinados às narrativas estruturalistas, tem boa repercussão esta tese – um poema pode ser caracterizado como um sistema hierárquico multinível de restrições (Figura 1).

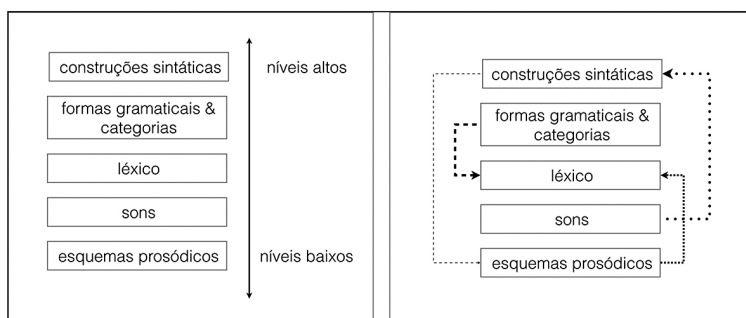
Nos estudos de sistemas multiníveis, o foco concentra-se na descrição dos níveis de organização, na forma como eles restringem o comportamento ou a atividade de outros níveis, ou na descrição dos mecanismos de constrangimento, seleção ou determinação, que atuam entre os níveis. Neste contexto, a tradução de um poema corresponde à solução de um problema, que pode ser caracterizado como “situado e mal definido”. A solução corresponde a recriação de um sistema multinível de restrições<sup>1</sup>.

Diferentes níveis de organização correspondem a diferentes conjuntos de componentes, estruturas e processos, que assimetricamente restringem outros níveis: por exemplo, estruturas lexicais e sintaxe restringem esquemas prosódicos, ou rítmicos, mas não as fontes tipográficas escolhidas para impressão do poema. As restrições entre os níveis podem variar consideravelmente em diferentes obras, e contextos (Figura 1). Isso explica por que, em um poema concretista, por exemplo, mas não em um soneto parnasiano, a escolha da fonte tipográfica pode restringir níveis relevantes de organização (morfológico, fonético ou sintático).

---

<sup>1</sup> O termo “recriação” deve a Haroldo de Campos (1997, p. 52) sua acepção original, que ele define como tradução criativa, ou transcrição, no “avesso da chamada tradução literal”, como prática icônica, isomórfica (ou paramórfica). Para Haroldo, a “[...] tradução de textos criativos será sempre recriação, paralela. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação” (CAMPOS, 2013, p. 5).

**Figural** – O poema descrito como um sistema multinível de restrições



O primeiro quadro, a esquerda, exhibe diferentes níveis. O segundo quadro mostra uma estrutura de restrições entre os níveis. Cada seta representa um tipo de restrição. Diferentes tamanhos e tipos de linhas e setas podem ser usadas para indicar diferentes tipos, mais ou menos salientes, de restrições. Qualquer representação das restrições entre os vários níveis de um poema não é exaustiva. Muitas relações, inclusive potenciais, podem acontecer, e variar entre períodos e contextos de observação e análise. Parte da tarefa de interpretação, e de tradução, inclui a escolha de restrições salientes ou mais relevantes.

**Fonte:** Elaboração própria.

Numa abordagem multinível, o poema é um “laboratório” para a realização de experimentos semióticos. Seu carácter experimental reside no fato de que ele realiza, sob controle, e fortemente baseado na história de experiências prévias bem (e mal) sucedidas, possibilidades de restrições multiníveis estatisticamente incomuns, e cognitivamente surpreendentes, com relação ao uso corrente da linguagem. A ideia de que um poema submete a linguagem a “condições extremas”, e proporciona um cenário (“laboratório experimental”) para observar novos processos semióticos, está associada a ideia de que restrições multiníveis surpreendentes são realizadas em um poema. A tese de que um poema é um artefato concebido para investigar padrões inesperados de comportamento semiótico tem vários antecessores (JAKOBSON; POMORSKA, 1988; ECO, 2007; SHKLOVSKY, 1965). Em nossa abordagem, ela baseia-se na noção de que a linguagem é um nicho biocultural (SINHA, 2015), uma tecnologia cognitiva (CLARK, 2001), uma ferramenta cognitiva (VYGOTSKY, 1986; DENNETT, 1991), ou, que mais nos interessa, um artefato cognitivo (CLARK, 1998).

Para Hutchins (1999, p. 126, tradução nossa), os “[...] artefatos cognitivos são objetos físicos feitos por humanos com o propósito de auxiliar, aprimorar ou melhorar a cognição”<sup>2</sup>. Eles auxiliam, e em diversos casos, criam, diversas atividades -- navegação, memória, categorização, classificação, predição e antecipação de eventos, diversas formas de inferências. Norman (1994) sugere que estruturas e processos mentais, além de objetos

<sup>2</sup> “[...] *cognitive artifacts are physical objects made by humans for the purpose of aiding, enhancing, or improving cognition*” (HUTCHINS, 1999, p. 126).

físicos, podem ser considerados artefatos cognitivos, tais como regras, procedimentos, provérbios e fábulas. Tal sugestão tem muitas implicações. Os artefatos cognitivos podem ser descritos como entidades e processos que produzem efeitos cognitivos (HUTCHINS, 1999), e fenômenos relacionados a criatividade fazem parte desta categoria. Eles constroem espaços, ou nichos, especializados. Para Hutchins (1999, p. 127, tradução nossa), “[...] artefatos cognitivos estão sempre incorporados em sistemas sociais mais amplos que organizam as práticas nas quais são usados. A utilidade de um artefato cognitivo depende de outros processos que criam as condições e exploram as consequências de seu uso”<sup>3</sup>. Eles são, portanto, processos e entidades físicas e/ou culturalmente situadas e distribuídas.

No domínio restrito da Ciência Cognitiva Situada, cujo paradigma se consolida a partir dos anos 1990, organismos complexos são engenheiros epistêmicos que agem para mudar seus ambientes informacionais através de artefatos cognitivos. Exemplos etológicos incluem aves de rapina que escolhem postos de vigilância que lhes permitem monitorar o terreno de caça sem serem observadas, e pequenos passeriformes que fazem seus ninhos usando musgos e outras hortaliças para se esconderem de seus predadores (STERELNY, 2004). Em nosso uso do termo “engenharia epistêmica”, poetas modificam as relações de restrição que atuam em sistemas multiníveis. O resultado é uma mudança no desempenho de várias experiências (cognitivas, linguísticas, semióticas). Um exemplo notável é o verso como artefato cognitivo. Ele “expande” a experiência temporal através da repetição de padrões de estruturas iterativas (sintáticas, gramaticais, fonéticas, prosódicas, rítmicas)<sup>4</sup>.

Estou seguro de que o verso é mais apto a fazer-nos viver o tempo verbal, e isso é verdadeiro tanto para o verso oral, folclórico, como o verso escrito, literário, pois o verso, quer o estritamente métrico quer o livre, traz em si, simultaneamente, as duas variedades linguísticas do tempo, o tempo da enunciação e o tempo enunciado. Vivemos o verso de maneira imediata devido à nossa atividade motriz, acústica, de fala, e ao mesmo tempo, vivemos a estrutura do verso em estreita ligação – seja na harmonia ou no conflito – com a semântica do texto; dessa maneira a estrutura torna-se parte contínua da ação que se desenvolve. É difícil até mesmo imaginar uma sensação do curso do tempo que seja mais simples e, ao mesmo tempo, mais complexa, mais concreta e mais abstrata.<sup>5</sup> (JAKOBSON; POMORSKA, 1988, p. 74-75, tradução nossa).

---

<sup>3</sup> “[...] cognitive artifacts are always embedded in larger socio-cultural systems that organize the practices in which they are used. The utility of a cognitive artifact depends on other processes that create the conditions and exploit the consequences of its use” (HUTCHINS, 1999, p. 127).

<sup>4</sup> Cf. JAKOBSON POMORSKA, 1988, p.74-76; EAGLE, 1981.

<sup>5</sup> “I am convinced that verse is maximally effective at making us experience verbal time, and this holds just as true for oral, folkloric verse as it does for written, literary verse. Verse, whether rigorously metrical or free simultaneously carries within it both linguistic varieties of time: the time of the announcement and the announced time. Verse pertains to our immediate experience of speech activity, both motor and auditory. At the same time, we experience the structure of the verse in close connection with the semantics of the poetic text – regardless of whether there is harmony or conflict between the structure of the verse and the semantics of the text – and in this way the verse becomes an integral part of the developing plot. It is difficult even to imagine a sensation of the flow of time that would be more simple and at the same time more complex, more concrete and yet more abstract.” (JAKOBSON; POMORSKA, 1988, 74-75).

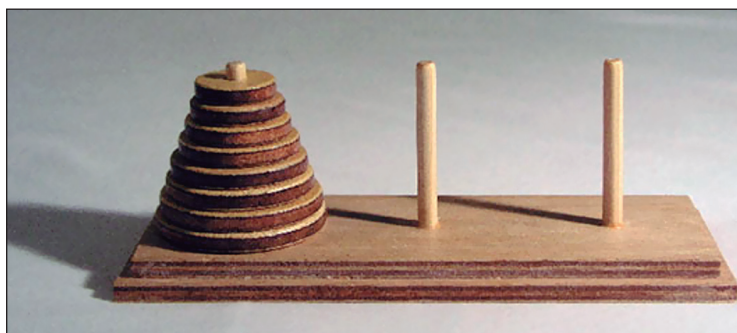


De volta à questão que mais nos interessa: como traduzir este artefato cognitivo, multinível de restrições, que é um poema? De acordo com nossa abordagem, o tradutor de um poema *recria* um laboratório experimental de engenharia epistêmica. Pode-se descrever esta tarefa como a solução de um problema situado (*situated problem solving*), que é a recriação de um sistema multinível de restrições.

### Tradução como solução de problema situado

O processo cognitivo de tradução pode ser descrito como uma atividade de solução de problemas, como outros autores já afirmaram (WILSS, 1996, 1998; WOTJAK, 1997). Uma tarefa de solução de problemas possui uma estrutura formal de estados organizados em um espaço de problema de acordo com certas regras. Essa estrutura é instanciada em artefatos. Um exemplo muito mencionado é o quebra-cabeça “Torre de Hanói” (Figura 2). Ele tem uma estrutura formal que pode ser instanciada em diferentes tipos de materiais, como plástico, madeira, ou peças virtuais digitais, com diferentes formas, cores, pesos etc (ZHANG; NORMAN, 1994; ATÁ; QUEIROZ, 2014). Trata-se de um quebra-cabeça normalmente feito com três pinos nos quais são encaixados discos de diâmetros variáveis. Os diâmetros dos discos representam uma hierarquia de acordo com a qual os discos podem ser organizados e transferidos entre os pinos. O objetivo do jogo é rearranjar os discos partindo de um estado inicial e chegando a um estado final, seguindo regras, isto é, através de movimentos permitidos determinados por regras. Sua estrutura formal é composta por peças (discos), locais (pinos), hierarquia (diâmetros dos discos), regras, estado inicial e estado final.

**Figura 2** – A versão clássica do quebra-cabeça *Torre de Hanoi*



*Torre de Hanoi*, com três pinos e diversos discos encaixados da base para o topo em ordem decrescente de tamanho (discos menores sobre discos maiores).

**Fonte:** [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tower\\_of\\_Hanoi.jpeg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tower_of_Hanoi.jpeg)

Embora uma solução de problemas (NEWELL; SIMON, 1972) sempre consista em ir de um estado inicial para um estado final, não é necessário que as regras sejam

explicitamente declaradas. Elas podem ser uma consequência das propriedades físicas dos materiais que instanciam a estrutura formal do problema, ou que são usados na tarefa de solução de problemas<sup>6</sup>.

Uma distinção conhecida, em teoria de solução de problemas, é entre problemas bem- e mal- definidos. Problemas bem-definidos, tais como os quebra-cabeças clássicos, possuem estados e regras facilmente identificáveis. Mais importante, possuem um conjunto de soluções inequívocas. Diferentemente, um problema mal-definido pode ter um gradiente variado de soluções adequadas. Não há uma solução conhecida com antecedência, e, neste caso, parte da tarefa do “solucionador” é desenvolver o que deve ser considerado uma resposta melhor ou mais adequada. Também não há qualquer conjunto fixo de regras, e, portanto, nenhum conjunto fixo de escolhas, consequências das escolhas, e avaliação de opções (KIRSH, 2009). Na abordagem clássica, os problemas podem ser vistos como determinando, através de seus agentes, uma estrutura formal abstrata do problema, que é invariável em diferentes instâncias da tarefa. Trata-se de uma abordagem muito diferente da solução situada de problemas. Esta preocupa-se com influências locais e contextuais, de modo que a estrutura formal de um problema é decisivamente instanciada e dinamicamente acoplada aos artefatos (ferramentas, materiais, sistemas de representação, anotações, diagramas, etc).

A tradução de um poema pode ser descrita como exemplo de uma tarefa situada<sup>7</sup> de solução de um problema mal definido, cuja operação principal é a recriação de um sistema multinível de restrições, que é o próprio poema. Trata-se de uma tarefa situada de solução de um problema porque o espaço do problema e a tarefa (operações realizadas para solucionar o problema) são dependentes das propriedades dos artefatos (poema). Como muitos autores já enfatizaram, a tradução criativa não está centrada na reconstituição da mensagem referencial, mas na recriação, ou “transcrição”<sup>8</sup>, de vários níveis de descrição. É um consenso que alguns dos mais importantes problemas enfrentados para traduzir criativamente um poema envolvem a recriação de complexas estruturas (linguísticas e paralinguísticas), formais, históricas e contextuais, incluindo padrões rítmicos, prosódicos e sonoros, estruturas sintáticas, efeitos semânticos, pragmáticos e outras propriedades (GREENE, 2012; SHUTTLEWORTH; CROWIE, 1999; JAKOBSON, 1980). Na tradução criativa se traduz o próprio signo, sua própria materialidade:

[...] será sempre criação paralela, autônoma, porém recíproca. [...] Uma tradução isomórfica seria, por definição, uma tradução icônica. Lê-se no meu ensaio [Da Tradução como Criação e como Crítica]: ‘Numa tradução dessa natureza não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua

<sup>6</sup> Em Zhang e Norman (1994) há exemplos de regras dependentes do material, em diferentes versões da torre de Hanói.

<sup>7</sup> *Situação*, neste caso, está relacionado ao objeto da operação que é um sistema multinível de restrições. Uma operação não-situada consideraria um único nível (tal como a “mensagem referencial”) como proeminente, ou mais importante. Deve-se notar que as restrições estão imersas (*embedded*) no poema, em seu comportamento observável, e não como um tipo de estrutura imposta ao poema.

<sup>8</sup> Ver Campos (2013).

materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual, enfim tudo aquilo que forma, segundo Charles Morris, a iconicidade do signo estético, entendido por signo icônico aquele que é de certa maneira similar aquilo que ele denota (CAMPOS, 1997, p. 52).

Em nossa abordagem, as operações de recriação das relações entre níveis mais altos e mais baixos de organização podem ser descritas como geração e seleção de hipóteses sobre as restrições encontradas nos artefatos, incluindo suas propriedades funcionais num espaço de problemas. Chamamos de “tradução multinível” a solução do problema situado e mal-definido que é traduzir um poema.

### **Tradução multinível e solução de problema**

Uma tradução multinível equivale a solução de um problema situado em que o estado inicial é um poema-fonte e o estado final é um poema-alvo que recria, na língua-alvo, as restrições multiníveis selecionadas no poema-fonte. Esta tarefa envolve duas fases logicamente (não temporalmente) subsequentes: (i) seleção para tradução do melhor conjunto possível de restrições multiníveis do poema-fonte e (ii) seleção da melhor recriação deste conjunto de restrições na língua-alvo. Os resultados da fase (i) podem alterar significativamente o espaço do problema da fase (ii). O objetivo (ideal) da tradução é a “replicação”, na língua-alvo, do experimento realizado na língua-fonte pelo poema-fonte<sup>9</sup>. Este objetivo estabelece critérios para as seleções realizadas na fase (i). Na fase (i), o melhor conjunto possível de restrições multiníveis corresponde ao conjunto de restrições do poema-fonte que incorpora mais decisivamente a experiência semiótica da língua-fonte. Na fase (ii), o melhor modo para recriar o conjunto selecionado de restrições corresponde a uma materialização análoga da experiência semiótica na língua-alvo. Para realizar a fase (i), o tradutor deve “experimentar” o poema-fonte como um artefato cognitivo, observando seus efeitos e analisando quais restrições multiníveis devem apoiar esta experiência. Para realizar a fase (ii), o tradutor deve construir versões hipotéticas rivais das restrições multiníveis do poema-fonte na língua-alvo, manipulá-las como artefatos, observando seus resultados e comparando com os resultados obtidos no poema-fonte.

A estrutura das duas fases é mostrada nos Quadros 1 e 2, abaixo:

---

<sup>9</sup> Por “replicação do experimento semiótico” na língua-alvo entendemos um “efeito semiótico análogo” àquele produzido pelo poema-fonte nos leitores ou intérpretes da língua-fonte. Podemos imaginar uma situação em que o intérprete, ao ler o poema-alvo traduzido, sofre o “mesmo” efeito que teria ao ler o poema fonte como usuário da língua-fonte. Semioticamente falando, o alvo é um ícone da fonte.

### Quadro 1 – Fase 1 da tradução

<i>Problema multinível de tradução - fase 1</i>	
estado inicial	o poema fonte: artefato para a realização de experiências semióticas na língua-fonte
estado final	um conjunto selecionado de restrições multiníveis que apoiam mais decisivamente a experiência semiótica no poema-fonte
estados intermediários	consideração de conjuntos rivais de restrições multiníveis
as regras para mover-se entre os estados	manipulação do poema-fonte: desempenho do experimento semiótico; observação e análise dos resultados sobre quais são as restrições que devem apoiar os resultados

**Fonte:** Elaboração própria.

### Quadro 2 – Fase 2 da tradução como solução de problema

<i>Problema multinível de tradução - fase 2</i>	
estado inicial	um conjunto selecionado de restrições em vários níveis que mais decisivamente apoiam a experiência semiótica no poema fonte (estado final da fase 1)
estado final	poema-alvo: um artefato que replica na língua-alvo os efeitos semióticos realizados no idioma fonte pelo poema fonte
estados intermediários	consideração das hipóteses rivais para recriação do conjunto selecionado de restrições multiníveis do poema fonte na língua-alvo
regras para mover-se entre estados	manipulação das versões rivais do poema-alvo: desempenho do experimento em cada versão; observação e comparação dos resultados com os resultados da experiência semiótica obtida na língua fonte

**Fonte:** Elaboração própria.

Para ilustrar as etapas descritas acima, observamos a tradução do poema “The Expiration”, de John Donne, por Augusto de Campos (1986, p.75). Trechos dos poemas fonte e alvo podem ser vistos no Quadro 3.

**Quadro 3** – Poemas fonte, “The Expiration”, de John Donne, e alvo, “A Expiração”, de Augusto de Campos (1986, p. 78-79)

<i>The Expiration - John Donne</i>	<i>A Expiração - Augusto de Campos</i>
<p>So, so, leave off this last lamenting kiss,            which sucks two souls, and vapours both away,            turn thou ghost that way, and let me turn this,            and let our selves benight our happy day;            we ask'd none leave to love; nor will we owe            any, so cheap a death, as saying, Go;</p> <p>go; and if that word have not quite killed thee,            ease me with death, by bidding me go too.            Oh, if it have, let my word work on me,            and a just office on a murderer do.            Except it bee too late, to kill me so,            being double dead, going, and bidding, go</p>	<p>Susta ao beijo final a fome de beijar            que as duas almas suga e a ambas evapora,            e, fantasmas do amor, fantasiados de ar,            façamos nós a noite em nosso dia agora;            amar não custou nada, nada vai custar            a morte que eu te dou, dizendo: -- Vai embora!</p> <p>-- Vai! Se este som mortal não te matar por fim,            dá-me tal morte então, mandando-me partir.            Ai! Se matar, que som igual ressoe em mim            e ao matador que eu fui também o mate assim,            se não matar demais, por me fazer sentir            dobrada a morte e dor, indo e mandando ir.</p>

**Fonte:** Elaboração própria.

Os poemas fonte e alvo correspondem, respectivamente, ao estado inicial da fase 1 e ao estado final da fase 2 da solução. Partindo do poema fonte, o primeiro passo lógico é a realização de um experimento na língua-fonte usando o poema-fonte como um artefato multinível. Os resultados de tal experimento são cuidadosamente descritos por Augusto de Campos (1986); abaixo, suprimimos a divisão em versos, como aparece no original, substituindo-a por barras):

em nível semântico / o poema desenvolve a imagem-título / tomada no duplo sentido / de “respirar” e de “morrer” / e transposta ao sentimento / da separação amorosa: / o amante convida a amada / a expirar no ar o beijo final / (através da expiração / as duas almas fantasmas deixarão os corpos) / e se propõe matar o seu amor / com uma simples palavra: “vai” (*go!*) / estopim da separação e da morte

pede, por fim, que essa palavra / ressoe nele próprio/ o que significará / morrer duas vezes (*being double dead*) / por “ir” e “mandar ir” (*going and bidding go*)  
 essa equação conceitual / encontra eco e ícone / nas camadas fônicas e gráficas do poema / por um artifício específico: / a reduplicação / q pode aqui ocorrer com morfemas / (*so, so / go; go*) / com fonemas próximos em pares aliterativos / (*last lamenting / sucks two souls / turn thou / turn this / leave to love / word work*) / ou mesmo com grafemas repetidos / (*we owe*) / e com toda uma cadeia / de fonemas e grafemas dobrados / especialmente em torno de / *b / d / g*

não falo das naturais reduplicações / ortográficas (como *mee* / na grafia antiga) / embora até mesmo estas / pareçam contaminar-se / de virtualidades icônicas / depois do *feed back* provocado pela última linha – / aquela onde incide a mais densa carga / de reduplicações especulares. / aqui vai ela numa transcrição gráfica / que visa a acentuar os agentes iconopaicos:

**being double dead, going and bidding, go**

a dupla morte está gravada e grafada nesta linha / em *bb* e *dd* e *gg* / (em minha transcrição começo com minúscula / e uso tipos em que o *b* e o *d* são formas-espelho / para obter o máximo de rendimento icônico)

das palavras começadas por consoantes / (q são todas menos uma) / duas se iniciam por *b* / duas por *d* / e duas por *g*. / dentro as começadas por *d* e *g* / duas (*dead* e *going*) / começam e terminam pela mesma consoante. / e as duas últimas palavras (*bidding*, *go*) / se ligam pela consoante *g*. / a linha toda é percorrida / por uma série de espalhamentos / entre *b* e *d* / (na área fônica / devem-se computar ainda / as sucessões de sons nasais / (*being* / *going* / *and* / *bidding*) / (*being* / *going* / *and* / *bidding*) / é por assim dizer / com esses íons e elétrons / intravocabulares / que donne cria a corrente magnética / de microssons e microimagens / do verso final / forma prenante / que realimenta todo o poema / (CAMPOS, 1986, p. 73-76).

As principais restrições multiníveis do poema-fonte selecionadas para tradução, por Augusto de Campos, estão distribuídas entre os níveis semântico, fonético e gráfico-tipográfico, com foco na “equação conceitual” de reduplicação, no nível semântico, da amante e do amado ecoando em uma dupla morte e respiração (“expiração”). Nos níveis fonético e gráfico-tipográfico, a reduplicação é iconicamente apresentada na repetição de morfemas, fonemas e grafemas. Há outras restrições encontradas na tradução, que não são indicadas pelo autor neste trecho, tais como a estrutura de rimas e estrofes. Campos (1986), a partir do conjunto selecionado de restrições, limita o espaço de possibilidades de solução, e sugere níveis imprevistos no poema-fonte tais como o tipográfico: “[...] em minha transcrição começo com minúscula / e uso tipos em que o *b* e o *d* são formas-espelho / para obter o máximo de rendimento icônico” (CAMPOS, 1986, p. 75). Toda a operação realizada por Campos, como descrita acima, pode ser modelada como um “jogo de recriação de restrições multiníveis”, tal como mostrado nas tabelas abaixo (Quadros 4 e 5):

**Quadro 4** – Fase 1 do “jogo de tradução multinível”,  
como realizado por Augusto de Campos

<i>tradução multinível- fase 1</i>	
estado inicial	poema-fonte
estado final	seleção de restrições entre níveis relevantes de descrição para a tradução, incluindo a “equação conceitual de reduplicação” como uma restrição do nível semântico ao nível fonético e gráfico-tipográfico
estados intermediários	consideração de estruturas de restrições rivais

**Fonte:** Elaboração própria.

**Quadro 5** – Fase 2 do “jogo de tradução multinível”,  
como realizado por Augusto de Campos

<i>tradução multinível- fase 2</i>	
estado inicial	conjunto selecionado de restrições multiníveis (estado final da fase 1)
estado final	poema-alvo, no qual a equação conceitual de reduplicação restringe a escolha de pares aliterativos e morfemas, bem como a fonte tipográfica na qual b e d são formas espelhadas.
estados intermediários	consideração das soluções rivais - mas não escolhidas - para tal relação

**Fonte:** Elaboração própria.

## Conclusão

A tradução de um poema corresponde a recriação de um sistema multinível de restrições. Um poema pode ser representado como um sistema hierárquico multinível de restrições e sua tradução é uma atividade de solução de problemas situados e mal-definidos. Um poema é um sistema multinível de restrições, que funciona como um laboratório experimental de novos e surpreendentes padrões de comportamento semiótico, e a tradução de um poema é a recriação deste sistema, para observação de efeitos análogos produzidos em sistemas-alvos. A tradução de um poema é um raro exemplo de processo altamente estruturado de solução de um problema situado e mal-definido. Ela fornece uma comparação direta entre hipóteses e soluções rivais. A tradução é um problema situado mal definido, porque não existem regras rígidas pre-determinadas para sua solução. As “soluções” são realizadas em duas fases: (i) seleção para a tradução do melhor conjunto de restrições multinível do poema-fonte, e (ii) seleção da melhor recriação desse conjunto multinível, no poema-alvo.

Esta abordagem sugere uma função epistêmica para a tradução, que pode ser caracterizada como engenharia epistêmica, e da tradução de poesia como um valioso fenômeno para investigação desta atividade. Nossa suposição é que esta abordagem possa ser generalizada e aplicada a qualquer idioma. Em trabalhos ulteriores, abordaremos, baseados em outros exemplos, como o processo de seleção das restrições multiníveis mais salientes ou relevantes no poema-fonte podem ser mais dependentes de propriedades do sistema-alvo.

QUEIROZ, J.; ATÁ, P. Poetry multilevel translation and the solution of a situated and ill-defined problem. **Revista de Letras**, São Paulo, v. 60, n. 1, p. 61-74, jan./jun. 2020.

- **ABSTRACT:** *The notions of “multilevel”, “level of description and organization” are quite familiar for the studies of complex systems. Examples include physico-chemical, biological, computational, socio-economic, historical, and cultural systems. Poems are complex phenomena and can be described as multilevel hierarchical systems. Different levels of description of a poem correspond to different sets of components, structures and processes (e.g., context, lexicon, syntax, prosody, rhythm, typography) that asymmetrically restrict each others. We suggest the notion of “multilevel translation” to characterize an operation whose focus is a solution of a situated problem. The operation involves selection and re-creation of a hierarchical, multilevel system of constraints. This perspective allows us to approach the translation of a poem as the solution of a multilevel, situated and ill-defined problem. We describe the steps of this operation, and we exemplify it by the translation of the poem “The Expiration”, by Augusto de Campos.*
- **KEYWORDS:** *Translation of poetry. Problem solving. Multi-level systems. Epistemic engineering.*

## Referências

ADAM, J.-M. **Pour lire le poème:** introduction a la analyse du type textual poétique. Bruxelles: De Boeck, 1985.

ATÁ, P.; QUEIROZ, J. Iconicity in peircean situated cognitive semiotics. *In:* THELLEFSEN, T.; SORENSEN, B. **Charles Sanders Peirce in his own words.** Berlin: Walter de Gruyter, 2014. p. 527-536.

CAMPOS, A. **O anticrítico.** São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

CAMPOS, H. de. **O arco-iris branco.** São Paulo: Imago, 1997.

CAMPOS, H. Da tradução como criação e como crítica. *In:* TÁPIA, M.; NÓBREGA, T. **Haroldo de Campos:** transcrição. São Paulo: Perspectiva, 2013. p. 1-18.



- CLARK, A. **Being there**: putting brain, body, and world together again. Cambridge: A Bradford Book, 1998.
- CLARK, A. **Mindware**: an introduction to the philosophy of cognitive science. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- DENNETT, D. **Consciousness explained**. Boston: Little Brown, 1991.
- EAGLE, H. J. Verse as a semiotic system: Tynjanov, Jakobson, Mukařovský, Lotman extended. **The Slavic and East European Journal**, [s.l.], v. 25, n. 4, p. 47-61, 1981.
- ECO, U. **Quase a mesma coisa**. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- GREENE, R. Poem. *In*: GREENE, R. **The Princeton encyclopedia of poetry and poetics**. Princeton: Princeton University Press, 2012. p. 1046-1048.
- HUTCHINS, E. Cognitive artifacts. *In*: WILSON, R.; KEIL, F. **The MIT encyclopedia of the cognitive sciences**. Cambridge: The MIT Press, 1999. p. 126-128.
- JAKOBSON, R. Poetry of grammar and grammar of poetry: excerpts. **Poetics Today**, Durham, v. 2, n. 1, p. 83-85, 1980.
- JAKOBSON, R.; POMORSKA, K. **Dialogues**. Cambridge: The MIT Press, 1988.
- KIRSH, D. Problem solving and situated cognition. *In*: ROBBINS, P.; AYEDE, M. **The Cambridge handbook of situated cognition**. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. p. 264-306.
- MESCHONNIC, H. **Critique du rythme**. Paris: Verdier, 1982.
- NEWELL, A; SIMON, H. **Human problem solving**. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1972.
- NORMAN, D. **Things that make us smart**: defending human attributes in the age of the machine. New York: Basic Books, 1994.
- POLI, R. Three obstructions: forms of causation, chronotopoids, and levels of reality. **Axiomathes**, [s.l.], v. 17, p. 1-18, 2007.
- SALTHER, S. **Evolving hierarchical systems**: their structure and representation. New York: Columbia University Press, 1985.
- SALTHER, S. Hierarchical structures. **Axiomathes**, [s.l.], v. 22, p. 355-383, 2012.
- SHKLOVSKY, V. Art as technique. *In*: LEMON, L. T.; REIS, M. J. **Russian formalist criticism**: four essays. Lincoln: University of Nebraska Press, 1965. p. 3-24.
- SHUTTLEWORTH, M.; CROWIE, C. **Dictionary of translation studies**. Manchester: St. Jerome Publishing, 1999.
- SINHA, C. Ontogenesis, semiosis and the epigenetic dynamics of biocultural niche construction. **Cognitive Development**, London, v. 36, p. 202-209, 2015.

STERELNY, K. Externalism, epistemic artefacts and the extended mind. *In*: SHANTZ, R. **The externalist challenge**. Berlin: Walter de Gruyter, 2004. p. 239-354.

VYGOTSKY, L. **Thought and language**. Cambridge: MIT Press, 1986.

WILSS, W. **Knowledge and skills in translator behaviour**. Amsterdam: John Benjamins, 1996.

WILSS, W. Decision making in translation. *In*: BAKER, M.; SALDANHA, G. **Routledge encyclopedia of translation studies**. London: Routledge, 1998. p. 57-60.

WOTJAK, G. Problem solving strategies in translation. **Ilha do Desterro**, Florianópolis, n. 33, p. 99-116, 1997.

ZHANG, J.; NORMAN, D. Representations in distributed cognitive tasks. **Cognitive Science**, Medford, n. 18, p. 87-122, 1994.

REPRESENTACIONES LITERARIAS DE PRINCESAS  
AFRICANAS ESCLAVIZADAS EN LA ÉPOCA DE LA COLONIA  
LATINOAMERICANA EN DOS NOVELAS: AFUERA CRECE  
UN MUNDO (2017) DE ADELAIDA FERNÁNDEZ OCHOA Y  
EL BARCO DE ÉBANO (2008) DE RICARDO GATTINI<sup>1</sup>

Lilian SALINAS HERRERA\*

Daiana NASCIMENTO DOS SANTOS\*\*

- **RESUMEN:** En el presente artículo se desarrolla un análisis literario comparativo siguiendo la línea de la imagología basado en cuatro personajes protagonistas de dos obras pertenecientes a la literatura latinoamericana contemporánea. Por un lado estará Nay de Gambia, protagonista de la novela colombiana *Afuera Crece un Mundo* de Adelaida Fernández Ochoa (2017); y por otro lado se analizarán tres personajes que, como se plantea en este estudio, conforman un todo subdividido: Naha, Sinaya y Petra o “la dama tan” de la novela chilena *El Barco de Ébano* de Ricardo Gattini (2008). Considerando la pertenencia ficcional a la nobleza africana de dichas personajes, nos centraremos en aquellas imágenes con las que se construye a estas “Otras” mujeres, las cuales nos dan a entender que estas representaciones problematizan las discusiones generando nuevos espacios reflexivos que giren en torno a temáticas relacionadas con los procesos de formación de dicho bloque de países.
- **PALABRAS CLAVE:** Representación literaria. Princesas. Literatura comparada. Imagología.

...it is not difference which .  
immobilizes us, but silence.<sup>2</sup>  
Audre Lorde (2007, p.44).

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

\*\* UPLA - Universidad de Playa Ancha. Centro de Estudios Avanzados. Viña de Mar-Chile y UBO- Universidad Bernardo O'Higgins. Centro de Estudios Históricos. Santiago - Chile- daiana.nascimento@upla.cl.

<sup>1</sup> Este artículo está vinculado a los proyectos: Conicyt+PAI/Convocatoria nacional subvención a la instalación en la academia, Convocatoria 2018, Folio 77180056; Fondecyt de Iniciación en Investigación 2020, Folio 11200367: "Crisis humanitaria y migración en la novela reciente de África y Latinoamérica" de Fondecyt de Iniciación en Investigación 2020" y a la Cátedra Fernão de Magalhães vinculada al Camões Instituto- Portugal' coordinados por la Dra. Daiana Nascimento dos Santos en el Centro de Estudios Avanzados- Universidad de Playa Ancha, Chile.

<sup>2</sup> "...no es la diferencia la que nos inmoviliza, sino el silencio." (LORDE, 2007, p.44, traducción nuestra).

Artigo recebido em 20/05/2020 e aprovado em 10/08/2020.

La alusión a la diferencia hecha por Audre Lorde en la cita anterior, y que nos sirve como punto de partida para el presente estudio, resulta reveladora incluso en los tiempos actuales, ya que después de poco más de 40 años de haber aparecido en el paper *The Transformation of Silence into Language and Action* del año 1978, aún el concepto “diferencia” es el núcleo de discusiones y conflictos que dan cuenta de lo incómodo que resulta para algunas personas el hecho de aceptar que no existe una hegemonía que identifique y comande a toda la humanidad. Aunque dicha creencia haya sido impuesta por siglos a modo de perpetuar poderes, generando múltiples invisibilizaciones y silencios que en ocasiones (y como señala la cita) inmovilizan pero que hoy reclaman desde los exilios de la (H)istoria<sup>3</sup> su derecho a ser vistos y oídos.

Es así como encontramos variadas muestras de estas imágenes y voces en el arte, siendo la literatura el lugar desde donde extraemos un par de ejemplos contemporáneos creados en Latinoamérica en los cuales la (H)istoria es mezclada con representaciones que dan cuenta de un pasado colonial común en el que las memorias de una África esclavizada en estos territorios se configuran como un llamado de atención<sup>4</sup>.

Los ejemplos extraídos para este análisis son encontrados en dos novelas cuyos contextos coinciden en la línea espacio-temporal, debido a que ambas tematizan el contexto colonial de Chile y Colombia durante dicha época. Por un lado tenemos a la novela *Afuera Crece un Mundo* de la colombiana Adelaida Fernández Ochoa (2017), y que originalmente fuera publicada con el nombre *La hoguera lame mi piel con cariño de perro* en el año 2015 por el fondo editorial Casa de las Américas<sup>5</sup>.

Por otro lado, el segundo ejemplo es extraído de una de las pocas obras en las que se aborda la problemática de la trata esclavista y esclavización de personas de África en Chile durante la época colonial. Nos referimos a *El Barco de Ébano* del escritor chileno Ricardo Gattini cuya primera publicación estuvo a cargo de la editorial Grijalbo en el año 2008, para luego ser publicada en el año 2018 por Ediciones B<sup>6</sup>. La novela de Gattini asigna una ubicación necesaria a este asunto en el Chile actual, pues mediante la ficcionalización trae una serie de referencias sobre la trata esclavista y la esclavización de africanos en el período antes mencionado.

Una característica que acerca a ambas obras es que en sus escritos se entremezclan datos históricos con ficción lo que nos permite considerar que es en ese ejercicio entre

---

<sup>3</sup> Asumiendo una postura que cuestiona lo que ha sido conocido como “Historia” (nombre propio asignado a la asignatura enseñada en los establecimientos educacionales de diversos países latinoamericanos y que es asumida como “oficial”), hemos decidido encerrar en un paréntesis la “H” / (H)istoria/ a modo de hacer visible este cuestionamiento que recae sobre la oficialidad de lo enseñado en dicha disciplina.

<sup>4</sup> Cf. BHABHA, 2010, p. 18.

<sup>5</sup> Según señaló la autora en entrevista vía Youtube con el Instituto Caro Cuervo el pasado diecinueve de mayo del 2020, el cambio de nombre se produjo después de haber sido galardonada con el Premio Casa de las Américas en el año de su publicación. Tras recibir el importante premio, la editorial Planeta ofrece publicar una segunda edición pero, debido a lo largo del título original, decidieron acortarlo. Así fue como en el año 2017 es lanzada con el título con el que la conocemos hoy en día.

<sup>6</sup> Aclaremos que para este artículo nos valdremos de la primera edición de esta novela correspondiente a la editorial Grijalbo.

“lo histórico” y “lo literario” en donde es posible encontrar los espacios apropiados para replantear, cuestionar o bien reescribir la (H)historia<sup>7</sup>. Este rasgo distintivo de las obras las acerca a una de las características atribuidas por Magdalena Perkowska (2008) a la Nueva Novela Histórica Latinoamericana, lo cual es desarrollado por la autora en el texto *Historias Híbridas. La Nueva Novela Histórica Latinoamericana (1985- 2000) ante las teorías posmodernas de la historia*. En dicha obra, Perkowska indica que en ese tipo de novelas se:

[c]onstruye historias híbridas que representan tanto el concepto mismo de la ficción sobre la historia como una forma o una propuesta para pensar o imaginar la nueva (posmoderna y, a la vez, poscolonial) manera de hacer historia(s) en y desde América Latina. (PERKOWSKA, 2008, p. 338).

Considerando lo anterior, podemos observar como en ambas obras se abordan temáticas que de alguna forma han sido borroneadas u obviadas en las páginas de la (H) historia latinoamericana, y que dicen relación con un pasado colonial en el que las diversas imágenes traen a escena a personas esclavizadas originarias de África, las cuales fueron parte del proceso de formación de los países en los que están contextualizadas las novelas. A través de ellas ese “silencio que inmoviliza” es fragmentado, logrando hacer audibles y visibles las presencias históricamente silenciadas e invisibilizadas.

Lo anterior invita a que las sociedades se revisen a través de estas nuevas lentes históricas propuestas de la mano de obras literarias como las escogidas para este análisis.

A modo de ejemplificar lo anterior podemos considerar lo que menciona Erika Moreno en su reseña escrita sobre *El Barco de Ébano* de Ricardo Gattinni para la web CanalFreak.Net al indicar que en dicha novela: “[...] el retrato descarnado si se quiere de la sociedad que representa en sus páginas hace que nos preguntemos en qué estábamos como sociedad que llegamos a denostar a tal nivel la vida humana y cuánto realmente hemos cambiado” (MORENO, 2018).

De dichas presencias que conforman el imaginario de las obras se extraen los ejemplos escogidos para este análisis, en donde también son coincidentes al traer para la escena literaria y otorgar roles relevantes a personajes esclavizados en Latinoamérica secuestradas en África y cuyo linaje conecta con un pasado extraordinario al ser ellas, dentro del universo creativo de la novela, parte de la estirpe noble de sus correspondientes pueblos.

Por un lado, en el caso de *Afuera Crece un Mundo*, Fernández Ochoa (2017) otorga un rol protagónico a una personaje ya existente en una novela histórica fundacional de Colombia, *María* de Jorge Isaacs publicada en 1867. De dicha obra, Fernández Ochoa extrae a quien representara el rol de una mujer esclavizada en Colombia, otrora Nueva Granada y que se desempeñaba en la hacienda Santa R. tanto como administradora de la lechería y el huerto, así como de nana/aya de la niña María. Según se da a entender en ambas obras (*Afuera Crece Un Mundo* y *María*), dicha mujer antes de ser secuestrada

---

<sup>7</sup> Cf. BHABHA, 2010, p. 18.

y esclavizada era princesa en Gambia y su nombre es Nay de Gambia, aunque fue rebautizada cristianamente como Feliciano en la obra de Isaacs, quién junto a su hijo Sundiata de Gambia (rebautizado como “Juan Ángel”) viven como esclavizados en el “Nuevo Mundo” mientras sueñan con retornar a África.

En el caso de *El Barco de Ébano* (GATTINI, 2008) uno de los roles protagónicos lo tiene otra mujer africana esclavizada. Ella fue secuestrada en Etiopía y vendida junto a su séquito de dos sirvientas que no se le separan, lo que de inmediato da a entender el origen noble de dicha mujer. Nos referimos a Petra o “la dama tan” (“dama tostada” por su traducción al español) como la identifica por mucho tiempo el protagonista de la obra al no lograr comunicarse con ella. Considerando el hecho de que Petra no se separa de sus sirvientas, cuyos nombres son Naha y Sinaya es posible considerar que este trío de mujeres logra conformar un todo, es decir, son un complemento que constituye una misma representación metafórica que nos acerca a África y a la herencia ancestral que surge desde dicho territorio, a lo cual nos referiremos más adelante.

Como podemos constatar, en ambas obras se evidencian coincidencias muy importantes que permiten acercarnos y encajarlas como piezas de un rompecabezas que complementan (y buscan completar) la (H)istoria oficial de Latinoamérica, quebrantando los discursos coloniales, como lo señala Catherine Rendón Galvis en “#Colombia tiene escritoras” haciendo referencia a *Afuera Crece un Mundo* (FERNÁNDEZ OCHOA, 2017):

Adelaida recompone la historia, da voz a los olvidados y abre los caminos contrarios para contar el horror de la orfandad, el exilio, la nostalgia y la búsqueda de lo perdido desde la belleza del lenguaje poético para que el lector, con cuidado y atención, viaje hacia África (RENDÓN GALVIS, 2019, p. 83).

Es así como en ambas novelas quienes leen se trasladan a una Latinoamérica colonizada entre finales del siglo XVIII y comienzos del XIX, en años de revolución en los que tanto Nueva Granada/Colombia como Chile deshacían los nudos que les ataban al reino de España. En ese entonces esas nuevas naciones crecían alimentadas por el fervor independentista que, de alguna forma, sirvió para que la esclavitud africana comenzara a ser cuestionada en estos países, siendo la “Ley de libertad de Vientres” una de las primeras leyes que acercaban a dichas naciones a la ya mencionada modificación.

Bajo este contexto, y con ese espíritu libertario independentista, es que se desarrollan las tramas de ambas novelas las cuales, como vimos anteriormente, coinciden en muchos aspectos, pero distan en muchos otros, siendo la diferencia en el desarrollo de las personajes femeninas seleccionadas para este estudio una de las más notorias.

Estas diferenciaciones pueden ser captadas desde un principio por quienes leen las novelas ya que, al escuchar la voz que relata cada una de las historias existe una diferencia genérica que marca el desarrollo de las narraciones. Esto debido a que en *Afuera Crece un Mundo* (FERNÁNDEZ OCHOA, 2017) es la voz de Nay de Gambia, intercalada en capítulos con la voz de su hijo Sundiata la que cuenta sus vivencias, y por ende brinda una perspectiva completamente distinta a la presentada en *El Barco de Ébano* (GATTINI, 2008) en donde es un narrador(a) omnisciente quien cuenta la

historia desde el punto de vista del carpintero/ebanista inglés del barco negrero (del cual se desconoce su nombre)<sup>8</sup>.

Respecto a Nay de Gambia, hay que considerar que es una mujer esclavizada y manumitida que desempeña diversas labores en la hacienda Santa Ruda, en el Valle del Cauca de Nueva Granada y cuyo “amo” es el judío Ibrahim Sahal quien, a pesar de haber otorgado la Carta de Horro a Nay, la utiliza para satisfacer sus deseos y cubrir las necesidades del negocio de la hacienda manteniéndola en una suerte de “cautiverio” del cual la mujer, inteligentemente, no busca escapar impulsivamente sino más bien, lo utiliza como plataforma para urdir su plan de retornar a África junto a su hijo Sundiata esperando el día y las condiciones adecuadas para emprender dicho viaje y escapar al fin del yugo de la esclavitud.

Como indicábamos anteriormente, es ella quien narra su historia permitiendo con esto adentrar a quienes leen en su visión de un mundo dominado por los hombres blancos que “colonizaron” los territorios latinoamericanos, lo cual resulta revelador ya que hay que considerar que la voz de las mujeres africanas que fueron esclavizadas en este bloque de países recién comienza a ser incluida en roles protagónicos en diversas novelas, como es el caso de la peruana *Malambo* de Lucía Charún-Illescas (2001) o *Um Defeito de Cor* de la brasilera Ana María Gonçalves (2018). Antes, en el caso de ser incluidas eran siempre “otros” quienes hablaban por ellas, narrando las historias desde perspectivas que entregaban a quienes leían un mundo visto a través de ojos ajenos.

Tal es el caso de “la dama tan”/ Petra, Naha y Sinaya (o “el trío” como nos referiremos a ellas en este artículo) en *El Barco de Ébano* (GATTINI, 2008) ya que en dicha obra ellas (casi) no tienen voz sino hasta muy avanzada la novela. En dicha obra se utiliza la figura de un(a) narrador(a) omnisciente (antes mencionado/a) quien, través de la mirada del “ebanista” es el/la encargado(a) de narrar la historia. Por ende, dicho(a) narrador(a) interpreta lo que las personajes expresan a través de gestos, miradas y posturas que son complementarias entre sí.

Al analizar las características de las tres personajes, podemos darnos cuenta (como planteamos algunos párrafos atrás) que este trío de mujeres conforman “una toda” en la que fuerza, resistencia, elegancia, rudeza, habilidad, prestancia, valentía y sensualidad conjuntan, dándonos una imagen que perfectamente podría ser asociada a África, considerando a este continente como la matriz originaria de la humanidad, la cual históricamente ha sido denostada, empobrecida, saqueada y silenciada, resistiendo frente a diversos poderes patriarcales que se han servido de ella desde mucho antes de la época de la trata transatlántica<sup>9</sup>.

---

<sup>8</sup> En entrevista vía mail con el autor, él aclara que: “El ebanista no tiene nombre. No es relevante. Es el hombre común de Inglaterra, un plebeyo con el oficio de ebanista, un carpintero de muebles finos, en uso de su propio criterio y sentido común, alejado de la influyente opinión de los financistas que son los verdaderos beneficiados del negocio negrero”.

<sup>9</sup> Al respecto se puede revisar los estudios realizados por Cheik Ant Diop (1989), como: *The Cultural Unity of Black Africa- The Domains of Patriarchy and Matriarchy in Classical Antiquity* y los estudios de Joseph Ki-Zerbo, entre los que destaca *General History of Africa, I. Methodology and African Prehistory* (KI-ZERBO, 1981).

Considerando lo anteriormente expuesto, podemos comenzar a indagar en las imágenes con las cuales, tanto Fernández Ochoa como Gattini van construyendo a estas personajes, en tanto mujeres africanas cuya particularidad, al pertenecer a la nobleza en sus lugares de origen en África, llama la atención, lo que sin duda las dota de características singulares que tanto la autora como el autor enfocan de forma particular a la hora de describirlas en las obras.

Es por esto que este análisis comparativo se centra en las imágenes transmitidas en las obras referidas a estas mujeres, considerando que lo que ellas representan está ligado a una herencia ancestral africana que debido a la trata transatlántica pasó a ser parte de las raíces de diversas naciones en la diáspora, incluidas las republicas contextualizadas en las novelas de este estudio.

## Imágenes

Al revisar las obras seleccionadas para este estudio podemos darnos cuenta que las figuraciones encontradas en ellas evocan por un lado ciertos rasgos que ayudan a quienes leen a acercarse a dicha herencia ancestral, mientras que por otro dan cuenta del grado de influencia que la cultura a la que pertenecen tanto la autora como el autor ejerce a la hora de construir las personajes.

Lo anterior surge asociado a una de las líneas existentes dentro de los estudios de literatura comparada relacionados con obras literarias específicas, la cual es identificada en el artículo “Literatura Comparada: Definiciones y Alcances” (ARIZ; NUNES; PARRA; RUBIO, 2008) como “Imagología” que, según refieren las autoras está ligada al estudio de las imágenes literarias y la cual, parafraseando a Pageaux “[...] debe estudiarse en el marco del imaginario literario y social en lo que respecta a la representación del “otro” (ARIZ; NUNES, PARRA; RUBIO, 2008, p. 5) y cuyo objetivo, citando a Martí (ARIZ; NUNES; PARRA; RUBIO, 2008, p. 5) es el de:

[...] revelar el valor ideológico y político que puedan tener ciertos aspectos de una obra literaria en tanto que condensan las ideas que el autor comparte con su medio social y cultural, al mismo tiempo que cuestionan la propia identidad cultural, en una relación dialógica en que identidad y alteridad se presuponen como algo más que un tema.

En este punto es importante aclarar que, si bien los análisis desarrollados en este estudio estarán centrados en las imágenes de las personajes antes mencionadas, al pertenecer a la línea específica de la imagología, nos alejamos de la idea de definir cuáles son las representaciones más fidedignas con cierta realidad y cuáles no lo son (o lo son en menor grado) ya que el objetivo de esta investigación no es definir qué sería verdadero o falso dentro de las narraciones, sino más bien dilucidar hasta qué punto la afectividad y las ideologías adheridas a cada cultura ejercen su influencia a la hora de mirar y describir a estas “Otras”, lo que según Pageaux (1994) suprime el riesgo a caer en la falsa ilusión



de poder determinar los grados de fidelidad o falsedad que presenta una imagen sobre lo que es mirado.

Aclaremos esto ya que sin duda, las imágenes descriptivas de los personajes en las novelas se diferencian claramente en ambas obras. Pero, al considerar el trasfondo cultural de la autora y el autor, podemos ver como las dos visiones se complementan, dándonos a entender la mirada que ellos tienen con respecto a un mismo tipo de personaje: la princesa africana esclavizada, cuya historia se desenvuelve en el contexto colonial antes descrito.

Por un lado, tenemos a Adelaida Fernández Ochoa, una escritora afrodescendiente colombiana nacida en Cali en el año 1957. Licenciada en Lenguas Modernas (Universidad del Valle) posee un Magister en Literatura (Universidad Tecnológica de Pereira), cuya Tesis intitulada *Presencia de la mujer negra en la novela latinoamericana* (FERNÁNDEZ OCHOA, 2011) la llevó a descubrir la semilla de la que sería la novela escogida para este estudio. Esto debido al vacío representativo de la mujer afrodescendiente en las novelas incluidas en su investigación, de las cuales ninguna daba protagonismo o voz a las esclavizadas africanas. Atendiendo a este llamado, Adelaida se propone escribir la novela en la cual la voz de dichas mujeres fuera escuchada al fin. Es así como selecciona a Nay/Feliciana de *María* escrita por Jorge Isaacs en el año 1867, ya que en ella vio el potencial necesario para apropiársela y desarrollar su historia, lo cual hizo al escribir *La hoguera lame mi piel con cariño de perro* en el año 2015 y que, como aclaramos anteriormente, hoy es conocida como *Afuera Crece un Mundo* (FERNÁNDEZ OCHOA, 2017).

Por otra parte, está Ricardo Gattini, escritor, licenciado en Construcción Civil (Universidad de Santiago de Chile), con un Magister en Arte, Pensamiento y Cultura Latinoamericanas (Universidad de Santiago de Chile), nacido en la ciudad chilena de Valparaíso en el año 1945. Desde niño fue aficionado a la lectura, época de su vida en la cual jugaba a leer historias hasta la mitad para luego inventarles el resto de la trama. En la década de los 90, cuando en Chile ya se vislumbraba el fin de la época dictatorial, se sintió atraído por las “voces nuevas latinoamericanas” que comenzaron a emerger. Es así que, precisamente en 1990 comienza con el proyecto de escribir una novela que tuviera relación con el fenómeno relativo al deterioro de los términos de intercambio o al menosprecio por el trabajo del otro. Según el autor, dicho fenómeno tenía sus inicios en “la trata”, por lo que decide hablar de este hecho a través de la literatura debido a la verosimilitud de esta disciplina. Finalmente, dicho proyecto lo llevaría a cabo entre los años 2000 y 2006.

Al momento de escribir la obra, el autor confiesa que no sabía nada de la Nueva Novela Histórica. Simplemente se dedicó a escribirla con el único afán de “contar cosas” siguiendo la idea de que esta construyera todo lo que existía acerca de este hecho (refiriéndose a la trata)<sup>10</sup>. Fue así como dio origen a *El Barco de Ébano* que como podemos ver, le tomó bastante tiempo de investigación y escritura antes de ser publicada en el año 2008 (un poco más de 16 años después de comenzar con el proyecto de escribirla).

---

<sup>10</sup> Gran parte de esta información es extraída de las notas tomadas durante una charla dictada por el autor el día 21 de Junio del 2017. Dicha lectura fue desarrollada en el Centro de Estudios Avanzados de la Universidad de Playa Ancha, en la ciudad chilena de Viña del Mar.

Precisamente, son los datos históricos relacionados con aquel Chile colonial lo que más se destaca en las reseñas y críticas realizada sobre la obra. Como por ejemplo, Erika Moreno en su reseña escrita para la *Web CanalFreak.net* comenta que: “Lo mejor de la novela es, sin embargo, las exquisitas descripciones que hace de los últimos días coloniales de nuestro país, mientras el mundo está a punto de cambiar con la Independencia que se viene” (MORENO, 2018)<sup>11</sup>. Por otro lado, Sonia Montecino, en la crítica publicada en el número 591 de la revista “Mensaje” menciona que:

[...] también su argumento –con todas las consideraciones realizadas– incita a conocer las formas en que se desplegó la esclavitud negra, llama a indagar en los modos con que se instaló en Chile y a desvelar su “género”, en suma: abre una pregunta sobre esa “oscuridad” que hemos borroneado de las páginas de la historia oficial (MONTECINO, 2010, p. 63, énfasis en el original).

En otra línea, y en lo referente a *Afuera Crece un Mundo* (FERNÁNDEZ OCHOA, 2017). las múltiples revisiones existentes sobre la obra nos dan cuenta del interés que ha despertado, las cuales destacan tanto el desarrollo del contexto histórico de la misma, como el rol protagónico y desarrollo de la personaje Nay de Gambia. Como ejemplo de lo anteriormente expuesto, podemos citar a Juana Sañudo Caicedo (2019) con su artículo “Fisuras heterotópicas en la nación: *María* (Isaacs) y *Afuera Crece un Mundo* (Fernández)”, del año 2019 en el cual hace referencia y destaca el rol rupturista de la novela de Fernández Ochoa:

[...] en la reescritura que hace Fernández, a partir y como intertexto de la obra de Isaacs y de la historia de la diáspora africana durante el siglo XIX, se vive una ruptura con el pasado sobre las memorias de la esclavitud, la abolición y sus leyes derivadas. Entonces, se trata de una posibilidad estética distinta a ese tiempo homogéneo y vacío, evidentemente, con la huella del tiempo histórico en que es escrita *Afuera crece un mundo*, desde una mirada como mujer y afrodescendiente (SAÑUDO CAICEDO, 2019, p. 100).

También relacionando *Afuera Crece un Mundo* (FERNÁNDEZ OCHOA, 2017) con *María* de Jorge Isaacs (1867), encontramos un interesante trabajo de Tesis de Tatiana Villa Montoya del año 2020, intitulado *Reconfiguración del imaginario de estado-nación, raza y género en “Afuera Crece un Mundo” de Adelaida Fernández Ochoa y “María” de Jorge Isaacs* en el cual, además de presentar un completo análisis de ambas obras, la autora apunta al objetivo que permite afirmar que: “*Afuera crece un mundo* reconfigura, en el siglo XXI, las representaciones decimonónicas y románticas que se establecieron en *María*, proponiendo imaginarios contra-históricos que están determinados por personajes pertenecientes a la diáspora africana” (VILLA MONTOYA, 2020, p. 6).

Dentro de estos “imaginarios contra-históricos” mencionados por Villa Montoya sin duda están incluidas las imágenes relativas a Nay de Gambia, quien en su rol protagónico

---

<sup>11</sup> Número de párrafo 7.

abre un campo de estudios que nos acercan a realidades “Otras” reivindicatorias de las voces históricamente silenciadas, como se menciona en el artículo “Nay de Gambia y su himno a la libertad” de Daiana Nascimento dos Santos (2017, p.210)

Adelaida, al hacerse cargo de un proyecto literario que permite reflexionar desde esta perspectiva, reivindica el rol protagónico de la mujer negra/africano-descendiente en las diversas camadas de la sociedad colombiana tanto a nivel histórico, literario, político, como en cualquier rol que cumpla en esta sociedad.

A diferencia de la novela de Fernández Ochoa, en la obra de Gattini esta función reivindicatoria quizás no está del todo clara ya que en su desarrollo no se dio la suficiente amplitud a la voz del trío de mujeres esclavizadas africanas, sino más bien el autor optó por que el narrador fuese omnisciente y se centrara mayormente en el ebanista inglés, siendo a través de él que quienes leen sepan sobre ellas permitiendo abordar la trama desde esa perspectiva que históricamente ha sido la que siempre ha sido escuchada. Aún así, podemos considerar otras formas en las que “el trío”, y en específico Petra, se comunican las cuales, según aclara Salinas Herrera (2018) en la reseña sobre la obra para el diario virtual *El Mostrador* dan cuenta de su origen y “[...] está marcada por una forma “de estar” en el mundo ajeno, por sobre una forma de darse a entender mediante la utilización de un lenguaje en particular” (SALINAS HERRERA, 2018, énfasis nuestro)<sup>12</sup>.

Esta corporeidad atribuida a las mujeres del “trío” de esclavizadas está marcada por los rasgos distintivos en cada una de ellas y que, como dijimos anteriormente, parecen ser complementarios conformando una sola unidad que, según la mirada del ebanista inglés: “Parecía la imagen de una composición propia de Vermeer, pintada por él un siglo y medio antes” (GATTINI, 2008, p. 13).

Como vemos, ya desde la primera vez que el ebanista mira “al trío” es capaz de asociarlas a piezas artísticas valiosas, quedando de inmediato en un estado de profundo asombro que, según se logra aclarar, es particularmente debido a las características físicas de la mujer que se ubica al centro del trío, lo cual no es limitante para que el hombre no distinga a las otras dos mujeres, ya que la voz narrativa nos da cuenta de los rasgos distintivos de todo el conjunto:

Detrás ella, casi pegada a aquel diedro constituido por dos gruesas murallas, que alguna vez fueron blanqueadas de cal. Mientras la más vieja, corpulenta y alta se le adelantaba un paso hacia su izquierda en posición quieta, la más joven y pequeña, aunque también gruesa, lo hacía tres pasos a su derecha en actitud algo nerviosa. Vestía una túnica verde claro de tela muy delgada, pero vaporosa, aparentemente de lino, aunque más delicada que aquel proveniente de Sajonia. El escote redondo y algo amplio parecía indicar que alguna vez su pecho había alojado joyas o coloreado adornos de cierto volumen (GATTINI, 2008, p. 13-14).

---

<sup>12</sup> Número de párrafo 3.

Aquí podemos darnos cuenta de la importancia que significó para el ebanista la vestimenta de la mujer del centro, lo cual da pie para pensar que su mirada se fijó de inmediato en “ella”, aunque es capaz de distinguir la fisonomía de las otras dos, lo que sólo sirve para obtener más datos sobre dicha mujer: una más vieja, y alta “que ella”, otra más joven y pequeña “que ella” pero ambas corpulentas o gruesas, a diferencia “de ella”.

Es decir, desde un comienzo, para este hombre inglés “ella” fue el centro de su atención y las otras dos se transformaron en accesorios que solo servían para realzar más aún su prestancia. Dicho contraste entre las tres mujeres continúa siendo recalcado aún más cuando el narrador, en la misma escena, nos da cuenta de mayores detalles sobre “ella”:

Ella era de rostro digno, con proporciones perfectas, sus alargados ojos, fina nariz y delgados labios estaban marcados por una amplia frente rodeada de sus cabellos tomados atrás, revelando así que un elegante tocado había estado en su cabeza en un reciente pasado. Contrastaba con las dos mujeres a su lado, más propias de aquella África que tantos beneficios le había proporcionado a su Compañía [...]. (GATTINI, 2008, p. 14).

El párrafo anterior aporta a quienes leen una mirada más detallada que complementa a la visión anterior para poder hacernos partícipes de aquel embrujo en el cual ha caído el protagonista. “Ella” contrasta con las otras dos mujeres, al ser más elegante, mientras a las otras dos, más corpulentas y gruesas él las identifica como “más propias de aquella África” de la cual su Compañía se había valido para hacer crecer sus negocios, dándonos a entender la imagen estereotipada que posee el ebanista sobre las mujeres de África, al no asociar la elegancia de “ella” con las africanas que ellos esclavizaban. Insistiendo en esta diferenciación, el narrador utiliza la intertextualidad para comparar a esta mujer con las esclavizadas descritas en la novela de Joseph Conrad *El corazón de las tinieblas* de 1899 al indicar que “ella” poseía:

[u]na gestualidad muy diferente de aquella mujer primitiva que da grandes zancadas por la orilla del río, blandiendo sus brazos enjorjados con bárbaros ornamentos de El corazón de las tinieblas, esa habitante de la selva con el cabello enmarañado en forma de yelmo que va de un lado para otro con injustificado orgullo [...]. (GATTINI, 2008, p. 27).

Estos estereotipos se asocian al tipo de imágenes que pueden ser capturadas en los estudios imagológicos recibiendo el nombre de *mirages*, los que según aclara María Laura Pérez Gras (2016) en el artículo “Imagología: La evolución de la disciplina y sus posibles aportes a los estudios literarios actuales” surgen “[...] del conflicto entre dos o más culturas/etnias/comunidades/géneros/clases, en los que se construye una imagen del Otro y su mundo. Esta imagen suele presentarse idealizada, invertida o distorsionada, lo que para la imagología se denomina mirage” (PÉREZ GRAS, 2016, p. 12-13). Con esto nos podemos dar cuenta de un acierto del autor al asignar esta mirada estereotipada a un hombre blanco inglés del cual, para la época en la que está contextualizada la

novela, no se podría esperar otro “mirar”, ya que su único acercamiento con África había sido a través de las desgraciadas imágenes de los y las capturados y capturadas consideradas(os) como meras “piezas” u objetos que son trasladados(as) en el barco en el cual él trabaja, para luego venderles en los mercados negreros. Por ende, su imaginario sólo posee referentes de personas que en esa condición distan de dignidad o elegancia alguna por la forma cruel y miserable en las que eran tratadas. Siendo así, es lógico pensar que al toparse con una mujer que es trasladada bajo esas mismas condiciones, pero que muestra los rasgos extraordinarios antes descritos él no logre asociarla a una “pieza” como las que conoce, ya que no ha visto nada de la gente de África más allá de lo que ha encontrado en los barcos negreros. Por ende también es entendible el impacto que aquella presencia marca en él, de lo cual da cuenta el narrador a lo largo de toda la novela, no escatimando en imágenes que hablan de la belleza que cautiva al ebanista desde el primer encuentro.

Distinto es el caso presentado en *Afuera Crece un Mundo* (FERNÁNDEZ OCHOA, 2017) ya que, como sabemos, la narradora es la misma protagonista llamada Nay de Gambia, a quien la autora otorga todo el derecho de hablar y de “contarse”, por lo que la narración no se centra tanto en su apariencia o prestancia, sino más bien en sus hazañas y reflexiones que trasladan a quienes leen hasta la intimidad de sus pensamientos.

Al respecto es menester señalar que la autora construye a Nay con plena conciencia de sí misma, de su herencia ancestral, de sus valores, de sus objetivos; de sus sueños y pesadillas y de la sensualidad su cuerpo. Así lo da a entender en estas líneas: “Mi físico y apariencia, en algún momento, dulcifican el ánimo del que pasa” (FERNÁNDEZ OCHOA, 2017, p. 118). Con esto sabemos que Nay está consciente del poder de su apariencia que es capaz de “dulcificar” los ánimos, lo cual en ocasiones también le acarrea problemas, al transformarse en objeto del deseo de hombres que se sienten con el derecho de poseerla valiéndose del poder que su jerarquía genérica les otorga. Ante esta amenaza Nay responde de dos formas distintas, adaptándose a la situación. Por un lado, cuando son sus “hermanos de nación” los que intentan someterla, ella utiliza su habilidad y fuerza física:

Iba en mi mula retinta, por la costumbre y el movimiento cimarrón. Como otras veces cabalgaría por el campamento, sin el corazón estrangulado, bajo un chaparrón de silbidos y de ademanes obscenos, de pronto aparece el soldado que me agarra un pie y quiere derribarme y hacer lo que pueda, yo lo azoto con el zurriago, le pateo la cara, hay chiflidos y vítores (FERNÁNDEZ OCHOA, 2017, p. 26).

La imagen de Nay, pateando y azotando al soldado cimarrón que buscaba derribarla de su mula no sólo transmite la fuerza de la personaje, sino además es capaz de conectar a quienes leen con el amor propio y la seguridad en sí misma que posee esta mujer, quien se ve empoderada y amparada por la fama que la precede:

[...] prestancia me confiere mi mula retinta, me amparan los rumores que preceden a mi aparición: que manejo el huerto y la lechería en la hacienda Santa Ruda, que recibo los favores del amo, que contribuyo a la causa abolicionista, que la noche es

un pleonasma al lado de mi piel, tanagra de carbón, sale a decir un poeta remoto. (FERNÁNDEZ OCHOA, 2017, p. 26).

Esto se contrapone con la imagen que el ebanista de *El Barco de Ébano* (GATTINI, 2008) transmite sobre Petra/la dama “tan” al verse acosada por marineros en una fiesta. Ella, absolutamente vulnerable, sin saber qué hacer, debe ser defendida por el protagonista ante el acoso de estos hombres, que en jerarquía frente a él son sus iguales, es decir hombres blancos:

De pronto, por intuición, se dio vuelta y vio cómo algunos muchachos ingleses manoseaban a Petra por encima de su vestido, en un acto insólito en su vida que la tomó desprevenida [...]. Corrió hacia ella y de manera firme pero controlada abrió con sus largos brazos un espacio tan grande como para dejarla al centro, incólume e inalcanzable [...] sí imbécil, yo soy el perro blanco de esta mujer negra. (GATTINI, 2008, p. 152).

Por otro lado, en el caso de Nay de Gambia, cuando es el hombre blanco quien busca someterla, utiliza una estrategia distinta que, si no estuviese tan consciente del poder que ejercen sobre los hombres sus atributos físicos conectados a su herencia ancestral, que le otorga fortaleza y sabiduría, quizás no sería tan eficaz ya que ella es capaz de voltear una situación que usualmente es de sometimiento y trauma en un juego de seducción, siempre siendo ella quien mantiene el control de la situación y no sin preocuparse de que esta apuesta sirva para alimentar su propia causa: retornar a África junto a su hijo Sundiata. Así es como se desarrolla la relación con su “amo” (pero no “dueño”) Ibrahim Sahal, el judío que la compró de contrabando junto a su bebé en Turbo extendiéndole luego la “Carta de Horro” con la que certifica que Nay es libre, aunque ella junto a Sundiata se encontrarán a su servicio hasta que el niño cumpla dieciocho años, edad en la que la Ley de Libertad de Vientres le garantizaba su libertad en aquel entonces.

No por esto se debe caer en el error de asumir que la protagonista disfruta de los encuentros sexuales con Ibrahim por deseo personal. Es sólo que ella sabe reconocerse en su condición de vulnerabilidad pero, al haber logrado tomar conciencia de su “poder” es capaz de generar la opción para ella de obtener alguna ventaja que la ayude a sobrellevar la situación ya que, como dijimos anteriormente, ella sabe que su “amo” la necesita: “No puede evitar respirarme. Soy su aire. O lo son mis senos. O lo es mi boca. O lo es la vida cuando yo lo miro” (FERNÁNDEZ OCHOA, 2017, p. 105).

Nay al saberse obligada a cumplir con los requerimientos de Ibrahim, opta por prepararse para los encuentros sexuales forzados con su amo, abriéndose a la opción de tener algún goce placentero, evadiendo de alguna manera el trauma de una violación a modo de estrategia de sobrevivencia y tomando de paso algo de ventaja por sobre quien busca someterla:

Llegó desabrochado y sin mediar improprios volcó en mí su desesperación. Como en la tarde, por aquella violenta reacción en su oficina, yo presintiera su visita, me había preparado de cuerpo y mente. De manera que, atrincherada contra el muro,

mordí el placer, y con su desahogo borbotando en mis tibiezas me sentí infinita. Si no quieres besarme, finge, dijo. Y lo besé sin fingir. Mientras se tomaba el café seguía explorando debajo de mi falda. Hurga, aprieta, luego regala mordiscos, me recorre su lengua. Soy líquida y lo estrangulo en mis remolinos. Luego, también él es mi almeja de beber. (FERNÁNDEZ OCHOA, 2017, p. 127).

Agregado a esto, y rompiendo con el límite que podría demarcar y homogeneizar los encuentros sexuales de Nay con sólo un hombre blanco, la autora conecta a la protagonista con otro personaje del mismo color de piel que, casi al finalizar la novela, parece haber caído también preso de sus encantos. Nos referimos al capitán de la goleta Aurora, Joseph R. Well en la que la protagonista cumple el último tramo que la acerca a África. Ahí nos enteramos de que ese hombre, cuya jerarquía al igual que la de Ibrahim Sahal lo ponía en posición de ventaja sobre Nay, termina siendo atrapado por esta mujer cuyo máximo poder pareciera venir desde su mismo interior:

Me sustrae de la espera, quiere luz en su cabina de mando, se aferra a mí, a cualquier parte de mi cuerpo, la que esté más al alcance de sus ansias o de su soledad, me dice lo mismo que la primera vez: ¿Mujer, por qué tu negrura ilumina? Y yo le respondo lo que le dije entonces: Es que tengo un faro adentro. (FERNÁNDEZ OCHOA, 2017, p. 265).

Ya vemos que Nay dice tener “un faro adentro”, pero no sólo ella se da cuenta de esta luz interior sino que también queda en evidencia que para Well dicho encanto no tiene explicación.

En el caso del trío de esclavizadas de *El Barco de Ébano* (GATTINI, 2008) los relatos nos transmiten imágenes que dan cuenta de una violación sufrida por Sinaya por parte del carpintero mayor identificado como McAndrew, quién había comprado “al trío”. Según nos cuenta la voz narrativa, la escena fue relatada por Petra al ebanista. En ella, la violencia y la confusión debido al estado de ebriedad de McAndrew combinado con el vaivén del barco terminaron por hacerlo copular erróneamente dentro de Sinaya, quien se interpuso hábilmente frente al objetivo del hombre de poseer a Petra, sin que éste lograra darse cuenta del error cometido<sup>13</sup>.

Es después de narrar esta escena que recién quien nos expone la historia dedica un espacio para reconocer y por ende transmitir a quienes leen una percepción más profunda de “el trío”, ya no centrándose sólo en los rasgos físicos en donde la esteatopigia de Naha que la dotaba de extraordinaria resistencia y la habilidad de Sinaya servían para proteger a Petra, sino por la forma en cada una complementa y aporta a esta unidad, siendo esto su principal fortaleza:

Efectivamente, las tres conformaban un organismo complejo, consciente. Dentro de él se diferenciaban por la especialización de cada uno de sus miembros en vista de una función determinada, lo que produjo una descentración del conjunto

---

<sup>13</sup> Cf. GATTINI, 2008, p. 134.

convergiendo a su centro. De esta forma, se posibilitaba la aparición de nuevos centros reanimadores, produciéndole al conjunto una calidad superior de existencia, para afrontar un medio imprevisible. (GATTINI, 2008, p. 135).

Por otro lado, volviendo al “poder” que emana desde Nay, la autora nos entrega el relato de Sundiata, quien a través de los ojos de un niño/ hijo que se está convirtiendo en hombre es testigo del efecto que produce su madre en los hombres que la ven:

Hubo regocijo de los amos, usted aparecía de pronto con un refresco para sus guargüeros empedrados de palabras y de números. Al pasar, dejó el rastro de una novedad. Mejor dicho, madre, ya estaba marcado desde el principio con su llegada erguida y ese aire suyo, madre. Es un gesto que la eleva, la alza del suelo (FERNÁNDEZ OCHOA, 2017, p. 125).

Este “gesto” se conecta directamente con una postura específica, con una forma de estar “que la eleva del suelo”, por lo que se asume que su postura es erguida, a la cual Sundiata se vuelve a referir en otro pasaje, al ir ellos pasando por el río en medio de la selva en una canoa donde, por los incomodidades del viaje se esperaría que una persona presente una postura descuidada en pos de no perder el balance mientras lucha con los mosquitos y otros : “A mi madre la favorece que tiene la espalda muy recta y apenas dice lo necesario, ahora y siempre, desde que empezaron las jornadas de este viaje. [...] mi madre es una princesa en la canoa” (FERNÁNDEZ OCHOA, 2017, p. 159). Aquí sabemos entonces, que además de la postura erguida de Nay también, según Sundiata ella maneja el lenguaje con sabiduría, hablando sólo “lo necesario”, con lo que se puede deducir que también él aprecia el hecho de que su madre posee el don de la palabra.

De esta manera, la autora se vale de estas dos voces que como podemos ver, se complementan para entregar la imagen de esta mujer que se retrata a ella misma como altiva, consciente de su cuerpo y del efecto que produce en las personas que la ven. Y cuando se ve a ella misma en el espejo, la imagen que este refleja más que darnos cuenta de detalles físicos nos conecta con la forma en cómo su biografía se ve reflejada en esa figuración:

Por mi cara reflejada en el espejo caí en cuenta de los estragos que obra la mutilación: mi padre, las varias madres que él me diera, la aldea, la sentina y el océano, esta tierra extraña, la servidumbre, la pérdida de todo y de Sinar que pudo suplirlo, están encajados en mi rostro. (FERNÁNDEZ OCHOA, 2017, p. 67).

Retornando a la postura de Nay, ese gesto de la espalda siempre erguida, aún frente a la adversidad nos permite conectarla con “el trío” de mujeres presentes en *El Barco de Ébano* (GATTINI, 2008), en donde, como ya dijimos, nos son ellas sino el narrador/ la narradora quien nos da la apreciación que tiene de las personajes el ebanista inglés. Siendo así, las imágenes creadas que describen “al trío” están mucho más inclinadas a la idealización, distorsión o *mirage* que es algo similar a lo que sucede con las imágenes transmitidas por Sundiata sobre su madre:



[...] las tres mujeres parecían flotar en el aire al caminar, por la destreza que demostraban cuando lo hacían, en fila, en su acostumbrada formación: la joven Naha se situaba adelante, la mujer “tan” al medio y Sinaya a sus espaldas. Iban perfectamente alineadas, esbeltas con su barbilla hacia el frente, realzando la belleza y la elegancia de la protegida. Todos la seguían con la vista en actitud de admiración. Unos, los blancos, ocultaban mal su asombro, los negros la reverenciaban en su mirada y, algunos, inclinaban su cabeza. (GATTINI, 2008, p. 81, énfasis en el original).

Como podemos apreciar, la idea de que estas mujeres (tanto Nay como “el trío”) flotan se repite en ambas escenas narradas por testigos, sin ser ellas las que sepan de este efecto que producen al caminar. Este andar con espalda recta da la idea a los testigos/narradores de la conexión de estas mujeres con la estirpe noble. Por el lado de “el ebanista” al decir de “la dama tan/Petra” que: “Se trataba de una mujer con ancestral estirpe, no cabía duda, su garbo no sólo lo había visto en algunos miembros de la familias nobles muy antiguas de Londres” (GATTINI, 2008, p. 82); y por el lado de Sundiata, al decir que su madre es una princesa en la canoa (como vimos anteriormente).

Dichas formas de andar y estar en el mundo, y cuyas imágenes son testificadas en mayor número en *El Barco de Ébano* (GATTINI, 2008) son puntos que convergen en ambas obras a la hora de transmitir a quienes leen la figura de personajes que pertenecen a la nobleza de sus lugares de origen, siendo ellas “princesas” que aunque esclavizadas en Latinoamérica no han perdido su forma de mirar y de posicionarse en el mundo. Tampoco quienes las rodean pueden quedar indiferentes ante este rango, aunque como vimos en el caso de Nay sabemos que ella está consciente de esta característica, mas no así “el trío” ya que no sabemos hasta qué punto ellas pueden notar el efecto que producen en quienes las ven. Sólo sabemos que es Petra quien le corrobora lo sospechado por el ebanista sobre su origen al aprender a comunicarse en español, lo que les permite conocerse mejor:

Así supo su nombre: Petra. Una dama de alto rango de algún país de la parte oriental de África, de sus costas o de su interior. Naha y Sinaya eran y seguían siendo sus sirvientas, entregadas por sus familias a su señor, padre de Petra, para que la cuidaran hasta su muerte, dentro de un régimen de esclavitud puesto que las familias de ambas fueron llevadas a la fuerza al país de Petra, ya varias generaciones antes. (GATTINI, 2008, p. 122).

En cambio, en la novela de Fernández Ochoa es Nay quien comunica su origen, valiéndose de él para ganar respeto por parte del baquiiano que la menospreciaba por ser mujer: “Y no te voy a contar que en Gambia era otra. Y princesa. De mí poco has de saber, Jacinto” (FERNÁNDEZ OCHOA, 2017, p. 43). La “[...] siempre coronada, hija de Magmahú, capitán de los kombu- Manez” (FERNÁNDEZ OCHOA, 2017, p. 74) no ocupa mayor tiempo en hablar de sus posturas o de las formas de su cuerpo. Más bien se remite a trasladar a quienes leen a su mundo interior y a su forma de vivir y sobrevivir en este “Nuevo Mundo” como una princesa que es esclavizada, pero que a la vez no renuncia a ser ella misma y que se mantiene firme y fuerte para lograr su objetivo que la dirigirá

de vuelta a África sin dejar atrás a Sundiata. En esta condición de esclavizada la autora da vida a esta “Otra” mujer que no le es tan ajena ni tan distante, ya que se conecta con su ascendencia africana, pero que se distancia debido al contexto o línea espacio-temporal de cuyos anales (H)istóricos sabemos que mayormente han sido borradas o desfiguradas dichas mujeres, siendo escasos los datos que se puedan encontrar sobre ellas.

## Consideraciones finales

Para concluir, podemos mencionar que en *Afuera Crece un Mundo* (FERNÁNDEZ OCHOA, 2017) vemos que Nay desarrolla sus propias estrategias de sobrevivencia, sin valerse de ningún séquito como en el caso de Petra, quien es “mostrada” por la lente de dos “otros”, el autor y el/la narrador(a). Ambas construcciones se complementan para entregarnos estas dos visiones: la de quien se muestra y la de quienes testifican lo que ven, dándonos la posibilidad de acercarnos aún más a un pasado que nos une, y que gracias a este par de escritores podemos imaginar de manera más completa, permitiéndonos ampliar las discusiones sobre esta temática relativa a la esclavización de personas de África al llamado “Nuevo Mundo”, sin dejar de lado la idea de considerar llenar de forma creativa esos vacíos que puedan ser encontrados en ambas obras y que pudiesen ser percibidos como carencias (mas no como errores o prejuicios) para continuar reescribiendo la (H)istoria de este bloque de países y de paso romper con la inmovilidad provocada por aquellos “silencios” que mencionaba Audre Lordé al comienzo de este análisis.

SALINAS HERRERA, L.; NASCIMENTO DOS SANTOS, D. Literary representations of slaved African princesses in Latinamerican colonial era in two novels: Adelaida Fernández Ochoa's *Afuera Crece un Mundo* (2017) and Ricardo Gattini's *El Barco de Ébano* (2008). **Revista de Letras**, São Paulo, v. 60, n. 1, p. 75-92, jan./jun. 2020.

- **ABSTRACT:** *In the present article it is developed a comparative literature analysis following an imagologic line based on four protagonist characters in two novels that belong to Latin-American Contemporary Literature. On one side, there will be Nay de Gambia, protagonist in the Colombian novel “Afuera Crece un Mundo written” by Adelaida Fernández Ochoa (2017). On the other side, three characters will be analyzed which, as it is presented in this study, conform one single unity: Naha, Sinaya and Petra or “la dama tan” from the Chilean novel “El Barco de Ébano” written by Ricardo Gattini (2008). Considering the fact that the four characters belong to the African nobility, we will focus in those images which are used to build these “Other” women, what it gives us to understand that these representations problematize the discussions, generating new reflective spaces that revolve around issues related with the processes of formation of said block of countries.*
- **KEYWORDS:** *Literary representations. Princess. Comparative literature. Imagology.*

## Referencias

- ARIZ, Y.; NUNES, C.; PARRA, C.; RUBIO, C. **Literatura comparada**: definiciones y alcances. Concepción: Universidad de Concepción: Programas de Postgrado em Literatura, 2008. p. 1-19. Disponible en: <http://postgradoliteratura.udec.cl/wp-content/uploads/2013/05/itcomp.pdf>. Acceso en: 14 marzo 2021.
- BHABHA, H. K. (comp.). **Nación y narración**: entre la ilusión de una identidad y las diferencias culturales. Buenos Aires: Siglo XXI Ed., 2010.
- CHARÚN- ILLESCAS, L. **Malambo**. Lima: Editorial Universitaria de la Universidad Nacional Federico Villarreal, 2001.
- DIOP, C. A. **The cultural unity of black África**: the domains of patriarchy and matriarchy in classical antiquity. London: Karnak House, 1989.
- FERNÁNDEZ OCHOA, A. **Presencia de la mujer negra en la novela latinoamericana**. 2011. Trabajo de Grado (Magister en Literatura) - Universidad Tecnológica de Pereira, 2011.
- FERNÁNDEZ OCHOA, A. **Afuera crece un mundo**. Bogotá: Planeta, 2017.
- GATTINI, R. **El barco de ébano**. Santiago: Grijalbo, 2008.
- GONÇALVES, A. M. **Um defeito de cor**. Rio de Janeiro: Record, 2018.
- ISAACS, J. **María**. Bogotá: Editorial Samuel, 1867.
- KI-ZERBO, J. **General history of Africa, I**: methodology and African prehistory. Berkeley: University of California Press: Unesco, 1981.
- LORDE, A. The transformation of silence into language and action. *In*: LORDE, A. **Sister outsider**: essays and speeches. New York: Crossing Press, 2007. p. 40-44.
- MONTECINO, S. El barco de ébano. **Revista Mensaje**, Santiago, n. 591, p. 62-63, 2010. Disponible en: <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:343499>. Acceso en: 14 marzo 2021.
- MORENO, E. El barco de ébano de Ricardo Gattini. **Canal Freak.Net**, [S.l.], 6 mayo 2018. Disponible en: <http://www.canalfreak.net/resena-el-barco-de-ebano-de-ricardo-gattini>. Acceso en: 14 marzo 2021. Sin paginación.
- NASCIMENTO DOS SANTOS, D. Nay de Gambia y su himno a la libertad. **Nueva Revista del Pacífico**, Valparaíso, n. 66, p. 209-211, 2017.
- PAGEAUX, D.- H. De la imagería cultural al imaginario. *In*: BRUNEL, P.; CHEVREL, Y. (dir.). **Compendio de literatura comparada**. México: Siglo XXI, 1994. p. 101-131.

PÉREZ GRAS, M. L. Imagología: la evolución de la disciplina y sus posibles aportes a los estudios literarios actuales. **Enfoques**, La Plata, v. 28, n. 1, p. 9-38, 2016. Disponible en: <https://biblat.unam.mx/hevila/EnfoquesLaPlata/2016/vol28/no1/1.pdf>. Acceso en: 14 marzo 2021.

PERKOWSKA, M. **Historias híbridas**: la nueva novela histórica latino-americana: 1985-2000: ante las teorías posmodernas de la historia. Madrid: Iberoamericanat, 2008.

RENDÓN GALVIS, C. #ColombiaTieneEscritoras. **La Palabra y el Hombre**: revista de la Universidad Veracruzana, Xalapa, n. 47, p. 83-85, 2019. Disponible en: <https://lapalabrayelhombre.uv.mx/index.php/palabrahombre/article/view/2818/4680>. Acceso en: 14 marzo 2021.

SALINAS HERRERA, L. Afro-feminismo en El Barco de Ébano de Ricardo Gattini. **El Mostrador**, Santiago, 31 jul. 2018. Disponible en: <https://www.elmostrador.cl/cultura/2018/07/31/afro-feminismo-en-libro-el-barco-de-ebano-de-ricardo-gattini/>. Acceso en: 14 marzo 2021. Sin paginación.

SAÑUDO CAICEDO, J. Fisuras heterotópicas en la nación: María (Isaacs) y Afuera Crece un Mundo (Fernández). **Revista Communitas**, Rio Branco, v. 3, n. 6, p. 98-118, 2019. Disponible en: <https://periodicos.ufac.br/index.php/COMMUNITAS/article/view/3054/1957>. Acceso en: 14 marzo 2021.

VILLA MONTOYA, T. **Reconfiguración del imaginario de estado-nación, raza y género en Afuera Crece un Mundo de Adelaida Fernández Ochoa y María de Jorge Isaacs**. 2020. Trabajo de Grado (Profesional en Estudios Literarios) - Universidad Pontificia Bolivariana, 2020. Disponible en: <https://repository.upb.edu.co/handle/20.500.11912/5779>. Acceso en: 14 marzo 2021.

# THE LIST EFFECT IN JANE AUSTEN: PREAMBLES

SÁ, Luiz\*

- **ABSTRACT:** No form of writing appears more matter-of-fact, pedestrian, and prosthetic (as long as memory is concerned) than the list. The logic and the rhetorical character of the list is not that of ordinary prose or flowing speech. Lists have attracted notable commentary and full-length volumes from anthropologists, philosophers, and literary theorists. The most crucial stylistic manifestation of the mobility of things and words in day-to-day petty irony and sarcasm may find its appearance in brief passages, and Austen succinctly alludes to it in the form of lists in her novels.
- **KEYWORDS:** Lists. Jane Austen. Novels.

Do you really believe, goes the objection, that Mallarmé consciously parceled out his sentence so that it could be read two different ways, with each object capable of changing into a subject and vice versa, without our being able to arrest this movement? Without our being able, faced with this “alternative sail”, to decide whether the text is “listing to one side or the other”. (DERRIDA, 1992, p. 179, emphases in the original).

For example: (I) The “yes” in question form: oui? Allo? as in “Yes? Buck Mulligan said. What did I say?” (14); (z) the “yes” of rhythmic breathing in the form of monologic self-approbation, as in “Two in the back bench whispered. Yes. They knew ... .” (30), or “yes, I must” (44); (3) the “yes” of obedience, as in “Yes, sir” (44); (4) the “yes” marking agreement on a fact, as in “O yes, but I prefer Q. Yes, but W is wonderful” (46); (5) the “yes” of the passionate breathing of desire, as in “Be near her ample bedwarmed flesh. Yes, yes” (63); (6) the “yes” of calculatedly and precisely determined breathing, as in “yes, exactly” (8r); (7) the “yes” of absentminded politeness, as in “Yes, yes” (88); (8) the “yes” of emphatic confirmation, as in “Indeed yes, Mr. Bloom agreed” (103); (9) the “yes” of open approval, as in “Yes, Red Murray agreed” (r19); (o) the “yes” of insistent confidence, as in “Yes, yes. They went under” (135). This list is in its essence open, and the distinction between explicit monologue and dialogue can also lend itself to all those parasitizing and grafts which are the most difficult to systematize. (DERRIDA, 1992, p. 307).

---

\* UFMG - Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. Belo Horizonte – MG – Brasil. 31270-901 - saluiz18@gmail.com

Artigo recebido em 25/04/2020 e aprovado em 20/07/2020.

The transcendental (presupposed in and necessary to experience, as in Immanuel Kant) and rather obscure (because not extensively studied) power of lists in Jane Austen's writings deserves closer examination. Her novels have been adapted to film and television, adopted by fanfiction writers, adjusted to the 21st century media craze in all its forms, and discussed in reviews, a list-like genre: of good and bad characteristics, which go back to the time the author was alive and which nowadays contribute to the rediscovery and updated reputation of past authors. No form of writing appears more matter-of-fact, pedestrian, and prosthetic (as long as memory is concerned) than the list. The logic and the rhetorical character of the list is not that of ordinary prose of flowing speech. Lists have attracted notable commentary and full-length volumes from anthropologists, philosophers, and literary theorists, including Michel Foucault, Umberto Eco, Philippe Hamon, Madeleine Jeay, Bernard Sève, Leo Spitzer, Jack Goody, Claude Lévy-Strauss and Jacques Derrida, among others. The most crucial stylistic manifestation of the mobility of things and words in day-to-day petty irony and sarcasm finds its appearance in brief passages, and I will briefly discuss the extent to which Austen succinctly alludes to it in the form of lists in her novels.

Readers of Austen will instantly recognize this passage in *Emma*:

Emma has been meaning to read more ever since she was twelve years old. I have seen a great many lists of her drawing-up at various times of books that she meant to read regularly through – and very good lists they were – very well chosen, and very neatly arranged – sometimes alphabetically, and sometimes by some other rule. The list she drew up when only fourteen – I remember thinking it did her judgment so much credit, that I preserved it some time; and I dare say she may have made out a very good list now. But I have done with expecting any course of steady reading from Emma. She will never submit to any thing requiring industry and patience, and a subjection of the fancy to the understanding. Where Miss Taylor failed to stimulate, I may safely affirm that Harriet Smith will do nothing. – You never could persuade her to read half so much as you wished. – You know you could not. (AUSTEN, 1841, p. 30-31).

This excerpt exemplifies one of the established hallmarks of Austen's literary practice, the undetailed list of material objects featuring unspecific designation, quantification, and classification. Moreover, the interjection of narrative comments and repartee dialogues in so many other parts of *Emma* could pass unnoticed by the unexperienced reader, who would fail to recognize that accumulation and enumeration within the context of human activity are recurrent activities. The concreteness of the objects or things listed reduces considerably, for the most part when they almost completely lack individuating characteristics. In this way, Austen's attempts at producing lists remove things from material, contextualized relationships and enclose them in a zone of heightened (in)visibility. This concomitance, (in)visibility, may remind the reader of the older meaning of the list as a boundary (among other things, between prose and poetry) and as a space where combat (in its use in epics to highlight might in war and state politics) takes place.

It is not surprising that the list is part of the blind spots of literary theory. Questions without immediate answers arise: can there be a style in the list or to what extent does the list cut the narrative/descriptive process and introduce an alternative fiction? However, there are relatively clear reasons regarding the use of the list and its effects in literary texts: the list deserves an analysis that takes into account its rhizomatic structure. Hence a plethora of list types (enumeration- vanities, enumeration- encryption, misleading- enumerations, Rabelaisian accumulations and so many others) and a myriad of possibilities that are used for reading the list-effect. For example, that the lists would serve a radical questioning of the encyclopedic ambition. In any case, the list breaks the discursivity of a given text to reactivate the semantic virtualities and invites us to a well-informed reading that proceeds through connections and disconnections or reconnections of all kinds. In short, when it appears in prose narratives, the list seems to disrupt the syntax and give freedom to words.

Some generalizations about lists, at first, seem to be true, such as that every list tries to conjure up the “volume” of the world, or that the list is fundamentally under tension, divided between the ordering of the now and the lack of order in the future, even the argument that the list is successful in presenting virtualities. Therefore, its propensity to enter reactively and automatically into “comical” ventures of sabotage and parody of all institutionalized knowledge or any authority is common in literature. Furthermore, the list proposes a renewed content when it calls us to see anew a certain thing or state of things, it does not presuppose any previous synthesis, but it takes shape in the process of constant updating. A sensitive and perceptive reader seems to apprehend a reality that is not given, but whose characteristics gradually appear in and between lists.

On the one hand, there is the temptation of totality (the inventory list as a census of properties) and, on the other hand, the protest against monumentality (including an almost imperceptible homogeneity) of form and structure; between the encyclopedic ambition and the activation of any system, there are the triggering events occasioned by certain lists. Here, then, we come upon a beautiful phenomenological description of the list: the intersection between the temptation of wholeness and the protestation against monumentality indicates very well where the list stands as a technique. The list is one of the ways to revitalize language as an active principle: it loosens the bonds of speech; it evokes the bondage of chains and challenges the demands of meaning. The list can proceed with “de-grammaticalization” of fixed speech in its repetitive series and, further, with its decontextualization: in this, it is close to textual collage. Primarily, the list has an organizing function, it responds to the orderly instinct of the mind. The list, sometimes chaotic, simulates, through its expansion and its volume of space, an encyclopedic saturation, the writing of memories or taxonomic inventories, and it responds, even when it utterly fails, immediately to the ambition of language to structure reality.

The confusing (or “confusional”) and sometimes confessional enumeration rooted in some lists is typical of this anti-encyclopedic stance. It is not designed for us to find ourselves or for us to discover more about a given “paper being” or fictional character, but for us to get lost. The structure, the order, the architecture, the taxonomy of the list present a reality tailored to human reason - a domesticated, limited, and registered

reality. The confusing effect of the list, a disoriented exposure, presents a reality in terms of unreason. It is fundamentally anomie, a disruption of order, failure of the intellect. In short, the always already incompleteness of the list is what prevents it from taking shape, being constructed as a final system. Its disordered accumulation always invites a supplement/follow-up and, therefore, implies a lack/incompletion.

The list shows the passage of the work towards the text, according to the terminology of Roland Barthes, that is, from an organic closed system to an infinite productivity whose closure can only be accidental, not essential. The list, according to Jack Goody (1979), can always be read as a generalized system of equivalences. The list is a privileged form of what Dennis Hollier (1993) called epistemological charity in that it indiscriminately mixes elements belonging to different orders in a fragmentary and anarchic space. This sense-form represents not only the absence of structure or its disintegration or disjunction, but it translates the illusoriness of the referential field into an equalization of sense and matter.

It is possible to address the list as a practice of composition or as an integrated figure in the text, as well as the list generating new modes or genres (narrative list or narrative based on the list). If the list is associated with verticality, once inserted in the narrative, it is based on a rhetorical practice (accumulation, enumeration, iterative repetition) and takes the form of a series implanted horizontally. The enumeration transposes and thus metamorphoses the content of the lists into a certain pre-text or paratext. The use of the list in its usual form is a sign that the narrative displays its margins.

Pushing the principles of the list to their extremes, the enumeration can appear as the place for a diffraction of voices, the accumulation can give way to infinite mazes as well as puzzles and the list, in general, can become the liminal space, *par excellence*. In this sense, the list is liminal, not just liminary (placed at the beginning or at the entrance, previous, preliminary or transitional), and it is connected to liminality, that is, a limit or a transitional point in the crossing that is made between structural organizations and counter-structural phenomena<sup>1</sup>. What is of immediate importance is that the list is a relevant category to think about issues related to societal rules, their subversion, and the liminality between characters of different social classes, especially those found at the end of the eighteenth century and in the first decades of the nineteenth century, the timeframe most associated with Austen and her novels.

Back to Austen's novel, *Emma*, one of the first things we, readers, notice is that that pile of "discarded" lists of books appears, on the page, as a list. No doubt, we too are looking for lists and even expect them by now. Lists have burgeoned, after all, in so many literary texts before and after Austen's literary career that another way of thinking about the list would be in terms of *parataxis*, which is the arrangement of elements in a coordinate rather than subordinate relationship: flat, horizontal, and sequential rather than hierarchical, vertical, or "internestling".

---

<sup>1</sup> While studying a small tribe called Ndembu, in northeastern Zambia, the anthropologist Victor Turner (1920-1983) developed the notion of liminality. Turner shows that the Ndembu society is characterized by being a mixture of structural phenomena (political, legal, and economic) and counter-structural phenomena (arts, creeds, sports, ideologies, among others). The counter-structure is where the phenomenon of liminality is found.



I take *parataxis* in a different direction, toward something that is deeply personal at the heart of prose fiction: not only in Austen's particularly descriptive narratives, but also in her ubiquitous and notorious dialogues in general. I will use the term *paratactics* to describe a form that abandons both subordination and coordination, perhaps a figure closer to the more severe *asyndeton*, with its omission of conjunctions. According to Jenny Davidson (2015, p. 264-265, emphases in the original),

Emma may be the only novel of Austen's where objects (the piano, the sticking plaster, Emma's bootlace, Mr. Woodhouse's gruel) are animated with the kind of precision and liveliness associated with the "novelistic detail", and although Sir Walter Scott, in an unsigned piece that appeared in the *Quarterly Review* in October 1815, allowed the book "the merits of the Flemish school of painting", he also attributed its faults to "the minute detail which the author's plan comprehended".

The *asyndetic*, and almost *ekphrastic*, in the words of both Davidson and Scott, list is a bit more reticent and it just throws everything together, like Emma, the narrator tells us, discarding her lists of books because she lacks industry and patience.

Austen's heroines – Elizabeth, Emma, Fanny, Anne -- possess such inward freedom that their individualities cannot be repressed. Austen's art and artifice as a novelist is not to obsess much about the socioeconomic genesis of those fictional worlds, the iteration of her characters' fault-lines or about the semi-illusion of their inner or outer freedom. In Austen, irony becomes the instrument for invention, a conception of supposed inner freedom that centers upon a refusal to accept esteem except from one upon whom one has conferred esteem, which is a conception of a high degree of irony. Austen's heroines, with their attendant ironies, are a valuable example of how a landscape and an "innerscape" come to be invented: the whole matter is, in several respects, about the invention of scape, about the power to create something not from scratch, from *ex-nihilo*, but from preexistent materials, such as things, objects, words and people fetishized as objects. Scape, even when one finds oneself in the midst of it, is always, somehow, before us, facing us, and inviting us to face it. In *Emma*, the potential for "innerscapes" to appear in front of our eyes is reinforced by the frequent use of *hypotyposis*<sup>2</sup> and the repeated veiled injunctions to the reader to "picture the scene" as a list:

"I certainly must", said she. "This sensation of listlessness, weariness, stupidity, this disinclination to sit down and employ myself, this feeling of every thing's being dull and insipid about the house! – I must be in love; I should be the oddest creature in the world if I were not – for a few weeks at least. Well! evil to some is always good to others. I shall have many fellow-mourners for the ball, if not for Frank Churchill; but Mr. Knightley will be happy. He may spend the evening with his dear William Larkins now if he likes" (AUSTEN, 1841, p. 246).

I must, therefore, make a distinction between immediate scape, where the invasion threatens the viewer, distant scape, where the object of the gaze appears irretrievably

---

<sup>2</sup> A vivid, picturesque description of scenes or events.

lost, and medium scape, where one can avoid both excessive presence and radical loss. Furthermore, I must add that lists saturate all of those scapes in Austen. Emma, who inhabits an intermediate scape from which she can conjure up the whole plot, of its shape and transformations, summons up these trite lists that stand both too far and too close. Too far from a land from which she has been uprooted, a land lost forever; too close to a place to which she has remained viscerally attached, a place to which she still belongs, body and soul.

Austen's anthologizing habit, either of an imagined landscape or of a supposed "innerscape", did not confine to conversations or to fashionable cant. The whole artifice naturally extended to typical novelistic situations, and there are several summary-treatments, of which the best examples concern Mrs. Smith in *Persuasion*. Having identified a state of mind analogous to perceptions of resilience, Austen proceeds to enumerate the elements that enable Mrs. Smith to achieve that frame of mind: a "disposition to be comforted" (AUSTEN, 2008, p. 94), along with the "[...] power of turning readily from evil to good, and of finding employment which carried her out of herself" (AUSTEN, 2008, p. 94). Even though a prominent enumerative-summarizing style is found in the novels, it is subdued in comparison with the extravagant exercises in dialogue and their tendency to the free indirect form. Behind these enumerative dialogues lies the tradition of fictional rhetoric. Austen illustrates the "disposition to be comforted" in Mrs. Smith's reflections on her state of health in comparison with her condition when she first arrived in Bath: "Then, she had indeed been a pitiable object – [...]. She had weathered it however, and could truly say that it had done her good. It had increased her comforts by making her feel herself to be in good hands" (AUSTEN, 2008, p. 94).

Like some novelists before and after Austen, who expanded on the exquisite, reasonable world, the author of *Persuasion* attempts to develop the ethical scape (denoting a specified type of scene) of the novel with the list, among many other techniques and artifices. Two modes of enumeration are involved, one implying exhaustiveness:

The disproportion in their fortune was nothing; it did not give her a moment's regret; but to have no family to receive and estimate him properly, nothing of respectability, of harmony, of good will to offer in return for all the worth and all the prompt welcome which met her in his brothers and sisters, was a source of as lively pain as her mind could well be sensible of under circumstances of otherwise strong felicity. She had but two friends in the world to add to his list, Lady Russell and Mrs Smith. To those, however, he was very well disposed to attach himself. Lady Russell, in spite of all her former transgressions, he could now value from his heart. While he was not obliged to say that he believed her to have been right in originally dividing them, he was ready to say almost everything else in her favour, and as for Mrs Smith, she had claims of various kinds to recommend her quickly and permanently (AUSTEN, 2011, p. 304).

The other mode intimates satirical selection, as we see in the three excerpts below:

Her knowledge of her father and Elizabeth inclined her to think that the sacrifice of one pair of horses would be hardly less painful than of both, and so on, through the whole list of Lady Russell's too gentle reductions. (AUSTEN, 2011, p. 47).

She had only navy lists and newspapers for her authority, but she could not doubt his being rich; and, in favour of his constancy, she had no reason to believe him married. (AUSTEN, 2011, p. 67).

When she could let her attention take its natural course again, she found the Miss Musgroves just fetching the Navy List (their own navy list, the first that had ever been at Uppercross), and sitting down together to pore over it, with the professed view of finding out the ships that Captain Wentworth had commanded. (AUSTEN, 2011, p. 102).

In fact, both modes are satirical and selective. The first type tends to hint at indefinite extension, but it may in practice be as brief as the second, concluding in a Rabelaisian or Swiftian “or the like” or some other rhetorical *et cetera*. The underlying paradox is that, given unlimited time, a diligent scholar may compile the complete catalogue with many lists in need of elaborate analysis in either *Persuasion* or in the other novels penned by Austen.

I, for one, tend to read the foregrounding of the list effect as part of a larger project of novelistic self-assertion in the novels of Austen in general, and especially in *Sense and Sensibility*. The following piece of fictional narrative presents itself as a discourse, a list, so to speak (especially with the repetition of annuity and its derivatives) that can engulf, and thus both represent and reflect upon, other modes of ordering and mediating social reality.

Certainly not; but if you observe, people always live for ever when there is an annuity to be paid them; and she is very stout and healthy, and hardly forty. An annuity is a very serious business; it comes over and over every year, and there is no getting rid of it. You are not aware of what you are doing. I have known a great deal of the trouble of annuities; for my mother was clogged with the payment of three to old superannuated servants by my father's will, and it is amazing how disagreeable she found it. Twice every year these annuities were to be paid; and then there was the trouble of getting it to them; and then one of them was said to have died, and afterwards it turned out to be no such thing. My mother was quite sick of it. Her income was not her own, she said, with such perpetual claims on it; and it was the more unkind in my father, because, otherwise, the money would have been entirely at my mother's disposal, without any restriction whatever. It has given me such an abhorrence of annuities, that I am sure I would not pin myself down to the payment of one for all the world. (AUSTEN, 1864, p. 11-12).

It is in *Sense and Sensibility* that this self-referential function of the covert catalogue of “annuities” and this list effect for the idea of exhaustiveness and expansion (especially with ending on “one for all the world”) are at their most conspicuous, and in this sense this novel is a special case. However, the general tendency to use the list to suggest credibility

connects to contemporaneous systems of thought, stages interiority (or what I called before “innerscape”), and negotiates the status of the novel as a text type saturated with enumerations and accumulations, where “[...] people who live forever when there is an annuity” recur throughout chapters, sections or long passages. From Emma’s “[...] great many lists of her drawing-up at various times of books that she meant to read” (AUSTEN, 1864, p. 11-12), to the comic calculations of Emma herself that she sensed something like listlessness (out of love), to Mrs. Smith’s dispositions to be comforted as well as her musings about the disproportions in their fortunes or the ridiculous fixation of Sir Walter Elliott in *Persuasion* on the Baronetage cataloguing the members of English nobility, lists as motifs, methods, and effects are indispensable elements for Austen’s exploration (with much satire and ridicule) of contemporaneous realities.

Lists feature in particularly conspicuous ways in Austen’s novels, and they are instrumental in establishing a sense of heightened attention to the details of the past and to the contemporaneous world. The power of the list, therefore, is on Eleanor’s side, allowing her and others, virtually and in a list-oriented fashion, to “sell” Marianne to satisfy “obligations”. However, the body’s denial, which some religious and philosophical systems endorse, reflects itself on a rather reductive enumeration or on a satirical and selective accumulation. This denial leads to blindness, to Marianne’s near-mortal illness before she is sacrificed in marriage, but those systems also mandate that Eleanor sacrifice her own and Edward’s happiness to their principles, as in the gratitude that secures Henry Tilney for Catherine Morland in *Northanger Abbey*. Austen shows that the triumph of virtue, carried out as a list of satirical selection and reductive itemization, can exact a terrible price. Eleanor’s self-identification with stoic values is nearly overt in her reflections on Mr. Palmer’s snide, affected, and contemptuous manner.

Again, the function of the list in suggesting credibility, probability, and contemporaneity is already prominently visible in that Mr. Palmer was nice in his eating, uncertain in his hours; fond of his child, though affecting to slight it; and idled away the mornings at billiards, which ought to have been devoted to business. She liked him, however, upon the whole much better than she had expected on the small faults, so to speak, and in her heart was not sorry that she could like him no more. Epicurism or mere self-indulgence sums up this catalogue of Mr. Palmer’s characteristics, and Eleanor’s complacency in noting Edward’s opposite traits refracts endorsement of her own particular values.

There are many key moments in *Northanger Abbey*, which revolve around or short-circuit the effect of a list in the plot: “Dear creature! How much I am obliged to you; and when you have finished Udolpho, we will read the Italian together; and I have made out a list of ten or twelve more of the same kind for you” (AUSTEN, 2008, p. 175). As Dorothee Birke (2016, p. 300) pointed out, “Catherine Morland, the excitable protagonist, has been invited to stay at the old Abbey, where she hopes to find mystery and intrigue”. Naturally, the list is the chosen technique for this mystery and intrigue. There is an investigation of her bedroom and the inspection brings to light a scroll of paper that has been shoved, in the manner of the cabinets of curiosities (and very much unlike Poe’s “The Purloined Letter”), amidst so many other items into the back of a drawer:

Her greedy eye glanced rapidly over a page. She started at its import. Could it be possible, or did not her senses play her false? – An inventory of linen, in coarse and modern characters, seemed all that was before her! If the evidence of sight might be trusted, she held a washing-bill in her hand. She seized another sheet, and saw the same articles with little variation; a third, a fourth, and a fifth presented nothing new. Shirts, stockings, cravats and waistcoats faced her in each. (AUSTEN, 1877, p. 138).

Susan Wolfson (2014, p. 248), in her notes to the Belknap edition of the Harvard annotated version of the novel, specifies, “[...] this laundry-list signifies nothing more than some previous male”, but it is the hilarious mundanity of the laundry list creates a comic effect in this scene. The listed items are mundane, they are everyday objects and they put the things away in a very ordinary and verisimilar manner. Moreover, the list presents a matter-of-fact inventory, almost a satirical accumulation, rather than the linear, chronological, expected narrative of intriguing misdemeanors linked or not to male characters.

Austen’s genre-defining country house novels, fraught with misdemeanors and peccadillos, encompass the estate as an ordered physical structure, which in turn serves as a *metonym* for other inherited, imagined structures that fold out as a list: society, morality, manners, culture, humour, religious and philosophical system of ideas, language, discourse, and the like (SEABOYER, 2005). As long as we make a list here to classify the Austenian country-house novel, this elusive, protean construct, this paradoxical, rhetorical device makes it an apt vehicle for enumeration, accumulation, and its random sequence makes it apt for a display of formal order or, in a simultaneously flamboyant fashion, for a pyrotechnical exhibit of chaos and destruction. In *Mansfield Park*, we see that

Mrs. Norris was ready with her suggestions as to the rooms he would think fittest to be used, but found it all prearranged; and when she would have conjectured and hinted about the day, it appeared that the day was settled too. Sir Thomas had been amusing himself with shaping a very complete outline of the business; and as soon as she would listen quietly, could read his list of the families to be invited, from whom he calculated, with all necessary allowance for the shortness of the notice, to collect young people enough to form twelve or fourteen couple: and could detail the considerations which had induced him to fix on the 22nd as the most eligible day. William was required to be at Portsmouth on the 24th; the 22nd would therefore be the last day of his visit; but where the days were so few it would be unwise to fix on any earlier. Mrs. Norris was obliged to be satisfied with thinking just the same, and with having been on the point of proposing the 22nd herself, as by far the best day for the purpose. (AUSTEN, 1992, p. 181).

Presumably obliged and satisfied with such displays of orderliness, sequence, arrangement, organization, disposition, structure, succession, layout, array, set-up, line-up, *et cetera*, Mrs. Norris and Austen could oppose another list-oriented character:

He did not want abilities but he had no curiosity, and no information beyond his profession; he read only the newspaper and the navy-list; he talked only of the dockyard, the harbour, Spithead, and the Motherbank; he swore and he drank, he was dirty and gross. (AUSTEN, 1992, p. 278).

Satire, selectiveness, and reduction also reverberate with the following list in *Mansfield Park*, let alone, of course, a touch of derision and caricature:

Fanny read to herself that “it was with infinite concern the newspaper had to announce to the world a matrimonial fracas in the family of Mr. R. of Wimpole Street; the beautiful Mrs. R., whose name had not long been enrolled in the lists of Hymen, and who had promised to become so brilliant a leader in the fashionable world, having quitted her husband’s roof in company with the well-known and captivating Mr. C., the intimate friend and associate of Mr. R., and it was not known even to the editor of the newspaper whither they were gone.” (AUSTEN, 1992, p. 316).

Austen has learned from the nascent novel tradition and adapted this knowledge for her own purposes, the use of period slang, of a tongue-in-cheek narrative voice, of list effects that destabilize the *doxa* and *decorum* simultaneously (not to mention gender politics) to produce a double-voiced discourse, which both enjoys and sends up the conventions of either form. In her novels, Austen deployed an Austenian, which later became Austenesque, irony to the same ends, and whose silhouettes have taken up, from then on, the form of the satirical, selective, and, at times, sartorial, list.

Austen plays with the presuppositions of her readers, luring them into making erroneous assumptions based on their expectations about the novel’s theme and genre. There is a cultivated purpose to this technique: it epitomizes the struggle between an artfully promiscuous piece of literature (in the words of Virginia Woolf), it pinnacles the effects of very subtle, ironic lists, with an unprecedented finesse, and it baffles the reader’s implicit desire to unify the plot’s many tiered situations through judgment, without ever being completely successful;

“It is amazing to me”, said Bingley, “how young ladies can have patience to be so very accomplished as they all are”. “All young ladies accomplished! My dear Charles, what do you mean?”. “Yes, all of them, I think. They all paint tables, cover screens, and net purses. I scarcely know anyone who cannot do all this, and I am sure I never heard a young lady spoken of for the first time, without being informed that she was very accomplished”. “Your list of the common extent of accomplishments”, said Darcy, “has too much truth. The word is applied to many a woman who deserves it no otherwise than by netting a purse or covering a screen. But I am very far from agreeing with you in your estimation of ladies in general. I cannot boast of knowing more than half-a-dozen, in the whole range of my acquaintance, that are really accomplished.” (AUSTEN, 1861, p. 38-39).

In the case of life writing, or shall we say, list writing, the implicit obligation to serve the ready at hand and the long (last) forgotten in the matter of accuracy, fairness, and respect to the memory of those things heretofore present is framed in *Pride and Prejudice* in terms of aesthetics as well as of ethics. *Ça va sans dire*, ethics intrude into the formal choices of novelists, from primal scenes to major controversies through to the novels' end and, possibly, to plot twists. It is less a developmental and comprehensive study of the list we attempted than a preliminary mapping of an epistemological and ethical grid whose broad outlines were already perceived heavily reliant on detail and list making (from painting tables to a supposed list of ladylike accomplishments).

On the one hand, Austen is famously sparing in her descriptions of the physical appearance of people, interiors, and places. The novelist, on the other hand, is much more likely to render character by way of conversation than description, by showing than telling, especially in the case of her satirical and selective lists. Below, three excerpts from *Pride and Prejudice* best exemplify the use of the list effect by the author:

“Already arisen?” repeated Mr. Bennet. “What, has she frightened away some of your lovers? Poor little Lizzy! But do not be cast down. Such squeamish youths as cannot bear to be connected with a little absurdity are not worth a regret. Come, let me see the list of pitiful fellows who have been kept aloof by Lydia’s folly”. “Indeed you are mistaken. I have no such injuries to resent”. (AUSTEN, 1861, p. 196).

It is not of particular, but of general evils, which I am now complaining. Our importance, our respectability in the world must be affected by the wild volatility, the assurance and disdain of all restraint which mark Lydia’s character. Excuse me, for I must speak plainly. If you, my dear father, will not take the trouble of checking her exuberant spirits, and of teaching her that her present pursuits are not to be the business of her life, she will soon be beyond the reach of amendment. Her character will be fixed, and she will, at sixteen, be the most determined flirt that ever made herself or her family ridiculous; a flirt, too, in the worst and meanest degree of flirtation; without any attraction beyond youth and a tolerable person; and, from the ignorance and emptiness of her mind, wholly unable to ward off any portion of that universal contempt which her rage for admiration will excite. (AUSTEN, 1861, p. 196).

In this danger Kitty also is comprehended. She will follow wherever Lydia leads. Vain, ignorant, idle, and absolutely uncontrolled! Oh! my dear father, can you suppose it possible that they will not be censured and despised wherever they are known, and that their sisters will not be often involved in the disgrace? (AUSTEN, 1861, p. 196).

Austen’s focus on detail tends not to have the tantalizing and paralyzing force it would for late Victorians and early modernists, but it is fair to say of Austen’s novels, more generally, that the parataxis (let us not forget *asyndeton* and *ekphrasis*) of the telling thing, object or person, is largely present and optimized to reach its potential. Based on Sève’s

(2010, p. 120, my translation)<sup>3</sup> statement that, “[p]aradoxically, the word on the list is cut off from the world and is one with the world that is, the word becomes a piece of the world”, I have briefly shown that the list overcomes description by undermining it in its fundamentals. Especially so in Austen, where telling takes center stage and lists help to light, highlight, lighten up and delight circumstances and personages alike. If description, in general, aims, in principle and sometimes in vain, to give a credible and tangible reproduction of reality, the list seeks to augment it emotionally or in an affective/effective way. The presence of the list in Austen is both common for its frequency and diverse purposes. It submits to an economy of fullness and emptiness, it has a compulsion of the world (reality), but it seems to reside in infinite uncertainty, in almost otherworldly scenes or scapes. The list in Austen is, therefore, a privileged point of observation for the analysis of humor and irony, of that almost getting there by never leaving the place.

SÁ, L. O efeito da lista em Jane Austen: preâmbulos. **Revista de Letras**, São Paulo, v. 60, n. 1, p. 93-105, jan./jun. 2020.

- **RESUMO:** *Nenhuma forma de escrita parece mais prática, trivial e protética (no que diz respeito à memória) do que a lista. O aspecto lógico e retórico da lista não é o da prosa comum da escrita fluente. As listas atraíram comentários notáveis e volumes completos de antropólogos, filósofos e teóricos literários. A manifestação estilística mais crucial da mobilidade das coisas e palavras na ironia mesquinha do dia a dia e no sarcasmo cotidiano encontra seu aparecimento em passagens breves em Austen e a autora faz alusão a elas (mobilidade e ironia) sucintamente na forma de listas em seus romances.*
- **PALAVRAS-CHAVE:** *Listas. Jane Austen. Romance.*

## References

AUSTEN, J. **Emma**: a novel. London: R. Bentley, 1841.

AUSTEN, J. **Pride and prejudice, and Northanger Abbey**: complete in one volume, with a biographical notice of the author. London: H.W. Derby, 1861.

AUSTEN, J. **Sense and sensibility and persuasion**. London: Ticknor and Fields, 1864.

AUSTEN, J. **Northanger Abbey**: a novel. London: Richard Bentley & Son, 1877.

AUSTEN, J. **Mansfield park**. Hertfordshire: Wordsworth Editions, 1992.

AUSTEN, J. **Persuasion. Northanger Abbey**: two novels. New York: Mondial, 2008.

---

<sup>3</sup> «Paradoxalement, le mot en liste est coupé du monde et fais corps avec le monde. [...] Le mot [...] devient un morceau du monde». (SÈVE, 2010, p. 120).



- AUSTEN, J. **Persuasion**: an annotated edition. Cambridge: Harvard University Press, 2011.
- BIRKE, D. The world is not enough: lists as encounters with the real in the eighteenth-century Novel. **Style**, Pennsylvania, v. 50, n. 3, p. 296-308, 2016.
- DAVIDSON, J. The minute particular in life-writing and the novel. **Eighteenth-Century Studies**, Baltimore, v. 48, n. 3, p. 263-281, 2015.
- DERRIDA, J. **Acts of literature**. Edited by Derek Attridge. London: Routledge, 1992.
- GOODY, J. **La raison graphique**: la domestication de la pensée sauvage. Paris: Édition de Minuit, 1979.
- HOLLIER, D. **Les dépossédés**: Bataille, Caillois, Leiris, Malraux, Sartre. Paris: Éditions de Minuit, 1993.
- SEABOYER, J. Ian McEwan: contemporary realism and the novel of ideas. *In*: ACHESON, J.; ROSS, S. C. E. (ed.). **The contemporary British Novel since 1980**. New York: Palgrave Macmillan, 2005. p. 23-34.
- SÈVE, B. **De haut en bas**: philosophie des listes. Paris: Éditions du Seuil, 2010.
- WOLFSON, S. **Northanger Abbey**: an annotated edition. Harvard: Harvard University Press, 2014.



# ANTONIO DI BENEDETTO EN LAS ORILLAS. PRESENTISMO EXISTENCIALISTA EN *ZAMA* (1956).

Marcelo URRALBURU\*

- **RESUMEN:** En el siguiente artículo de investigación proponemos una revisión de la novela fundamental de Antonio Di Benedetto, aquella que más ha influido en el desarrollo de la novela histórica posterior, *Zama*, publicada en 1956. Partimos, para ello, de una doble perspectiva; de entrada, comentaremos algunos elementos metafóricos que se despliegan al principio de la novela, en especial en relación con el simbolismo del río Paraná, que condensa el binomio de la civilización y la barbarie, natural de la cultura argentina desde Domingo Faustino Sarmiento. A partir de ahí, profundizaremos en la dimensión histórica del existencialismo porteño de cara al “régimen de historicidad moderno”, concepto que acuñó el historiador francés François Hartog pues lejos de dejarse engañar por la falacia del progreso, pensaría el tiempo como un puro presente. Este existencialismo, pues, estaría en relación, primero con el pensamiento posmetafísico, pero también haría de puente filosófico hacia la comprensión que de la posmodernidad tiene Gianni Vattimo, una cultura que se caracterizaría, en cambio, por un “régimen de historicidad presentista”.
- **PALABRAS CLAVE:** Modernidad. Existencialismo. Presentismo. Civilización. Barbarie.

## Introducción

Sin duda debido a la reivindicación que de su figura hicieran los narradores en el cambio de siglo, los más conocidos Juan José Saer y Ricardo Piglia, numerosos estudios se han dedicado a la obra del mendocino Antonio Di Benedetto (Mendoza, 1922-Buenos Aires, 1986). Y podemos afirmar, por suerte, que no solamente ha sucedido con su obra más reconocida, la novela histórica *Zama*, publicada en el año de 1956, también ha sido así con sus cuentos y sus otras novelas: *Mundo animal*, de 1953; *El pentágono*, de 1955; *El silenciero*, de 1964, *Los suicidas*, de 1969; *Cuentos claros*, publicados en 1957 y reeditados en 1969; o *Absurdos*, de 1978 –por nombrar algunas de ellas. Mas cuando se trata de narrar la época colonial y la conquista del río de la Plata, es la primera, *Zama*, la que se convierte en parada indispensable; su extrañeza, su peculiar lenguaje, pero, ante todo, su influencia decidida en la narración histórica argentina lo justifica.

---

\* Universidad de Murcia. Facultad de Letras. Murcia – España - marcelo.iraultza@gmail.com

Artigo recebido em 20/05/2020 e aprovado em 10/08/2020.

En este trabajo se dedicará un análisis en torno a ciertos aspectos de dicha novela, a saber: el conjunto de significaciones alegóricas que se extraen del río y la inestable transición del “régimen de historicidad moderno” hacia una formulación primera del “régimen de historicidad presentista” en el fondo filosófico del relato, de marcado carácter existencialista. Con el fin de comprender mejor este último planteamiento, que participa de la estructura de la narración y hasta podría operar como un elemento de caracterización genérica de la novela histórica, partiremos de la simbología que adquiere el río Paraná en relación con el binomio sarmientino de la civilización y la barbarie, pues la espera se produce en el territorio fronterizo de la orilla, entre las embarcaciones que llegan de Buenos Aires y de Europa, y las tribus de caníbales que hay tierra adentro.

Este dilema intelectual halla su sentido, además de en la crítica de la modernidad, en la vigencia del desarrollismo utópico en las políticas nacionales de los gobiernos en Argentina a lo largo de las décadas de los cincuenta y de los sesenta, dado que se acompañaron de un clima intelectual que remitía con insistencia a la emancipación sociopolítica del país mediante políticas para la explotación de los recursos naturales – pensamos, sobre todo, en las políticas en torno al petróleo de Arturo Frondizi (SCAVINO, 2012). En segundo término, partiremos de la consolidación en la escena cultural rioplatense del existencialismo, que tantas inflexiones poéticas tuviera en las literaturas del Cono Sur, entre las que destaca, a nuestro parecer, la del “existencialismo textual” de Jorge Luis Borges, dilucidada por Vicente Cervera Salinas (2017). Las reflexiones que de estos planteamientos se deriven tendrán como principal objeto de su análisis la historicidad o historicidades habidas en *Zama* y, con un poco de suerte, arrojarán algo de luz a la cuestión de la historia en la novela de Di Benedetto.

## La espera en las orillas

La novela comienza cuando Diego de Zama se encamina al muelle de la Asunción en las orillas del río Paraná. Sabemos por Carmen Espejo Cala (1991) que la situación del muelle es un anacronismo deliberado; no se corresponde con la realidad en las fechas en que transcurre la novela. Pero, además, cabría apuntar que el cronotopo del muelle no es infrecuente en la tradición hispanoamericana como alegoría del universo. Otros lo han empleado en este sentido, como Juan Carlos Onetti en su novela *El astillero*, publicada en 1961; del mismo modo que Jean-Paul Sartre, en su memorable conferencia *El existencialismo es un humanismo*, celebrada en 1946, habría de emplear la cercana metáfora de un taller abandonado para referirse a la realidad del mundo sin Dios (CASTANY PRADO, 2009).

Es durante la espera cuando se encuentra con el cadáver de un mono que metaforiza, no sin el horror consciente del protagonista, su propia trayectoria vital. En ese momento de reflexión interior, sin saber aún el lector qué está esperando Zama, aparecerá el incómodo Ventura Prieto: “Apareció precisamente cuando me entretenía el mono y se lo enseñé, para distraerlo y atajar que me preguntara qué esperaba ahí” (DI BENEDETTO, 2018, p. 12). Ya en ese momento, apenas léidas unas líneas del libro, el río ya despliega

multitud de significados que seguidamente comentaremos. Por ejemplo, que el río es una metáfora de la vida, porque da comienzo en el seno de la tierra y da al mar abierto en su desembocadura, es una obviedad: se trata de una de los motivos más antiguos de la tradición occidental, así como de las más comunes entre las demás culturas. Pero lo sorprendente aquí es la rotunda que toma en la novela desde el principio; sobre todo, en la primera intervención de Ventura Prieto:

Dijo que hay un pez en ese mismo río, que las aguas no quieren y él, el pez, debe pasar la vida, toda la vida, como el mono, en vaivén dentro de ellas; aún de un modo más penoso, porque está vivo y tiene que luchar constantemente con el flujo líquido que quiere arrojarlo a tierra. Dijo Ventura Prieto que estos sufridos peces, tan apegados al elemento que los repele, quizás apegados a pesar de sí mismos, tienen que emplear casi íntegramente sus energías en la conquista de la permanencia y aunque siempre están en peligro de ser arrojados del seno del río, tanto que nunca se los encuentra en la parte central del cauce sino en los bordes, alcanzan larga vida, mayor que la normal entre los otros peces. Sólo sucumben, dijo también, cuando su empeño les exige demasiado y no pueden procurarse alimento (DI BENEDETTO, 2018, p. 12-13).

El propio Zama advierte el paralelismo del animal consigo mismo –“Al considerarla, recelaba de pensar en el pez y en mí a un mismo tiempo” (DI BENEDETTO, 2018, p. 13). Pero pronto se nos presenta otra interpretación, y es que este pez que habita en los márgenes da, igualmente, cuenta del especial interés que sentía el escritor por la periferia de la cultura (VARELA, 2016). Baste recordar, por un momento, aquel ensayo de Borges titulado “El escritor argentino y la tradición”. En él, se decía que la condición del escritor argentino no se definía por el compulsivo tratamiento de los temas nacionales, como podría ser lo gauchesco sino, más bien, por lo contrario: la ausencia de una tradición nacional argentina o, mejor aún, que la suya no fuera otra que la tradición europea, permitía a los creadores abogar por un cosmopolitismo periférico y, así, gozar de una posición privilegiada, pues desde la distancia geográfica y cultural hacia posible el experimentar.

Este breve texto ha sido llamado a contener la poética borgeana que relaciona con el cosmopolitismo y, de hecho, muchos autores argentinos han hecho de su contenido un elemento característico de la literatura nacional. El nombre que para ella ideó Ricardo Piglia (2015) fue el de “ex-tradición” como muestra de un exilio gustoso, y también diría que la tradición argentina se define, precisamente, por una mirada estrábica: con un ojo puesto en ultramar (Europa y, después, Estados Unidos) y el otro en el interior de la pampa. ¿Acaso no se acerca esta mirada de la tradición a la espera de Zama en las orillas del Paraná? Con un pie aún en tierra y el otro en los maderos del muelle. La apertura a la posibilidad; su posición intermedia, abierta a lo desconocido, se erige como un deseo de conquista del futuro que atraviesa todo el principio de la narración. Así, de un lado, podemos asimilar el sentido del cosmopolitismo de Di Benedetto al de Borges y, del otro, el río Paraná se convierte, ante nuestros ojos, en el flujo líquido por donde circulan multitud de tradiciones literarias.

Esta audiencia absorbente hizo acallar los estampidos que en mi corazón causaron los dos espaciados cañonazos anunciadores de la presencia de un barco.

El saco de correspondencia fue traído a la gobernación antes de que yo pudiese salir, como otras veces, hasta el muelle, para acercarme más a las posibles novedades y al rostro de los marinos y contados viajeros de arribo (DI BENEDETTO, 2018, p. 22).

Entonces, vista la posición marginal –en los márgenes– que ocupaba la tradición argentina con respecto de la europea, ¿cómo debemos interpretar la espera de don Diego de Zama?, o formulado de otra manera, ¿qué llevaría el río desde Buenos Aires hasta la Asunción, donde supuestamente se desarrolla la novela? Sea lo que sea –una carta de su esposa, noticias de la gobernación de indias, un ascenso con su correspondiente traslado– se nos aparece como “posibles novedades” que son arribadas al muelle. Y esta es la clave, a nuestro parecer, de la historicidad del río y de su significación.

Hace tiempo que la crítica literaria se percató de la intensidad con que incidía en *Zama* el binomio sarmientino de la civilización y la barbarie, aún cuando se expresa bajo una particularísima modulación del mismo (ESPEJO CALA, 1991). Para el caso que nos ocupa nos interesa, al respecto, la metáfora del río en este dualismo. Domingo Faustino Sarmiento (San Juan, 1811-Asunción, 1888) pensaba que el río de la Plata y sus afluentes podían convertirse en las venas por donde circulara la civilización europea: comercio, comunicación, desarrollo, etc. Se trataba, por decirlo así, de los brazos azules por donde la cultura occidental irrigaba de sus tradiciones la seca pampa y hacía fértil el suelo sobre el que discurrían (MEGLIOLI FERNÁNDEZ, 2019). Y el Paraná, uno de sus mayores afluentes, permite una comunicación fluvial directa entre Paraguay y Argentina. El río en *Zama* funciona como la única vía de comunicación del corregidor con su familia; la única vía de entrada para sus esperanzas:

Pasé por el puerto. No había noticias de barco del Plata. Y yo precisaba recibir algo, tener algo distinto, algo que me ocupase y tuviera relación directa conmigo, cualquier cosa proveniente de un ser humano; aunque, de ningún modo, las acostumbradas relaciones vecinales y de funcionario (DI BENEDETTO, 2018, p. 82).

De manera que la espera en las orillas, a la expectación de novedades, no hace sino reflejar esta tensión progresista: la introducción de la civilización, y cuando decimos esto nos referimos también a la modernidad, a la introducción de cambios históricos, que solo puede llegar por el cauce del río. Puesto que la ciudad de Asunción no tenía el desarrollo de Buenos Aires o de Montevideo, y su aparente tranquilidad (que es también estatismo, inmovilidad del tiempo) “No excedía los límites de la provincia y, en todo caso, del núcleo más civilizado” (DI BENEDETTO, 2018, p. 59). Pareciera que este núcleo civilizado contraviniera nuestra argumentación, pero no es así, antes bien la refuerza. La civilización concentrada vendría a demostrar que se debe a una estrecha comunicación con la “extensa” civilización de Buenos Aires. Zama habita en las orillas, pero, más concretamente, habita entre la civilización del virreinato y la barbarie de los caníbales.

La necesidad de comunicación en el fragmento que hemos citado más arriba es una exasperación por esta espera infinitamente postergada de la civilización: un ascenso, un traslado, un salario, cualquier comunicación con un exterior en movimiento, diferente al menos de la repetición de los días en el interior bárbaro del continente, donde nunca ocurre nada. De ahí que los barcos cargados de puedan traer consigo la posibilidad de un cambio y su espera no refleja sino un intenso deseo de futuro. Recordemos, por ejemplo, que también se encuentra el corregidor en un tiempo intermedio de su vida, como decíamos al comienzo de este capítulo: su pasado glorioso apenas pervive en la memoria, si no fuera, precisamente, para justificar su buena posición y el derecho de su ascenso. Por contra, el futuro se manifiesta como una inminencia en su deseo:

Más bien, yo esperaba ser yo en el futuro, mediante lo que pudiera ser en ese futuro.

Tal vez creía serlo ya y vivir en función de esa imagen que me aguardaba adelante. Tal vez ese Zama que pretendía parecerse al Zama venidero se asentaba en el Zama que fue, copiándolo como si arriesgara medroso, interrumpir algo (DI BENEDETTO, 2018, p. 25).

En consecuencia, el río en la novela asume una significación histórica. No una significación pura y estrictamente temporal (esta sería solo una de las posibilidades), sino en el sentido moderno de la historia: como metáfora del progresismo moderno. Si por casualidad nos detuviéramos en los significantes que lo rodean: los cañonazos que avisan del atraco de los barcos, las noticias que vienen desde la gobernación, el propio desarrollo de las comunicaciones fluviales, todo nos desplaza a un imaginario puramente técnico e, incluso, estrictamente bélico (KOHAN, 2014). Y no es descabellado que así sea, pues la guerra –también la revolución, próxima en América– es dentro del imaginario progresista una oportunidad de cambio (CAMPILLO, 2006). De modo que encontramos una configuración moderna de la historicidad que se rige según los parámetros que hemos descrito en otros capítulos: la necesidad del porvenir y la inevitabilidad del progreso como consecuencia de la historia de las civilizaciones.

Una vez que se entiende que el río metaforiza un modelo progresista de la historicidad es mucho más sencillo abordar la dimensión histórica de su propuesta. Es imposible ignorar que Zama está dedicada “a las víctimas de la espera” (DI BENEDETTO, 2018) y, de hecho, la trilogía de novelas dibenedettianas porta dicho nombre, *Trilogía de la espera*. Al parecer de Jimena Néspolo, toda la trama gira en torno a un tema que procede directamente de la prosa de Albert Camus (SALES DE NASSER, 1999), el de la “[...] alienación del hombre que vive sólo de la esperanza” (NÉSPOLO, 2003, p. 161). Y si bien en un principio Zama no oculta su confianza en que su solicitud de traslado sea atendida con prontitud, poco a poco pierda las esperanzas de que así sea. Así, cuando en varias ocasiones intenta tramitar sus peticiones en la administración, tantas otras da de bruces con una realidad que no se amolda a su deseo.

La misma tensión que el historiador alemán Reinhart Koselleck (1993) describió en relación con la modernidad entre las categorías metahistóricas del campo de experiencia

y el horizonte de expectativas, es la misma que relaciona la espera con algún tiempo fronterizo entre la civilización y la barbarie, pues aquella se confía a la necesidad de que triunfe el progreso. La experiencia, y en este caso destaca el pasado político de Diego de Zama, se configura como un conocimiento que se proyecta idealmente hacia la previsualización del futuro. Y, en este sentido, el personaje de Di Benedetto está acosado por una suerte de enfermedad moderna, por una necesidad de cambio, de ascenso, como si la única manera de mantenerse vivo fuera seguir nadando en una dirección sin importar cuál, como viviendo únicamente por medio de su futuro. De ahí que todas sus acciones se orientan hacia la preparación de dicho futuro: “Tenía que prepararme para sobresalir en Buenos Aires. Perú seguía en la línea de mis aspiraciones; después, España” (DI BENEDETTO, 2018, p. 99). Frente a sí mismo, muy al contrario de hallar sus esperanzas correspondidas, se encuentra con una postergación inapelable:

Como las horas de la mañana se entregaron al pasado sin mejorar las perspectivas del futuro, a mediodía pregunté si por descuido en la gobernación habían omitido pasarme algún recado. Tampoco en casa de mi huésped apareció papel o persona alentadora y, claro está, cejé, porque al hombre no le va mal hacerlo si es ante una mujer (DI BENEDETTO, 2018, p. 114-115).

En este fragmento se alude a sus amores con Luciana Piñares de Luenga, quien, además de alimentar el deseo sexual de Zama dando lugar a una interesante lectura en torno al erotismo –temática que también recurre a símbolos acuáticos– (NÉSPOLO, 2001), se convierte para él en una expectativa de prosperidad en la corte: “Hacia el Plata, después a la mar y hacia España, donde nunca fui más que un nombre anotado en papeles, se extendería un pensamiento, una sensibilidad humana impregnada de mí” (DI BENEDETTO, 2018, p. 144). Y, sin embargo, a pesar de sus esfuerzos por conseguir el favor de sus superiores y de sus aliados, nunca prospera en sus expectativas, a pesar igualmente de su formación, antigüedad y mérito, por las dificultades que dentro de la gobernación misma se le imponen. Lo vemos ejemplificado en el siguiente fragmento:

En la mañana inmediata, cuando consideraba que ya no podría darle motivos para postergar lo que él espontáneamente me ofreció, se había levantado otra muralla.

Estaba restablecido el protocolo que, en realidad, era el usual en todas las sedes de gobierno, pero que este gobernador desarreglado, desperejo de carácter, a veces de costumbres ordinarias, eliminó desde el principio de su gestión, al menos para mí y otros funcionarios de jerarquía.

Para entrar a su despacho ya no bastaba llamar a la puerta; era necesario solicitar audiencia. Me lo comunicó el oficial mayor.

Solicité audiencia. No la obtuve (DI BENEDETTO, 2018, p. 157).

Según podemos entender aquí, el fracaso de sus expectativas no deviene, por así decirlo, de la barbarie, sino que deviene del poder de la civilización. Como escribió



Carmen Espejo Cala (1991, p. 201), la reproducción del binomio sarmientino en la obra de Antonio Di Benedetto no consiste en o no es “[...] el de la sociedad incivilizada, sino el de la inhumanidad de la propia civilización incomprensible”. Por este cúmulo de razones, creemos que la noción de progreso, operante en la novela histórica clásica según la caracterizó el filósofo húngaro Georg Lukács (1966), se presenta en esta novela histórica tergiversada en un sentido cercano al de los autores de *Dialéctica de la ilustración*, Theodor W. Adorno y Max Horkheimer (1998), que es el progreso como justificación y acicate de la dominación y del poder tiránico.

No deja de ser curioso que el avance del progreso no favorezca al “[...] único americano en la administración de esta provincia” (DI BENEDETTO, 2018, p. 43). Y en la misma dirección, por cierto, apuntan las ideas de Diego Niemetz (2004, p. 99), quien describiría a Zama, de nuevo en consonancia con las ficciones kafkianas, como el funcionario que “camina incesantemente en busca de un castillo”. Del mismo modo, el escritor italiano Claudio Magris (2006) ha escrito, en una reflexión muy afortunada, que la modernidad se desplazaba entre la parusía y el desencanto, esto es, entre la expectativa de una salvación mesiánica y la consciencia de que esta no llegaría jamás. Tal es la secuencia histórica en la novela de Di Benedetto: la de la espera de un futuro mesiánico, capaz de dar respuesta para todas las necesidades puntuales del sujeto, y el progresivo desencanto al saber que cada se segundo que transcurre es la prueba incontestable de la inexistencia del mesías o, por lo menos, de su desinterés por el reino de este mundo.

Esta generalización del desencanto, que por supuesto tiene origen en el asentamiento del existencialismo en el campo literario argentino de los años cincuenta y que estudiaremos a continuación, se apreciaría, incluso, narrativamente. Carmen Espejo ha expresado que cada uno de los tres capítulos (“1790”, “1794” y “1799”) tienen una extensión proporcionalmente menor a la anterior, “[...] desde las cien páginas aproximadas para el primero, las sesenta del segundo y las apenas treinta del tercero” (ESPEJO CALA, 1991, p. 209), expresando, incluso por medio de una síntesis lingüística, una progresiva disipación de las esperanzas del corregidor y que, de esta manera, asume la estructura narrativa de una espiral con repeticiones cíclicas. Daría a entender, pues, que no es posible ningún cambio en el precario presente de Zama; algo que contrasta, por otra parte, con lo que en aquel momento sucedía en la convulsionada Europa: la *Revolución Francesa* (1789-1799).

Por su parte, Premat (1997, p. 291) advirtió que, en la novela de Di Benedetto, “[...] el onirismo regresivo de lo histórico es el primer eslabón de una topografía imaginaria signada por lo arcaico, dentro de una lógica de expansión de lo subjetivo”. Estamos de acuerdo con su interpretación solo hasta cierto punto, pues, si bien es cierto que se aprecia, en un sentido muy semejante al descrito por Espejo, una subjetivización del relato –más cercano a nuestra perspectiva sería decir una desesperanza del futuro, en oposición a sus promesas iniciales –, no consideramos que haya en la decadencia física y moral de Zama, o en su animalización metafórica, un regresismo. Aceptar esta realidad sería decir que sí habría un futuro para el corregidor, que se aproximaría incesante a su fin, pero que ese futuro sería decadente, enfermizo o, en cualquier caso, menos deseable que su pasado.

El esquema regresista sería el mismo, entonces, que el del progreso, con la sola diferencia de que, en vez de un mejoramiento, tendría lugar un empeoramiento de sus

condiciones. Según las categorías metahistóricas de Koselleck, nos hallaríamos ante un esquema todavía moderno: unas experiencias que permiten formular, aunque sea vagamente, unas expectativas sobre lo que está por venir. Lo único que cambiaría sería el lugar de colocación de la utopía, por así decir, que bien puede presentarse como una utopía proyectada en el futuro –un cargo en España–, o como un pasado glorioso –como, efectivamente, se plantea en la novela– al que solo le queda esperar su decadencia final. En cambio, no sucedería así. A pesar de que Zama ya no sea más “[...] el enérgico, el ejecutivo, el pacificador de indios” (DI BENEDETTO, 2018, p. 24), esto no implicaría inmediatamente que su destino sea únicamente un regreso.

## El existencialismo es un presentismo

El desengaño del progreso, en nuestra opinión, asume una perspectiva distinta. Está, a nuestro parecer, más próxima a una historicidad presentista que al regresismo, que, sin ninguna duda, es un componente recurrente en la crítica de lo moderno. De la misma manera que en la novela hay una distancia insalvable entre las expectativas de ascenso social de Zama y la realidad, bastante más decepcionante, se produce, a nuestro parecer, una confrontación de dos tiempos o, mejor dicho, de dos maneras de organizar la historia: de un lado daríamos con el progreso moderno, según Koselleck (1993), una manera de organizar nuestra percepción del tiempo entre un pasado que se configura como campo de experiencia, como fondo empírico que define, a su vez, el horizonte de expectativas que proyectamos sobre el futuro.

Por su parte, François Hartog (2007) ha explicado que, en los últimos tiempos, habría tenido lugar una transformación de nuestro “régimen de historicidad”, es decir, del marco o esquema en que organizamos nuestra experiencia del tiempo. Y, así, ha concluido que aquello habría seguido a la disolución de la modernidad, no importa cómo prefiramos llamarlo, sería un ensanchamiento de la brecha histórica que es el presente. El pasado de la historia ha quedado tan atrás que apenas somos capaces de articular una experiencia común del mismo, mientras que el futuro es tan incierto, o tan amplio si se quiere, que no somos capaces de vaticinar qué devendrá. Pero lo más importante de esta mirada teórica es que, por muy reciente que aún sea la implantación del “régimen de historicidad presentista” en la sociedad actual, el presentismo no ha sido, ni mucho menos, extraño en el pensamiento antiguo y hasta el moderno.

Por ello no debe sorprendernos que Hartog (2007) haya identificado en el existencialismo una filosofía del presente; este pensamiento incidiría en la desnudez o indeterminación más absoluta de nuestra existencia, también en un sentido histórico. Ya lo advirtió Juan José Saer (1997, p. 49) al escribir que, “[...] en ciertos aspectos, *Zama* puede ser considerada una novela existencialista”, aunque luego descarte esta clasificación. Desde nuestra perspectiva, creemos que el cuestionamiento de la historicidad moderna tendría lugar en la novela de la mano de la teoría existencialista de la historia –no sin rasgos particulares (ARCE, 2016); de tal modo que, si bien Néspolo ha sostenido que *Zama*, *El silenciero* y *Los suicidas* conforman una “trilogía camusiana” por tratar, respectivamente, los tres temas

esenciales de *El mito de Sísifo*, aparecido en 1942 –la espera, la experiencia del absurdo y el suicidio– (NÉSPOLO, 2003), desde nuestro particular punto de vista consideramos esencial estudiar la derivación histórica del existencialismo, de más desarrollo teórico en la obra de Martín Heidegger y Jean-Paul Sartre (MADE BARONETTO, 2017).

Permitámonos una somera aunque esclarecedora comparación. En *La náusea*, la novela que dio a publicar en 1938, Sartre narra la historia de Roquentin, quien intenta escribir una biografía del marqués de Rollebon. Obviamente, el hecho de que su labor esté dificultada por la propia indisponibilidad de la historia, por no ser posible el conocimiento histórico, es significativo. Como ha comentado Hartog, en un momento determinado este narrador concluye estupefacto que no hay “presente, nada más que presente” (SARTRE, 2015, p. 156); que lo existente, nos dice, “cae de un presente a otro, sin pasado, sin porvenir” (SARTRE, 2015, p. 278). Es decir, y dicho llanamente, que el “estar-ahí” de la existencia solo puede darse en el presente más absoluto, sin que otro tiempo sea siquiera concebible. Mientras que, por su parte, el narrador de *Zama* experimenta una sensación de angustia ante el vacío de este presente, ante la propia imposibilidad de sus expectativas. Necesita del porvenir para sobrellevar su existencia:

Quise discernir el porqué de ese vuelco y advertí que era como si hubiese andado largo tiempo hacia un previsto esquema y estuviera ya dentro de él.

Necesité imperiosamente asirme de algo. El estómago vino en mi ayuda, reclamándome alimento. Acudí a la posada como en pos de la esperanza (DI BENEDETTO, 2018, p. 146).

Del mismo modo, si Premat advirtió que el narrador establece una relación con el pasado que se caracterizaría como una otredad por frases como “El pasado era un cuadernillo de notas que se me extravió” (DI BENEDETTO, 2018, p. 177), donde claramente se manifiesta una desconexión material con la historia (PREMAT, 1997), en otro lugar, el narrador de Di Benedetto (2018, p. 206) –como el de Sartre en primera persona– confiesa: “Comprendí que mi conducta debía ceñirse a las perspectivas del presente, sin quejas ni frenos de mi vida anterior”. Y en cierto lugar una de las amantes de Zama, así mismo, aducirá: “Todos, casi todos, somos pequeños hechos. Elaboramos presente menudo y, en consecuencia, pasado aborrecible” (DI BENEDETTO, 2018, p. 227). De este modo, y en oposición a la parusía moderna de la que se deriva el desencanto, se extiende un presente que todo lo domina.

Por tender al existencialismo se ha acusado a *Zama* de ser una novela pesimista, pero incurriríamos en una incongruencia si así lo pensáramos. El regresismo que advirtió Premat no rompe con la historicidad moderna sino que la refuerza, por el contrario, al pensar la progresión como decadencia. Sin embargo, el existencialismo no es pesimista, como tampoco extrae de la historia una corrupción moral ni física (SARTRE, 2006). Una cosa es el efecto que el tiempo tiene sobre la materia, diríamos, y otra muy distinta es la historia como sucesión. Los existencialistas “no creemos en el progreso”, sentenciará Sartre (2006); por el contrario, entienden que la historia es una sucesión de presentes cuya ordenación no está *a priori* ordenada como progresión. Recordemos cómo se resigna

Diego de Zama con las siguientes palabras: “Pero, con todo, yo esperaba ser yo por el futuro, mediante lo que pudiera ser en ese futuro” (DI BENEDETTO, 2018, p. 25). Y a continuación leamos este fragmento de *El existencialismo es un humanismo*:

Si la gente nos reprocha las obras novelescas en que describimos seres flojos, débiles, cobardes y alguna vez francamente malos, no es únicamente porque estos seres son flojos, débiles, cobardes o malos; porque sí, como Zola, declararíamos que son así por herencia, por la acción del medio, de la sociedad, por un determinismo orgánico o psicológico, la gente se sentiría segura y diría: bueno, somos así, y nadie puede hacer nada; pero el existencialista, cuando describe a un cobarde, dice que el cobarde es responsable de su cobardía. No lo es porque tenga un corazón, un pulmón o un cerebro cobarde; no lo es debido a una organización fisiológica, sino que lo es porque se ha construido como hombre cobarde por sus actos (SARTRE, 2006, p. 49).

El compromiso de la novela de Di Benedetto consiste, pues, en poner al lector ante la “alienación del hombre que vive sólo de la esperanza” (NÉSPOLO, 2003, p. 161), como si se padeciera de una enfermedad metafísica, que consiste en dar por hecho aquello que no se conoce o, mejor aún, que no existe sino como proyecto. La espera es, entonces, el síntoma de la enfermedad de lo moderno, pues el futuro tan solo puede crecer a costa del presente, cada vez más exiguo. En cambio, el fracaso del progreso, la cancelación de las expectativas de un puesto Buenos Aires, en Montevideo o en España, revela la sola verdad de la historia: que se hace desde el presente perpetuo. Al contrario del existencialismo, que es vigorizante en tanto que exalta la libertad suprema –y la responsabilidad de ella derivada– de nuestras acciones, la modernidad en Zama da lugar a la inacción y a la postergación de lo posible, que se hace finalmente imposible en la bruma del tiempo (ARCE, 2016).

La metáfora de la enfermedad nos parece afortunada porque refleja muy bien la inacción: es una embestida de lo real contra nuestro ejercicio de la libertad. Diego de Zama, en la segunda parte, entra en un hospedaje precario y cae enfermo; si prestamos atención a estas páginas, nos daremos cuenta de que pierde el sentido de los días y de las noches, y sufre un desorden en las comidas y en las horas de sueño: “Desperté en la madrugada” (DI BENEDETTO, 2018, p. 222), “Dormí hasta tarde” (DI BENEDETTO, 2018, p. 222), “Desperté y era de noche” (DI BENEDETTO, 2018, p. 224). Durante su postración, además, apenas alcanzaría a ver más allá de un palmo, como si las distancias se hubieran anulado: “Me dejaba estar, en el lecho pegado a la ventana y por la ventana la mirada alcanzaba una palma y un retazo exiguo de maleza” (DI BENEDETTO, 2018, p. 229). Casi como si después de su convalecencia no pudiera ver más allá de lo estrictamente inmediato, más allá del presente.

El filósofo italiano Gianni Vattimo ha postulado, oportunamente, una concepción de la modernidad y de la posmodernidad a partir de la historicidad heideggeriana, según la cual, el progreso como experiencia histórica habría sufrido una secularización, desde la escatología medieval cristiana hasta el dominio definitivo de la técnica en el siglo xx, que desembocaría, a su vez, en el fin del pensamiento metafísico. Según Vattimo, la

expresión apropiada para este cambio de paradigma no sería la palabra “superación”, que es eminentemente moderna, sino la voz heideggeriana de *Verwindung*, cuya traducción sería “[...] el reconocimiento de la convalecencia de una enfermedad y admisión de responsabilidad” (VATTIMO, 1998, p. 40). El existencialismo fue, con Heidegger primero y después los filósofos franceses, Sartre y Camus, una primera formulación del pensamiento posmetafísico o posmoderno, pues “[...] configura simbólicamente una reducción de la existencia al desnudo presente, es decir, la eliminación de la dimensión histórica” (VATTIMO, 1998, p. 95).

En la tercera parte, fechada en “1799”, introducida sin dar noticia alguna de la recuperación física de Zama, se inicia la búsqueda de Vicuña Porto y casi se trataría, excusando sus aventuras amorosas, de la primera ocasión en que acomete el personaje una acción en toda la novela –además, es una labor que no corresponde a la altura de su cargo. “El gobernador me tomaba una mano con las suyas y no cesaba de despedirme, incrédulo de mi partida hacia el norte, tan contraria a la anhelada de siempre” (DI BENEDETTO, p. 237), dice el narrador, declarando que las promesas de traslado por parte de gobernador se repiten a su partida. Zama ha tomado resolución de ir en dirección contraria a la espera. El tono del capítulo final, más breve que los otros, más intenso –también más próximo históricamente al presente de la narración–, es decididamente más existencial. De tal forma que, cuando descubre Zama que el mismo Porto participa de la expedición que lo busca, dice: “Entonces, pensando que él se hallaba entre nosotros y nosotros padecíamos necesidades, fatigas, tropiezos y muertes por encontrarlo, se me ocurrió que era como buscar la libertad, que no está *allá*, sino en *cada cual*” (DI BENEDETTO, 2018, p. 265).

La expedición en busca de Vicuña Porto, el villano que “era como el río” (DI BENEDETTO, 2018, p. 235), se convierte en la metáfora idónea para expresar la búsqueda humana de sentido –sentido de la existencia, sentido del progreso, sentido de la historia– en una gran llanura que es la intemperie del ser (NÉSPOLO, 2003). Es entonces cuando se expresa de la forma más rotunda el existencialismo de la novela, porque Zama deja temporalmente de esperar, de ser para el futuro, para pasar a “estar-ahí”. Dicho, por cierto, en el sentido estrictamente heideggeriano: ser pura presencia en un presente absoluto (CATALDO SANGUINETTI, 2013). La reflexión sobre la libertad adelanta, de alguna manera, su muerte o su consciencia del morir, pues esta se revela como la única verdad inexorable de nuestra existencia: que somos para morir.

Por otro lado, al contrario que muchos de los textos clásicos donde aparecen estas ideas, esa aceptación del presente no da lugar a una mayor alegría o vitalidad, como lo haría, por ejemplo, en el tópico horaciano del *carpe diem*. Parece, pues, que Di Benedetto opta aquí por un pesimismo atemperado. Luego, como sabemos, la expedición cae en manos de Porto y sus hombres, que exigirían a Zama que revelase el lugar de los *cocos*, “esas gemas que los blancos codician” (DI BENEDETTO, 2018, p. 287). Y, ahora sí, se materializa en la novela dibenedettiana el sentido de la muerte como *voluntad* que tan espléndidamente ha estudiado Marcos Seifert (2012):

La muerte, entonces. Mi muerte, elegida por mí.

Pensé que no puede gozarse de la muerte, pero sí ir a la muerte, como un acto querido, un acto de la voluntad, de *mi voluntad*. No esperarla, ya. Acosarla, intimarla.

Pedí que me escucharan.

Obtuve un lugar en la rueda, que me ofrecieron, como si presintiesen que yo realizaría un aporte capaz de darme con ellos condiciones de paridad.

Dije, pues, cómo los *cocos* representaban la ilusión.

No me opusieron incredulidad ni desconfianza.

Supe que había dicho sí a mis verdugos.

Pero hice por ellos lo que nadie quiso hacer por mí: *decir*, a sus esperanzas, no (DI BENEDETTO, 2018, p. 288, énfasis en el original).

La voluntad de morir es la primera y única decisión responsable, en un sentido existencialista de la responsabilidad, de Zama. Y también el primer y único acto verdaderamente comprometido con el presente, pues se niega a alimentar las esperanzas del otro. Casi diríamos que el periplo de Zama se asemeja al del filósofo de la caverna platónica, quien, al regresar al interior de la misma y explicar lo que ha visto en el exterior no es creído y aun es asesinado por los demás. El camino de la posmetafísica requiere, por así decirlo, del esfuerzo del caminante, de su propia capacidad para sobreponerse a la “enferma” necesidad de un sentido, de una progresión y de una sola verdad.

## Conclusiones

Antonio Di Benedetto, en definitiva, da cuenta en su narración de la crisis del régimen de historicidad moderno, muy tempranamente, y lo hace oponiéndolo a un *presente presentista*, todavía en formación. No importan las palabras que empleemos en su definición, que cambian según el marco de interpretación, de lo que no hay duda es que en la novela median dos historicidades: una progresista y otra presentista, una moderna y otra posmoderna, una metafísica y otra posmetafísica. Por supuesto que hay contradicciones, incongruencias, cambios, irregularidades entre ambos paradigmas; es más, el mismo personaje se define precisamente por sus contradicciones (WOLFENZON, 2017). Por tanto, es normal que las haya tratándose de los albores de una crisis que habría de profundizarse todavía más en las últimas décadas del siglo xx.

Fuera consciente el escritor durante su escritura, pensara su novela como histórica o no, lo importante es que se convirtió en un referente para los escritores argentinos de la novela histórica. No deja de ser curioso, sin embargo, que, mientras que Seymour Menton (1993) no la clasifica como *nueva novela histórica* por no identificar en ella los procedimientos que la caracterizan y, de hecho, que tantas dudas despertara en su tiempo en torno a su pertenencia o no al género histórico – “[...] su historicidad no implica la pertenencia al género canónico de la novela histórica” (ESPEJO CALA, 1991,

p. 203-204)–, *Zama* haya influido de manera tan determinante en la novela histórica argentina posterior, sobre todo, en la década de los setenta y ochenta (BRACAMONTE, 2012). Desde el punto de vista de la historicidad, que es el nuestro, esta novela se encuentra en el sesgo de la tradición novelística del siglo xx. Entre la modernidad y lo que vendría después.

Pero por no emplear etiquetas, por momentos útiles o engorrosas, diremos que *Zama* es una novela histórica que se diferencia esencialmente de la descripción lukácsiana del género. Se debe a algo tan sencillo como su descreimiento del progreso, del cambio, de la novedad y, en definitiva, de todos los valores que se adscriben al término de lo moderno. En un momento, además, en que Argentina –con las presidencias de Juan Domingo Perón y, luego, de Arturo Frondizi– tenía grandes expectativas sobre el desarrollo económico del país (SCAVINO, 2012). Novela histórica o novela existencialista o ambas, no importa tanto como el hecho de que ha alterado los modos en que leemos y escribimos hoy la historia del presente.

URRALBURU, M. Antonio Di Benedetto in the Banks: existentialist presentism in *Zama* (1956), by Antonio Di Benedetto. **Revista de Letras**, São Paulo, v. 60, n. 1, p. 107-121, jan./jun. 2020.

- **ABSTRACT:** *In the following research paper we propose a review of Antonio Di Benedetto's fundamental novel, the one that influenced the development of the later historical novel the most, Zama, published in 1956. We start, for this, from a double perspective; first of all, we will comment on some metaphorical elements that unfold at the beginning of the novel, especially in relation to the symbolism of the Paraná River, which condenses the binomial of civilization and barbarism, a natural of Argentine culture since Domingo Faustino Sarmiento. From there, we will delve into the historical dimension of Buenos Aires existentialism in the face of the "modern historicity regime", a concept coined by the French historian François Hartog because far from being fooled by the fallacy of progress, he would think of time as a pure present. This existentialism, then, would be in relation, first with post-metaphysical thought, but it would also act as a philosophical bridge towards the understanding that Gianni Vattimo has of postmodernity, a culture that would be characterized, instead, by a "presentist regime of historicity".*
- **KEYWORDS:** *Modernity. Existentialism. Presentism. Civilization. Barbarity.*

## Referencias

- ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. **Dialéctica de la ilustración**. Introducción y traducción de Juan José Sánchez. Madrid: Trotta, 1998.
- ARCE, R. El ejercicio de la espera: para una lectura de lo grotesco en *Zama* de Antonio Di Benedetto. **Artelogie**, Paris, n. 8, p. 1-22, 2016.

BRACAMONTE, J. Experimentación, novela histórica y territorios en Zama, De milagros y melancolías y Río de las congojas. **Jornaler@s**, Jujuy, v. 2, n. 2, p. 76-84, 2012.

CAMPILLO, A. **Adiós al progreso: una meditación sobre la Historia**. Barcelona: Anagrama, 2006.

CASTANY PRADO, B. Nihilismo y voluntad de engaño en El astillero, de Juan Carlos Onetti. **Monteagudo**, Murcia, n. 14, p. 79-91, 2009.

CATALDO SANGUINETTI, G. Existencia e historicidad: el problema de la identidad en Martin Heidegger. **Ideas y Valores**, Bogotá, v. 62, n. 153, p. 31-44, 2013.

CERVERA SALINAS, V. El existencialismo textual de Jorge Luis Borges. *In*: CERVERA SALINAS, V.; ADSUAR FERNÁNDEZ, M. D. (coord.). **Avatares del hacedor**: Jorge Luis Borges: 1986-2016. Madrid: Verbum, 2017. p. 37-56.

DI BENEDETTO, A. **Zama**. Madrid: Adriana Hidalgo, 2018.

ESPEJO CALA, C. **Las víctimas de la espera**: Antonio Di Benedetto: claves narrativas. 1991. Tesis (Doctoral) - Universidad de Sevilla, Sevilla, 1991.

HARTOG, F. **Regímenes de historicidad**. Traducción Norma Durán y Pablo Avilés. México: Universidad Iberoamericana, 2007.

KOHAN, M. **El país de la guerra**. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2014.

KOSELLECK, R. **Futuro pasado**: para una semántica de los tiempos históricos. Traducción Norberto Smilg. Barcelona: Paidós Básica, 1993.

LUKÁCS, G. **La novela histórica**. Traducción Manuel Sacristán. México: Era, 1966.

MADE BARONETTO, G. J. **Antonio Di Benedetto**: autoficción, sublimación y fantástico. 2017. Tesis (Doctoral) - Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2017.

MAGRIS, C. **Utopía y desencanto**: historias, esperanzas e ilusiones de la modernidad. Traducción José Ángel González Sainz. Barcelona: Anagrama, 2006.

MEGLIOLI FERNÁNDEZ, R. M. **El pensamiento filosófico de Domingo Faustino Sarmiento**. 2019. Tesis (Doctoral) - Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2019.

MENTON, S. **La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992**. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

NÉSPOLO, J. Di Benedetto: erotismo y escritura. **Tramas**, México, n. 17, p. 69-88, 2001.

NÉSPOLO, J. **Sujeto y escritura en la narrativa de Antonio Di Benedetto**. 2003. Tesis (Doctoral) - Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2003.



- NIEMETZ, D. Kafka en la obra de Antonio Di Benedetto. **Piedra y Canto**, Mendoza, n. 9-10, p. 91-107, 2004.
- PIGLIA, R. **Antología personal**. Barcelona: Anagrama, 2015.
- PREMAT, J. La topografía del pasado: imaginario y ficción histórica en Zama de Antonio Di Benedetto. In: COVO, J. (ed.). **Historia, espacio e imaginario**. Lille: Presses Universitaires du Septentrion, 1997. p. 285-292.
- SAER, J. J. **El concepto de ficción**. Buenos Aires: Ariel, 1997.
- SALES DE NASSER, D. El absurdo existencial en la obra de Antonio Di Benedetto. **Piedra y Canto**, Mendoza, n. 5, p. 121-136, 1999.
- SARTRE, J.-P. **El existencialismo es un humanismo**. Traducción de Victoria Prati de Fernández. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.
- SARTRE, J.-P. **La náusea**. Traducción Aurora Bernárdez. Madrid: Alianza, 2015.
- SCAVINO, D. **Rebeldes y confabulados**: narraciones de la política argentina. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012.
- SEIFERT, M. Por irnos y no: muerte y escritura en tres novelas de Antonio Di Benedetto. **Rassegna Iberistica**, Venezia, n. 95, p. 3-16, 2012.
- VARELA, F. I. La historia de los sin historia: resignificaciones del pasado en la obra de Antonio Di Benedetto. **Landa**, Florianópolis, v. 5, n.1, p. 180-199, 2016.
- VATTIMO, G. **El fin de la modernidad**: nihilismo y hermenéutica de la cultura posmoderna. Traducción Alberto L. Bixio. Barcelona: Gedisa, 1998.
- WOLFENZON, C. **Muerte de utopía**: historia, antihistoria e insularidad en la novela latinoamericana. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2017.



# GRAFIAS COMPARATISTAS DE VIDAS HOMO-BIOGRÁFICAS: CAZUZA, SILVIANO E ZECA, EXAGERADOS PARA ALÉM DA(S) ARTE(S)

Pedro Henrique Alves de MEDEIROS\*  
Edgar César NOLASCO\*\*

- **RESUMO:** Este trabalho tem por objetivo propor uma relação comparatista, cultural, biográfica e literária entre a música *Exagerado*, composta por Ezequiel Neves e Leoni e interpretada pelo cantor Cazuza, e o romance *Mil rosas roubadas* do escritor e ensaísta Silviano Santiago (2014). Em síntese, o romance de Silviano se fundamenta na amizade e no relacionamento do personagem e narrador Silviano com Zeca, além disso, a obra mencionada é atravessada por um amor homossexual que, por muitas vezes, é exagerado, não correspondido e frustrado tal qual a canção de Cazuza explícita. Nesse sentido, ao Silviano intitular seu romance de 2014 com um trecho da música produzida também por Ezequiel em 1985, faz-se justificável, através de uma leitura metafórica, cultural e biográfica (SOUZA, 2002), a comparação entre ambas as manifestações artísticas brasileiras levando em consideração as escritas-vivências sensíveis dos sujeitos envolvidos nesse processo. Portanto, trabalharemos, essencialmente, com uma metodologia comparativista-bibliográfica fundamentada na crítica biográfica como base epistemológica da discussão de acordo com os intelectuais Roland Barthes, Mathieu Lindon, Denilson Lopes, Italo Moriconi, Geraldo Majela Martins e Eneida Maria de Souza.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Silviano Santiago. Cazuza. Literatura brasileira contemporânea. Música brasileira. Crítica biográfica. Perspectiva comparativista.

“Amar uma imagem é sempre ilustrar um amor; amar uma imagem é encontrar sem saber uma metáfora nova para um amor antigo”. (BACHELARD *apud* LOPES, 2002, p. 51).

É à luz das vicissitudes, particularidades e idiosincrasias de amores exagerados-homo-biográficos, nem sempre correspondidos, que este trabalho se descortina atravessado

---

\* UFMS – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Faculdade de Artes, Letras e Comunicação – Programa de Pós-Graduação em Linguagens. Campo Grande – Mato Grosso do Sul – Brasil. 79070-900 – pedro\_alvesdemedeiros@hotmail.com

\*\* UFMS – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Faculdade de Artes, Letras e Comunicação – Programa de Pós-Graduação em Linguagens. Campo Grande – Mato Grosso do Sul – Brasil. 79070-900 – ecnolasco@uol.com.br

Artigo recebido em 20/05/2020 e aprovado em 10/08/2020.

pelas correlações e grafias metafórico-comparatistas entre a música *Exagerado* (1985) interpretada por Cazuza e o romance *Mil rosas roubadas* do escritor e ensaísta mineiro Silvano Santiago (2014). À maneira que a epígrafe do filósofo e poeta francês Gaston Bachelard explicita, amar uma imagem é ilustrar um amor, uma metáfora nova para um amor antigo. À vista disso, contaminados pelas mil rosas roubadas por nós enquanto críticos biográficos de Cazuza/Silvano/Zeca e pelas imagens/metáforas sensíveis, afetivas e íntimas tão nossas quanto deles que delineamos a articulação amorosa *outra*, homossexual, que se segue.

Dito isso, empreendemos que o presente trabalho deslinda o tom da não-correspondência enamorada que angariamos dar às reflexões comparativo-culturais que se seguem e, por extensão, às grafias das vidas dos sujeitos aqui em cena enquanto personalidades posta-expostas nos espaços públicos das tradições musicais, literárias brasileiras e homossexuais, por excelência. Nesse tocante sentimental, entendemos que o amor contempla a beleza escarlate das rosas, entretanto, ao mesmo tempo, essas são compostas por demasiados espinhos que podem ferir e fazer sangrar a alma daqueles que se veem frente a um amor não correspondido, tal qual canta Cazuza e escre(vi)ve Silvano. Por isso, há de se pontuar que o jogo amoroso tem suas próprias regras e aqueles que se dispõem a jogá-lo devem (auto)conscientizar-se de suas leis e limites, pois, do contrário, o amado pode esconder-se na paisagem, como animal arisco frente à espingarda romântica do caçador (SANTIAGO, 2014).

Compreendemos, assim, que a assertiva “te trazer mil rosas roubadas” pode ser lida enquanto metáfora de superação romântico-afetiva no que convém aos horizontes de expectativas criados por sujeitos enamorados, ainda que seus destinos tenham sido traçados na maternidade cantada por Cazuza ou até mesmo pela injunção de os sujeitos envoltos na relação terem nascido um para o outro aos dezesseis anos de idade, como Silvano Santiago (2014) afirma. De forma semelhante ao romance, a canção *Exagerado*, escrita por Ezequiel Neves e Cazuza além de ser produzida por Leoni, narra o amor de um sujeito mais apaixonado que o seu correspondente. Como próprio título enuncia, há um amor exagerado latente em seu bojo, em linhas gerais, um indivíduo relatando as demasiadas atitudes que, em virtude da não correspondência amorosa, tomaria para ficar com o amado.

Dessa feita, corroboramos que o romance *Mil rosas roubadas* e a canção *Exagerado* se aproximam não só sob o crivo das semelhanças, mas, também, das diferenças. Essa premissa se justifica por ambas as obras serem manifestações culturais distintas (música/literatura), produzidas em épocas diferentes (1985/2014), entretanto, *escre(vi)vidas* por indivíduos que possuem entrecruzares biográfico-ficcionais próximos entre si através de Ezequiel Neves (Zeca), produtor de Cazuza, co-escritor de *Exagerado* e o personagem-objeto de desejo amoroso de Silvano Santiago no romance citado. Em ambas as obras, entremeados pelo pensamento da intelectual mineira Eneida Maria de Souza (2011), entendemos que há uma cristalização da dor incutida na perda amorosa em que o prazer e o sofrimento se tornam faces da mesma moeda por meio do discurso literário e musical justapostos em um espaço da ambiguidade e do paradoxo.

Desse prisma, aportados em uma perspectiva ficcional, compreendemos que as vidas de Cazuzu e Silviano se revertem em grafias (SOUZA, 2011) homo-biográficas/biografemas permeadas, dentre outras particularidades, por relacionamentos não recíprocos e, conseqüentemente, por amores exagerados. No plano da leitura das manifestações culturais do presente a serem realizadas nesse trabalho, assentamo-nos, sobremaneira, em leituras não comportadas (SOUZA, 2011) visando não repetir os conceitos da tradição, conservadores e intocáveis, no chancelar da literatura e da música brasileiras. O primar das nossas articulações se resguarda, enquanto condição *sine qua non*, na expansão da crítica literária vertida em múltiplas visadas, dentre elas a comparada, cultural, biográfica e textual (SOUZA, 2011) sem sobrepor-las por insígnias hierárquicas, prioritárias e/ou fronteiras que as separem.

Envoltamo-nos, ainda, de indícios biográficos (SOUZA, 2011) nos tratos conceituais aferidos à canção *Exagerado* e ao romance *Mil rosas roubadas*, indo além desses biografemas ao nos situarmos em uma dicção (SOUZA, 2011) entre a teoria e a ficção expressando as nossas próprias marcas pessoais de ensaístas e de críticos biográficos. Segundo Souza (2011), a forma ensaística se ajusta à reflexão narrativa jogando com as lacunas e com os lapsos do conhecido possibilitando ao crítico apagar e/ou rasurar textos que se superpõem, no caso desse artigo, da música e do romance de Cazuzu e Silviano, respectivamente. Ainda nesse viés, empreendemos, na esteira da intelectual mineira, que o gesto de teorizar corrobora formas de conhecimentos *outros* e a revitalização do saber posto indiciando os graus de compreensão e de prazer intrínsecos a nossa prática conceitual (SOUZA, 2011). À vista disso, no plano da importância da música brasileira nas leituras de cunho cultural, Souza (2011, p. 235) explicita:

O papel exercido pela música popular brasileira na invenção do imaginário cultural e político brasileiro tem recebido, nos últimos anos, efetivo reconhecimento. Com a abertura veiculada pela crítica cultural na universidade, principalmente na área de letras, constatou-se a diluição das hierarquias discursivas e a relativização dos paradigmas hegemônicos, como o da alta literatura, das grandes narrativas, da estética pura ou da alta modernidade. A releitura desses paradigmas no interior das ciências humanas permitiu a transformação do *corpus* de análise, valorizando-se os discursos até então relegados ao segundo plano ou desprovidos de valor conceitual. O discurso musical, assim como o da cultura de massa, tem sido recuperado pela academia, em virtude do deslocamento dos saberes e da gradativa interferência das instâncias multiculturais.

Diante do fragmento exposto, no que convém à leitura comparatista-cultural-biográfica ensejada entre a canção de Cazuzu e o romance de Silviano, reiteramos a assertiva de trazer à baila discursos até então colocados em segundo plano e/ou compreendidos enquanto desprovidos de valor, como o musical recuperado no tanger às instâncias multiculturais que o roçam com a literatura. Em *Crítica cult*, Souza (2002) destrincha a amplificação das categorias de texto ao considerar suas interligações e contaminações com discursos culturais *outros* retirando o invólucro de *belles-lettres* da narrativa literária. Para a mineira, ao considerarmos a vida pela chancela de “texto”, “[...] o exercício da crítica

biográfica irá certamente responder pela necessidade de diálogo entre a teoria literária, a crítica cultural e a literatura comparada, ressaltando o poder ficcional da teoria [...]” (SOUZA, 2002, p. 119).

A crítica comparatista-cultural discutida pela intelectual ressalta, ainda, a abertura dos estudos de Teoria da Literatura ao romper os limites territoriais e engessados das disciplinas fomentando o questionamento das regras (im)postas pelos espaços de saber (SOUZA, 2016). Nesse ínterim, a literatura se revitaliza pela apropriação das práticas teórico-ficcionais-culturais resultando na revitalização de uma através da outra. O sopro teórico (SOUZA, 2016), portanto, irrompe nos discursos literário-culturais e vice-versa. Conforme Souza corrobora, a leitura de obras atuais como as “[...] Silvano Santiago (*Mil rosas roubadas*, 2014) permitem a revisão de categorias próprias a esses gêneros por se insurgirem [...] contra o esquematismo.” (SOUZA, 2016, p. 221). Dito isso, sob a pluma de Italo Moriconi (2019), postulamos que toda literatura (e estendamos a reflexão à música da Cazuzza) é grafia da vida, biografia e romance se configuram enquanto aspectos de um copartícipe impulso, reafirmando a narrativa literária como força e potência da vida. As narrativas não são apenas grafias, e, sim, rastros, vestígios ou ruínas de acontecimentos nunca apresentados em sua totalidade pontual.

Dado esse introito, começamos a adentrar as veredas que relacionam Cazuzza e Silvano não apenas pela chancela das suas narrativas musical-literárias (que serão tratadas, em específico, *a posteriori*), mas, também, pelas correlações metafórico-biográficas existentes entre eles. Em *O homem que amava rapazes*, Denilson Lopes (2002) aproxima ambos pelo crivo das paisagens existentes entre a melancolia e a alegria, a deriva sexual e o medo da AIDS, a solidão e a ternura, a desterritorialização e a busca por novas formas de relacionar-se. Dentre o rol de personalidades alocadas no plasmar dessas paisagens, menciona-se Caio Fernando Abreu, *Silvano Santiago*, Edilberto Coutinho, José Nilberto Noll, Bernardo Carvalho, *as canções de Cazuzza* e de Renato Russo além dos poemas de Ana Cristina César (LOPES, 2002).

Ademais, na obra mencionada, Lopes (2002) agradece a Silvano, mais de uma vez, pelo fato de o mineiro ceder alguns poemas de Cazuzza para a composição das articulações ali vertidas. Dentre os fragmentos poéticos de Cazuzza reproduzidos em *O homem que amava rapazes*, citamos um trecho: “[...] é a imagem de alguma coisa que eu preciso desesperadamente sabendo que, nunca, nesse mundo vou encontrar” (LOPES, 2002, p. 52). Nessa esfera, ainda, Souza (2011, p. 188), em *Janelas indiscretas*, pontua que em ensaio de 1996 intitulado “O tempo não para”: “[...] o crítico [Silvano] lembra que o exemplar da obra/vida de Cazuzza o coloca em um lugar semelhante ao de Caetano e Mário, pela ligação da vida transmitida pela iminência da morte”. Por fim, em texto recém publicado, “Cazuzza, autobiógrafo selvagem” (Figura 1), Silvano Santiago (2020), de maneira breve e objetiva, traça o perfil do cantor que nasce junto com o sentimento republicado se preparando para a vida democrática. Para o escritor e crítico citado, “Cazuzza (1958-1990) aparece na cena artística brasileira no momento em que os jovens já não têm as profundas inquietações políticas centradas na derrota da ditadura militar” (SANTIAGO, 2020).

**Figura 1** – Cazusa, autobiógrafo selvagem

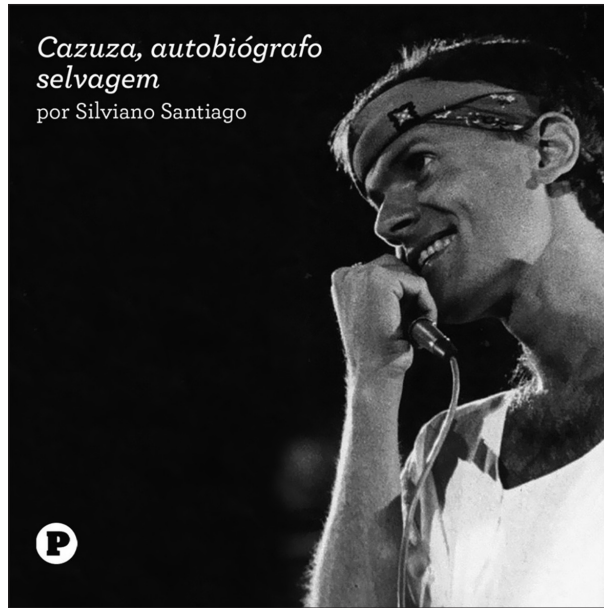


Imagem de divulgação no *Facebook* do texto “Cazuza, autobiógrafo selvagem” de Silviano Santiago publicado no *site* do “Suplemento Pernambuco” em 14 de julho de 2020.

**Fonte:** <https://www.facebook.com/suplementopernambuco/posts/3435758933179758>

Assim, em linhas gerais, as aproximações e roçares os quais estamos proponho entre Cazusa e Silviano extrapolam suas próprias narrativas adentrando o espaço público dos saberes, sobremaneira, pela condição de crítico literário-cultural arraigada ao ser-professor-pesquisador-intelectual do mineiro endossado pelas manifestações culturais do seu/nosso tempo. Dessa forma, no texto intitulado “Cazuza: exagerado”, publicado na revista “Superinteressante”, a jornalista Cláudia de Castro Lima (2016) explicita que Cazusa era um exagerado no amor, na vida e na morte, era tudo ou nunca mais. Para Lucinha<sup>1</sup>, mãe do cantor, ele não se entregava ao amor, pois tinha medo de se machucar, visto que, para o artista, amar queria dizer sofrer. Somado a isso, inclui-se o fato de que a música-título do álbum “Exagerado” seria sua canção de caráter mais autobiográfico (LIMA, 2016). Em um vídeo do *youtube* chamado “Cazuza [2014] Por Trás da Canção - Exagerado - 07/02/2014”, Leoni e Lucinha fazem confissões sobre o processo criativo por detrás da canção, bem como dos biografemas que a compõe: “Trazia um milhão de rosas, mas as rosas não podem ser rosas que ele colheu do jardim, ele roubou aquelas rosas para ficar

<sup>1</sup> Cf. LIMA, 2016.

ainda mais dramática, acho que tem uma coisa um pouco marginal de roubar e não ser uma coisa que está no *status quo*”, afirma Leoni (CAZUZA..., 2014).

Em somatória, Lucinha explicita: “Esse negócio de jogado aos seus pés com mil rosas roubadas, ele tinha mania disso, ele era fã da Elza Soares [...], encontrou uma vez a Elza no Maracanã para um festival qualquer e ele se jogou aos pés dela” (CAZUZA..., 2014). Contudo, no vídeo citado, Regina Echeverria, biógrafa de Cazuzza, pontua que ainda que a canção seja, talvez, a mais autobiográfica do cantor, a letra tenha sido feita pensada em Zeca (CAZUZA..., 2014), dado que, na realidade, esse seria o real exagerado na relação profissional-afetiva-sensível com Cazuzza. De acordo com Leoni, o artista brasileiro gostava de Zeca, pois, na amizade deles, seria o para sempre ou nunca mais, não haveria um meio termo (CAZUZA..., 2014). Diante desse cenário de confidências e biografemas tangíveis à canção *Exagerado*, encontra-se o ponto fulcral que elucubra o roçar entre o cantor e o escritor Silviano: Ezequiel Neves, amigo-produtor de Cazuzza e objeto de desejo e amigo do autor mineiro.

Em reportagem do “G1” intitulada “Achava que Zeca levaria Cazuzza para o mau caminho”, diz Lucinha Araújo” (PORTO, 2010), a mãe do cantor menciona uma das particularidades que correlaciona *Mil rosas roubadas* à narrativa cultural aqui delineada pela contaminação da música brasileira através dos últimos momentos de Zeca tomado pelo tumor cerebral apelidado de “Tuninho”. *Pari passu*, no romance de Silviano, há a recuperação desse evento fúnebre permeado pela foice facínora da morte, uma vez que a chave ficcional que dá início à narrativa está alentada justamente na morte de Zeca, até então biógrafo de Silviano, cindido pelo tumor cerebral também denominado de “Toninho”. Esse, por sua vez, é o responsável por deslindar sequelas decorrentes no sistema nervoso levando o corpo a respirar apenas por recurso artificial (SANTIAGO, 2014). À vista disso, vejamos a fala de Lucinha (PORTO, 2010):

Lucinha lembrou ainda que o produtor, conhecido por sua irreverência e bom humor, chegou a apelidar o tumor de “Tuninho”. “Às vezes, eu perguntava: ‘E aí, Zeca, tá tudo bem?’ E ele respondia: ‘Tá sim, Tuninho está muito bem comportado’”, declarou a mãe de Cazuzza, que não acredita na informação de que ele sofria de cirrose. Coincidentemente, Cazuzza faleceu no mesmo 7 de julho, só que há 20 anos. “Ontem à noite mesmo eu comentei com João (Araújo, pai de Cazuzza), que me pediu notícias do Zeca: ‘Acho que ele está esperando o dia 7 para encontrar Cazuzza e homenageá-lo. Agora deve estar uma bagunça lá em cima. Deus deve estar querendo se livrar deles. É capaz até de voltarem à Terra’ [...]”.

No plano da correlação entre a morte de Ezequiel Neves e os biografemas que aquilatam o romance *Mil rosas roubadas*, compreendemos, sob a égide de Souza (2011), que saúde e vida se complementam, vida e escrita se conjugam, morte e vida completam-se. Silviano diz essa morte através do domínio pulsante e latente de sua escrita-vivência e, ao evocá-la, começa a revivê-la tracejando exclamações ao manejar e (sobre)viver à ausência do seu objeto de desejo e amigo-amado Zeca. Nesse contexto, a morte assassina um e deixa o outro, o sobrevivente: “Em quarto de hospital [...] tudo pode ser mentira, *menos a precipitação da foice facínora da morte*. Durante seis décadas, de 1952 a 2020,



para ser preciso, fomos cúmplices e comparsas [...] e sempre espectador um do outro” (SANTIAGO, 2014, p. 11, grifo nosso). À semelhança do narrador de *O perfume das acácias* de Geraldo Majela Martins (1997), metaforicamente, Silviano segura uma xícara transbordando pétalas de rosas roubadas de Cazuzu e de Zeca e o deflorar dessas enuncia, por sua vez, a chegada da senha da morte de quem tanto se amou, ainda que sem a esperada reciprocidade.

Segundo Martins (1997), lembrar sempre dói, a morte basculara nosso tempo. Voltando-nos, portanto, à questão fúnebre tão cara a Silviano, a morte e seu último instante se fixaram em suas memórias lhe apregoando um olhar que o indaga, arrebatando sua vida. Queiramos ou não, a morte fala (MARTINS, 1997) e, especialmente, é *escre(vi)vida* pelo mineiro que não queria chorar o desaparecimento terreno do seu objeto de desejo, apenas amá-lo. Mathieu Lindon (2014), em *O que amar quer dizer*, ao falar de sua relação de amizade com Foucault e, também sobre o pós-morte desse, descortina um horizonte de sensibilidades próximas ao relacionamento de Silviano-Zeca ao ressaltar que houve um homem que estava ali, na sua vida, há tanto tempo, um homem que é mais do que um homem, um daqueles que queremos nos mostrar dignos, um homem que amou e morreu, ademais, encerra questionando “Será que o recrimino por ter morrido? Esse é o único defeito que encontro nele, mas é um defeito considerável” (LINDON, 2014, p. 23). Nesse plasmar fúnebre, mais uma vez, Martins (1997, p. 127, grifo nosso) nos é necessário para corroborar que:

*Enquanto houver testemunha, não haverá a morte verdadeira. A escrita testemunha a morte das acácias [das Mil rosas roubadas], deixando vivo o seu perfume ao lado da escritura. Fenecem os galhos, tombam as folhas. A secura deles faz labaredas-fonemas nos estalidos que o fogo testemunha. [...] Testemunha da minha vida.*

Diante dessas reflexões, entrevemos que, através do manejo escrevente de Silviano, Zeca não morre verdadeiramente, pois suas grafias e biografemas são recuperados não só pelo entremear de sua vida com o mineiro, mas, também, pela correlação cultural-narrativa existente entre *Mil rosas roubadas* e a canção *Exagerado*. No tocante ao papel de sobrevivente assumido por Silviano, a relação com Zeca passa a ser dominada por aquele se desenvolvendo, literário-culturalmente, pelo desarquivar de suas memórias afetivas, sensíveis e, quiçá, machucadas pela não-reciprocidade e partida do amado. Ainda que soframos, as pessoas que mais amamos e cuidamos podem morrer e isso só se aprende vivendo, a realidade é aterrorizante (LINDON, 2014). Diante disso, no que tange ao terror da morte, Silviano, no romance em questão, assente que “Se o cardiologista conseguisse entubar o músculo do coração como se entuba traqueia ou estômago, o dele [Zeca] *forneceria secreções preciosas que eu roubaria às escondidas da cuba esmaltada da enfermeira [...]*” (LINDON, 2014, p. 17, grifo nosso).

Em entrevista intitulada *Silviano Santiago – Imagem da Palavra – Parte 2* (SILVIANO..., 2015) para o canal do *youtube* “Imagem da palavra”, o mineiro evoca, ao falar sobre o romance *Mil rosas roubadas*, o complicado problema de perder alguém que muito se quer, antes mesmo de você morrer. Para Silviano, isso se assemelharia ao

que se conhece enquanto “viuvez”, estado que faz o sobrevivente sentir ódio dessa morte que assassina a pessoa amada, mas, que, ao mesmo tempo, concede ao sobrevivente mais alguns anos de vida. A morte, portanto, destrói quaisquer novas possibilidades de conagração, simpatia e amizade (SILVIANO..., 2015) terrenas, entretanto, da nossa óptica, essas são passíveis de serem recuperadas e transfiguradas pela égide da(s) arte(s), tal qual as *Mil rosas roubadas* elucubram. No romance, Silviano Santiago (2014, p. 16) pontua que “A deusa da morte tinha subtraído do olhar o fogo da sedução e da entrega amorosa. Também o fogo da amizade, se esta palavra ainda puder ser usada a sem a carga choca imposta pelos tempos pseudossentimentais [...]”.

Ademais, ressaltamos que coube a Zeca morrer antes dele e, se durante a vida, esse não o enxergava, via-o (SANTIAGO, 2014). Dadas essas circunstâncias fúnebres, Silviano traz à baila a imagem do anjo responsável por separá-lo do produtor musical lhe aferindo a condição de sobrevivente e, por extensão, o sentimento de viuvez descortinado pelas vicissitudes das *Mil rosas roubadas*: “O anjo não desceu para nos reunir em definitivo e nos salvar. O anjo desceu para catar na desoladora paisagem do quarto branco [...] os destroços do amigo. O anjo é terrível. Não é só luz.” (SANTIAGO, 2014, p. 32). Em suma, Zeca, amor da sua vida, daqui até a eternidade (EXAGERADO, 1985), (sobre)viverá na tradição literária e cultural brasileiras não só enquanto presença espectral arraigada em grafias endossadas pela(s) arte(s), mas, também, pelas correlações biográfico-sensíveis aquilatadas na sua vida compartilhada com Cazuza e Silviano. Dito isso, trazemos à baila uma imagem (Figura 3) cedida pelo próprio Silviano a nós em 04/12/2019 via *e-mail*:

**Figura 2** – Silviano Santiago e Ezequiel Neves (Zeca)



Da esquerda para a direita, Godofredo de Oliveira Neto (UFRJ), Ezequiel, Silviano, Gilda (irmã de Silviano), Aline (amiga do mineiro) e Lena Bergstein (artista plástica).

**Fonte:** Acervo pessoal de Silviano Santiago (cedida por Silviano Santiago a nós).

Diante do exposto até aqui à luz das narrativas biográfico-literário-culturais de Cazuzu, Silviano e de Zeca, entendemos que há em nós um desejo de escre(vi)ver, seja pela chancela da música, da literatura e/ou da teorização ensaísta, de falar das nossas dores (MARTINS, 1997) justapostas em uma sinfonia que ressoa, sobremaneira, sons dramáticos de ausências. Da palavra faremos vestes que carregam lutos (MARTINS, 1997) e amores exagerados que, por sua vez, nem sempre foram/são correspondidos. Para Lopes (2002), a ficção de Silviano está atravessada pela solidão dos personagens após a morte dos companheiros dando o tom da literatura brasileira contemporânea permeada pela escassez de relacionamentos amorosos estáveis entre homens. Sob essa pluma, no tanger às *Mil rosas roubadas*, a narrativa conjugada à memória aparece enquanto salvação (LOPES, 2002) não só da morte, mas do amor não correspondido cantado também por Cazuzu. Conjugado a isso, evocamos a seguir fragmentos de *Exagerado* e das *Mil rosas roubadas*:

Exagerado  
Jogado aos teus pés  
Eu sou mesmo exagerado  
Adoro um amor inventado

Eu nunca mais vou respirar  
Se você não me notar  
Eu posso até morrer de fome  
Se você não me amar. (EXAGERADO, 1985)].

Contrito e às cegas, meu coração deu trela às motivações que o adubavam para a primeira aventura amorosa, embora desconhecesse o motivo [...] pelo qual o alvo visado com tanto fervor tenha se retraído como a caça quando o petardo do coração estava ainda no meio do caminho do percurso. Esclareço. *Foi o alvo que seduziu primeiro meu coração. Negaceou logo em seguida, por razões que desconheço. Depois, ele simplesmente se retirou de cena, sem ter sido tocado. O alvo sumiu na paisagem do cotidiano.* Não há como querer compreender o brusco movimento de retração do sentimento amoroso ao nascer para a vida. [...] *Como continuar a falar do voo do coração se asas foram negadas à imaginação do amor?* (SANTIAGO, 2014, p. 230-231, grifo nosso).

À vista disso, entremeados por ambos os trechos citados, empreendemos que conhecer alguém e, por extensão, apaixonar-se, sempre será um fato de/da vida (LINDON, 2014). Aos desafortunados e desemparrados pela não correspondência amorosa, como no caso de Cazuzu com os homens e as mulheres que existiram em sua vida e Silviano na relação com Zeca, resta a possibilidade derradeira de cultivar um amor exagerado, muitas vezes, inventado, mesmo que o objeto de desejo demonstre práticas de conquista e/ou sedução negaceando e saindo de cena, sem ter sido tocado, logo em seguida, tal qual escre(vi)veu Silviano Santiago (2014). Dentre as regras e os limites que compõem o jogo perigoso do amor, existe a possibilidade fatídica e desinteressada de o alvo sumir da paisagem do cotidiano daquele que ama exageradamente. A esse, resta o que Roland

Barthes (1988) conclama, em *Fragments de um discurso amoroso*, de uma desrealidade alimentada pelo sentimento de ausência, ou seja, diante do mundo, o sujeito apaixonado angaria fugir da realidade de não-reciprocidade a qual foi exposto.

Ainda na esteira de Barthes (1988) e das citações apostas, deslindamos que nas obras de artes (canção/romance) aqui bordejadas são evocadas diversas figuras surgidas a partir dos seus eu-líricos/narradores apaixonados podendo essas emergirem do acaso (interior ou exterior) e, com base nesses incidentes, os enamorados descortinam elementos de reserva, retirados dos seus tesouros sentimentais-afetivos e justapostos pelo crivo de suas carências, injunções ou prazeres que são/estão aquilatados em seus imaginários (BARHES, 1988). Em *Exagerado*, esses elementos são descortinados à luz das práticas que o eu-lírico apaixonado enuncia caso o objeto de desejo não dê ressonância aos seus clamores amorosos, tais como se jogar aos seus pés, não mais respirar, morrer de fome, largar tudo, mendigar, roubar ou até mesmo matar. Já em *Mil rosas roubadas*, ainda que Silviano clame seus pesares pela não correspondência de Zeca, tal qual a citação supracitada demonstra, há um posicionamento mais contido do que o locucionado por Cazuzu. Empreendemos, portanto, que mesmo Silviano sendo um exagerado no plano do amor, ele o é em menor grau que Cazuzu. Diferentemente desse, o mineiro aprende duas lições com base na experiência de amar exageradamente e não obter a resposta esperada de Zeca, alvo de seu enamoramento:

Aprendi uma lição. Decidir encarcerar o coração no meio do percurso em direção ao alvo tem como única e exclusiva causa a reação hostil (ainda que silenciosa, meramente gestual, mero movimento dos olhos negaceadores, até então firmes, diretos e esbugalhados) do alvo visado. O alvo se retraiu e habilmente se escondeu dos olhos meus que o encaravam, como se naquela época já existisse spray de pimenta a rechaçar assédio sexual. Aprendi uma segunda lição. *Há limites para a expansão do sentimento amoroso, limites que são ditados ao alvo visado por recurso ao livre-arbítrio. Ingênuo, meu coração desconhecia até então a legislação vigente nas artes do amor. O coração desconhecia essa cláusula e, mais ainda, o consequente castigo. Punido, meu coração ficou sem esperanças e sem fôlego. Cálido de amor. Gelado por ter optado por inadequada e confusa escolha de alvo. Punido e preterido.* (SANTIAGO, 2014, p. 230, grifo nosso).

Na seara desses sofrimentos causados pelos amores exagerados de Cazuzu e de Silviano, Italo Moriconi (2017), em “De máscaras e espelhos”, ao discorrer sobre as *Mil rosas roubadas*, pontua que, no romance, o desejo de Silviano de ser biografado por Zeca desabrocha um sentimento do escritor e ensaísta de, para além disso, querer ser, particularmente, objeto de desejo amoroso e de atenção do produtor musical. Ademais, a narrativa literária do autor mineiro demonstra que, jogado aos pés de Ezequiel, *pari passu* ao eu-lírico de *Exagerado*, Silviano confessa ciúme, retira a máscara caindo em si (MORICONI, 2017) e, à la Barthes (1988), enfrenta o choque da desrealidade causado pelo enamoramento não-recíproco. O semelhante ocorre com Cazuzu (EXAGERADO, 1985) ao listar uma série de práticas explicitamente exageradas a fim de chamar a atenção do possível alvo amoroso não-nomeado. Segundo a canção, caso o objeto de desejo não

retribua o amor esperado, quiçá até a eternidade, o enunciador-amante se submeteria a práticas ilegais (roubar/matar) e até (auto)flagelações (morrer de fome/largar tudo) para conquistar quem tanto se quer.

Assim, os corações de Cazuzza e de Silviano, punidos, ficam sem esperanças e sem fôlego, cálidos de amor e preteridos, tal qual escre(vi)veu o autor mineiro na passagem citada. Ainda no bojo de Moriconi, entrevemos que os (des)amores cantados/escre(vi)vidos descortinam horizontes e escombros de vidas entremeadas por paixões improváveis que poderiam ter sido e não foram (MORICONI, 2017). Endossados por esse cenário de desrealidade (BARTHES, 1988) amorosa, as escritas-vivências enamoradas de Cazuzza e de Silviano proclamam aos seus objetos de desejos, mesmo que nas entrelinhas, voltem, olhem-me, vejam o que fazem de nós: corações postos a nu (MORICONI, 2017), isso é, feridos e desnudados nos espaços públicos das tradições musicais e literárias homobiográficas brasileiras. Em suma, ambas as produções artísticas deslindam não apenas grafias de *bios* individuais (Cazuzza/Silviano), mas, sim, de relações, de amores solitários, da necessidade de serem desejados, enfim, de vidas a dois (MORICONI, 2017):

Amor da minha vida  
Daqui até a eternidade  
*Nossos destinos*  
*Foram traçados na maternidade*

*Paixão cruel, desenfreada*  
*Te trago mil rosas roubadas*  
Pra desculpar minhas mentiras  
Minhas mancadas. (EXAGERADO, 1985, grifo nosso).

É contraditório o coração infeliz, solitário e frustrado. *Não foi para isso que veio ao mundo*. Mesmo sem vontade de se lançar a novos e sucessivos saltos, o coração insiste na busca do alvo desejado. Não há motivo aparente para insistir. Insiste. (SANTIAGO, 2014, p. 230, grifo nosso).

Neste exato momento, espelho-me no amigo que ama sem ser amado, assim como eu o venho levando a se espelhar em mim. Colo-me a ele e o leio como leio a mim mesmo. Ele se cola a mim e me lê como leitor de si mesmo. Apesar das experiências diferentes em intensidade e extroversão e das tonalidades contrastantes, *fomos eleitos afinal para o mesmo lugar e o ocupamos*. (SANTIAGO, 2014, p. 242, grifo nosso).

Na esteira desses fragmentos de Cazuzza e de Silviano, vemos um senso de complementariedade de uns através dos outros endossando percepções quase que premonitórias de nascimento e, também, de destino que, supostamente, aproximariam as vidas dos sujeitos amantes as dos amados os tornando co-partícipes de vidas a dois (MORICONI, 2017). Em *Exagerado*, o cantor locuciona que o seu destino e o do objeto de desejo foram traçados na maternidade, ou seja, desde o seus adentramentos ao mundo, ademais, tomado por uma paixão cruel, exagerada e desenfreada, o eu-lírico traz mil rosas roubadas na

tentativa de conquistar o/a amado/a ao desculpar-se pelas supostas mentiras e mancadas. Já em *Mil rosas roubadas*, à diferença da música, não há vasão para um pedido de desculpa, uma vez que a relacionamento amoroso não se concretizou relegando ao coração do amante a condição de exílio e de não-pertencimento ao mundo, a desrealidade explicitada por Barthes (1988). Além disso, o romance evoca a premissa de eleição apontada por Cazusa, dado que, segundo Silviano, ele e Zeca foram eleitos para o mesmo lugar e o ocuparam, ainda que não da maneira enamorado-amorosa esperada pelo escritor.

Em *O que amar quer dizer*, Lindon (2014) afirma que durante sua adolescência lia, assistia a filmes e escutava tantas canções que acabou criando uma ideia do que seria o amor. Metaforico-atemporalmente, entrevemos que nos idos da juventude de Zeca e de Silviano em Belo Horizonte, *teenage*, segundo o romance *Mil rosas roubadas*, houve um momento na vida de Silviano em que os versos “paixão cruel, desenfreada, te trago mil rosas roubadas [...] jogado aos teus pés, sou mesmo exagerado, adoro um amor inventado” (EXAGERADO, 1985) tocavam à exaustão nas rádios belo-horizontinas e, a partir desse evento, formou-se, à semelhança de Lindon, uma projeção ideal do que viria a ser o amor para o escritor e ensaísta mineiro. Esse, por experiências diferentes em intensidade e extroversão em tonalidades contrastantes com Zeca, apaixonou-se desenfreado-exageradamente ensejando compartilhar o mesmo impulso enamorado de existência a dois com o artista e produtor musical de Cazusa.

Ainda na chancela de Lindon, entendemos que há um sentimento barthesiano de não-querer-compreender aquilutado nas injunções existencial-afetivas-narrativas enarradas de Cazusa e Silviano expostos à necessidade de renunciar de uma vez por todas o amado, ou, melhor (ou pior) dizendo, uma pequena morte quando se é necessário matar à força uma parte de si mesmo. Para Barthes (1988), dentre as etapas da trajetória amorosa, descortina-se o longo desfile de sofrimentos, mágoas, angústias, aflições, ressentimentos, desesperos, armadilhas e embaraços o qual torna o sujeito apaixonado uma presa que vive sem trégua e sob a ameaça da decadência amorosa. Em *Exagerado*, à diferença do romance de Silviano, esse desmoronamento amoroso se faz presente, uma vez que o eu-lírico traz mil rosas roubadas para desculpar-se por seus erros. Na relação Silviano-Zeca, isso não se faz possível, haja vista que não existiu a concretização e o adentramento ao espaço pleno do amor e da vida compartilhada: “Jovens e aprendizes de boêmio, *gostávamos de sentir a volúpia do adeus como se fôssemos dois amantes – e nunca o fomos.*” (SANTIAGO, 2014, p. 13, grifo nosso). À vista dos amores inventados cantados por Cazusa, Silviano explicita:

Digo de maneira bem direta e simples: *nós dois propúnhamos um modelo de vida conjugal, a ser imitado. (Ou a ser esquematizado, se em mãos mediócras e carentes).* [...] Queria-o todo o tempo à vista e a me ver e, por isso, num passe de varinha de condão o transportava de onde estivesse para estar ali, permanecer ali, ao meu lado, a me ver com os dois olhos que a terra um dia haveria de comer. (SANTIAGO, 2014, p. 26-27, grifo nosso).

Se eu estava sozinho, ele era a segunda pessoa a me observar. Se eu estava acompanhado, ele era a terceira pessoa a me ver. Na multidão ele era a única pessoa a não ser povo. [...] Sei que o entrevia furtivamente na vigília, à semelhança do

místico que – nos delírios e iluminações inspiradas pelo jejum – enxerga o Espírito Santo que baixa dos céus e a ele se funde. [...] *Acredito piamente que, no correr da vida de todo e cada ser humano, há um momento em que se elege alguém para ser seu Espírito Santo* [...]. (SANTIAGO, 2014, p. 28, grifo nosso).

Com base nas citações apostas, ainda que Silviano tenha amado, sofrido e vivido sob o olhar de sentinela do amigo-amado o elegendo como Espírito Santo e inventando um modelo de vida conjugal a ser imitado com ele, mesmo frente as adversidades e as regras impostas pelo jogo amoroso, à revelia de Cazuzza (EXAGERADO, 1985), o escritor mineiro não largou tudo, carreira, dinheiro, canudo, não mendigou, roubou ou matou para conquistar sua paixão exagerada, cruel e desenfreada. Pelo contrário, no romance, dedicou-se à vida universitária enquanto professor de história angariando estabilidade financeira, ao passo que Zeca se debruçava sobre os paraísos artificiais, inclusive, anos depois na companhia de Cazuzza, e experienciava as vicissitudes instáveis corroboradas pela vida de artista e de produtor musical. Dessa feita, os mineiros eram extremamente diferentes, entretanto, completavam-se mutuamente, ligados por uma aliança, por um entendimento, o que é muito raro entre criaturas (MÁRAI, 1999). Em *Mil rosas roubadas*, Silviano Santiago (2014, p. 8) afirma “Somos cúmplices desde os dezesseis anos de idade. Fomos amigos e comparsas no cotidiano e sempre espectador um do outro, até nos últimos meses”.

Nesse intento, Sándor Márai (1999), em *As brasas*, assevera o fato de que estamos fadados a amar aqueles que são diferentes de nós mesmos e, ainda sim, prosseguirmos os buscando em todas as circunstâncias possíveis, pois esse tipo de relação *outra* é necessário para recriar o mundo e renovar a vida, com base na tensão que cresce entre sujeitos que, mesmo havendo ritmos e pendores discrepantes, se perseguem eternamente. Até mesmo após o último sopro de vida recuperado pela égide da escrita de Silviano que, ao nosso ver, está fadado a fazê-lo até a eternidade, ou seja, continuar perseguindo Zeca enquanto esse, por sua vez, também perseguiu Cazuzza morrendo exatos 20 anos depois desse. No plano da perseguição amorosa, Silviano descortina a sensibilidade e a subjetividade incrustadas em seu relato apaixonado, cruel e desenfreado:

*Passei a persegui-lo quando o conheci. Deleguei-lhe conhecimento e domínio sobre minha vida na época em que meu desejo frustrado, parecido à envolvente teia de aranha que se esgarça pelas gotas d’água de chuva, era açambarcar por inteiro a vida dele e controlá-la. Tudo é subjetivo neste relato. Hoje, nas malhas de aranha tecidas em palavras por mim, quero me apoderar sozinho – ou até o dia da entrega ao público deste manuscrito – da essência dele. tocar-lhe o corpo concreto de carne, sangue e osso. Conheçê-lo com os cinco sentidos num só. Senti-lo pulsar perto do coração selvagem da vida. Vê-lo refletido pela minha alma. Rememorar nossa vida em comum para melhor guiá-la [...].* (SANTIAGO, 2014, p. 145, grifo nosso).

Assim sendo, no plano da conjunção de *Exagerado* (Cazuzza) com as *Mil rosas roubadas*, no bojo de Moriconi (2017), empreendemos que o romance de Silviano resgata não só a sua narrativa de amizade e de não-correspondência amorosa com Ezequiel Neves,

mas, para além disso, recupera a história provinciana da Belo Horizonte dos anos 50 perpassada pela geração pop-contracultural vivenciada pelos jovens mineiros e, ressaltadas as devidas diferenças, retomada trinta anos depois no Rio de Janeiro pela figura e canções de Cazuza como um dos maiores expoentes brasileiros da contracultura. Para Moriconi (2017), as rosas de Silviano se aquilatam enquanto fragmento de romance de formação ocupando o espaço de engendramento dos gostos da juventude mineira mesclados pelo cineclubismo, boêmia literária e sonoridades de discos de *blues* e de *rock* reproduzidas em espaços individuais e/ou públicos entre amigos e extrínsecos às vistas de pais/parentes. Atravessado por esse viés contracultural, Silviano Santiago (2020, grifo nosso), em *Cazuza, autobiógrafo selvagem*, afirma:

*Cazuza nasce jovem republicano e cheio de ansiedades. Quer exprimir-se com toda a sinceridade do corpo jovem, em processo de autoafirmação na cena artística carioca. Assim nasce para a vida pública, mas logo se sente expulso do projeto um tanto careta da República. Suas forças interiores naturalmente anárquicas, ele não as conhece e o conduzem. Deixa-se levar por elas. [...] São de uma vida louca e imensa que vêm as críticas sociais (em especial, de caráter comportamental) e políticas que, na verdade, só serão feitas no novo milênio ao projeto republicano dos anos 1980. Muitas e muitos jovens – sem que a boa consciência constitucionalista se desse conta delas e deles – foram expulsos do projeto de democratização pelo excesso de compromisso com a sociedade pequeno-burguesa, branca e norte-americanizada.*

Ademais a essas vicissitudes de cunho contracultural entre Cazuza e Silviano e no tocante às idiossincrasias enamoradas desses, questionamos: o que lhes restou no trato dado ao seus corações feridos e machucados devido as ausências de ressonâncias amorosas? A resposta a nossa pergunta não se encontra em *Exagerado*, e, sim, nos bordos finais do escritor mineiro em *Mil rosas roubadas*, pois, para ele, e estendemos tais aferições a Cazuza, restou um coração pesado, debochado, ferido, sangrento e sangrado e, mesmo assim, feliz. Entrevemos, portanto, as narrativas exageradas de ambos enquanto escritas-vivências emolduradas por suas perdas (MARTINS, 1997), faltas, ausências, lacunas, sensibilidades machucadas e, sobremaneira, desejos, por excelência.

À guisa do exposto e debruçando-nos sobre as notas conclusivas desse trabalho, damo-nos conta, finalmente, que mesmo que Cazuza e Silviano tenham sido transpassados e experienciado (des)amores e desilusões no plano da jogatina do enamoramento, suas escritas-vivências articuladas no plano da(s) arte(s) jamais os deixariam a sós (MARTINS, 1997), a palavra escre(vi)vente não os deixariam exilados, sobretudo, de si mesmos (MARTINS, 1997). De maneira cruel, desenfreada e exagerada como viveram e dedicaram-se amorosamente ao outro, mesmo sem encontrar ressonância, a eles, restou a escrita (MARTINS, 1997), uma escrita-vivência desiludida. Em linhas gerais, a arte como força motriz de (sobre)vivência ao sentimento de não ser desejado na mesma intensidade, de maneira equiparada e/ou recíproca. Não querendo mais viver por detrás da vidraça (SANTIAGO, 2014), Cazuza e Silviano amaram até o fim, ainda que seus corações estivessem despedaçados e sangrando sem possibilidade alguma de estancamento.



MEDEIROS, P. H. A. de; NOLASCO, E. C. Comparative graphics of homo-biographic lives: Cazuzza, Silviano and Zeca, exaggerated beyond the art(s). **Revista de Letras**, São Paulo, v. 60, n. 1, p. 123-138, jan./jun. 2020.

- **ABSTRACT:** *This work aims to propose a comparative, cultural, biographical and literary relationship between the song Exagerado, composed by Ezequiel Neves and Leoni and performed by the singer Cazuzza, and the novel Mil rosas roubadas wrote by the writer and essayist Silviano Santiago (2014). In summary, Silviano's novel is based on the friendship and relationship of the character and narrator Silviano with Zeca, in addition, the novel mentioned is crossed by a homosexual love that, many times, is exaggerated, unrequited and frustrated just like Cazuzza's song makes explicit. In this way, for Silviano to title his 2014 novel with an excerpt from the song also produced by Ezequiel in 1985, it is justified, through a metaphorical, cultural and biographical reading (SOUZA, 2002), the comparison between both Brazilian artistic manifestations taking into account the sensitive writing-experiences of the subjects involved in this process. Thus, we will work, essentially, with a comparative-bibliographic methodology based on biographic criticism as an epistemological basis for the discussion according to intellectuals Roland Barthes, Mathieu Lindon, Denilson Lopes, Italo Moriconi, Geraldo Majela Martins and Eneida Maria de Souza.*
- **KEYWORDS:** *Silviano Santiago. Cazuzza. Brazilian contemporary literature. Brazilian music. Biographic criticism. Comparative perspective.*

## Referências

BARTHES, R. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Tradução de Hortênsia dos Santos. Rio de Janeiro: F. Alves, 1988.

CAZUZA [2014]: por trás da canção Exagerado. Direção: Gabriel Mellin. Roteiro e ideia original: Carolina Ivancevic. [Rio de Janeiro]: Bis: Rio Cinema Digital, 2014. 1 vídeo (11min31). Publicado pelo canal lwramonos, 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=n4AIR19XzpA>. Acesso em: 26 set. 2020.

EXAGERADO. Interprete: Cazuzza. Compositores: Cazuzza, Ezequiel Neves e Leoni. Rio de Janeiro: Som Livre, 1985. Disponível em: <https://open.spotify.com/track/4d0DpU7Odiv0ztvX2GxJlk?si=TAtaEdpcTK6FCP4hIXsGzQ>. Acesso em: 26 set. 2020.

LIMA, C. de C. Cazuzza: Exagerado. **Revista Superinteressante**, São Paulo, 31 jul. 2004. Disponível em: <https://super.abril.com.br/cultura/cazuzza-exagerado/>. Acesso em: 26 set. 2020. Não paginado.

LINDON, M. **O que amar quer dizer**. Tradução de Marília Garcia. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

LOPES, D. **O homem que amava rapazes**: e outros ensaios. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

MÁRAI, S. **As brasas**. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

MARTINS, G. M. **O perfume das acácias**. Belo Horizonte: Casa Cambuquira, 1997.

MORICONI, I. De máscaras e espelhos. **Suplemento Literário de Minas Gerais**, Belo Horizonte, 13 out. 2017. Disponível em: <https://issuu.com/suplementoliterariode/minasgerais/docs/silvianosantiago>. Acesso em: 26 set. 2020. Não paginado.

MORICONI, I. Introdução: crítica, escrita, vida. *In*: MORICONI, I. (org.). **35 ensaios de Silvano Santiago**. Seleção e introdução de Italo Moriconi. São Paulo: Companhia das Letras, 2019. p. 7-19.

PORTO, H. Achava que Zeca levaria Cazua para o mau caminho, diz Lucinha Araújo. **G1**, São Paulo, 07 jul. 2010. Disponível em: <http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2010/07/achava-que-zeca-levaria-cazuza-para-o-mau-caminho-diz-lucinha-araujo.html>. Acesso em: 26 set. 2020. Não paginado.

SANTIAGO, S. **Mil rosas roubadas**: romance. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

SANTIAGO, S. Cazua, autobiógrafo selvagem. **Suplemento Pernambuco**, Recife, 14 jul. 2020. Disponível em: <http://suplementopernambuco.com.br/artigos/2519-cazuza,-autobi%C3%B3grafoselvagem.html?fbclid=IwAR2xRRsuYwdAXQ6ZFCTOKNC6toW2tj6U-4tSMjIS5JpOIl0D6fPXkmb0Mg>. Acesso em: 26 set. 2020. Não paginado.

SILVIANO Santiago: Imagem da palavra: parte 2. Direção e apresentação Guga Barros. [S.l.]: Rede Minas, 2015. 1 vídeo (14min43). Publicado pelo canal Imagem da Palavra, 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7Li2Ero9t1M&t=143s>. Acesso em: 26 set. 2020.

SOUZA, E. M. de. **Crítica cult**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

SOUZA, E. M. de. **Janelas indiscretas**: ensaios de crítica biográfica. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.

SOUZA, E. M. de. Teorizar é metaforizar. *In*: CECHINEL, A. (org.). **O lugar da teoria literária**. Criciúma: Ediunesc, 2016. p. 217-224.

# SOCIEDAD SEÑORIAL: LA CLASE ALTA BOGOTANA Y SU RELACIÓN CON LA LITERATURA<sup>1</sup>

Sara Milena ROJAS GONZÁLEZ\*

- **RESUMEN:** Para finales del siglo XIX y comienzos del XX en Colombia existe una sociedad señorial, que, siendo minoría, gobierna la nación por medio de diferentes estrategias. Tal es retratada por los escritores modernistas y por la literatura de entre siglos que representó, legitimó, aunque también criticó a esta minoría, dando cuenta de su formación, imaginario, sensibilidad y lenguaje. Este artículo tiene como objetivo general perfilar un marco histórico de aquella sociedad del entre-siglos, que sirve como punto de contextualización para hablar de ella. Aquí se identifican algunos elementos constitutivos de la sociedad señorial colombiana de principios de siglo XX como el espacio, la figura del poeta, la familia, la ideología, elementos transcendentales en la construcción de la nación. En seguida, se hace un acercamiento a los elementos que permitieron la creación literaria en América Latina y Colombia en medio de este contexto.
- **PALABRAS CLAVE:** Colombia, entre-siglos XIX y XX. Sociedad. Señorial. Literatura.

A finales del siglo XIX y comienzos del XX Colombia en su proceso de conformación como nación y sociedad experimentó la presencia de una clase señorial que buscó representarse a través de la literatura para desde allí proponer modelos de ciudadanía. Esta clase es en Colombia como en el resto de América Latina una herencia de la colonia y de su cultura monástica estratificadora. Su pervivencia ha dependido de elementos y valores específicos entendidos y utilizados como fundamentos de una ideología de su sistema de vida. Para Antonio García (1977) la institucionalidad, vista como mecanismo de ordenamiento social es medio de expresión y gobierno de una aristocracia en tensión con las fuerzas populares que se pronuncian por medio de revoluciones y alzamientos con miras a la desestabilización del estatus de una clase. La institucionalidad otorgó una posición o marca de clase a esta aristocracia y transformó a la sociedad colombiana del siglo XIX en sociedad señorial. También creó un sistema bipartidista que hizo que las familias más pudientes se convirtieran en partidos políticos. En efecto, la estrategia

---

\* USB-Universidad Simón Bolívar. Departamento de Lengua y Literatura. Caracas - Venezuela. sarafilosafa@yahoo.es

<sup>1</sup> Artículo resultado de investigación dentro del proyecto titulado “Sociedad Señorial: De sobremesa de José Asunción Silva y La selva oscura de Emilio Cuervo Márquez” Inédita.

Artigo recebido em 20/05/2020 e aprovado em 10/08/2020.

bipartidista de grandes estirpes se extendió en Colombia y evolucionó a través del siglo XX en un poli-partidismo que sostuvo una república señorial.

Para comienzos del siglo XX con la conformación de la ciudad y el crecimiento de la industria y de la sociedad nace un proletariado industrial que constituye la posibilidad de quiebre o modificación de la evolución de la sociedad señorial colombiana. La aparición de este nuevo sujeto social provocó en la conducción política y el sistema de partidos, es decir, en los instrumentos de poder de la república señorial, aprehensión y aceleración en la conservación de su clase y en la lucha contra el cambio. Este sistema o esquema bipartidista se asoció internamente para concentrar la riqueza y se articuló en una élite oligárquica, aliándose también con empresas del extranjero para privatizar la escasa industria en el país. Con esto, la economía nacional se fue volviendo dependiente del extranjero y el Estado se fue organizando por castas, estirpes, generaciones, clases, hecho que las nuevas fuerzas del proletariado no lograron fragmentar. La sociedad señorial administró, fiscalizó y financió sus partidos por medio de la hacienda pública, legado de la colonia. Este elemento fue el medio para que la estructura de ingresos de las clases dominantes (terratenientes y burgueses) estuviera determinada por la evasión de impuestos de herencias y tierras. Desde la hacienda las clases ricas se encaminaron a una burocracia absolutista que disminuyó el gasto en políticas de desarrollo social y aumentó las políticas de tributación personal para las clases pobres. Tal organismo se financió, por tanto, con ingresos de clases pobres que en vista de los aumentos, la incapacidad de pago y la incapacidad de producción (por ausencia de crédito) se endeudaron a largo plazo contribuyendo a su quiebre y al déficit nacional. Ante aquellas acciones los partidos no quisieron hacerse garantes, la clase señorial colectivizó los actos e inescrupulosamente encubrió su responsabilidad comprometiendo valores católicos que se ufanaba por sostener.

El déficit de una hacienda pública pero señorial ancló en Colombia el endeudamiento público. Según García (1977) ésta fracasó, sin embargo, la república señorial permaneció y se sostuvo mediante la fuerza, la sectarización política en partidos, el soborno de nuevas generaciones y la institucionalidad de la corrupción. Además, se ocupó de mostrar estos valores como legítimos, lógicos, racionales y como derechos que los endeblés órganos de defensa social tendrían que asumir y aceptar. La república señorial se oponía a cualquier iniciativa a favor de las clases menos favorecidas. Para García, el Estado señorial definió su fisonomía jurídica desde la constitución de 1886 y el concordato de 1887 pero con tal antecedente no pudo evitar fisuras nacionales y la vinculación del país y sus estructuras a problemas continentales. En resumen, la continuidad de una clase señorial en Colombia ha dependido de fenómenos históricos específicos, a saber, la institucionalidad, la estratificación, el bipartidismo, la administración, un sistema jurídico, legislativo y ejecutivo, y, por último, el corporativismo; todos atravesados, según Fernando Guillen Martínez (1963), por la figura del latifundista y asumidos como las estructuras que determinan su permanencia y duración.

Según Rafael Gutiérrez Girardot (1984) para finales del XIX y el comienzo del siglo XX, Colombia es gobernada por una minoría resultado de la colonia descendiente de España, que cultivó el latín y conservó la estructura universitaria medieval que dignificó la lengua oficial de la iglesia. Colombia mantenía hábitos monárquicos, no había sufrido

los efectos de la modernización ni de la incorporación del país al sistema capitalista y su realidad social fue identificada con un régimen señorial. Éste se negaba a reconocer que, desde la revolución francesa, dentro del país como en el resto del mundo, los valores que para su legitimación invocaba como régimen mantenido por una alta sociedad, habían sucumbido bajo la marcha o el curso de la historia. La clase señorial bogotana reconoció como tautologías las reminiscencias de la colonia, conduciendo así su concepción de historia a una remembranza insustancial que la redujo a meras doxas que contribuyeron a tejer los fundamentos de la nacionalidad colombiana.

Bajo este sistema señorial, las prácticas de la sociedad colombiana estuvieron definidas entonces por el púlpito y, en general, por el dominio clerical, vistos como elementos que constituían su tradicionalismo y conservadurismo. Para Santiago Castro Gómez (2009) entre 1910 y 1930 surgieron nuevas fuerzas productivas que cambiaron la estructura de la sociedad colombiana, así como, un nuevo modo social de producción relacionado con la hacienda y la fábrica; además surgió un quiebre en los discursos hegemónicos filológicos, gramaticales y políticos, así como nuevos sectores sociales identificados en una burguesía, un proletariado y clases medias urbanas. En general, fueron décadas de cambio en las prácticas y en la movilidad social. Pero por encima de estos procesos, prosperó el discurso de la clase alta y sus relatos. Es entre 1925 y 1930 que la sociedad señorial colombiana parece iniciar un largo proceso de transformación debido a huelgas, florecimiento económico y nuevos grupos sociales. Sin embargo, Gutiérrez Girardot (1984) habla de un orden señorial que no quiso modificarse a pesar de las circunstancias. En respuesta a estas condiciones nuevamente se estratificó y dividió, lo que hizo aparecer una nueva clase alta señorial renovada y urbana.

Esta sociedad que intenta fallidamente integrarse al capitalismo embrionario condena todo pensamiento distinto al tradicional. Su moral entra en pugna constante con los ecos de una vanguardia y una contemporaneidad emergente. La reaparición del pensamiento liberal en Colombia en 1930, establecido en partido, restauró aquella sociedad señorial y legitimó su visión provinciana fundada en la propiedad de la tierra y la hacienda. Sólo hasta 1940 se puede hablar de una “[...] paulatina disolución de la sociedad señorial que posibilitó de diversa manera la aparición del poeta de corte intelectual” (GUTIÉRREZ GIRARDOT, 1984, p. 508). Sin embargo “[...] la pertinencia sutil con que se mantenía esta vieja sociedad, impidió el pleno desenvolvimiento del tipo de poeta” (GUTIÉRREZ GIRARDOT, 1984, p. 508).

La clase señorial promulgó unos cánones de belleza y gusto como signos de su superioridad social y aristocracia. Sus artistas se organizaron en sectas o ligas simbólicas para celebrar su bohemia, producto de la transformación nacional que los relegó a la marginalidad social. Esta bohemia fue signo de conformismo y sirvió como complemento de la clase señorial. Sus escritores se mantenían atados a principios morales, proponían una versión elemental de la teología mariana, un apego al sentimentalismo y una ideología basada en los residuos del tomismo de la sociedad hispánica. Estuvieron determinados por una perspectiva de mundo simple y dieron testimonio de esta cultura con un trabajo intelectual que fue respaldado y aplaudido por la clase a la que pertenecieron y que

leyó allí su retrato. Quienes estuvieron al margen de este régimen fueron considerados anómalos y extranjeros.

En 1894 el país vive en plena colonización ya que dominan las costumbres de la vieja Santa Fe, aun al nacer de la era republicana. Las leyes que cobijan a Colombia permiten mantener relaciones sociales de patronato (encomenderos) y servilismo tal como imperaban en la colonia. Según Cordovez Moure (1946), los anhelos de esta sociedad eran los de situarse en una posición social alta, a saber, ser familia del Papa o del arzobispo de Bogotá, ellos colmaban los deseos del ciudadano. Eran sinónimo de dignidad, estatus alto y conservadurismo. Los capitalinos eran pudientes y excéntricos, gustaban de lujos, en sus casas guardaban cofres llenos de dinero, tenían sillitas y taburetes de cobre. Sus negocios eran las tiendas de boticario, cerrajerías y chicherías, allí exhibían sus relojes de pared. Se divertían con la pena de muerte por robo que era un espectáculo público en la plaza central, con tiros hacían una persecución desde una capilla hasta la plaza central acompañados de reos y sacerdotes, la vida terminaba en un paredón. Miguel Cané (2005) encontró la capital enferma, tenía un caño podrido y se veían casos de lepra. Sin embargo, familias pudientes necesitadas de comodidad, mandaban traer pianos y espejos del extranjero y tapizaban las paredes de sus casas. Tocaban bambucos en las fiestas y estos eran sus signos de cultura y sabiduría. Según Cané era común morir a los cuarenta años y era normal que quienes viajaran al canal de Panamá murieran pronto, a los veinticinco o veintiséis años.

Sus escritores cultivaron y reflejaron la cultura de viñeta y los rasgos *cosmopolitas* de una sociedad señorial campesina que se constituyó con reminiscencias de la colonia. Tomas Rueda Vargas (1977), uno de los representantes de esta clase hizo honor a la parte más fértil de la planicie, la sabana de Bogotá. Aquella era un símbolo de opulencia, se la consideraba Las Vegas de Bogotá, los páramos que la cercaban también hacían parte de ella, allí compraba el adinerado y sembraba trigo en grande. “Los propietarios eran los grandes señores bogotanos; los gutiérrez, los lozanos, etc.” (RUEDA VARGAS, 1977, p. 11). En ella se crearon milicias a raíz de la independencia dirigidas a caballo por bohemios políticos y generales de Bogotá. “Divídase la sabana y así ha sido desde que se creó la encomienda, en tres clases de abajo hacia arriba son: el peón, el mayordomo y el patrón. La primera es de infantería, las otras dos de caballería” (RUEDA VARGAS, 1977, p. 19). Para Rueda Vargas toda clase se renueva por sí misma para no perecer. “La sabana es completamente aristocrática” (RUEDA VARGAS, 1977, p. 20). Las gentes de las clases altas creen que son la clase alta dirigente, simulando así cumplir con una orden real. Sin embargo, hay una lucha entre algunas de sus personalidades que intentan cambiar de estatus. Los orejones conocidos como negociantes en pequeño tratan de salirse de su clase para volverse cachacos y pierden parte de su identidad, así mismo el sabanero que intenta ser orejón solo logra simularlo, este es el fracaso eterno de los imitadores “mientras más ruedan más se debilita su personalidad” (RUEDA VARGAS, 1977, p. 21). El que se sale de su clase falsea el concepto de posición, prostituye su vida y sacrifica la armonía de su existencia campesina.

Los hijos de los sabaneros ven en el pueblo como llegan a veranear familias de la *high* de la capital, y como quieren imponerles cambios. Sin embargo, el sabanero se

considera en Colombia una clase alta, usan la ruana como signo de honor, critican las costumbres de los capitalinos y discrepan de sus relojes, el pluviómetro y el barómetro. “Admite la clase alta sabanera, no dirigente porque la que realmente dirige es la media, la clasificación siguiente: el sabanero puro que mantiene la tradición y el equilibrio de su clase, el orejonizante, el neófito y el práctico que llamaremos intruso” (RUEDA VARGAS, 1977, p. 27). El primero es una minoría caballerosa y tradicional, un pujo aristocrático. El segundo, que viaja y vuelve a Colombia es un orgullo para la familia. El neófito es el niño de la familia sabanera, le aburre el campo y quiere parecer hombre de negocios. El sabanero es nostálgico, añora su tiempo pasado en que no había aun industrialización, sus molinos de piedra, sus eucaliptos y caballos. El caballo y la sabana son un sinónimo de clase señorial, su dominio da honor y renombre.

La capital, epicentro para la sociedad señorial simula ser capital de reyes. Las familias campesinas representan su stirpe, tienen carruajes tirados por mulas y los más pudientes tienen coches. La sociedad gusta de asistir a carreras de caballos montados por sus dueños. Los espectadores también llegan a caballo. Según Rueda Vargas (1977) desacreditaba ir al arco en potros de trote, era importante ir en caballos de paso. Se veían *Ford*, *Buik* y *Fiat* pero la nostalgia por el animal estaba presente. La ciudad era testigo del poco asentamiento debido a la guerra que se había llevado a los hombres. La idea de comodidad de la sociedad señorial pasaba por una remuneración suficiente que permitiera recorrer la sabana, ser solvente para comprar potras, asegurar el futuro de los hijos por medio de favores, tener una mujer que se dedicara a la beneficencia con los pobres y a realizar tertulias en casa mezclándolas con negociaciones, para terminar en el lecho de muerte con la lectura de un poema. Tenían una patrona: la virgen de Chiquinquirá tejida en manta a quien consideraban tan española como colombiana y encomendaban la educación de sus hijos. De cumpleaños pagaban a sus hijos un profesor privado para que enseñara francés, no por esto, negaban la necesidad de aprender la lengua materna, ella mantenía unidas las naciones.

Tomas Rueda Vargas en su apología reconoció como cultos aquellos privilegiados que hicieron mención de la cultura griega y del estudio del latín. Él se carteaba con personalidades políticas determinantes en la evolución de la nación como Rufino José Cuervo, Miguel Antonio Caro, José María Groot o Sergio Arboleda. Sus amistades más cercanas eran intelectuales acomodados en Bogotá o en París. El hombre modelo de esta sociedad sería para Rueda Vargas un José Manuel Marroquín, un aristocrático rancio que fue sacerdote y ciudadano que disfrutó de una hacienda modesta por herencia, allí había un oratorio en donde se celebraba misa en diciembre y asistían el señorío viejo y nuevo de la sabana, los campesinos descendientes, etc. Esta minoría dejaba ver una nostalgia por su vida de hacendados con su tierra y sus lujos, por la noche buena, por la infancia, la adolescencia y, en general, una melancolía por todo tiempo pasado. Las grandes familias estaban afanadas por mostrarse en la capital, por viajar al exterior y vivir un cierto progreso. Se encomendaban a Dios y mantenían preocupaciones de clase, educación y por emular ciertas maneras políticas para alcanzar un determinado estatus. Rememoraban el *vals*, leían a *Flaubert* y en su tiempo de ocio tocaban piano, aquel era considerado una necesidad no un lujo. “Las grandes marcas rivalizaban aquí como un timbre de aristocracia

en los salones, quizá más como una muestra de buena educación” (RUEDA VARGAS, 1977, p. 221). Las reuniones familiares y las visitas eran una mezcla de política y una tradición entendida como una herencia, allí comenzaba la carrera política. En el hogar se vivía el progreso a la sombra de la catedral, allí se pasó de la lámpara con aceite y la de cera dentro de un cristal, a los picos de gas y a la lámpara eléctrica.

Fernando González (1929) en *Viaje a pie* habla de una sociedad educada en la consagración clerical, en el conservadurismo, las restricciones, llena de digresiones e interrupciones mentales e intelectuales, llena de imposiciones y desconocimientos; condenada por el pudor, la moral y llena de determinismos y prohibiciones. Una sociedad que excluye personas distintas que salgan del molde determinista y conservador y propongan otras concepciones de la vida y del pensamiento. Sus personalidades temen hablar de la desnudez y el sexo pues el cuerpo es considerado una humillación, acusan a la mujer de adúltera y prostituta y temen ser juzgados entre ellos, pero a la vez, confiesan al cura sus culpas porque lo consideran exento de estas. Solo él está por encima de ellos y los puede expurgar. Se pudiera decir que, subiendo los Andes, la sociedad parece ser cada vez más moralista y prejuiciosa.

La finalidad más inmediata de esta sociedad es obtener dinero con permiso y crédito de Dios. El dogma la envolvió en meras generalidades y el confesionario y el diablo fueron su universidad y maestros, allí “[...] el espíritu se modelaba y perfeccionaba en la deleitación y en el estudio de sus perversidades” (GONZÁLEZ, 1929, p. 32). Sociedad movida por el hambre, el amor y el miedo, pero el hambre la hizo evolucionar más, aunque el diablo y el partido conservador eran sus dueños, copropietarios y socios, el hambre la llenó de robos y asesinatos. Una Colombia, la de inicios del siglo XX, conservadora, casta, sin opinión pública, cohibida y rígida hasta en pensamiento que no reflexionó sobre su capacidad de pensar, vio esta función como impropia a causa de años de educación por el clero fanático al dogma. Ni la modernidad, ni lo moderno, ni la ciencia tuvieron impacto y espacio en estos tiempos, el conocimiento tuvo pocas opciones. Esto tuvo como consecuencia una sociedad dominada por criterios de amenaza y castigo que no permitieron un desarrollo de los saberes más tolerantes y propensos a la apertura. Para Fernando González, en general, la sociedad americana y colombiana no tenía personalidad, ella creía en modas importadas que debían ser asimiladas que fomentarían su engrandecimiento.

Para Baldomero Sanín Cano (1978) la sociedad del entre siglos vive aislada de sí misma, no se conoce, es individualista, vana e ignorante por su recogimiento y encierro. Crece gracias al presupuesto público, es hija de rigores coloniales y desórdenes civiles y se organiza en clases de propietarios y mercantiles y entre ellos comparten y sostienen el poder. Sus prejuicios consisten en creer que fuera de la ciudad se vive en el analfabetismo, mal gusto y la vulgaridad, sin darse cuenta que esta misma clase en su organización es más provinciana que la rural a pesar de sus modas, elegancia, y divisiones de clase. La prensa capitalina es otro síntoma de la falta de apertura de la sociedad colombiana hacia el extranjero que se limita a registrar noticias locales, aunque, es para el escritor que la funda su forma de renovación más inmediata.



De la enseñanza humanista dependía la creación de una tradición crítica, pero ésta era lenta en Colombia y sus escritores terminaron por aceptar un público analfabeto y semi letrado que no rechazó la tradición y gustó de improvisar. El entre siglos no sirvió para que esta minoría superara sus prácticas coloniales o españolas. Su aislamiento no le permitió sospechar y cuestionar sus maneras y formas de gobierno que siguieron proliferando. Los integrantes de esta clase a través de su literatura y de su poder político decretaron leyes sobre la instrucción pública o educación e instauraron una ideología eclesiástica y se identificaron con sus valores religiosos. Para los políticos las letras eran consideradas un arma para poner en alto el honor y el apellido. Las mujeres de clase alta también tenían una relación con la letra, escribían un diario y en él plasmaban su educación.

Para Guillen Martínez (1963, p. 198, énfasis en el original) “[...] la crisis orgánica de la psicología colectiva colombiana se refleja dentro de la ‘nueva clase’ en una serie de angustiosas perversiones del sentimiento de ‘honor’ y del deseo de cultura”. El concepto de clase es el elemento a través del cual se explica la organización de la sociedad señorial. La sensibilidad de esta clase alta bogotana o de esta clase señorial se traduce en su saber hacer y en sus prácticas, ese es su poder, el lugar que aquella habita, su forma de relacionarse en él, su ideología y familia la define y le permite sostenerse.

Bajo esta minoría en el poder y este contexto social y político, la literatura colombiana empieza su desarrollo inscrita en los presupuestos culturales de la sociedad señorial, lo que provocó que no lograra desarrollar una capacidad crítica y distanciarse del discurso de la vida sacramental y religiosa que ésta ostentaba. Para Gutiérrez Girardot (1984) la literatura fue usada sólo como atavío y decoración de los objetos, se caracterizó por una estética y una retórica ornamental que representaba los problemas de la nación como si fueran una viñeta, sin estudiar a fondo la realidad y sus conflictos pues retrató el nivel estético y retórico del discurso de una clase social con un ideario intelectual limitado que se resistía a asumir los cambios que estaban ocurriendo a partir del auge del progreso y del desarrollo propios de la modernidad.

Los intelectuales de esta época estudiaron, representaron y encarnaron ciertos ideales de la minoría señorial que gobernó al país, proponiendo así, que la misma expresaba un cierto tipo de humanismo que superpuso los conflictos de partidos a los conflictos sociales. Esta clase pensó la nación desde la sabana o la ciudad y no como una totalidad de regiones distintas; se limitó a localidades, es decir, en vez de hablar de Colombia, habló de la capital o la sabana, allí la nación fue anónima. De este modo trivializó la posibilidad de hacer cultura a través de la literatura al reducir los problemas sociales a sus anécdotas y problemas de casta y clase y las reflexiones intelectuales a sus crónicas de haciendas y regionales. Sus escritores carecían de los presupuestos para proponer proyectos sólidos y concretos que pudieran develar lo que se hallaba bajo la superficie de su sociedad porque su concepción de literatura era ornamental, es decir, la usaron para embellecer y adular sus propios valores. Muchos de los escritores de esta época conservaron y difundieron la mentalidad colonial y pacata de su clase; se encargaron de ser portavoces de sus valores, maneras e ideales; redactaron, pulieron y ennoblecieron sus presupuestos y pocas veces los criticaron. No obstante, escritores como José Asunción Silva y Emilio Cuervo Márquez reflexionaron sobre el papel y la imagen del poeta y el intelectual dentro de esta clase

señorial y, a la vez, la estudiaron y retrataron sus pretensiones, desenfrenos, obsesiones y sensibilidades.

## Literatura, política y cultura

La literatura latinoamericana del entre siglos XIX y XX y posterior viene de un proceso encabezado por figuras como Faustino Sarmiento, Simón Rodríguez, Andrés Bello, Simón Bolívar, José Martí, José Fernández de Lizardi, Miguel Antonio Caro, entre otros, ellos fueron el antecedente de la producción del siglo XX. Los problemas políticos y sociales del siglo XIX latinoamericano exigieron que los intelectuales abordaran en su práctica literaria problemas políticos lo que produjo como consecuencia la institucionalización de la literatura. Esta porosidad entre discurso literario y político revelaría las costumbres nacionales, las tensiones internas entre las clases y las culturas, entre civilización y barbarie. Se trata de una literatura que tiene la función de fundar la nación a través de la representación de principios de ciudadanía que implicaban el reconocimiento de “los otros” de la nación, es decir, esos sujetos bárbaros que había que educar y controlar.

En este sentido la práctica literaria rastreó la línea o frontera impuesta por diferencias sociales de clase y sus posibles contaminaciones y contactos. La institucionalidad de ese saber decir y ese saber del otro, en su ejecución se direccionaron a la administración de la vida estatal, desde allí se reconoció el trabajo intelectual y la escritura se configuró una actividad política. Andrés Bello postuló una “escritura literaria” como un “[...] paradigma del saber decir, medio de trabajar la lengua en estado natural para la transmisión de cualquier conocimiento” (RAMOS, 2009, p. 66). La letra y su escritura eran una actividad pública que tenía la función de “ordenar” la ciudad y proporcionar las condiciones necesarias para el ejercicio de la ley. Las letras funcionaron como el medio del proyecto modernizador hasta finales del XIX, instaurando la literatura como disciplina académica y como un discurso capaz de instaurar una serie de categorías y dispositivos sobre la lengua, elementos que la diferenciaron de otros discursos y prácticas incivilizados culturales. Además, en el entre siglo, el escritor se profesionalizó lo que implicó que tuvo que asumir una función pública a través del periodismo y del ejercicio de escritura de crónicas.

Otro factor que tuvo un fuerte impacto sobre la figura del escritor y la literatura fue la difusión de la tecnología que modificó el mismo oficio y ejercicio literario. “Aun en los escritores aparentemente más aferrados al individualismo la actividad literaria comienza a ser una práctica compleja ‘calculadora’” (RAMOS, 2009, p. 299, énfasis en el original). Es decir, medida, ordenada, planeada. Para José Martí la literatura era “[...] una forma de verdad distinta que debía tener medios específicos rigurosos... y cambiar la vida ‘para reformarla’ conociéndola” (RAMOS, 2009, p. 302). Ella tenía que participar activamente en la sociedad a través del periodismo y otras prácticas estéticas que dan cuenta de un cambio en la noción misma de literatura y de público. La aparición de la cultura de masas y del público masivo consume diferentes productos literarios como el teatro, la zarzuela, el periodismo, la novelas por entregas. La escritura entonces tuvo que disputar su espacio

entre otras prácticas culturales que aparecieron en la época relacionadas con la industria del ocio y entretenimiento. En ese proceso se manifestó su voluntad autónoma en medio de una modernización y un desarrollo desigual.

El crecimiento fragmentado de la ciudad, la instalación de sistemas de transporte, la desarticulación de las familias ante el impulso urbano y una crisis generalizada por la modificación de un territorio, desarmaron los sistemas tradicionales de análisis y representación. La literatura se convierte en un espacio en tensión entre la voluntad de preservar modelos pertenecientes a la sociedad decimonónica y a ciertas clases señoriales y la voluntad de instaurar nuevos paradigmas estilísticos e ideológicos del mundo y de la sociedad. En este sentido fue también el lugar de aparición de ciertos desacuerdos respecto de normas y concepciones pertenecientes al discurso oficial. El escritor busca representar la figura del poeta y sus malestares respecto del tiempo y la sociedad. Para José Antonio Osorio Lizarazo (2013), el artista de inicios de siglo es un hombre que usa la literatura para mostrar las fisuras y contradicción del poeta, su dificultad existencial para habitar el mundo y crear a partir de nuevos presupuestos estéticos.

Para Ángel Rama (1985) entre 1870 y 1920 las distintas expresiones literarias sostienen el modernismo, un movimiento que nace de un reclamo y una presión externa sobre Latinoamérica, que brota de un contacto de culturas, tradiciones, sensibilidades que provocan una tensión entre renovación y ruptura. Aquí el escritor convive con distintos presupuestos y referencias estéticas y busca darle nueva forma al verso. Para Carlos Real de Azúa (SOSNOWSKI, 1996) es entre 1885 y 1905 que se manifiesta el modernismo, él se mueve entre posturas de estridencia y de mimetismo, opciones libertarias y autoritarias, conductas conformistas y rupturales. Insurge contra tradiciones y novedades y cae en un manierismo doctrinal cuando no hay fuerzas históricas que le provoquen incidir o transformarse. La literatura de estas décadas fue afectada y rotulada en este modernismo que consistió “[...] en una actitud de abierto elitismo cultural y social” (SOSNOWSKI, 1996, p. 411) que rindió “[...] culto a lo que variablemente encomiaban con los adjetivos de ‘selecto’, ‘raro’, ‘delicado’, ‘exquisito’, ‘refinado’ pero sobre todo con el de ‘aristocrático’ un término que para ellos aunaba, mediante un formidable poder recolectivo, todas las excelencias imaginables” (SOSNOWSKI, 1996, p. 411, énfasis en el original).

Para Real de Azúa el modernismo no tiene una fuerza histórica que lo reclame, no hay ninguna clase o sector que lo demande con ansia. Además, es insolvente, no responde a realidades básicas y se sostiene en un dogmatismo con sus juicios individuales y su lenguaje de actitudes. Sus escritores simulaban una convicción elitista, un gesto de desprecio racista y una insistencia de lo aristocrático, ornamentaron con un arielismo el liberalismo y conservadurismo del entre siglos, y a la vez, despertaron movimientos asumidos como rechazo de valores burgueses. Esta juventud solo tenía compromiso con su vida y *estatus quo*. Sylvia Molloy (2012) propone que el modernismo es una tendencia estética condicionada por el contexto de la modernidad incipiente y preocupada por qué hacer con lo nuevo. Los discursos como la psiquiatría, la medicina, el derecho, la política norman la vida reprimiendo todo desvío o anomalía como la homosexualidad, la locura, la depresión, el aburrimiento. La literatura modernista se convierte en un lugar que hace

aparecer tanto la norma como su excepción en nombre de una voluntad de contribuir a la formación de la nación y de sus ciudadanos.

Rafael Gutiérrez Girardot (1989-1990) se refiere a la formación de la vida literaria de la época en estos términos:

Faltó para ello la discusión crítica, faltó la asimilación de la tradición griega y latina, faltaron las heterodoxias, faltó el humanismo. Los rudimentos de “vida literaria” correspondieron no solamente a la “sociedad nueva” sino tuvieron su causa en el doble fervor de la corona, es decir, mantener la pureza de la fe e impedir el ascenso de los criollos. Las instituciones educativas y las fundaciones de universidades encontraron su límite en el mantenimiento de la honradez de la fe, garantizada ya por el hecho de que esas instituciones estaban en manos de órdenes religiosas (GUTIÉRREZ GIRARDOT, 1989-1990, p. 14, énfasis en el original).

Esta condición modificó entonces la aparición y consolidación de lo que Gutiérrez Girardot llamó escritor (actor inmediato en la ejecución de la escritura):

Es consecuentemente el objeto primario de cualquier interpretación social de la literatura (vista como todo lo escrito). En él, no como individualidad, en lo que él pretende y en lo que lo condiciona y él condiciona socialmente, puede desencubrirse la compleja red de la “mediación”, esto es, los modos por los que estructuras y posiciones ideológicas sociales se imponen en la literatura (GUTIÉRREZ GIRARDOT, 1989-1990, p. 14, énfasis en el original).

Para Gutiérrez Girardot (1989-1990, p. 15, énfasis en el original), pensar “[...] los rudimentos de ‘vida literaria’ obligan a centrar el análisis de la historia de la literatura hispanoamericana después de la independencia en la figura del ‘escritor’” que tiene rasgos esenciales como:

El del “funcionario-escritor” no exclusivo de Hispanoamérica, que dio pie para la creación de la figura del “hombre de letras-político”, cuya desaparición causada por la “división del trabajo” lamenta el platónico Pedro Henríquez Ureña. Pero estos rasgos se van transformando en el curso del tiempo, más aún, se invierten de modo que “el funcionario-escritor” (el funcionario que por serlo puede ser escritor) se convierte en el “escritor-funcionario” (el escritor que por serlo llega a ser funcionario). (GUTIÉRREZ GIRARDOT, 1989-1990, p. 15, énfasis en el original).

Estos cambios del escritor que seguían vigentes durante el siglo XIX permitieron vislumbrar los rasgos de una incipiente profesionalización en el hombre de letras que evidenció una tradición de respeto por el escritor, la misma que le permitió convertirse en funcionario del proyecto nacional. La formulación de este proyecto de racionalización tuvo a la vez un efecto negativo “[...] el empeño no solamente despertó resistencias considerables sino trajo consigo evidentes ambigüedades... que caracterizan el proyecto como una contraposición al pasado colonial español” (GUTIÉRREZ GIRARDOT, 1989-

1990, p. 15). Esto tuvo como necesaria consecuencia adjudicar a sus representantes la incapacidad de considerar el pasado colonial español como una herencia relevante. El hombre de letras:

No equivale en el contexto histórico-cultural hispanoamericano al término francés *homme de lettres*.... ese *homme de lettres* no lo conoció ni la colonia ni la península... En el siglo pasado (XIX) el hombre de letras aprovecha las posibilidades de la nueva situación y si no se profesionaliza ejerce su vocación literaria con intensión política... No lo hace pues gracias al ocio y la libertad como el *homme de lettres* sino al servicio de las nuevas repúblicas, y eso le da una función pública. Tal función y acción públicas... constituyen un paso previo para la “profesionalización” del hombre de letras: es el “escritor” (GUTIÉRREZ GIRARDOT, 1989-1990, p. 20, énfasis en el original).

El sujeto hispanoamericano aficionado a las letras que logra convertirse en escritor y que logra volver su acción pública y política, se convierte en el entre siglos en intelectual, es decir, en un escritor politizado, determinado por rasgos específicos o transformaciones específicas en su formación, que habían sucedido en el siglo anterior. Ese poder intelectual que adquirió y construyó comprobó que la racionalidad o la autonomía de la razón eran también esencialmente políticas y que a ellas les correspondía orientar la sociedad y el Estado.

Según Andrés Holguín (TIRADO, 1989) la literatura en Colombia durante su periodo colonial y de independencia es un eco de lo que se consideraba literatura en España. Los siglos XVI y XVII en España han sido estimados como la edad de oro de las letras hispánicas, pero durante la colonia, en la Nueva Granada, los ecos fueron mínimos. Resuena afortunadamente para esta época una creación propia, la de Francisca Josefa del Castillo, nacida en 1671. Tunja su ciudad natal fue testigo de su escritura mística y autobiográfica. Para Holguín, en la época de independencia no hay aportes estéticos significativos, debido a que el trabajo literario más consciente de Colombia se produce entre 1886 y 1930. El inicio de esta literatura se da en medio del aislamiento del escritor. Esto determinó su pensamiento y producción. Su circunstancia explica por qué dejó vacíos o ausencias en su literatura, y explica, aunque no justifica, la imposibilidad de dar testimonio más amplio y crítico de su tierra y tiempo. Esa imposibilidad en la escritura colombiana no es gratuita y mucho menos obvia. El subjetivismo rayó en la creación lírica al margen de la historia permitiendo al poeta escribir más sobre él que sobre los hechos inmediatos. Este romanticismo atravesó las producciones decadentes de Julio Flórez, Rafael Pombo, José Eusebio Caro y Rafael Núñez, así como una nueva era en la poesía colombiana reconocida en Guillermo Valencia, quien cae en sentimentalismos y retóricas modernistas junto a Leopoldo de la Rosa. Es hasta fines de los años veinte que se muestra un trance de superación entre el Romanticismo y su presente.

Para Rubén Sierra Mejía (TIRADO, 1989) a fines del siglo XIX y comienzos del XX en Colombia, los estudios filosóficos están dominados por el neotomismo debido al movimiento político conservador llamado Regeneración y las encíclicas de León XIII. Miguel Antonio Caro uno de sus representantes, en polémica con el utilitarismo, inició

la restauración del tomismo (conocido como doctrina del pensamiento de Santo Tomás de Aquino y emblema de la filosofía medieval religiosa europea) fundamentalmente en la versión de Jaime Balmes. Su influencia alejó “[...] las posibilidades de desarrollo de todo pensamiento filosófico que se pudiese considerar adverso a las doctrinas cristianas, haciendo posible así la restauración” (TIRADO, 1989, p. 211). El sacerdote colombiano Rafael María Carrasquilla quiso demostrar el carácter científico de la ideología medieval católica, acción que le permitió convertirse en el ideólogo de la república conservadora después de la Regeneración. En la época imperaron ideas relacionadas a la ciencia subordinada a la religión y la política en concordancia con doctrinas católicas. Intelectuales como Carlos Arturo Torres y Luis López de Mesa entraron en pugna con el tinte católico al que habían sido reducidos los estudios filosóficos de su tiempo e hicieron contrapeso al pensamiento ortodoxo.

La narrativa por su parte tiene sus representantes más importantes en José Asunción Silva, Emilio Cuervo Márquez, Tomas Carrasquilla, José Eustasio Rivera, entre otros; el ensayo en Miguel Antonio Caro, Rufino José Cuervo, Marco Fidel Suarez, Baldomero Sanín Cano y Fernando González; la lírica en Porfirio Barba Jacob o Miguel Ángel Osorio, al lado de, León de Greiff. Estas propuestas estéticas convivían con una dificultad para crear un sentimiento nacional mediante la literatura. El país necesitaba aunar fuerzas para luchar contra la conformación inmediata de la ciudad y crear así un desarrollo distinto al hegemónico, necesitaba renovarse y la literatura sirvió para dar forma en medio de voluntades intelectuales sometidas a los rigores eclesiásticos.

La literatura del entre siglos XIX y XX es significativa porque ancla la producción discursiva de los escritores y deja ver la fuerza de las voces y palabras que configuraron y organizaron una nación, ella es un motor para la sociedad y concreta una función de las letras. La elaboración de esta voz/palabra es anudadora y actúa como intermediaria entre imaginación y realidad y, hace aparecer unas prácticas específicas. Esta literatura adquiere, como se dijo anteriormente, un papel en tanto se usa como espacio para hacer aparecer sensibilidades, contradicciones de la sociedad de la época, reflexiones y críticas sobre la circunstancia histórica. Para Rafael Gutiérrez Girardot (1976) en esa relación la literatura es un producto del espíritu y su protesta es disolvente del viejo orden. La literatura adquiere así un desempeño crítico, teórico e histórico y recorre un camino cultural.

Ahora, el marco histórico de finales del siglo XIX y comienzos del XX en Colombia afirma la existencia de una sociedad señorial, que siendo minoría gobierna la nación por medio de diferentes presupuestos. Tal es retratada por los escritores nacientes cuya narrativa es considerada de élite o aristocrática. La literatura de entre siglos representa y legitima, aunque también critica a esta minoría dando cuenta de su evolución, imaginario y lenguaje. Aquella gobierna al país a través de una institucionalidad (mecanismo de ordenación) y un sistema de partidos. El crecimiento provoca en esta clase aceleración en su conservadurismo y deseo de permanecer y consolidarse en el poder. Aquella administra la nación mediante la hacienda pública y se blinda con la constitución de 1886 y el concordato de 1887. El sistema jurídico y el corporativismo también son sus armas. Este régimen señorial domina el país e institucionaliza una historia fundada en las reminiscencias de la colonia, sus décadas son de cambio, pero prima sobre este el discurso

de la clase y una nueva estratificación y división estratégica. Su ideología configura como digno obtener un estatus o una posición social alta. Sus familias buscan exhibirse a través del uso de mercancías y objetos exóticos y de lujo. Sus escritores viven en tensión entre ideales de creación artística y cultivo de cosas triviales y escriben sobre la belleza de la provincia y la aristocracia de la sabana, disfrutan tener una hacienda en las afueras de la ciudad emergente, viajar y al regresar mostrar los lujos de sus casas. Es una sociedad aislada, católica, tradicional, que quiere abrirse al exterior y se hace llamar cosmopolita.

La literatura del entre-siglos pugna de forma gradual con el saber político y tecnológico de esa sociedad señorial, a la vez, es enmarcada dentro el modernismo y tiene que sostenerse y mostrar una conciencia de sí, una voluntad de sí, aun con las secuelas de la poca formación de la vida literaria que le deja el anclaje de una España. Su proceso implica pensar la formación del escritor y cómo su acción se explica con la racionalidad o autonomía de la razón, con una función política que debe orientar la sociedad y el Estado. Con esta función de la literatura de fondo la creación literaria en Colombia lucha contra ideologías retóricas, románticas, neo tomistas, conservadoras y ortodoxas hasta que adquiere espesura crítica en la narrativa de autores como José Asunción Silva y Emilio Cuervo Márquez. Ahora, la representación de la sociedad señorial en Colombia en el entre-siglos XIX y XX, su configuración estética, las características, lenguajes, modos, las prácticas sociales, políticas, afectivas y su discurso es relevante en tanto permea ese carácter fundacional de la literatura en Colombia.

#### AGRADECIMIENTOS

A la vida...

A cierta in-disciplina...

A Gina Saraceni, mi orientadora...

ROJAS GONZÁLEZ, S. M. Señorial society: the bogotan high class and its relationship with literature. **Revista de Letras**, São Paulo, v. 60, n. 1, p. 139-152, jan./jun. 2020.

- **ABSTRACT:** *At the end of the 19th century and the beginning of the 20th in Colombia there is a stately society, which, being a minority, governs the nation through different strategies. Such is portrayed by modernist writers and by the between-centuries literature that he represented, legitimized, although he also criticized this minority, giving an account of their training, imagination, sensitivity and language. The general objective of this article is to outline a historical framework of that society between centuries, which serves as a contextualization point to talk about it. Here some constitutive elements of the Colombian manor society of the early twentieth century are identified, such as space, the figure of the poet, the family, ideology, transcendental elements in the construction of the nation. Next, an approach is made to the elements that allowed literary creation in Latin America and Colombia in the midst of this context.*
- **KEYWORDS:** *Colombia, between the 19th and 20th centuries. Society. Manorial. Literature.*

## Referencias

- CANÉ, M. **En viaje**. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2005.
- CASTRO GÓMEZ, S. **Tejidos oníricos: movilidad, capitalismo y biopolítica en Bogotá. 1910-1930**. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2009.
- CORDOVEZ MOURE, J. M. **Reminiscencias de Santa Fe y Bogotá**. Bogotá: Biblioteca Popular de Cultura Colombiana, 1946.
- GARCÍA, A. **Colombia, esquema de una república señorial**. Bogotá: Cruz del Sur, 1977.
- GONZÁLEZ, F. **Viaje a pie**. Envigado: Otraparte, 1929.
- GUILLEN MARTÍNEZ, F. **Raíz y futuro de la revolución**. Bogotá: Tercer Mundo, 1963.
- GUTIÉRREZ GIRARDOT, R. **Horas de estudio**. Bogotá: Instituto colombiano de cultura, 1976.
- GUTIÉRREZ GIRARDOT, R. La literatura colombiana en el siglo XX. *In*: JARAMILLO URIBE, J. **Manual de historia de Colombia III**. Bogotá: Colcultura, 1984. p. 445-536.
- GUTIÉRREZ GIRARDOT, R. **La formación del intelectual hispanoamericano en el siglo XIX**. Maryland: University of Maryland at College Park, 1989-1990.
- MOLLOY, S. **Poses de fin de siglo: desbordes del género en la modernidad**. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012.
- OSORIO LIZARAZO, J. **La casa de vecindad**. Bogotá: Laguna Libros, 2013.
- RAMA, Á. **Las máscaras democráticas del modernismo**. Uruguay: Arca, 1985.
- RAMOS, J. **Desencuentros de la modernidad en América Latina: literatura y política en el siglo XIX**. Venezuela: Fundación Editorial el Perro y la Rana, 2009.
- RUEDA VARGAS, T. **La sabana y otros escritos del campo de la ciudad y de sí mismo**. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1977.
- SANÍN CANO, B. **El oficio del lector**. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978.
- SOSNOWSKI, S. **Lectura crítica de la literatura latino-americana: la formación de las culturas nacionales**. Venezuela: Ayacucho, 1996.
- TIRADO M. A. (dir.). **Nueva historia de Colombia IV, VI: luchas de la mujer: vida diaria**. Bogotá: Planeta, 1989.



## ÍNDICE DE ASSUNTOS

- Barbarie, p. 107  
Boturini, p. 15  
Buriti, p. 45  
Cantiga de Amigo, p. 31  
Cantiga de amor, p. 31  
Cartas, p. 15  
Cazuza, p. 123  
Civilización, p. 107  
Colombia, entre-siglos XIX y XX, p. 139  
Crítica biográfica, p. 123  
Curt Nimuendaju, p. 45  
Engenharia epistêmica, p. 61  
Existencialismo, p. 107  
Guimarães Rosa, p. 45  
Hierarquia, p. 31  
Imagología, p. 75  
Italiano língua literária, p. 55  
Jane Austen, p. 93  
Listas, p. 93  
Literatura brasileira contemporânea, p. 123  
Literatura comparada, p. 75  
Literatura, p. 139  
Mitologia Xerente, p. 45  
Modernidad, p. 107  
Música brasileira, p. 123  
Natureza, p. 31  
Nova Espanha, p. 15  
Perspectiva comparativista, p. 123  
Pietro Bembo, p. 55  
Presentismo, p. 107  
Princesas, p. 75  
Representación literaria, p. 75  
Romance, p. 93  
Señorial, p. 139  
Silviano Santiago, p. 123  
Sistemas multi-níveis, p. 61  
Sociedad, p. 139  
Solução de problemas, p. 61  
Tradução de poesia, p. 61  
Transgressão, p. 31  
Vocabolario della Crusca, p. 55



## SUBJECT INDEX

- Barbarity, p. 107  
Biographic criticism, p. 123  
Boturini, p. 15  
Brazilian contemporary literature, p. 123  
Brazilian music, p. 123  
Buriti, p. 45  
Cantiga de amigo, p. 31  
Cantiga de amor, p. 31  
Cazuza, p. 123  
Civilization, p. 107  
Colombia, between the 19th and 20th centuries, p. 139  
Comparative literature, p. 75  
Comparative perspective, p. 123  
Curt Nimuendaju, p. 45  
Epistemic engineering, p. 61  
Existentialism, p. 107  
Guimarães Rosa, p. 45  
Hierarchy, p. 31  
Imagology, p. 75  
Italian literary language, p. 55  
Jane Austen, p. 93  
Letters, p. 15  
Lists, p. 93  
Literary representations, p. 75  
Literature, p. 139  
Manorial, p. 139  
Modernity, p. 107  
Multi-level systems, p. 61  
Nature, p. 31  
New Spain, p. 15  
Novels, p. 93  
Pietro Bembo, p. 55  
Presentism, p. 107  
Princess, p. 75  
Problem solving, p. 61  
Silviano Santiago, p. 123  
Society, p. 139  
Transgression, p. 31  
Translation of poetry, p. 61  
Vocabolario della Crusca, p. 55  
Xerente mythology, p. 45



ÍNDICE DE AUTORES  
*AUTHORS INDEX*

- ATÁ, P., p. 61  
CAMPOS, A. L. de A., p. 31  
CORDIVIOLA, A., p. 15  
GOMES, Á. C., p. 31  
MEDEIROS, P. H. A. de, p. 123  
NASCIMENTO DOS SANTOS, D., p. 75  
NOLASCO, E. C., p. 123  
QUEIROZ, J., p. 61  
ROCHA, E. S., p. 45  
ROJAS GONZÁLEZ, S. M., p. 139  
RUSCONI, F., p. 55  
SÁ, L., p. 93  
SALINAS HERRERA, L., p. 75  
TEIXEIRA, E. de A., p. 31  
URRALBURU, M., p. 107

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](mailto:laboratorioeditorial.fclar@unesp.br)  
<http://www.fclar.unesp.br/laboratorioeditorial/>

Produção Editorial:



Impressão:

