

REVISTA DE LETRAS

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

Reitor
Pasqual Barretti

Diretor da FCL
Jean Cristtus Portela

Pró-Reitor de Pesquisa
Edson Cochieri Botelho

Vice-Reitora
Maysa Furlan

Vice-Diretor da FCL
Rafael Alves Orsi

REVISTA DE LETRAS

Comissão Editorial/ Editorial Board

Alcides Cardoso dos Santos
Claudia Fernanda de Campos Mauro
Claudio Paolucci (Università di Bologna)
Gabriela Kvacek Betella
Giuseppe Ledda (Università di Bologna)
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.62	n.1	p.1-168	jan./jun. 2022.
-------------------	-----------	------	-----	---------	-----------------

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

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

Arte da Capa: Lúcio Kume
Normalização: Viviane Moura Rente
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

- A ficção como antropologia especulativa: uma leitura de *El entenado*, de Juan José Saer
André Luís de Araújo 11
- Comedy taste and cognition in the western literary and artistic fashion of the eighteenth century
Cai Lin 23
- Displacement in Doris Lessing’s “The Old Chief Mshlanga”: a settler postcolonial bildung
Déborah Scheidt..... 37
- Astuto, oculto e evidente: a pesquisa, de Juan José Saer, como símbolo da aporia interpretativa
Diego Gomes do Valle..... 53
- Literatura, cultura e linguagem na/da fronteira Brasil/Paraguai
Geovana Quinalha de Oliveira 67
- La obra garciamarquiana como respuesta a la racionalidad moderna unidimensional
Luis Alfredo Velasco Guerrero 83
- O cão das lágrimas em ensaio sobre a cegueira de Saramago: um modo de pensar o homem e o mundo
Maria Luísa de Castro Soares 105
- Indoamericanismos en el teatro de Lope de Vega: revisión de datos y difusión textual
María-Teresa Cáceres-Lorenzo..... 117
- La lectura y reescritura del realismo mágico en China a finales del siglo XX
Ya Li e Xiao Yang 133

- As imagens das mulheres macaenses nos contos dos escritores lusófonos contemporâneos Isolda Brasil e Chico Pascoal: um estereótipo indelével e duradouro
 - Yao Di*..... 147
- ÍNDICE DE ASSUNTOS 163
- SUBJECT INDEX* 165
- ÍNDICE DE AUTORES / *AUTHORS INDEX*..... 167

APRESENTAÇÃO

O presente número conta com colaborações internacionais de vários países e até de vários continentes. O primeiro artigo de André Luís de Araújo aborda o potencial da ficção como uma antropologia especulativa a partir do livro de ensaios *El concepto de ficción*, do escritor argentino Juan José Saer. A Juan José Saer também se reporta o quarto artigo, de Diego Gomes do Valle. No entanto, Diego prefere analisar o romance policial *A pesquisa*, ressaltando aspectos relativos aos três níveis da narrativa do escritor argentino.

No segundo artigo, Cai Lin analisa a necessidade sentida pelos escritores ocidentais, sobretudo no século XIX, de não apenas obter obras esteticamente bem-sucedidas, mas também de investigar aspectos sociais e as múltiplas verdades que concernem à condição humana.

No terceiro trabalho, Débora Scheidt investiga certos aspectos do romance *The Old Chief Mshlanga*, romance de Doris Lessing que denuncia a segregação racial na Rodésia, África. No quinto artigo, Geovana Quinalha de Oliveira apresenta aspectos culturais, sobretudo literários, que concernem à dinâmica da fronteira entre o Brasil e o Paraguai.

No sexto artigo, Luis Alfredo Velasco Guerrero, utilizando conceitos de Antonio Gramsci, analisa a modernidade do ponto de vista do famoso escritor Gabriel Garcia Marquez. No seguinte, Maria Luísa de Castro Soares debruça-se sobre a figura do “cão das lágrimas”, do romance *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago.

Em seguida, Maria-Teresa Cáceres-Lorenzo analisa aspectos do indo-americanismo no teatro de Lope de Vega. Para finalizar, no penúltimo artigo Ya Li e Xiao Yang mostram como os escritores chineses recriaram o realismo mágico presente na literatura ocidental do século XX, enquanto Yao Di, no décimo e último trabalho, investiga a representação das mulheres macaenses nos contos de dois escritores lusófonos contemporâneos: Isolda Brasil e Chico Pascoal.

Concluindo esta breve apresentação, gostaríamos de agradecer à responsável pela normalização da revista, aos funcionários do Laboratório Editorial da FCL da UNESP de Araraquara e aos pareceristas que, com as suas ponderações e correções, nos ajudaram a realizar a complexa tarefa de selecionar criteriosamente os trabalhos que nos foram submetidos.

Araraquara, março de 2023.

Os editores

Seção Livre

A FICÇÃO COMO ANTROPOLOGIA ESPECULATIVA: UMA LEITURA DE *EL ENTENADO*, DE JUAN JOSÉ SAER

André Luís de ARAÚJO*

- **RESUMO:** Nosso interesse nesta investigação é evidenciar o potencial da ficção como uma antropologia especulativa. Para tanto, vamos partir do *conceito de ficção*, desenvolvido numa obra ensaística do autor argentino Juan José Saer, intitulada *El concepto de ficción*, lançando mão, ainda, de um romance do mesmo escritor, intitulado *El entenado*. Nessa perspectiva, a leitura e a revisão bibliográfica sobre a temática da ficcionalidade literária vão dar-nos apoio teórico suficiente para ver de que modo a ficção se mantém à distância, tanto dos “*profetas de lo verdadero como de los eufóricos de lo falso*”, como insiste Saer, sem pretender nada de antemão, para propor uma ética da verdade. Assim, Saer, assegura para si, com *El entenado*, a possibilidade de mover-se entre eventos históricos, ativando a fabulação criadora, que regula e estrutura acontecimentos, articulando aos acontecimentos da vida a reversibilidade do tempo, a percepção que o ser humano tem de si e do entorno, no cruzamento com as culturas e no mundo que habitam as civilizações. Por conseguinte, problematizam-se as mudanças recíprocas entre imaginação e vida, o jogo entre pensante e pensado, as relações sujeito-objeto, continente-conteúdo. Provocam-se a imaginação e a enunciação, num salto entre a realidade objetiva e suas múltiplas possibilidades.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Ficção; antropologia especulativa; Juan José Saer; *El entenado*.

Preâmbulo

Esta proposta pretende investigar o potencial da ficção como uma *antropologia especulativa*. Para tanto, partiremos do *conceito de ficção*, desenvolvido numa obra do autor argentino Juan José Saer, intitulada *El concepto de ficción*, publicada em 1997 e que, segundo o escritor, numa espécie de prólogo chamado de “*explicación*”, não se tratava de ensaios, mas de textos que apareceram publicados em uma mesma coletânea, tal como estavam datilografados. Além disso, o fato de tê-los deixado intactos não é consequência de um respeito quase religioso a si mesmo, senão de uma curiosidade de artesão que desejava ver como ficariam todos esses textos juntos, funcionando como uma espécie de artefatos verbais.

* Universidade Católica de Pernambuco (UNICAP). Programa de Pós-graduação em Ciências da Linguagem PPGCL. Recife – Pernambuco – Brasil. 50050-900. aluisaraujosj@gmail.com.

Artigo recebido em 15/03/2022 e aprovado em 08/07/2022.

Los textos que contiene este libro abarcan un período de treinta y un años; los más antiguos fueron escritos en 1965; el más reciente, en 1996. [...] Buscar, releer y ordenar estas hojas polvorientas fue para mí la ocasión de efectuar un lento viaje en el tiempo, del que no vuelvo ni deprimido, ni satisfecho: las cosas que pensaba hace treinta años sigo pensándolas ahora, pero puestas todas juntas no constituyen una teoría del relato de ficción, sino más bien una serie de normas personales para ayudarme a escribir alguna narración que justifique tantas páginas borroneadas. Si los llamo textos, es porque no sé qué otro nombre darles. Ensayos me parece demasiado pretencioso, y artículos inapropiado por la connotación periodística que tiene esta palabra. (SAER, 2016, p. 11).

Nessa perspectiva, de um modo muito particular, vamos debruçar-nos sobre o texto, respeitando esta terminologia do próprio Saer, “*El concepto de ficción*”, de 1989, que dá título à compilação desses escritos. Além disso, desejamos lançar mão do romance *El entonado* (1983), uma espécie de metaficção historiográfica, conforme propõe Linda Hutcheon (1991), em *Poética do pós-modernismo*, dado que o livro está construído a partir de um relato memorialístico em primeira pessoa. A esse propósito, Brian Gollnick (2003), em artigo publicado na Revista de Crítica Literária Latinoamericana, afirma que, seguramente, a literatura argentina sentiu fortemente um ataque frontal à linguagem, e Juan José Saer figura entre os mais eloquentes narradores que tocam no tema da censura e da opressão política, com abordagens sociais bem marcadas.

Essa característica merece uma pequena digressão, visto que Saer, no dizer do jornalista Jorge Reynoso Aldao, era considerado um polemista e, sobretudo, um discutidor. No documentário *Biografías – Juan José Saer – Recuerdos del Río – Canal A*, gravado, segundo o produtor Marcelo Sag, cerca do ano de 2010, Reynoso afirma que durante um congresso de escritores, em 1964, organizado pela Sociedade Argentina de Escritores, Saer responde às críticas de alguns escritores, dizendo que se não tinham nenhum posicionamento diante das questões sociais, que suas obras não serviam para nada. Esse episódio lhe renderia manchetes nos jornais de Buenos Aires, no dia 25 de novembro de 1964, tornando-o conhecido, fato que vai possibilitar-lhe a publicação de dois romances *Responso* (1964), *La vuelta completa* (1966); além dos livros de contos *Palo y hueso* (1965) e *Unidad de lugar* (1967). Célebre, ainda, foi a discussão que envolvia diretamente a escritora Marta Lynch, quem, entre outros, criticava um certo modismo na escrita do poeta argentino Juan L. Ortiz, que, segundo consta, seria transposto a uma de suas obras posteriores, *Glosa* (1985), na pele do poeta Jorge Washington Noriega.

Voltando a Gollnick, *El entonado* é um dos romances mais deslumbrantes de Saer:

Superficialmente una novela histórica, El entonado trata de la expedición de Juan Díaz de Solís quien, en 1516, hizo el primer intento de explorar el río de la Plata. Solís y varios soldados murieron en una emboscada la primera vez que pisaron la ribera. El único sobreviviente fue Francisco del Puerto, el joven grumete de la expedición, que se quedó solo entre una tribu antropófaga hasta que fue rescatado más de una década después. Los años convirtieron en uno de los cautivos más famosos de la historia latinoamericana, y El entonado ofrece una especie de memorias perdidas en la voz de

un Francisco del Puerto ya de edad avanzada que intenta comprender su experiencia en las colonias. (GOLLNICK, 2003, p. 107).

De modo semelhante, Nuno Manna e Phellipy Jácome, num artigo publicado na *Revista Triade*, em 2016, intitulado “Ficção como antropologia especulativa: embates comunicativos na literatura de Juan José Saer”, pontuam que o intuito dessa viagem era encontrar um caminho alternativo para as Ilhas Molucas, além de explorar a região e marcar território.

Navegando o Rio da Prata (nomeado pelo navegador como “Mar Doce”), Solís decidiu fazer uma escala numa ilha. Ao encontrar ali um grupo de indígenas (não se sabe se seriam Charruas ou Guaranis), o capitão desembarcou com mais sete tripulantes, entre eles o grumete Francisco del Puerto. Solís e seus companheiros foram, então, recebidos com uma chuva de flechas que atravessaram seus corpos. Mortos, os europeus foram esquartejados, assados e comidos pelos nativos em frente ao resto da tripulação, que deu meia-volta em direção ao “velho continente” (ALBORNOZ, 2003). Para surpresa geral, dez anos mais tarde, uma expedição portuguesa que viajava pela mesma região encontrou o jovem grumete vivo e parcialmente incorporado ao grupo indígena, com quem vivera toda aquela década. Esta é, no entanto, a única notícia que se tem de Francisco del Puerto, pois, como afirmam estudiosos (PONS, 1997; ROMANO THUESEN, 1995), parece não existir nenhum outro registro sobre sua experiência entre os indígenas ou mesmo de sua vida após o reencontro com os europeus. (MANNA; JÁCOME, 2016, p. 118).

Desse modo, a leitura e a revisão bibliográfica sobre a temática da ficcionalidade literária, vão dar-nos apoio teórico suficiente para ver de que modo a ficção se mantém à distância, tanto dos “*profetas de lo verdadero como de los eufóricos de lo falso*” (SAER, 2016, p. 17), como insiste Saer, entrando numa zona turbulenta, sem pretender nada de antemão, para propor uma ética da verdade. Nuno Manna e Phellipy Jácome insistem ainda em que um estudo dessa vivência entre duas cosmologias tão distintas e dois modos de construção de mundo tão diversos poderia, sem dúvidas, produzir reflexões importantes para o campo da Antropologia, da História e acreditamos, também, da própria ficcionalidade textual. “Afinal, sem uma ambição científica e documental, coube à ficção literária a retomada desse relato e a construção das condições de relações possíveis estabelecidas [...]” (MANNA; JÁCOME, 2016, p. 118).

Zona Saer

Antes, porém, de tratarmos mais diretamente da temática da ficcionalidade e suas implicações, especialmente, em *El entenado*, convém apresentar melhor o autor Juan José Saer. *Juani*, como era conhecido familiarmente, foi um escritor argentino, nascido em 28 de junho de 1937, em Serodino, uma cidade pequena da Província de Santa Fe, muito próxima de Rosário e do Rio Paraná. Filho de imigrantes sírios, num ambiente gregário,

de família numerosa, todo esse espaço e essa zona de “la pampa gringa”, como diziam alguns, conformaram para Saer um estilo inconfundível e difícil de enquadrar. Diz-se que era um autor complexo e original, sua obra sendo uma das maiores expressões da literatura universal contemporânea.

Beatriz Sarlo, ensaísta e crítica literária argentina, endossa essa afirmação ao sustentar que, depois de Jorge Luis Borges, Saer é o maior escritor argentino da segunda metade do século XX. A autora sublinha seu posicionamento e o defende, comentando seu último livro *Zona Saer* (2016), numa entrevista concedida a Cristina Mucci, em 1 de agosto de 2016, no Programa Cultural *Los 7 Locos*, veiculado pela TV aberta na Argentina. Segundo Sarlo, o Borges clássico terminara em 1960, com a publicação de “El Hacedor”. Exatamente no mesmo ano, despontava Saer, com a publicação de *En la zona*, livro que reúne contos do autor, de 1957 a 1960, fruto de suas incursões literárias do seu tempo como jornalista do periódico *El litoral*, em Santa Fé.

En la zona é, pois, um livro fundador e uma espécie de etapa preparatória, seguida de uma consolidação de aspectos que se iam desenvolver em obras posteriores, dirá María Teresa Gramuglio, crítica literária. Dividido em duas grandes partes, a primeira delas, *zona de puerto*, com dois contos e personagens marginais; a segunda parte, *más al centro*, dá lugar a jovens contemporâneos a Saer, digamos assim, alguns deles estudantes universitários, que falam de política e de literatura, numa pequena cidade, tratando de ver o que fariam de suas vidas. Nesse livro, já estavam presentes alguns dos personagens que o acompanhariam em obras subsequentes, todos com alguma característica de seus amigos santafesinos – um tipo de *elenco estable*, dirá o autor – num cenário recorrente: Santa Fe. Mesmo quando a ação se passa fora desse espaço, como a investigação de uma série de assassinatos ocorridos em Paris, presentes em *La pesquisa* (2000), os comentários têm lugar em Santa Fe.

María Teresa Gramuglio comenta, ainda, que embora haja um forte realismo nas descrições, porque se podem reconhecer os lugares, as ruas, a galeria, a ponte suspensa, ao mesmo tempo, a insistente repetição desses elementos faz com que a cidade não seja, de fato, realista ou pitoresca, mas que seja uma completa abstração, podendo ser qualquer lugar do mundo. De todo modo, em Santa Fe, Saer viveria desde 1949, daria aulas de História do Cinema e de Crítica e Estética Literária, no Instituto de Cinematografía da Universidad del Litoral, escreveria roteiros de filmes. Raúl Beceyro, diretor de cinema, afirma que qualquer pessoa que frequentou suas aulas, certamente, aprendeu muito sobre filmes e escritores, com um entusiasmo contagiante de alguém que trazia muita novidade e propunha leituras conjuntas. Mais tarde, Beceyro converteria o romance *Nadie nada nunca* (1980) ao cinema.

Nos textos de *En la zona*, de acordo com os estudiosos, está o germe de sua práxis poética, embora Beatriz Sarlo acredite que, inicialmente, Saer parecia mais um arremedo inevitável de Borges. Apenas mais tarde, segundo a autora, encontraria Saer seu próprio estilo, criando sua própria *Zona*, seu universo antropológico. Para Sarlo, o último conto desse livro, “Algo se aproxima”, é verdadeiramente um Saer que se aproxima e apresenta seu espaço próprio de enunciação. A partir daí já não existe mais nenhuma referência a Borges. A esse respeito, de algum modo, Saer deixaria escapar algo em uma entrevista,

em 2001: “¿qué es lo que hace un escritor con aquellos escritores que admira más? Bien, rechazarlos por completo, porque es a partir de un principio de diferenciación, que él va a poder construir una obra, ¿no es verdad? En cambio, los otros escriben todos iguales” (JUAN..., 2012).

Conseqüentemente, vale salientar que Saer vai inscrever e inaugurar um espaço de enunciação muito característico, nomeando seu território de linguagem e organizando uma estética própria – a *Zona Saer*, como já mencionado pelo título do livro publicado por Beatriz Sarlo em 2016, dentro das comemorações do Ano Saer, na Argentina, que se estendeu de junho de 2016 a junho de 2017, quando o autor completaria 80 anos. Esta *Zona Saer*, acolhe o particular e o projeta no universal, de modo que a letra percorre com insistência uma circunscrição geográfica: Santa Fe e os arredores, mesmo em se tratando do século XVI, como nesta narrativa de *El entenado*, vivida entre o povo colastiné – curiosamente o nome de uma região onde o escritor manteve uma pequena propriedade rural, pouco antes de ir viver na França, no final da década de 60. A princípio, com uma bolsa de estudos e, mais tarde, como professor na Universidade de Rennes. Virá a falecer em Paris, em 11 de junho de 2005, deixando sem concluir seu último romance, *La grande* (2005), publicada inconclusa pelo seu editor Álvaro Díaz, em outubro daquele mesmo ano.

A rádio *Perfil*, por ocasião dos 15 anos de falecimento de Saer, publicou uma entrevista com Álvaro Díaz, na qual comenta como conheceu o escritor e como colaborou com a divulgação da obra de Saer, quem nunca teve um agente literário. Por esse motivo, segundo Beatriz Sarlo, na mesma entrevista citada anteriormente, o autor ganharia poucos prêmios literários, o mais importante deles, o Prêmio Nadal, em 1987, com a publicação de *La ocasión* (1987).

Primero conocí su obra. Leí Responso, su primer libro, por recomendación de Piglia, que también fue mi amigo. La primera vez que vi a Juani fue saliendo de la librería Gandhi, en 1985. Me acerqué, me presenté, le dije que lo admiraba y al día siguiente nos juntamos a tomar un café. Yo trabajaba en Alianza y firmamos contrato por Glosa y por El limonero real. A partir de ahí se estableció una relación muy estrecha, él era muy afectuoso. Nos encontramos con muchas coincidencias, literarias y también políticas. [...] Creo que he hecho algo bueno por su obra. Desde 1985 fui su (casi) único editor en castellano hasta su muerte. Hasta ese momento, Juani llevaba publicados en 25 años de trabajo once libros, en diez editoriales distintas de seis ciudades diferentes. Glosa en este sentido termina con esa modalidad errabunda e inicia una etapa de profesionalización creciente en la circulación de sus libros. En total le publiqué 23 libros en distintas modalidades de edición. (BELLOTI, 2020).

El entenado

Saer apresenta sua obra em um castelhano peculiar, de uma beleza poética tão grande, que, segundo alguns de seus leitores e críticos, são trechos inteiros para serem lidos em voz alta. Basta observar como começa a narrativa de *El entenado*:

De esas costas vacías me quedó sobre todo la abundancia de cielo. Más de una vez me sentí diminuto bajo ese azul dilatado: en la playa amarilla, éramos como hormigas en el centro de un desierto. Y si ahora que soy un viejo paso mis días en las ciudades, es porque en ellas la vida es horizontal, porque las ciudades disimulan el cielo. Allá, de noche, en cambio, dormíamos, a la intemperie, casi aplastados por las estrellas. (SAER, 2018, p. 47).

Quer seja a floresta, quer seja a cidade, quer seja a costa, o rio ou a pampa, sua planície local, tudo pode ser relido e esta *Zona Saer* que acabamos de comentar se converte no território que abriga, cartografa e reterritorializa, como diriam Deleuze e Guattari, alguns platôs, numa relação tensa entre a ficção, a escrita e a realidade de todo seu legado. Esse ordenamento do mundo, a partir desse lugar de enunciação, verdadeiro espaço literário, para lembrar as reflexões de Maurice Blanchot, tematiza o trabalho da subjetividade. No nosso caso, de um adolescente órfão que conta essa história sessenta anos mais tarde, depois de ter escapado com vida de um ataque do povo indígena colastiné, que matou todo o grupo de marinheiros com os quais viajava este grumete, numa expedição espanhola ao *Río de la Plata*, em pleno século XVI.

Único sobrevivente do grupo, esse menino conhece as tradições e os rituais desse povo, com quem convive por dez longos anos, sem saber uma só palavra daquele idioma completamente desconhecido. Passados sessenta anos, sua narrativa vai comunicando novas impressões da realidade, da natureza e dos ambientes, mesclando e embaralhando, subjetivamente, sensações, percepções, memória, identidade, tempo e linguagens.

Todo el mundo conocido reposaba sobre nuestros recuerdos. Nosotros éramos sus únicos garantes en ese medio liso y uniforme, de color azul. El sol atestiguaba día tras día, regular, cierta alteridad, rojo en el horizonte, incandescente y amarillo en el cenit. Pero era poca realidad. Al cabo de varias semanas nos alcanzó el delirio: nuestra sola convicción y nuestros meros recuerdos no eran fundamento suficiente. (SAER, 2018, p. 51).

Assim, Juan José Saer, assegura para si, com *El entenado*, a possibilidade de mover-se entre eventos históricos, ativando a fabulação criadora, que regula e estrutura acontecimentos, articulando aos eventos da vida a reversibilidade do tempo, a percepção que o ser humano tem de si e do entorno, no cruzamento com as culturas e no mundo que habitam as civilizações. Por conseguinte, problematizam-se as mudanças recíprocas entre imaginação e vida, o jogo entre pensante e pensado, as relações sujeito-objeto, continente-conteúdo. Provocam-se a imaginação e a enunciação, num salto entre a realidade objetiva e suas múltiplas possibilidades de tratamento.

Os questionamentos se insurgem o tempo todo, visto que, como Saer acredita e expõe, no texto "*El concepto de ficción*": "*el rechazo escrupuloso de todo elemento ficticio no es un criterio de verdad. Puesto que el concepto mismo de verdad es incierto y su definición integra elementos dispares y aun contradictorios [...]*" (SAER, 2016, p. 14). O que equivale a dizer que é a verdade como objetivo unívoco de um texto e não somente a presença de elementos fictícios o que merece uma discussão minuciosa. Isso ele vai dizer referindo-se

ao gênero biográfico e autobiográfico; contudo, podemos, tranquilamente, ampliar essa noção para essa construção historiográfica que temos diante dos olhos, já que tampouco a exclusão de todo rastro fictício não será garantidora da veracidade dos fatos. Sempre haverá, como Saer pondera mais adiante: “*el obstáculo de la autenticidad de las fuentes, de los criterios interpretativos y de las turbulencias de sentido propios a toda construcción verbal*” (SAER, 2016, p. 14). Aliás, essas dificuldades, tão amplamente debatidas no campo das ciências humanas, não parecem preocupar os praticantes felizes da *não-ficção* – ironiza o autor.

Além disso, antes mesmo de cogitar a noção de metaficção historiográfica, vale pensar nas advertências de Saer: que não nos esqueçamos de que por uma proposição não ser fictícia, não significa que ela seja automaticamente verdadeira. “*Podemos por lo tanto afirmar que la verdad no es necesariamente lo contrario de la ficción, y que cuando optamos por la práctica de la ficción no lo hacemos con el propósito turbio de tergiversar la verdad*” (SAER, 2016, p. 15). De fato, existe uma ética textual, junto do elemento estético, o que nos leva a considerar a construção discursiva, para emancipar a ficção, dirá o autor: “[...] *que nadie se confunda: no se escriben ficciones para eludir, por inmadurez o irresponsabilidad, los rigores que exige el tratamiento de la ‘verdad’, sino justamente para poner en evidencia el carácter complejo de la situación*” (SAER, 2016, p. 15). Consequentemente:

Al dar un salto hacia lo inverificable, la ficción multiplica al infinito las posibilidades de tratamiento. No vuelve la espalda a una supuesta realidad objetiva: muy por el contrario, se sumerge en su turbulencia, desdeñando la actitud ingenua que consiste en pretender saber de antemano cómo esa realidad está hecha. No es una claudicación ante tal o cual ética de la verdad, sino la búsqueda de una menos rudimentaria. (SAER, 2016, p. 16).

Para Saer, a literatura se faz uma *antropología especulativa* porque, nesse entrelaçado entre verdade e falsidade, encontra-se o autor entre um saber objetivo e a subjetividade. Basta notar o assombro do narrador de *El entenado*, quando afirma: “*Toda vida es un pozo de soledad que va abondándose con los años. Y yo, que vengo más que otros de la nada, a causa de mi orfandad, ya estaba advertido desde el principio contra esa apariencia de compañía que es una familia*” (SAER, 2018, p. 78). A realidade acena, portanto, com força nos seus relatos, passando por escrito a força do vivido, sem muita nitidez, mas registrando o que considera ser o mais verdadeiro, se é possível afirmar um mais e/ou um menos quando a verdade está em jogo:

Ahora que estoy escribiendo, que el rasguído de mi pluma y los crujidos de mi silla son los únicos ruidos que suenan, nitidos, en la noche, que mi respiración inaudible y tranquila sostiene mi vida, que puedo ver mi mano, la mano ajada de un viejo, deslizándose de izquierda a derecha y dejando un reguero negro a la luz de la lámpara, me doy cuenta de que, recuerdo de un acontecimiento verdadero o imagen instantánea, sin pasado ni porvenir, forjada frescamente por un delirio apacible, esa criatura que llora en un mundo desconocido asiste, sin saberlo, a su propio nacimiento. (SAER, 2018, p. 78-79).

Entretanto, a beleza mais contundente do texto vem logo a seguir com essa consciência aterradora e, ao mesmo tempo, iluminadora de todo o processo que ainda vem pela frente:

No se sabe nunca cuándo se nace: el parto es una simple convención. Muchos mueren sin haber nacido; otros nacen apenas, otros mal, como abortados. Algunos por nacimientos sucesivos, van pasando de vida en vida, y si la muerte no viniese a interrumpirlos, serían capaces de agotar el ramillete de mundos posibles a fuerza de nacer una y otra vez, como si poseyesen una reserva inagotable de inocencia y de abandono. Entenado y todo, yo nacía sin saberlo y como el niño que sale, ensangrentado y atónito, de esa noche oscura que es el vientre de su madre, no podía hacer otra cosa que echarme a llorar. (SAER, 2018, p. 79).

Sabemos que algo aconteceu, um despertar, que faz com que o protagonista reconstrua pouco a pouco o que vai reconhecendo como realidade, chega a duvidar de que estivesse acordado. Desse momento em diante, a narrativa ganha um tom diferente: “*Esto que está pasando, pensaba, es mi vida. Esto es mi vida, mi vida, y yo soy yo, yo, pensaba, mirando las hojas inmóviles que dejaban ver, aquí y allá, porciones de cielo*” (SAER, 2018, p. 83). Ante os olhos recém-nascidos, essa era a realidade.

Segundo Brian Gollnick (2003), a escrita de Saer, em *El Entenado*, vai além da antropologia e vai tornando-se um trabalho arqueológico. Ao inventar essa voz narrativa, além de criar um passado desde o presente, já que existe essa alternância entre ambos, com o narrador jovem e o idoso, em alguns momentos, o passado também se cria, sem o desejo de explicar a origem, que viria, supostamente, antes do momento em que o personagem passa a participar da expedição. Apenas se diz que “*la orfandad me empujó a los puertos [...] todo me acunó, fue mi casa, me dio una educación y me ayudó a crecer, ocupando el lugar en donde llega mi memoria, de un padre y una madre*” (SAER, 2018, p. 48).

Podemos, por isso, perguntar-nos: o que ocorre, de verdade, no romance? Sem dúvida, um processo fabulatório e meta-historiográfico, que pretende trabalhar com os contornos do que terá sido a história, de como Francisco del Puerto, o grumete, teria passado dez anos de sua vida ao lado dos índios que mataram a tripulação de Solís, tendo poupado uma única pessoa, ele mesmo, que, de colonizador, tornou-se um trãnsfuga – “*[...] las imágenes crecen, adentro, con tanta fuerza, que el espesor se borra y yo me siento como en vaivén, entre dos mundos*” (SAER, 2018, p. 109).

Por não existirem muitos relatos sobre ele, embora seja um dos ícones mais famosos da história latinoamericana, Saer se propôs, assim, a criar uma narrativa bastante performática, para usar um conceito de Paul Zumthor, visto que por todos os sentidos do narrador passariam as sensações, percepções, memória, identidade, tempo e linguagens. Como teria ele sobrevivido a esses anos de cativo? Por que foi deliberadamente libertado? Onde ele encontraria outra vez seu lugar, sua língua? E que o leitor não se assombre – “*estas cosas son, desde luego, difíciles de contar*” (SAER, 2018, p. 92). Aonde iria ele, sem destino conhecido, agora, livre, numa canoa cheia de comida, rio abaixo?

[...] *sesenta años más tarde, cuando ya no se despliega, frente a mí, casi ningún porvenir, me atrevo, sin estar sin embargo demasiado seguro, a formular: que no venía nadie, remando río abajo, en la canoa, que nadie existía ni había existido nunca, fuera de alguien que, durante diez años, había deambulado, incierto, confuso, en ese espacio de evidencia. Así hasta que un recodo del río borró, abrupto, la visión, y salí de ese sueño para siempre.* (SAER, 2018, p. 149).

Saía de um sonho ou de um sono? A ambiguidade da língua espanhola favorece o jogo de significados e sentidos. O narrador tenta comunicar-se com a nau que encontra rio abaixo e não consegue:

Traté de hablar en mi lengua materna, pero comprobé que me la había olvidado. Con gran esfuerzo, logré al fin proferir algunas palabras aisladas, formulándolas, por costumbre, con la sintaxis peculiar de los indios, lo cual, si bien no aclaró las explicaciones, les dio, a los dos hombres, junto con mi aspecto físico, la prueba de que, como ellos, también yo era un extraño en ese lugar de pesadilla. (SAER, 2018, p. 151).

Angustiado, dá-se conta de que seus sentidos não encontravam, no fundo do seu ser, “*un lenguaje que los expresara*” (SAER, 2018, p. 154). Como pudemos perceber até aqui, não importa tanto o desvio do possível, importa que esse desvio seja validado pela lógica da narração. Isto é, para compreender as condições da ficção, são decisivos os elementos que constroem a coesão e a coerência narrativas, apoiadas, sem dúvida, em repertórios afins com os símbolos e as metáforas, figuras literárias por excelência. Precisando um pouco mais o tema, é essencial cumprir com algumas exigências, pois toda obra deve manter-se dentro de um sistema coerente de relações simbólicas e signícas entre o possível e o impossível, ou se preferirmos, entre o verossímil e o inverossímil, observando-se uma lógica interna válida dentro de um dado sistema, posteriormente compreendido e aceito pelo leitor/espectador/ouvinte, ampliando um pouco mais as categorias da estética da recepção.

Cada obra literária coloca para funcionar, então, um mundo possível e uma estrutura morfológica, sintática e semântica próprias, como um princípio de realidade que mantém um mínimo de ordem que sustenta a lógica da vida e das coisas: “[...] *eran ellos los que infundían realidad a los otros lugares que visitaban; iban materializando, con su sola presencia, el horizonte incierto y sin forma*” (SAER, 2018, p. 188). Mundo diferente, muitas vezes, da experiência mais objetiva, como o do povo colastiné, por exemplo, mas mundo necessário e suficiente, como afirmam as categorias filosóficas, porque submetido a suas próprias regras de coerência interna com suas linhas de força narrativa.

A modo de conclusão

É evidente que as convenções literárias não se limitam a efetuar uma legitimação funcional do impossível/inverossímil. “[...] *no podemos ignorar que en las grandes ficciones de nuestro tiempo, y quizás de todos los tiempos, está presente ese entrecruzamiento crítico entre*

verdad y falsedad, esa tensión íntima y decisiva, no exenta ni de comicidad ni de gravedad [...] (SAER, 2016, p. 20). Consideremos, também, que: “El fin de la ficción no es expedirse en ese conflicto sino hacer de él su materia, modelándola ‘a su manera’ (SAER, 2016, p. 20). O ficcional, como vimos, adquire e propõe uma gramática nova de relações morfo-sintático-semânticas e pragmáticas. Por conseguinte, o que tomado em si mesmo constituiria um absurdo e não teria validade comunicativa passa a atuar como um sistema de valores.

Exatamente por esse princípio e pelas suas intenções, a ficcionalidade alcança sua expressão máxima, entre os imperativos de um saber objetivo e as turbulências da subjetividade (SAER, 2016), isto é, constituindo-se como uma *antropologia especulativa*, sem nenhum reducionismo dos termos, mas assimilando e incorporando a sua própria essência e despojando-a de pretensões de absoluto. Linda Hutcheon (1991, p. 141), a esse respeito, acrescenta:

É essa mesma separação entre o literário e o histórico que hoje se contesta na teoria e na arte pós-modernas, e as recentes leituras críticas da história e da ficção têm se concentrado mais naquilo que as duas têm em comum do que em suas diferenças. [...] as duas são identificadas como construtos linguísticos, altamente convencionalizadas em suas formas narrativas, e nada transparentes em termos de linguagem ou de estrutura; e parecem ser igualmente intertextuais, desenvolvendo os textos do passado com sua própria textualidade complexa.

Nesse aspecto, Germán Beloso, escrevendo para a Revista Arcadia, por ocasião do Ano Saer, na Argentina, pontuava que Miguel Dalmaroni, professor e pesquisador da Universidad Nacional de La Plata, assinalava que, embora alguns dos primeiros relatos de Saer tivessem certo arremedo borgeano, “*la concepción de la literatura que ambos tienen es muy diferente; Saer se toma en serio la posibilidad de que la literatura indague, explore e ilumine algo de lo real; en cambio, a Borges eso le parece una especie de disparate o ilusión romántica*” (BELOSO, 2022). Beloso acrescenta, ainda, uma dimensão continental, ponderada por Rafael Arce, professor e pesquisador da Universidad Nacional del Litoral.

Saer lee la literatura latinoamericana en sincronía con lo más avanzado de la literatura universal: desconfía del culto al color local, del esencialismo continental o nacional. Más bien, su posición es que la fidelidad material a un fragmento pequeño del universo, sea cual fuere, más un conocimiento de los procedimientos literarios de vanguardia, es decir, una apuesta por la experimentación y la renovación constante hacen posible que cualquier escritor produzca una obra universal sin moverse de su rincón del mundo. Por contraste, Saer rechaza el latinamericanismo para europeos de García Márquez, Vargas Llosa, Cortázar. No es que estos escritores no tengan sus méritos, pero para Saer se codifican muy rápido, enseguida convierten sus hallazgos en recetas y se vuelven legibles, productores de mercancías literarias genéricas. En las novelas de Saer, la prosa poética, sensual, material (artificial, digamos, porque eso se logra con elaboración), restituye un aura de las cosas materiales. La forma verbal restituye la experiencia de las cosas, las vuelve sensibles, ‘humanas’. Es esto aproximadamente lo que quiere decir Adorno cuando

afirma que las obras de arte están vivas. Las fórmulas convencionales, por el contrario, matan la experiencia. (BELOSO, 2022).

Juan José Saer se situa, decididamente, do lado da literatura e da ficção. Nas palavras e nas letras, está encerrado o mundo, pouco a pouco tomando forma, graças a nossa capacidade de nomear e denominar. Palavras e letras, com a infinidade de suas possíveis combinações, não somente guardam o que foi e será dito e feito, como também o que não foi, nem será: nelas, portanto, subjaz a equivalência entre os mundos possíveis, um e somente um dos quais é o nosso. Atendemos, assim, à voz de Saer (POMERANIEC, 1993): “*Si no existiera la provocación, el relato se cristalizaría en formas estereotipadas. Y si no hay riesgo, ¿para qué escribir?*”. Desse modo, tudo converge, antropológica e especulativamente, para as muitas lições que nos ensinou *El entenado*: “*Aprendí, gracias a esos envoltorios vacíos que pretendían llamarse hombres, la risa amarga y un poco superior de quien posee, en relación con los manipuladores de generalidades, la ventaja de la experiencia*” (SAER, 2018, p. 175).

ARAÚJO, A. L. de. Fiction as speculative anthropology: a reading of “El entenado”, by Juan José Saer. **Revista de Letras**, São Paulo, v.62, n.1, p.11-22, 2022.

- **ABSTRACT:** *Our interest in this investigation is to highlight the potential of fiction as a speculative anthropology. In order to do so, we will start from the concept of fiction, developed in an essay by the Argentine author Juan José Saer, entitled El concepto de ficción, also using a novel by the same writer, entitled El entenado. In this perspective, the reading and bibliographic review on the theme of literary fictionality will give us enough theoretical support to see how fiction is kept at a distance, both from the “profetas de lo verdadero como de los eufóricos de lo falso”, as Saer insists, without pre-empting anything, to propose an ethics of truth. Thus, Saer assures himself, with El entenado, the possibility of moving between historical events, activating the creative fabulation, which regulates and structures events, articulating to the events of life the reversibility of time, the perception that the human being has of himself and of the surroundings, at the intersection with cultures and in the world that civilizations inhabit. Therefore, the reciprocal changes between imagination and life, the game between thinker and thought, subject-object, container-content, are problematized. Imagination and enunciation are provoked, in a leap between objective reality and its multiple possibilities.*
- **KEYWORDS:** *Fiction; speculative anthropology; Juan José Saer; El entenado.*

REFERÊNCIAS

BELLOTTI, A. 15 años sin Saer. **Radio Perfil**, Buenos Aires, 11 jun. 2020. Disponível em: <https://www.perfil.com/noticias/cultura/15-anos-sin-saer.phtml>. Acesso em: 05 jul. 2022.

BELOSO, G. El río del tiempo: el Año Saer en Argentina. **Pijao Editores**, Ibagué, Colombia. Disponível em: <https://pijaoeditores.com/actualidad/el-rio-del-tiempo-el-ano-saer-en-argentina>. Acesso em: 04 jul. 2022.

GOLLNICK, B. El color justo de la patria: agencias discursivas en *El Entenado*. **Revista de Crítica Literaria Latinoamericana**, Lima, año XXIX, n. 57, p. 107-134, 2003.

HUTCHEON, L. **Poética do pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JUAN José Saer en Los siete locos. [S. l.: s. n.], 2012. 1 vídeo (24 min). Publicado pelo canal 097locos. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=W8xb7haRl0U&list=RDLVLZ240LYgNlo&index=2>. Acesso em: 01 jul. 2022.

MANNA, N.; JÁCOME, P. Ficção como antropologia especulativa: embates comunicativos na literatura de Juan José Saer. **Revista Tríade Comunicação, Cultura e Mídia**, Sorocaba, v.4, n.8, 2016. Disponível em: <http://periodicos.uniso.br/ojs/index.php/triade/article/view/2723>. Acesso em: 01 jul. 2022.

POMERANIEC, H. “Un paso de comedia negra”, entrevista a J. J. Saer. **Clarín**, Buenos Aires, 4 de marzo de 1993. *Cultura y Nación*. Disponível em: <https://mansalva.com.ar/un-paso-de-comedia-negra-entrevista-a-j-j-saer/>. Acesso em: 9 fev. 2023.

SAER, J. J. **El entenado**. Barcelona: Rayo Verde, 2018.

SAER, J. J. **El concepto de ficción**. Barcelona: Rayo Verde, 2016.

COMEDY TASTE AND COGNITION IN THE WESTERN LITERARY AND ARTISTIC FASHION OF THE EIGHTEENTH CENTURY

CAI Lin*

- **ABSTRACT:** In the 18th century, enlightenment thinkers who advocated rationality emphasized that literature and art should not only pursue beauty, but also embody truth and goodness, focus on linking with morality and indoctrination, and support the role of improving society. Comedy taste and cognition in this cultural process, it has become a prominent literary and artistic trend, but it is rarely discussed. The awakening and rise of the comedic spirit quietly took place in the 18th century, moving from the tradition of laughter to the aesthetic reflection of a mixture of tragedy and comedy. The rise of the subject's comic consciousness leads the trend of western literature and art and becomes a real sword to stab the feudal autocratic culture. The reversal of comedy and the revival of Shakespeare have become a strong proof of the pursuit of humanity and moral expression by the literary and artistic fashion of the 18th century.
- **KEYWORDS:** The 18th century; aesthetic reflection; human morality; comedy; mixture of tragedy and comedy.

In the 18th century, the western literary and artistic fashion underwent an important transformation. The return to the concept of “nature” in the classical era was initially proposed as a “sharp sword” pointing to the aristocratic dominant culture. At this time, the ostentation and extravagance were no longer sought after in Europe, and the new interest was the expression of natural rationality and the worship of the classical era. Drama, music, painting, architecture and so on all present this aesthetic taste change. With the continuous improvement of the self-consciousness of the middle class, they have been dissatisfied with the imitation and reconstruction of the classical literary and artistic style, and demand the expression of “personality”, and it is at this time that the comedic interest and cognition bear this appeal from the depths of the heart, which not only conforms to the development orientation of the public literature and art, but also shows the pursuit of humanity, morality, freedom and equality under the autocratic monarchy in a subtle and gentle way.

* Shanghai Jiao Tong University College of Humanities. Teacher. Shanghai - China. bamssmit@gmail.com.

Artigo recebido em 15/03/2022 e aprovado em 08/07/2022.

The Awakening and Rising of the Spirit of Comedy

Comedy, derived from the Greek word *Komos*, originally referred to the carnival parade in the ancient Greek ritual sacrifice of Dionysus. In the meantime, there is always an impromptu singing and dancing with funny verses, and this carnival song is called *Komoidia*, also it is regarded as a carnival song and dance drama, which shows people's admiration and worship of the heroic and fearless spirit of Dionysus and the existence of freedom and wildness (NIANSHENG, 1985). In fact, the origins of comedy predate tragedy by nearly a century. Aristotle believes that as early as the age of democracies in the early sixth century BC, there appeared a kind of burlesque drama depicting mythological stories and everyday life (ARISTOTLE, 1996). After that, it combines the expression and technique of poetry with the performance of the carnival song and dance of drama, and it begins to move towards primitive comedy.

It can be seen that comedy was a natural choice in the era of ancient Greek democracy. It is the best form of literary and artistic bearing and expression of a democratic political system. It fully enjoys the freedom of criticism in a relaxed, lively, and playful manner and with an attitude of lifting heavy weights. In addition to the rough carnival of folk burlesque, it is also good at participating in social and political activities and life with satire and responding to serious social and political issues.

From a certain point of view, the inherently contradictory performance of comedy is precisely its remarkable characteristics and potential connotations, and after winning the victory of the rebuttal, it will present a wedding and banquet scene celebrating the victory. In the fifth century BC, comic poets represented by Aristophanes appeared in democratic Athens.

Nevertheless, comedy creation was nowhere near as important as the tragedies that emerged at the end of the sixth century BC. Generally speaking, ancient comedies, because they originated from burlesque dramas that expressed folk daily life, their language rhetoric was more vulgar and sophistry, full of simple life atmosphere. The establishment of Plato's principle of imitation of art has further enabled ancient tragedies and comedies to set up a natural barrier in the choice of subject matter and the use of words. In his view, comedy is a parody of a ridiculous ugly figure, who has no self-knowledge, poor spirit, and arrogant and unable to know the real self, so that they will expose the defects of not beautiful but think beautiful, not wise but think wise, not rich but think rich (PLATO, 1963). In addition, he pays great attention to people's disdain for ugliness when watching comedy, and thinks that the psychological dynamic of comedy reception is to generate a kind of personal attack pleasure of *schadenfreude* through ridicule. Therefore, the laughter here is more about the effect recognition of negative psychological effect, which is a kind of negation of evil rather than affirmation of good. In the early days, this distinction between tragedy and comedy contributed to the biased understanding of western aesthetic tradition: tragedy is serious and noble, while comedy is ridiculous and inferior, the two should not be confused.

Although tragedy was in the mainstream in the ancient Greek period, the edge of comedy still reserved a huge space for aesthetic imagination and interpretation for the

spirit of freedom. In the carnival songs and dances of the Dionysian festival, there are also jokes about the gods of Olympus, which nakedly release the passion of life. Of course, the democratic and free city-state system and the brave and sincere national character gave the ancient Greek people a positive and optimistic disposition that was good at laughing and joking.

This cultural tradition of laughing and teasing has had a profound influence on later generations. Because they mainly focus on how comic ugliness is imitated and mocked with contempt, they ignore the affirmation and praise value of comedy and the rich quality difference of the sense of ridiculousness, which inevitably lead to prejudice and problems. This kind of negative aesthetics with mockery once occupied the central discourse power for a long time.

The Aesthetic Reflection on the Mixture of Tragedy and Comedy

With the advancement of the historical and cultural process, the comic aesthetic cognition has also changed. It is no longer limited to the narrow and barren prejudice, and has awakened and risen. Among them, the most outstanding is the aesthetic reflection of the mixture of tragedy and comedy developed with the European Enlightenment. The wind of reflection has been quietly rising as early as the Renaissance.

It was in the 18th century that the more remarkable and bold process of combining practice with theory took place. Denis Diderot (1713-1784), chief editor and chief writer of the *Encyclopaedia*, strongly proposed the creation of a serious comedy between tragedy and comedy. He negated and criticized the dominant position of the feudal aristocracy in culture and art, questioned the *classical unities* of drama rhetoric, and focused on describing and praising the virtue and wisdom of the common people, rather than satirizing the ignorance and ugliness of humble characters, so as to replace negation with affirmation. From the perspective of dramatic technique, he believed that tragedy requires solemn and powerful technique, while comedy requires delicacy (DIDEROT, 1984). It hopes to eulogize the universal and common virtues in real life with exquisite comic layout and technique, so as to serve the enlightenment of the third class thought, which is quite different from the traditional western comedy concept. This is not only a literary and artistic declaration, but also a political one.

Coinciding with Diderot's view was that of Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) of Germany, in the *Hamburgische Dramaturgie*, he criticized not only the chaos of German drama, but also the propositions of French classicism, thus pointing out the direction of realism for the development of German literature. He hoped to see the aesthetic enlightenment of human beings as the purpose of comedy, a comedy is to be improved by laughter, but not by ridicule. Neither the vice of making people laugh through comedy, nor the vice of making only the ridiculous vice show itself. Its real, universal benefit lies in laughter itself. It would be enough if comedy could not cure incurable diseases and keep healthy people in good health (LESSING, 1981). In his view, comedy is by no means just a comical farce or absurd plot that makes people laugh, but to ridicule and

improve bad behavior, believing that comedy should have a social criticism function and a corrective role. In other words, although comedy is compatible with real life, it should not be reduced to inferior gags and amusing. On the contrary, we should pay attention to and realize their moral influence and behavioral education significance of close to the people.

Friedrich Schiller (1759-1805) implicitly expressed his theory of comedic freedom in his important treatise *On Naïve and Sentimental Poetry*. According to him, the poet's genius can be expressed in two ways -- realistic imitation and ideal expression. The former makes him a simple poet, while the latter makes him a sentimental poet. Schiller further believes that comedy is dominated by sentimental character and is more suitable for imaginative free creation. Tragedy is determined by simple character, which is more often limited to imitation and reproduction.

There have been several times when people argue about tragedy or comedy, which is the higher of the two. If the question is only whether which of the two deals with a more important object, then there is no doubt that tragedy prevails; but if one wishes to know which of the two requires a more important subject, then one can hardly disapprove of comedy. In tragedy, many things are already realized by the subject matter; in comedy, the subject matter realizes nothing, and everything is done by the poet (SCHILLER, 2011).

It can be seen that Schiller's comedic aesthetic is also subversive, believing that the wonderful task of comedy is to generate and maintain the freedom of the mind in people's hearts, and attaches great importance to how the subject shows the sublime freedom in a beautiful way, rather than allowing the ugliness of the object to act arbitrarily. Then, in order to realize the ideal expression of human nature, the aesthetic standard should advocate a combination of simple character and sentimental character, and a mixture or even fusion of tragedy and comedy, which is already the trend of the times, is the literary and artistic embodiment of people in the course of striving for democracy and freedom, so as to accommodate the dual aesthetic expectations of the real feelings.

The weapon of rationality: comedic consciousness.

The cultural enlightenment of the 18th century laid the ideological and theoretical foundation with rationality, morality, and human nature, and the citizens turned serious issues such as human education, social improvement and philosophical thinking over to literature, art and music and drama. In this process of emancipating language and thought, the growth of the subject's sense of comedy has been experienced, and the personality of the sense of comedy has been abundantly manifested. This kind of situation was difficult to appear before, because there was no equal demand for modernity and freedom in the ideology at that time, and there was no conceptual understanding of confrontation with the ideology of the ruling class group. The mature development of comic consciousness is highlighted with the rise and growth of the citizen class in the western world in the 18th century, especially the continuous and brave pursuit of independence, freedom and peace of the subject by elite intellectuals. It deduces the wonderful picture of human nature interpretation in a vivid, natural and appropriate way, leading the trend of western literature and art, becoming a real sharp blade to the autocratic culture.

In the 17th century, the European despots used various forms of literature and art to satisfy and strengthen their centralization psychology while showing off their royal power. Louis XIV is undoubtedly the most powerful representative, and the magnificent and majestic Palace of Versailles has become a symbol of supreme power. This French fashion continued unabated in the early 18th century, as every art form became involved in this extravagant and ostentatious ornamentation, losing much of its natural rationality.

Nevertheless, Britain, which took the lead in completing the bourgeois revolution, did not rush to the wind of luxury. The British anti-Catholic Puritans were full of hostility to the holy image and took the lead in advocating and returning to the natural and simple wind of reality. In the painting, we can see that the protagonist turned to the description of ordinary people's life and stories, and the architectural art loved rural houses (GOMBRICH, 2006). It was not long before the strong wind of real life from England reached France, which was regarded as a model of literature and art at that time. In 1715, with the death of Louis XIV, his successors had to admit that the supremacy of the monarchy was weakening. French court tastes have adapted to the historical shift, with a Rococo style favoring beautiful colors and elaborate interiors replacing the grand, swirling, flowing aesthetic of the Baroque period, and the monarchs' boundless admiration and pursuit of autocratic power now eclipsed. The poetic Rococo style of the painter Antoine Watteau (1684-1721) with elegant, chic and intimate effects is highly respected, and the exaggeration of showing off power is replaced by the sketch of ordinary people's life. Social reality allows them to escape from the once glorious aristocratic dream world, showing a relaxed and pleasant sensory enjoyment and the choice to avoid current political crises with the entertainment of life.

The literary creation in the 18th century also gradually got rid of the dominant palace flavor and gorgeous rhythmic constraints, and moved towards a more natural, concise, clear and humane metrical expression. At the beginning of this fashion, it was mainly manifested in the admiration and yearning for the style of the classical era, returning and imitating. In Athens, all kinds of flourishing literary and artistic practices were not only entertainment, but also a free part of education, belief and political life. The ancient Greeks advocated wisdom and debate, and pursued beauty but not luxury. As we can see, in the middle of the 18th century, many literary genres of the classical era revived and flourished again (such as narrative poetry, fables, satirical poetry and comedy). The natural rhythm was constantly imitated, and the natural rational movement advocated in literature became more and more prominent. The comedy representing the civil class is obviously a realistic choice to better adapt to this natural tendency.

The object nature and the subject nature

In the 1760s and 1770s, in order to overthrow the firmly rooted cultural traditions of the court, the substantive force they used to criticize must be an irrefutable authoritative classic. Thus, the ancient Greek ideas of freedom, democracy, humanity and literary forms were used as classics. They are eager to develop the forms and techniques of mass

culture that are more consistent with the purport of the citizens in the new era. They not only strive to improve their economic and social status, but also hope to keep abreast of ideological and cultural spirits. The real recognition is not the imitation outside the surface, but the inner consent of people as the subject, which is displayed naturally through the subject.

As we have seen, the cultural enlightenment in Germany, although it was later than that of England and France, initially aimed at the hegemonic status of French classical literary poetry, believing that it bound and destroyed the natural form of poetry that it should have. Friedrich Gottlieb Klopstock (1724-1803) discovered and respected the poetic style of the classical period. By imitating the rhythm and style of the classical period, Klopstock found the long-lost natural expression in line with his own characteristics, and thus created the free rhythm named after himself.

Naturalness became an important criterion for measuring literature and art, and the French Enlightenment thinker Rousseau also affectionately put forward the slogan of returning to nature. He highly praised Italian opera buffa. The free melody trend and flexible tonal contrast brought people endless imagination and hearty emotional expression. It should be noted that Rousseau's nature is essentially different from the nature believed by the classicists. The classicist's nature is an imitation of the beauty of human commonality, following the principle of unity; Rousseau's nature is a depiction of the individual's natural feelings, the true return of individuality.

At the same time, the German Enlightenment's contemplation of nature also led to a bolder and more historically progressive interpretation of the nature of art. With the revolution and development of the natural sciences, in the late 18th century, there was even a unique natural philosophy in Germany, showing that the Germans were different from the French in their understanding of natural phenomena, as the British natural science historian Stephen F. Mason said: German philosophers believe that nature is infiltrated by the same mental activity, so that all the processes of nature should be compared and explained by the inner activity of the mind, and should not be explained by purely external, moving matter (WANG, 2006).

As a result, the imaginative creativity of human beings was recognized and appreciated, and at the same time, it also evoked the humanistic connotation of Romanticism, which contributed to the development of German classical aesthetics in the spirit of humanism. On the title page of the Symphony *Pastoral*, Beethoven once said that the expression is more than the description, which is a strong proof of this concept change, implicitly criticized the early 18th century using biological mimicry as the basis of musical aesthetics, word-by-word sound and painting limited the development of music imagination. In fact, this is not an accidental phenomenon in music, and composers are using their own ways to declare themselves, explicitly or implicitly, not only to imitate nature, but also to naturally express the passions, ideas and creative ecstasy of the mind, rather than the materialist of material nature.

Johann Georg Hamann (1730-1788) and Johann Gottfried Herder (1744-1803), leaders of the German *Sturm Und Drang*, went further in their understanding of nature. Hamann even believes that natural language should be the embodiment of triple

personalization, that is, the aggregation of national personality, personal personality and emotional personality. While Herder pointed nature to the creation rules of artistic works, what he was concerned with was the formation principle of artistic works, that is, how to establish a new aesthetic theory based on the internal development of artistic works, without involving specific content and form. In essence, nature is no longer just the artist's representation of the object, but the subject of artistic creation.

It is true that the interpretation of the connotation of nature can be a focused observation of the process of Enlightenment thought, gradually developing from advocating and returning to the laws of nature in ancient Greek literature and art to the inner concept of nature. From seeing nature as a formal technique of convention to experiencing it as a content of what is truly felt, from a powerful refutation of the divine right to the soul calling that follows nature. Nature has gradually realized the transformation from ontology to cognition, and has become the most powerful weapon in the process of bourgeois cultural change.

In addition, the understanding of nature also reveals the changes and development of the aesthetic concept of comedy in the 18th century from one side, whether art imitates nature or expresses nature is deeply reflected in people's understanding of comedy, so the interpretation of naturalness is particularly important for the understanding of comedy. This process arose at different stages of the entire bourgeois Enlightenment and in different countries, and literature and art also jumped from the pastimes of the court and nobles after tea and dinner to a powerful metaphor for the middle class's struggle for liberal democracy. Of course, the German enlighteners with more radical ideas took a more thorough and powerful way of thinking about nature- humanity than the pragmatic French enlighteners.

The strong proof of comedy: the expression of humanity and the expression of morality.

It is undeniable that since the Renaissance, with the change of current politics, social culture, and literary drama, comedy narratives with different goals have emerged. By the 18th century, the wind of reversal of the status and value of comedy was blown and landed by the trend of natural rationality, forming a mixed climate of popularity and sublime. People's understanding of comedy is no longer narrow, it can also express a deep and noble interest, a powerful carrier of humanity and morality, and this taste and cognition also secretly act on public life.

According to the classical drama tradition, tragedy and comedy are a group of opposite drama styles and expressions, and they should strictly follow their own rules of fit in rhetoric, and should not be confused. Molière (1622-1673), in the tradition of French classical literary drama in the 17th century, was fearless of power, but became a French comedy master who was good at realistic satire in the tragic era dominated by monarchical court culture. In the preface of his play *Tartuffe*, he said: comedy is a beautiful poem that accuses people of their faults through meaningful lessons. A serious

lesson, even the sharpest, is often less powerful than irony: there is nothing more effective in exhorting most people than to portray their faults. Vices become the laughing stock of everyone, and they are a major fatal blow to them. One can easily be blamed, but one cannot endure ridicule. A man would rather be wicked than funny. It can be seen that he was the first to break away from the contemptuous attitude, advocating a new concept of comedy, in order to improve the status of comedy in literature and art and society. He regarded comedy as the most sensitive art that reflected reality, and wrote a number of new plays with profound practical significance (MIAO, 2011). Nevertheless, he has not yet escaped the rules of the French classical theory of drama *classical unities*, whose dramatic structure of satirical comedy is relatively simple.

As mentioned earlier, by the 18th century, Diderot of France had proposed the concept of serious comedy in terms of theater theory, and Pierre Beaumarchais (1732-1799) had made his main contribution in the practice of drama creation. In his comedy *The Marriage of Figaro* (1778), the image of the third-class servant is even more dazzling, which is not only a masterpiece of serious comedy, but also regarded as a literary manifesto of the French Enlightenment. Just because of its radical and rebellious, dangerous and suspicious political tendency, the first performance was postponed for 6 years. After the play was publicly performed in Paris in 1784 after several twists and turns, it went on and on, with huge repercussions, and was even considered to set off the curtain of the French Revolution. It can be said that Diderot and Beaumarchais, who are good at the ideological enlightenment and good at the literary enlightenment, first of all, they are not as dramatic reformers, but as social reformers to praise comedy, they are like Molière, to get rid of the bad habits as their own responsibility, but the idea is larger, the mission is higher, more extensive influence.

Therefore, Diderot and Beaumarchais and other enlightenment fighters' theory and practice of serious comedy not only played an important role in the Enlightenment, but also had a revolutionary impact on the development of western comedy theory. They once again challenge the western tradition that tragedy and comedy are at cross-purposes. In this sense, the serious comedy of Diderot and Beaumarchais is also a kind of enlightenment, a kind of theatrical enlightenment.

The Italian dramatist Carlo Goldoni (1707–1793), known as Molière of Italy, rejected the tradition of the magnificent heroic drama, as well as the improvisational comedy tradition of gags, low jokes and free play by the actors, and created the genre *Dramma Giocoso*. It is characterized by mixing noble elements and popular factors, combining the sentimental or even tragic colors with the comical, revealing the serious purpose and aesthetic taste of comedy. He advocated that comedy should face reality and play the role of praising virtue and mocking vice in accordance with the principle of punishing evil with ridicule (LIFU, 1979). He also engaged in the creation and adaptation of comic opera script, and made nearly 80 comic opera scripts. It can be said that as a literary reformer, Goldoni's comic opera scripts made these comedy creations that did not conform to the routine rich in dramatic connotation and Enlightenment moral consciousness, and helped comic opera grow into an important music genre throughout Europe in the 18th century. The script of the Italian composer Niccolò Piccini's comic

opera *Labuonafigliuola* (1760) came from Copernicus. Joseph Haydn's operas *Lo Speciale* (1768) and *Le Pescatrici* (1769) in the 1760s also use Goldoni's plays as scripts (DOWNS, 2012). At this point, people's understanding of comedy is no longer narrow and biased, and the relaxed and funny way of expression can also have a deep and sublime connotation.

The Revival of Shakespeare in Germany

In the second half of the 18th century, with the rapid development of class consciousness, the civic class no longer imitated the living conditions of the nobility in a graceful manner, and Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832, Schiller, Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781, Immanuel Kant (1724-1804), Johann Gottfried Herder (1744-1803, Christian Friedrich Daniel Schubart (1739-1791), Johann Joachin Winckelmann (1717-1768), Johann Gottlieb Fichte (1762-1814), and others wrote and enthusiastically refuted and responded. They represent the emerging aesthetics of the German people, determined to develop their own national drama. At this time, the defamed William Shakespeare (1564-1616) of the Renaissance was vigorously revived in Germany, and Shakespeare's works became popular in Germany, especially among the enlightened and the citizen class. As they were translated into German, after the 1770s, all kinds of theaters of large and small staged his works, exerting a profound influence on German literature and art.

Lessing once argued with Johann Christoph Gottsched (1700-1766) on the development direction of German drama. As a supporter of the French classical drama tradition, the latter believed that Pierre Corneille (1606-1684) and Jean Racine (1639-1699) were the models of the sense of form of German drama. But Lessing refuted him, thinking that Corneille and others did not understand nature, and therefore could not understand the people in nature, but immersed in courtly and artificial tragedy – nor did they examine whether the French drama was compatible with the German way of thinking. English tastes are more suited to our German tastes than French ones. We must see and think more in our tragic works than the terrible French tragedy can give us. If people had translated Shakespeare's masterpiece to us Germans with a little change in the past, I am sure that its consequences would be much better than those of introducing Corneille and Racine. He declared the importance of Shakespeare to Germany in the new era in a high profile. In *Hamburgische Dramaturgie*, he used Aristotle's theory and Shakespeare's practice as weapons to expose the pseudo naturalness of the French drama tradition, and stressed how Shakespeare demonstrated the universal truth and naturalness of mankind as the starting point for his creation.

Christoph Martin Wieland (1733-1813), the great German poet of the emotional style, also praised Shakespeare, and Wieland strongly refuted the reproachful remarks about his lack of structure, the jumble of comedy and tragedy, and the fickleness of mood, as the natural and unpretentious expression that is our goal. In Shakespeare's works, the performance of humanity and nature is brilliant, and the psychological activities and

personalities of all kinds of characters are depicted in vivid coordination. Therefore, in 1762-1766, he was the first to translate the entire works of Shakespeare into German, which was undoubtedly of great significance to the development of German culture. In 1771, the young Goethe, in his speech *Shakespeare Day*, prepared for Shakespeare's Anniversary, paid deep respect to this genius master who could depict the kaleidoscopic nature and real world. He could not help shouting with enthusiasm: "Nature, nature! There's nothing more natural than Shakespeare's characters!" (LIFU; JINGZHI, 2009, p.423).

Herder also sharply refuted and criticized the French neoclassicists. The purpose of *Shakespeare* (1773) is to reguide people to correctly understand the development direction of German national drama. In his opinion, the integrity of Greek tragedy comes from its dithyramb connotation and imitative improvisational implied meaning. As a natural presentation, its plot is simple and its language is elegant. But, as time has passed, the seemingly brilliant neoclassicism, strictly followed by Corneille, Racine and Voltaire (1694-1778, has not been the glorious reproduction of Greek tragedy, and it has not evoked the sympathy and pity that Aristotle called it, and is at best a decoration without spiritual life. Instead, Shakespeare gets the true manifestation of this vitality of nature, the integration of different classes, lifestyles, ideas, nationalities and linguistic categories, aimed at the event reduction of life itself. Thus he did not hesitate to praise: Out of such wretched materials he has created something majestic and wonderful that stands before us alive! He saw not pure national character and national character, but the level of heavy and complicated, lifestyle, ideas, ethnic and linguistic category, for the former there is no sadness is useless, so he put the various levels and all kinds of people, all kinds of ethnic groups and all kinds of language, the king and court jester, jesters and Kings made a solemn wonderful whole like that! He did not discover such a simple nature of history, of plot, of action; he took history as he found it, and with the creative genius made a marvelous whole out of disparate materials (XIAOFENG, 2006).

Shakespeare's tragedies and historical plays, with their high degree of thought and artistry, are regarded as rare treasures of theatrical art, comedy is to emerge from the simple joy of entertainment, towards the mature romantic spirit of personal natural comedy creation, and then infiltrated into the comedy with tragic elements (different from the simple mixture of tragicomedy), has a more profound philosophic thinking.

Shakespeare's 13 comedies are unique and influential in the world of comedy, with characters that transcend the traditions of flat buffoon parody and satire and highlight the celebration of positive character. Although Shakespeare and Molière were contemporaries, they were different from the exposed criticism and spicy irony of renaissance fashion comedies, and they were better at depicting sincere and romantic love, showing how young men and women cleverly solved doubts, broke through resistance, and bravely and tenaciously pursued true love. and cleverly overcome all kinds of resistance and obtain a happy ending (SHOUZHU, 1983).

With his colorful character expressions, he has woven a complex real-world net, especially the portrayal of clown-style comedy characters, which has captured countless praises. The clown is not only an ugly imitation or mimicry in ancient comedies, but also

a transformation of me, the mirror of the real world, which is endowed by Shakespeare with a deeper expression connotation. His subversive clowns are often insightful tropes, metaphors or prophets of the real world. Their words foretell and symbolize the development of the plot, and they are the true wisdom of the whole play, the puppeteer of the play, or even the virtual body of Shakespeare himself, who criticizes, admonishes and warns the world through this role. This role carnival calm positive and negative dialectical expression, but also give him the image of cynical philosopher, alternative clown makes him more dramatic effect at the same time alluding to social criticism. Comedy, then, is not, as is often said, a low form of expression lacking in depth.

Summary

In the 18th century, enlightenment thinkers advocating rationality picked up the spirit of nature, humanity and democracy in the classical era, and blew up a strong wind of archaeology, ancient worship and ancient thinking, which were used as weapons to launch a battle with the French classical literary and artistic fashion representing the Divine Right of Kings. They stressed that literature and art should not only pursue beauty, but also reflect truth and goodness, and should be linked with morality and education, so as to improve society. Comedy is more consistent with this concept, it is a euphemistic expression of the human weapon. Philosophers in the 18th century emphasized not the coming of man, but the possibility of salvation and reconciliation. Therefore, it is essentially a comic concept. However, in order to avoid simplifying humanities into purely overly optimistic entertainment posture, secular should be related to politics, economy, history, society and psychology, these humanistic concerns are all closely related to the enlightenment and those enlighteners with outstanding ability.

In comedy, where the appropriate subject is secular and non-sacred, a happy ending and a dialect style are the salient features of comedy, which is very much in line with the tastes of the civic class of the 18th century. However, with the improvement of their self-sufficiency consciousness and the pursuit of the concept of freedom and equality, dialect expression may be able to parody holiness, and the use of simple language on noble themes has overturned our conventional assumptions about noble and vulgar diction.

We can find that the comic process of nature was not smooth sailing in the 18th century, but continued to move forward in contradiction and one-sided and narrow understanding. From the imitation of ugly and vulgar folk characters to the demonstration of creative comedy consciousness, from exposing, teasing or even abandoning physical or personality defects to the release of human nature or praise of virtue with intellectual and spiritual purification, it shows the development from the description of object things to the expression of subject's unique emotion, in which the complex situation is both belittled and praised. There are not only unexpected difficulties, but also the confusing situation. Its flickering, bright and dark, sad and happy show the inquiry process of truth self-manifestation of the subject's comic consciousness. The comic interest and cognition in the western literary and artistic fashion of the 18th century are moving forward slowly

in such a broad cultural situation. The exploration of public consciousness culture points to the harmony, reconciliation and coexistence of different levels in an intelligent and euphemistic expression.

CAI, L. Gosto e cognição da comédia na moda literária e artística ocidental do século XVIII. **Revista de Letras**, São Paulo, v.62, n.1, p.23-35, 2022.

- **RESUMO:** *No século 18, os pensadores iluministas que defendiam a racionalidade enfatizavam que a literatura e a arte não deveriam apenas buscar a beleza, mas também incorporar a verdade e a bondade, focar na ligação com a moralidade e a doutrinação e apoiar o papel de melhorar a sociedade. O gosto e a cognição da comédia neste processo cultural, tornou-se uma tendência literária e artística proeminente, mas raramente é discutida. O despertar e ascensão do espírito cômico ocorreu discretamente no século XVIII, passando da tradição do riso à reflexão estética de uma mistura de tragédia e comédia. A ascensão da consciência cômica do sujeito lidera a tendência da literatura e da arte ocidentais e se torna uma verdadeira espada para esfaquear a cultura autocrática feudal. A reversão da comédia e o renascimento de Shakespeare tornaram-se uma forte prova da busca da humanidade e da expressão moral pela moda literária e artística do século XVIII.*
- **PALAVRAS-CHAVE:** *O século XVIII; reflexão estética; moralidade humana; comédia; mistura de tragédia e comédia.*

REFERENCES

ARISTOTLE. **Poetics**. Translated by Chen Zhongmei. Beijing: The Commercial Press, 1996.

DIDEROT, D. **Selected Essays on Diderot's Aesthetics**. Translated by Zhang Guanyao and Gui Yufang. Beijing: People's Literature Publishing House, 1984.

DOWNS, P. **Classical Music**. Translated by Sun Guozhong. Shanghai: Shanghai Music Publishing House, 2012.

GOMBRICH, E. **History of The Development of Art**. Translated by Fan Jing Zhong. Beijing: Tianjin People's Fine Arts Publishing House, 2006.

LESSING, G. **Hamburg Drama Review**. Translated by Zhang Li. Shanghai: Shanghai Translation Publishing House, 1981.

LIFU, W.; JINGZHI, H. **Selected Works of Western Literary and Art Theory**. Beijing: People's Literature Publishing House, 2009.

LIFU, W. **Selected Western Literature**. Shanghai: Shanghai Translation Publishing House, 1979. v.1.

- MIAO, L. **Outline of the History of Western Literary and Art Theory**. Hong Kong: Chinese University Press, 2011.
- NIANSHENG, L. **On Ancient Greek Drama, China Drama**. Shanghai: Shanghai Translation Publishing House, 1985.
- PLATO. **A Collection of Dialogues between Plato's Literature and Art** Translated by Zhu Guangqian. Beijing: People's Literature Publishing House, 1963.
- SCHILLER, F. **The Collected Works of Schiller's Aesthetics**. Beijing: People's Publishing House, 2011.
- SHOUZHU, C. **On Tragedy and Comedy**. Shanghai: Shanghai Literature and Art Publishing House, 1983.
- WANG, W. **Rousseau's Musical Aesthetic Thought and the Controversy over Comedy Opera**. Shanghai: Fujian Art, 2006.
- XIAOFENG, L. **Selected Writings on German Poetics**. Beijing: People's Publishing House, 2006.

DISPLACEMENT IN DORIS LESSING'S "THE OLD CHIEF MSHLANGA": A SETTLER POSTCOLONIAL *BILDUNG*

Déborah SCHEIDT*

- **ABSTRACT:** “The Old Chief Mshlanga” is one of the best-known and most frequently anthologized narratives from Doris Lessing’s 1965 *African Stories*, a collection that explores, among other themes, the small and large cruelties of racism and segregation on white-settler Southern Rhodesian farms, where the author spent her childhood and part of her adolescence. The plot of “The Old Chief Mshlanga” can be associated with two well-known literary cornerstones: the long-established tradition of the *bildung*, and the highly politicized critical approach to a particular type of colonialism that has been termed “settler postcolonialism”. This article explores the fact that this blend of “coming of age” story and denunciation of the injustices of white-settler hegemony provides fruitful ground for the exploration of several topics of concern for settler postcolonial studies, particularly different implications of the crucial issues of place and displacement, both for the white-settler protagonist and the African characters in the story.
- **KEYWORDS:** Settler postcolonialism; *Bildung*; Displacement; “The Old Chief Mshlanga”.

A *bildung* in the contact zone

Doris Lessing’s dissent and fierce commitment to her principles were the hallmarks of her prolific life and career. Lessing – who died in 2013 at the age of 94, leaving more than thirty published books – was a child of British colonial diaspora, having spent her life in Iran, Southern Rhodesia (from 1979 on called Zimbabwe), South Africa (if only for a short time) and England. The first volume of her autobiography *Under My Skin* reveals her constant determination for independent thought and action, a movement that started in her childhood.

An avid reader and feeling “homesick”, “miserable” and an “exile” (LESSING, 2013, p. 128 and p. 165) at boarding school in Salisbury (today Harare), the fourteen-year-old dropped out of school to be able to work on her self-education, which she did for the rest of her life. Not too long after that, critical of her mother’s oppression and racist principles, or “the desperation of the white missus, whose idea of herself, her family, depended on

* Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG). Professora adjunta do Departamento de Estudos da Linguagem. Ponta Grossa – Paraná – Brasil. 84010-330. deborahscheidt@yahoo.com.br.

Artigo recebido em 15/03/2022 e aprovado em 08/07/2022.

[British] middle-class standards” (LESSING, 2013, p. 108), she left her parents’ Southern Rhodesian maize farm to fend for herself as a governess and a secretary. She was only 15 when she had her first story accepted for publication and, eventually, after moving to London, she would manage to make a living mostly from writing.

She became a defender of communism and a celebrated member of the communist movement, as well as, later in life, an infamous dissident of the cause. For her anti-apartheid and harsh criticism of racism and segregation, she was, at certain stage, declared *persona non grata* both in South Africa and Rhodesia/Zimbabwe. In 2007 Lessing won the Nobel Prize for Literature, for being “that epicist of the female experience, who with scepticism, fire and visionary power has subjected a divided civilisation to scrutiny” (WOREK, 2013, p. 730). Until the moment of her death Lessing made a point of sustaining her own opinions, notwithstanding how unexpected and out of the well-trodden paths they were, and often casting disparaging remarks towards critics and journalists who attempted to comment on and interpret her work and ideas.

In her characteristic dismissive (and often angry) tone, Lessing (2013, p. 166) affirmed that *Under My Skin* does not “propose to elaborate on white settler attitudes” as “there’s nothing new to say about them”. However, the critique of the particular type of racism, segregation, alienation and displacement caused by settler colonialism is clearly visible, if dispersed, along her autobiography. A parallel reading of *Under My skin* and *African Stories* reveals, in several instances, the presence of biographical details in Lessing’s short fiction.

Significantly for this article, several details found in Lessing’s own accounts of her childhood and teenage years touch on the trajectory of the main character in “The Old Chief Mshlanga”. The protagonist of the story is also a white girl growing up on her family’s Rhodesian farm, who, as a teenager, starts to dwell on the legitimacy of her own privileges, based both on her own experiences and on her readings. In literary circles, this type of story depicting the character’s growth from naivety to awareness is known as *bildung*. Derived from the German term for “education”, and highly influenced by the German enlightenment era, the theories around the *bildung* discuss the transformative processes that an individual must go through in order to develop his/her own sense of humanity, social responsibility, ethics or justice.

In his influential work on the *bildungsroman*, Franco Moretti (1987) calls attention to the rise of the novel at the end of the 18th century as the moment in which literary heroes cease to be exclusively adult and mature figures, although they continue being predominantly male. This is the occasion in the history of literature in which youth transitions from a mere biological stage of life to a new symbolic paradigm. Moretti identifies in this plot shift two main characteristics that would be desirable in a Modern, capitalistic setting: “mobility” – the young protagonist’s resolute movement away from parental ways (before that, sons were expected to follow their father’s path in life, including his professional call) – and “interiority”, which translates into the protagonist’s emotional restlessness and dissatisfaction (MORETTI, 1987, p. 3-4). *Bildung* fiction reflects the instability and revolutionary status of Modernity, with its “great expectations and lost illusions” (MORETTI, 1987, p. 5).

The transition from the biological to the symbolic is also the realm of psychology and cultural anthropology: “The adolescent mind is essentially a mind of the moratorium, a psychosocial stage between childhood and adulthood, and between the morality learned by the child, and the ethics to be developed by the adult”, claims Eric Erikson (1993, p. 263), whose theories on the psychosocial aspects of human development are a reference in the field. He calls attention to the special appeal that ethics has to the adolescent, whose “ideological mind” is constantly attempting to determine “what is evil, uncanny, and inimical.” In ideological terms, adolescence can consist of a conflict between the passivity and indifference that can overcome young people and being able to believe “that those who succeed in their anticipated adult world thereby shoulder the obligation of being the best” (ERIKSON, 1993, p. 263). One of the challenges of navigating adolescence would consist in finding a middle-ground between cynicism and idealism.

In a 20th century postcolonial and gender-conscious setting, it is relevant that Lessing’s *bildung* should follow the trajectory of a female protagonist from childhood to adolescence, moving away from alienation and towards accountability and that this should happen in the “contact zone” between British settlers and indigenous people in Southern Rhodesia. “Contact zone” is a useful postcolonial concept to be considered for the analysis of “The Old Chief Mshlanga”. According to Mary Louise Pratt (1992), who created the term in the 1990s, contact zones are spaces where “disparate cultures meet, clash and grapple with each other, often in highly asymmetrical relations of dominance and subordination – like colonialism, slavery, or their aftermaths, as they are lived out across the globe today” (PRATT, 1992, p. 4).

Such asymmetrical power relations are implicit in the characterization of the protagonist along the story in her relationship with the Rhodesian servants: “The child was taught to take [the African people] for granted: the servants in the house would come running a hundred yards to pick up a book if she dropped it. She was called “Nkosikaas” – Chieftainess, even by the black children her own age” (LESSING, 2014, p. 48). There is no mention of the protagonist’s name. However, she is repeatedly referred to by combinations of expressions that indicate her high-power status on the farm, despite her petite stature: “little nkosikaas” (LESSING, 2014, p. 50 and p. 56); “small white nkosikaas” (LESSING, 2014, p. 55); “the child of Nkosi Jordan” (LESSING, 2014, p. 55).

Lessing’s plot displays the “clashing and grappling” of cultures in the contact zone that correspond, in historical terms, to the regulatory period for racial segregation in Southern Rhodesia. Although the Afrikaans denomination *apartheid* (meaning “separateness”) was not officially adopted to refer to discriminatory practices in Rhodesia, many critics consider that an *apartheid* set of values was effective in the country (AUSTIN, 1975, p.10). In Carole Klein’s summary of the period, the white settlers’ aim at economic and social supremacy in Southern Rhodesia at the time was

[...] to establish the optimal amount of racial segregation between black workers and white employers, and to have each race restricted to a specific geographic area. Of course, from the country’s beginnings under Cecil Rhodes, there had

always been a geographic separation between white and black. But it was not enforced by law until the Land Apportionment Act, celebrated as the “White Man’s *Magna Carta*”, was issued in 1930. Despite the fact that whites constituted only about 5% of the population, they dominated the country. The right to vote was related to property ownership and consequently nearly all the Africans were locked out of any chance to use voting as a way of changing their lives for the better. They were also blocked from most union jobs, commercial transactions or access to public places like restaurants or hotels. Many restrictions against black Africans were characterized by a single term: “the colour bar”. In 1939 when Doris Lessing was 20 years old and becoming politically active in Salisbury, trying to eliminate the colour bar, 70 blacks had a vote, contrasted with 28,000 whites. (KLEIN, 2000, p. 44).

While the story’s point of view is that of a young girl and there is no direct portrayal of bloodshed or physical aggression, “The Old Chief Mshlanga” is permeated with the sadistic violence that characterizes this contact zone. In the opening lines, the reader follows the little girl “ranging the bush over her father’s farm” (LESSING, 2014, p. 47), a routine that persists for years. As she grows up, the protagonist’s loneliness and fear are counteracted by the presence of “a gun in the crook of her arm” (LESSING, 2014, p. 48) and two dogs:

If a native came into sight along the kaffir paths half a mile away, the dogs would flush him up a tree as if he were a bird. If he expostulated (in his uncouth language which was by itself ridiculous) that was cheek. If one was in a good mood, it could be a matter for laughter. Other- wise one passed on, hardly glancing at the angry man in the tree.

On the rare occasions when white children met together they could amuse themselves by hailing a passing native in order to make a buffoon of him; they could set the dogs on him and watch him run; they could tease a small black child as if he were a puppy—save that they would not throw stones and sticks at a dog without a sense of guilt. (LESSING, 2014, p. 48).

If the feelings of gratification derived from ridiculing and inflicting fear characterize the white children’s attitude towards their African servants in Lessing’s fictional plot, historically, similar modes of daily oppression and violence were central to the “experiment” of settler colonialism in Southern Rhodesia, as Enocent Msindo elucidates. Settler colonialism lasted officially for 89 years in Rhodesia, as part of what came to be known as Europe’s “scramble for Africa” (MSINDO, 2017, p. 247). For Msindo, the white settler administration of Rhodesia was a challenge because of the settlers’ lack of political will to include Africans in the management of the country and their reliance on various forms of violence to sustain white privilege and to resist political change. Such forms of colonial violence happened directly or indirectly, through a series of colonial mechanisms, such as imposing external European forms of administration and government on Southern Rhodesians (combining private initiative and British governmental authority), pillaging precious minerals, stealing livestock, stigmatising local customs, shifting the boundaries

of tribal lands, interfering with chieftaincy organization and succession, throwing chiefs and ethnicities against each other, promoting low-paid indentured labor and pushing local peoples towards “reservation” areas... all of that aiming at native land dispossession, the ultimate goal of settler colonialism (MSINDO, 2017). Lessing’s narrative is politically and historically significant because several of these mechanisms appear, either as part of the main plot or, indirectly, as background detail along the story.

This article will investigate how “The Old Chief Mshlanga” operates as a *bildung*, centring our analysis around the particular settler postcolonial notions of place and displacement. After an examination of some of the complexities of settler postcolonialism, three aspects of displacement will be examined: (i) white settler displacement, operating both on the identity and linguistic levels, (ii) Chief Mshlanga’s people’s cultural displacement, which culminates in their (iii) physical displacement and the effacement of their village.

Settler postcolonialism

Although categorizing colonies is not as simple as it might look at first sight, the traditional division involves two main groups of colonies:

Nigeria and India are examples of *colonies of occupation*, where indigenous people remained in the majority but were administered by a foreign power. Examples of *settler colonies* where, over time, the invading Europeans (or their descendants) annihilated, displaced and/or marginalized the indigenes to become a majority non-indigenous population, include Argentina, Australia, Canada and the United States (ASHCROFT; GRIFFITHS; TIFFIN, 2007, p. 193, our emphasis).

Temporal distinctions seem to be a determining factor for that classification and the general idea has been that “colonies of occupation” fit more accurately the concept of what is commonly thought as “colonialism”: a practice in which the colonizer occupies a territory and exploits colonized labor and commodities, to, later, go back to Europe, allowing, thus, a larger or lesser degree of decolonization, or the “the process of revealing and dismantling colonialist power” (ASHCROFT; GRIFFITHS; TIFFIN, 2007, p. 56).

Settler colonialism, on the other hand, as the expression “settler” indicates, involves the permanence of the colonizer in the colonies. As Anna Johnston and Alan Lawson (2000) observe, with time, these white elites overseas stop seeing themselves as colonizers and, on acquiring political agency, which is another of the characteristics of settler societies, become more and more “nationalistic”. The settler mode of nationalism involves two apparently antagonistic movements. The first movement is the settler’s aspiration for indigenous legitimacy to justify the dispossession of the indigenous people’s land. This is achieved discursively, through “narratives of arrival, hardship and settlement [that] have been integral to their self-definition” (JOHNSTON; LAWSON, 2000, p. 361). The other movement, conversely, advocates for settlers the authority of “potential heirs to European political systems and models of culture” (ASHCROFT; GRIFFITHS; TIFFIN, 2007,

p. 56). In cultural terms, settlers tend to privilege “colonial languages over local languages; writing over orality and linguistic culture over inscriptive cultures of other kinds (dance, graphic arts, which had often been designated ‘folk culture’” (ASHCROFT; GRIFFITHS; TIFFIN, 2007, p. 57). The result is the gradual effacement or the disavowing of the cultures of the original peoples. In comparison to other types of colonies, in settler societies decolonization becomes much harder to achieve.

The binary division into “occupation” and “settler” colonies, however, does not accommodate well places such as Caribbean countries, Kenya, Ireland, South Africa, Mozambique – or Southern Rhodesia/Zimbabwe. In fact, rather than two pre-defined poles, a more suitable categorisation system for those places should be that of a “continuum”, in which colonies (or even regions within a colony), according to “patterns of settlement and cultural and racial legacies”, could fall closer or further to the “settler” or the “occupation” paradigm (ASHCROFT; GRIFFITHS; TIFFIN, 2007, p. 193). Southern Rhodesia (like South Africa), is a special case of settler colonialism because, although the African population remained statistically preponderant in relation to that of European settlers and provided inexpensive labor, the land in Rhodesia, as Austin puts it, was the “first prize” of the British colonial enterprise. After the Rhodesian land was declared British Crown property, early in the colonization process, white settlers made it a point of taking full control of the government of the country. With that, African people were banned to reserves and while such reserves were “seen by some as a minimal protection of African land rights”, they “merely provided the legitimation of the process of removing Africans forcibly from good to poor land” (AUSTIN, 1975, p. 31).

The fact that the settlers must try to constantly efface the traces of this immoral land appropriation conduct and substitute the actual narratives of violence towards the original inhabitants with their own narratives of legitimation, adds different investigative issues, as well as layers of complexity to what Johnston and Lawson have termed “settler postcolonial studies”. Among these complexities is the correct designation for these societies, that should be more accurately termed “settler-invader” colonies (JOHNSTON; LAWSON, 2000, p. 362), as they ultimately depend on the “removal”, both physical and metaphorical, of the original populations and their substitution for the European settler invaders. The avoidance of the adjective “invader” serves euphemistic purposes, transforming immoral land appropriation and violent and genocidal practices into much more “benign” events. Therefore, Johnston and Lawson maintain that even when the adjective “invader” is omitted for the sake of brevity, “the ‘invader’ rider should always be kept in mind, as it is in the theory” (JOHNSTON; LAWSON, 2000, p. 362).

Settler colonialism relies heavily on the adoption of narrative strategies to try to efface the violent and immoral facts of the origins and maintenance of the nation:

It is in the translation from experience to its textual representation that the settler subject can be seen working out a complicated politics of representation, working throughout the settler’s anxieties and obsession in textual form. Increasingly, the white settlers referred to themselves and their culture as indigenous: they cultivated

native attributes and skills (the Mounties, cowboys, range-riders, gauchos, backwoodsman), and in this way cemented their legitimacy, their own increasingly secure sense of moral, spiritual and cultural belonging in the place they commonly (and revealingly) described as “new”. They also began to tell stories and devise images that emphasized the disappearance of native peoples: the las to his tribe, the dying race, even tales of genocide. (JOHNSTON; LAWSON, 2000, p. 363).

Although settler postcolonial authors tend not to openly acknowledge their inner conflicts regarding invasion and belonging, or the “double bind” of being both colonizing and colonized, let alone the shameful facts of violence, dispossession and genocide, these themes are often reflected in their writings. The anxiety and culpability of the settler condition remains constantly in the background of the text and manifest themselves in between the lines, or as ambivalence. The next sections show that this is not the case with “The Old Chief Mshlanga”, as Lessing attempts to bring ambivalence and white settler culpability to the foreground. As a settler postcolonial *bildung*, Lessing’s story consists of the protagonist’s journey from almost complete alienation in relation to the African land itself, to her realization of her “invader” status and need to compose a narrative of auto-legitimation. This leads to the stage of disillusion in relation to the possibilities of peaceful and ethical cohabitation between white settlers and native Rhodesians and a clear insight of the catastrophic consequences of colonialism for the original peoples of southern Africa.

White settler displacement

“The Old Chief Mshlanga” opens emphasising the discrepancies between the southern African physical environment and the white protagonist’s inner apprehension of her surroundings. In the first four paragraphs of the story the narrative voice explores the stark dichotomy between the immensity and rough ancientness of the space – “a jutting piece of rock which had been thrust up from the warm soil of Africa unimaginable eras of time ago, washed into hollows and whorls by sun and wind that had travelled so many thousands of space and bush” (LESSING, 2014, p. 47) – and the daintiness and youth of the “small girl” who wanders through it.

Most revealing from a settler postcolonial perspective, though, is the fact that the white girl looks at the environment through the prism of European narratives and does not respond to the African environment itself. Her eyes are “sightless” to the particularities of the local trees, grass, thorn, cactus, gully and maze crops that surround her. Instead, what she visualizes are clear rivers shaded by willow trees, a medieval castle, the Northern witch in a snowy landscape with oaks and a woodcutter’s fire:

This child could not see a msasa tree, or the thorn, for what they were. Her books held tales of alien fairies, her rivers ran slow and peaceful, and she knew the shape of the leaves of an ash or an oak, the names of the little creatures that lived in English streams, when the words “the veld” meant strangeness, though she could remember nothing else.

Because of this, for many years, it was the veld that seemed unreal; the sun was a foreign sun, and the wind spoke a strange language. (LESSING, 2014, p. 48).

This split between physical and psychocultural spaces which highlights the strength of the girl's European education and the narratives she has inherited, is reinforced by the fact that, in her lonely ramblings in the *veld*, an ecosystem constituted mostly of open extensions of grasslands, with shrubs and very few trees, Nkosikaas hums Alfred Lord Tennyson's popular 1832 ballad "The Lady of Shallot". Tennyson's Romantic tribute to Arthurian times could not be further distanced from the subequatorial and tropical African environment that "inspires" it. And yet, the implications of a young woman stranded in a tower and unable to interact directly with the world below resonates with Nkosikaas's status, revealing Lessing's sharp sense of irony and her awareness of the strength of settler colonial alienation.

In cultural and linguistic terms, settler colonial alienation is the result of a combination of factors, including imported traditions, Eurocentric attitudes towards education, a nostalgia for "Home", as Britain was known among the settlers, as well as linguistic prejudice. In "the Old Chief Mshlanga" English, although inadequate to the tasks of apprehending the environment and communicating with the local people, is favored over local languages, as white farmers do not bother to learn "dialect, but only kitchen kaffir" (LESSING, 2014, p. 56). This, once again, appears to be in conformity with Lessing's autobiographical writings. In *Under My Skin* she emphasises the settlers' contempt for the Rhodesian servants' original languages and the very pragmatic reasons behind the sporadic use of local languages by the white "elite": The African servants' native language, Shona, "was largely ignored" (LESSING, 2013, p. 166) and when white settlers dignified themselves to communicate in native language it was in "kitchen kaffir, the disgraceful lingo used by all the whites at that time, a mixture of Afrikaans, Shona and Ndebele, everything in the imperative, Do this, Bring this, Go there" (LESSING, 2013, p. 167). Although despised by the white elite when manifested in the Africans' English, language hybridization is welcome when it aids Europeans administer indentured labor, a labor system that is often a "side benefit" to settler colonialism's main objective of land appropriation, as we shall see further down.

A shift of point of view from third to first person in the fourteenth paragraph conspicuously marks the beginning of the *bildung*. Nkosikaas is now 14 (the fact that in *Under My Skin* Lessing reports leaving school at that exact age might not be a mere coincidence here), taking her usual walk, gun at hand and dogs at her heel. Three African men cross her path but, surprisingly, do not move off the way in respect for a white person, as colonial etiquette dictates. The girl is thrown aback by their "air of dignity" and finds out that the oldest man in the group is a Chief: "A Chief! I thought, understanding the pride that made the old man stand before me like an equal—more than an equal, for he showed courtesy, and I showed none" (LESSING, 2014, p. 50).

If the shift into first person had announced change at a structural level, thematically, the first sign of effective character transformation and a pivotal moment for the narrative occurs in the acknowledgment of the Chief's civility and better manners. While Nkosikaas

finds “politeness difficult, from lack of use”, the old man wears “dignity like an inherited garment” (LESSING, 2014, p. 50). The turning point for the narrative happens when Nkosikaas sees beyond the stereotyped view of the African other, a behavior condoned by her settler community. This realization is reinforced in subsequent meetings with the Chief and research in books, through which she finds out that, in the past, white people needed to “ask [the Chief’s] permission to prospect for gold in his territory” (LESSING, 2014, p. 50). The confirmation of colonial invasion and dispossession revives some “questions which could not be suppressed” and “fermented” in Nkosikaas’s mind. Besides being a sign of teenage rebellion against her family, this is Lessing’s way to fictionally convey the anxiety of the settler position and the narrative strategies adopted by the settler towards their own auto-legitimation, as seen above.

Along with the teenage girl’s new perceptions, her body language changes:

Soon I carried a gun in a different spirit; I used it for shooting food and not to give me confidence. And now the dogs learned better manners. When I saw a native approaching, we offered and took greetings; and slowly that other landscape in my mind faded, and my feet struck directly on the African soil, and I saw the shapes of tree and hill clearly, and the black people moved back, as it were, out of my life: it was as if I stood aside to watch a slow intimate dance of landscape and men, a very old dance, whose steps I could not learn. (LESSING, 2014, p. 51).

Going against the local settler community’s attitudes and even her family’s interdictions, the protagonist develops empathy and compassion for the African other, and even becomes obsessed with the figure of the Chief, making an effort to meet him whenever possible. This development triggers some new cover-up narratives of settler indigenization and authenticity that are a characteristic of the settler psyche, as the girl ponders: “this is my heritage, too; I was bred here; it is my country as well as the black man’s country” (LESSING, 2014, p. 51). In terms of the settler postcolonial *bildung*, this new view of the other as noble and dignified is in accordance with the psychosocial stage of adolescent idealism. The girl envisions a utopian world, a world in which kindness and fairness should be able to overcome all obstacles:

[...]there is plenty of room for all of us, without elbowing each other off the pavements and roads.

It seemed it was only necessary to let free that respect I felt when I was talking with old Chief Mshlanga, to let both black and white people meet gently, with tolerance for each other’s differences: it seemed quite easy. (LESSING, 2014, p. 51).

Nevertheless, this ideal is short lived. Nkosikaas only has to wander outside the boundaries of the deforested and eroded soil of her father’s farm to once again feel the strength of her white settler displacement. Unfamiliar emotions materialise as, in search for the Chief’s village, she comes in contact with the wilderness:

I was listening to the quick regular tapping of a woodpecker when slowly a chill feeling seemed to grow up from the small of my back to my shoulders, in a constricting spasm like a shudder, and at the roots of my hair a tingling sensation began and ran down over the surface of my flesh, leaving me goosefleshed and cold, though I was damp with sweat. Fever? I thought; then uneasily, turned to look over my shoulder; and realized suddenly that this was fear. It was extraordinary, even humiliating. It was a new fear. For all the years I had walked by myself over this country I had never known a moment's uneasiness; in the beginning because I had been supported by a gun and the dogs, then because I had learnt an easy friendliness for the Africans I might encounter. (LESSING, 2014, p. 53).

In contrast to her reveries when ranging the familiar territory of the farm as a child years before, in nature “untouched” by settlers’ hands and “seen from a different angle”, the images that now come to her adolescent mind are wild and menacing: those of the deer coming to drink at the river “and the crocodiles [that] rise and drag them by their soft noses into underwater caves” (LESSING, 2014, p. 53). No longer benign, like at the opening of the story, nor idealized by the false sense of indigenization, now the girl’s inner apprehension of the African environment is set against a background of loneliness and “a terror of isolation” (54) she knew secondhandedly described in books by European explorers, but had never personally experienced before.

The combination of estrangement and disillusionment achieves its apex when she arrives at the Chief’s village. Nkosikaas’s first impression of the *kraal* is that of surprise at the fact that the African people have their own lifestyle, independent of the one imposed by the Europeans, and that this way of life is time-honored, culturally significant, and prosperous. The ideas that settlers readily associate with “the natives” – they underutilize the land, they are indolent workers, they do not care for the physical appearance of their spaces – are not at all confirmed by her personal contact with the *kraal*:

There were neat patches of mealies and pumpkins and millet, and cattle grazed under some trees at a distance. Fowls scratched among the huts, dogs lay sleeping on the grass, and goats friezed a kopje that jutted up beyond a tributary of the river lying like an enclosing arm round the village.

As I came close I saw the huts were lovingly decorated with patterns of yellow and red and ochre mud on the walls; and the thatch was tied in place with plaits of straw.

This was not at all like our farm compound, a dirty and neglected place, a temporary home for migrants who had no roots in it. (LESSING, 2014, p. 54).

An anticlimactic moment, however, succeeds this pleasant discovery, in the form of the negative reception from the villagers: the local children look at her with perplexity and make no effort to find out what she wants, the women chat curiously behind her back, the elderly men show indifference, but most disconcertingly, Chief Mshlanga is uncomfortable with her presence:

When he saw me, not a muscle of his face moved, and I could see he was not pleased: perhaps he was afflicted with my own shyness, due to being unable to find the right forms of courtesy for the occasion. To meet me, on our own farm, was one thing; but I should not have come here. What had I expected? I could not join them socially: the thing was unheard of. Bad enough that I, a white girl, should be walking the veld alone as a white man might: and in this part of the bush where only Government officials had the right to move. (LESSING, 2014, p. 55).

This new, distressing manifestation of displacement defeats Nkosikaas's utopian aspirations and, as the girl goes back to the farm, feeling the full weight of her settler-invader condition, the sensation of "loneliness" and the "terror of isolation" return, bringing back the old fear, a dread instigated by the white settlers' statistical inferiority that underlies the Europeans' day-to-day life as a minority in Rhodesia and that had been well-hidden behind the cruel treatment of "the natives" (LESSING, 2014, p. 49). Now the strangeness of the landscape materializes into a new "hostility": "a cold, hard, sullen indomitability that walked with me, as strong as a wall, as intangible as smoke; it seemed to say to me: you walk here as a destroyer" (LESSING, 2014, p. 56). Her previous idealism, the beliefs in being in control of change and in being able to construct a fairer world through goodwill and kindness, now seems untannable. Most importantly, the settler's masks – the carefully-built benign narratives of legitimization that cover up the "invader" epithet – have to be put down. The episode triggers a moment of epiphany: "I went slowly homewards, with an empty heart: I had learned that if one cannot call a country to heel like a dog, neither can one dismiss the past with a smile in an easy gush of feeling, saying: I could not help it, I am also a victim" (LESSING, 2014, p. 56).

White-settler displacement takes different shapes in the narrative and is directly related to the *bildung* process. As the girl grows up, the displacement created by the gap between language and place that can be labelled as alienation gives way, in adolescence, to a short-lived period of utopian beliefs in a peaceful solution that would allow colonizer and colonized to live in harmony. Penetrating the wilderness outside her familiar surroundings disrupts this illusion and brings back the feeling of settler displacement. It is, however, the contact with Chief Mshlanga's people in their own territory and the realization that she is tolerated but unwelcome that bring forth the consciousness of her own invader status and the falseness of the narratives that had attempted to camouflage that ugly truth. In a settler postcolonial context, Nkosikaas's trajectory shows both the movement towards self-searching and away from the family and community mores that are pointed out by Moretti as characteristics of the *bildung*.

Cultural and Physical Displacements

In addition to portraying the feelings of displacement that affect the white settler protagonist personally, "The Old Chief Mshlanga" also reveals different types of displacement techniques adopted by the British to physically push African people away

from the parts of the Rhodesian land they want to settle in, and, metaphorically, to distance African people from their traditional lifestyles.

Settler colonialism has, as its main tenet, the physical dislocation of native people and, to that end, demarcating space according to the settlers' interests and controlling access to those spaces become major preoccupations. Bill Ashcroft (2001), in his assessment of the deep transformations that colonialism has operated in the world, examines how colonial mechanisms such as mapping and surveying contributed to indigenous displacement by, among other actions, promoting a split between the notions of space and place, a division that did not exist in many non-westernized cultures. If, in pre-colonial times, in several societies "a sense of place may be embedded in cultural history, in legend and language, in art and dance" (ASHCROFT, 2001, p. 125), colonialism, especially in its settler version, acted to break that link to create an impression of *terra nullius* and "empty space", as well as the idea of alleged unproductive land that appeared available to be taken by the Europeans. "The Old Chief Mshlanga" re-enacts this surveillance in Nkosikaas's habitual and fierce "ranging the bush" to (even if unconsciously) claim ownership of what was once part of the traditional migratory routes of Chief Mshlanga's people. Farm boundaries as well as country borders were set by the Europeans to better manage their possessions regardless if these frontiers interfered with the relationship between different local ethnicities and interrupted or diverted migratory routes. Several details in Lessing's story point out such interferences, as well as the cultural displacement they generate. One of the white settler strategies to generate cultural displacement is to conveniently misconstrue the African ways to adapt to British impositions:

The black people on the farm were as remote as the trees and the rocks. They were an amorphous black mass, mingling and thinning and massing like tadpoles, faceless, who existed merely to serve, to say "Yes, Baas," take their money and go. They changed season by season, moving from one farm to the next, according to their outlandish needs, which one did not have to understand, coming from perhaps hundreds of miles North or East, passing on after a few months—where? Perhaps even as far away as the fabled gold mines of Johannesburg, where the pay was so much better than the few shillings a month and the double handful of mealie meal twice a day which they earned in that part of Africa (LESSING, 2014, p. 48).

Cultural displacement, in the excerpt above, is also realized through the effacement of the servants' individualities. Colonialism promoted the cultural displacement of original populations as a necessary pre-emptive measure to guarantee cheap labor exploitation. The system of indentured labor barely kept a façade of voluntariness, while maintaining its forceful and controlled intent (ASHCROFT; GRIFFITHS; TIFFIN, 2007). Austin observes that control over indigenous people's labor in Rhodesia was officially regulated by the Master and Servants Act (1901), which covered

[...] 'bodily labour' in domestic service, mining, agriculture, husbandry, trade, manufacture and handicrafts. The 'servant who absents himself without leave from

his master's house or premises. . . is intoxicated, refuses to obey any command of his master' ... is abusive or insulting, either by language or conduct to his master or his master's wife or children' is liable to criminal prosecution. (AUSTIN, 1975, p. 63).

Lessing's narrative echoes the domestic implications of such laws in the relationship between the Jordans and their servants. As we have seen, the African servants are either "taken for granted" (only as long as they do not disrespect the law or colonial etiquette), or highly criticized for their "incompetence". Labor exploitation also rests on their classification into stereotypical categories:

Working in our house as servants were always three natives: cook, houseboy, garden boy. They used to change as the farm natives changed: staying for a few months, then moving on to a new job, or back home to their kraals. They were thought of as "good" or "bad" natives; which meant: how did they behave as servants? Were they lazy, efficient, obedient, or disrespectful? If the family felt good-humoured, the phrase was: "What can you expect from raw black savages?" If we were angry, we said: "These damned niggers, we would be much better off without them." (LESSING, 2014, p. 51).

The girl observes how "[i]t was even impossible to think of the black people who worked about the house as friends, for if she talked to one of them, her mother would come running anxiously: "Come away; you mustn't talk to natives" (LESSING, 2014, p. 49). There is no interest in the servants' individuality or cultural background and personal life outside the farm. Linguistically, servants are ridiculed whether they use their native languages or attempt to speak English. When a white policeman points out that the farm's cook is "an important man" (LESSING, 2014, p. 49) – actually Chief Mshlanga's successor – mechanisms of control are immediately set into motion to offset his distinctiveness:

"He'd better not put on a Chiefs son act with me," said my mother.

When the policeman left, we looked with different eyes at our cook: he was a good worker, but he drank too much at week-ends—that was how we knew him. [...] My mother became strict with him now she knew about his birth and prospects. Sometimes, when she lost her temper, she would say: "You aren't the Chief yet, you know." And he would answer her very quietly, his eyes on the ground: "Yes, Nkosikaas." (LESSING, 2014, p. 49).

While local labor is either a "necessary evil" or something white Europeans can do without in some colonial contexts, the last paragraphs of the story are paradigmatic of the main end-objective of settler colonialism – the physical displacement of local populations. The story ends with Nkosikaas's narration of the conflict that triggers the final banishment of Chief Mshlanga's people, showing the settler colonial particularities of this contact zone. The dispute was prompted by the fact that the farm was "trampled

down by small sharp hooves, and it was discovered that the culprits were goats from Chief Mshlanga's kraal" (LESSING, 2014, p. 56). The goats were confiscated and a fee was set for their retrieval:

From my father's point of view, at least two hundred pounds' worth of damage had been done to the crop. He knew he could not get the money from the old man. He felt he was entitled to keep the goats. As for the old Chief, he kept repeating angrily: "Twenty goats! My people cannot lose twenty goats! We are not rich, like the Nkosi Jordan, to lose twenty goats at once."

At last my father stated finally: "I'm not going to argue about it. I am keeping the goats." The old Chief flashed back in his own language: "That means that my people will go hungry when the dry season comes."

"Go to the police, then," said my father, and looked triumphant. There was, of course, no more to be said. (LESSING, 2014, p. 56).

Referring once more to the history of Rhodesia, it is possible to observe that this white arbitration facilitates what Msindo (2017, p. 255) calls "economic alienation" or "governing by poverty". The episode above suggests that this particular type of cultural displacement by economic alienation consists of undermining the important role that livestock had for Rhodesians, both in pre and postcolonial times. Before the arrival of the British, livestock had different uses "as a sign of prestige and status, as dowry payment, as sacrificial offerings to the deities, as a form of currency in a barter-system economy" (MSINDO, 2017, p. 256). And, as the story suggests, livestock remained an important source of income for native Rhodesians even after the British instituted a European currency system.

Crushed by the impoverishment imposed by white settlers and their biased justice system, Chief Mshlanga's people are moved to a reserve so that their land is officially made available for white settlement. The story ends with Nkosikaas's account of a visit to Chief Mshlanga's dilapidated *kraal* one year later:

There was nothing there. Mounds of red mud, where the huts had been, had long swathes of rotting thatch over them, veined with the red galleries of the white ants. The pumpkin vines rioted everywhere, over the bushes, up the lower branches of trees so that the great golden balls rolled underfoot and dangled overhead: it was a festival of pumpkins. The bushes were crowding up, the new grass sprang vivid green.

The settler lucky enough to be allotted the lush warm valley (if he chose to cultivate this particular section) would find, suddenly, in the middle of a mealie field, the plants were growing fifteen feet tall, the weight of the cobs dragging at the stalks, and wonder what unsuspected vein of richness he had struck. (LESSING, 2014, p. 57).

Despite Nkosikaas's melancholy tone in the first paragraph above, the fact that, as a white settler, she has been assigned the role of narrator to describe the annihilation

of an African village retrospectively is paradigmatic of which part is bound to win and prosper – and, significantly, tell the story – in a settler postcolonial backdrop. In her characteristic critical vein, the narrator’s tone in the last paragraph shifts to an ironic one, as she envisions the recklessness with which the next white owners might treat the Other’s land, a land that might not be cultivated after all, due to lack of knowledge or persistence. An alternative scenario to this implies that the next owner might discover that the land is especially fertile by sheer good luck. In both cases the loss of a community (only one more African “tribe”) and everything that disappears with it will be minimized and hidden behind settler narratives of conquest and indigenization. The story’s final message points to the European interest in the effacement of African history to serve the necropolitical purposes of settler colonialism.

A settler postcolonial *bildung*

Although fictional, Lessing’s story is set against a historically verifiable background and reflects remarkably well some of the complexities of settler postcolonialism in Southern Rhodesia, a paradoxical “white man’s country” (KLEIN, 2000, p. 33) where white people constituted only 5% of the population, at the time of narration. This article attempted to show how the presence of displacement in the story, in different guises – linguistic, metaphorical, cultural and physical –, has a crucial role in the maintenance of white settler hegemony and in the protagonist’s trajectory towards self-knowledge, a process that, nevertheless, has a bitter outcome. By breaking the social and familial rules of non-involvement with the natives, Nkosikaas achieves not a solution to the conflicting relationship between colonizer and colonized (as at a certain stage her adolescent idealism had envisaged), but a new perception of her own accountability as invader and cultural eradicator. With “The Old Chief Mshlanga”, Lessing renovates the *bildung* formula by associating her female protagonist’s coming of age process with the covert agenda of settler postcolonialism.

SCHEIDT, D. Desenraizamento em “O Velho Chefe Mshlanga”, de Doris Lessing: Um *bildung* do pós-colonialismo de povoamento. **Revista de Letras**, São Paulo, v.62, n.1, p.37-52, 2022.

- **RESUMO:** “O Velho Chefe Mshlanga” é um dos contos mais conhecidos e antologados da coleção *Histórias Africanas*, publicada por Doris Lessing em 1965. A obra explora, entre outros temas, as grandes e pequenas crueldades do racismo e da segregação em fazendas de povoadores brancos na Rodésia do Sul, onde a autora passou a infância e parte da adolescência. O enredo de “O Velho Chefe Mshlanga” pode ser associado a duas práticas literárias bem conhecidas: a tradicional modalidade do *bildung* e a abordagem crítica a um tipo de colonialismo denominada “pós-colonialismo de povoamento”. Este artigo explora o fato de que esta mistura de enredo de amadurecimento e denúncia

da hegemonia dos povoadores brancos proporciona solo fértil para a análise de vários objetos de pesquisa dos estudos sobre pós-colonialismo de povoamento, particularmente, as diferentes implicações das questões de lugar e deslocamento/desenraizamento, tanto para a protagonista branca quanto para as personagens africanas da narrativa.

- **PALAVRAS-CHAVE:** Pós-colonialismo de povoamento; Bildung; Deslocamento/Desenraizamento; “O Velho Chefe Mshlanga”.

REFERENCES

- ASHCROFT, B. **Post-Colonial Transformation**. London: Routledge, 2001.
- ASHCROFT, B.; GRIFFITHS, G.; TIFFIN, H. **Post-Colonial Studies: The Key Concepts**. London: Routledge, 2007.
- AUSTIN, R. **Racism and Apartheid in Southern Africa: Rhodesia, a Book of Data**. Paris: The Unesco Press, 1975.
- ERIKSON, E. **Childhood and Society**. New York: Norton, 1993.
- JOHNSTON, A.; LAWSON, A. Settler Colonies. *In*: SCHWARZ, H.; RAY, S. (ed.). **A Companion to Postcolonial Studies**. Oxford: Blackwell Publishing, 2000. p. 360-376.
- KLEIN, C. **Doris Lessing: A Biography**. London: Gerald Duckworth & Co., 2000.
- LESSING, D. The Old Chief Mshlanga. *In*: LESSING, D. **African Stories**. London: Simon and Shuster, 2014. p. 47-58.
- LESSING, D. **Under My Skin: Volume One of My Autobiography, to 1949**. New York: Harper Collins E-books, 2013.
- MORETTI, F. **The Way of the World: The Bildungsroman in European Culture**. London: Verso, 1987.
- MSINDO, E. Settler Rule in Southern Rhodesia, 1890-1979. *In*: CAVANAGH, E.; VERACINI, L. (ed.). **The Routledge Handbook of the History of Settler Colonialism**. London: Routledge, 2017. p. 247-262.
- PRATT, M. L. **Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation**. London: Routledge, 1992.
- WOREK, M. (ed.). **Nobel: A Century of Prize Winners**. Ontario: Firefly Books, 2013.

ASTUTO, OCULTO E EVIDENTE: A PESQUISA, DE JUAN JOSÉ SAER, COMO SÍMBOLO DA APORIA INTERPRETATIVA

Diego Gomes do VALLE*

- **RESUMO:** O presente artigo analisa o romance *A pesquisa*, de Juan José Saer, elucidando os modos pelos quais os limites do relato, da interpretação, da linguagem e da própria objetividade compõem a moldura deste romance policial. A estrutura do romance é formada por três níveis macros, os quais se desdobram em outros de modo abismal. Pichón e seu relato policial ocupam o centro nevralgico do romance, pois traz o investigador Morvan diante do mistério que envolve um *serial killer* de anciãs francesas. A narrativa de Pichón, por sua vez, evoca toda uma gama mitológica e simbólica que ilumina, retrospectivamente, todo o romance. Paralelamente, desenvolve-se uma discussão em torno de um romance intitulado *Nas tendas gregas*, o qual traz toda uma discussão em torno do conceito de verdade ficcional e verdade da experiência. Para discutir esses e outros níveis da narrativa, trazemos os comentários de Adorno a respeito da posição do narrador em momentos de crise do próprio ato de narrar, além de reflexões simbólicas, que ampliam significativamente a dimensão interpretativa da obra. Desse modo, cremos oferecer elementos suficientes para manter produtivamente a aporia interpretativa do romance de Juan José Saer.
- **PALAVRAS-CHAVE:** *A pesquisa*; Juan José Saer; leitura; narrador; simbolismo.

Entrando no labirinto

Edgar Allan Poe, em célebre passagem de “Os crimes da Rua Morgue”, diz:

Assim como o homem forte se rejubila com a aptidão física e se compraz nos exercícios que compelem os músculos à ação, assim também o analista se orgulha da atividade espiritual cuja função é desemaranhar. Encontra prazer até nas mais triviais ocasiões que lhe desafiam o talento. Gosta de enigmas, de rébus, de hieróglifos, e revela em cada uma das soluções um poder de perspicácia que, na opinião vulgar, assume caráter sobrenatural. Os resultados, habilmente deduzidos pela própria alma e essência do seu método, possuem, na realidade, todo o aspecto de uma intuição (POE, 1961, p.1).

* Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG). Departamento de Estudos da Linguagem. Ponta Grossa – Paraná – Brasil. 84010-390. diegouab@gmail.com.

Artigo recebido em 15/03/2022 e aprovado em 08/07/2022.

A arte da dedução, do raciocínio lógico que, se não salva as vidas já ceifadas - posto que o detetive é sempre um ator caudatário da peça em que o criminoso protagoniza - serve para que evite novos crimes. Contudo, fica claro que, sobretudo, o crime desvendado revela um aspecto lúdico no ato de desvendar o homicídio, já que o ato contemplativo se compraz na resolução, na dedução inteligente e algo envaidecida; como se houvesse uma justificativa estética para o problema do mal e do sofrimento humano¹.

Buscamos, neste breve artigo, refletir a respeito de alguns tópicos contidos no romance *A pesquisa* (1999), do argentino Juan José Saer. A proposta geral consiste em explorar o texto em dois níveis distintos e complementares, a saber: a forma do romance policial em si, que deliberadamente joga com certa paródia do gênero - o que, por isso mesmo, busca superar e aprofundar o alcance do convencionalismo policial -, e que se estrutura numa espécie de labirinto borgiano, composto de livros, crimes, lacunas e consciências atormentadas². Por outro lado, daremos atenção ao conteúdo simbólico e mitológico que nutrem a forma labiríntica da narrativa, sendo vistos partir da perspectiva leitora. Uma abordagem a partir dos caminhos percorridos pelo leitor-modelo nos evidenciará uma abertura interpretativa suficientemente complexa para dar conta da ambiguidade essencial do romance em questão.

Começaremos por estabelecer a base da fabulação do romance de Saer, organizando os níveis e, pelo menos, traçando os limites deste labirinto. Este espaço, que é de linguagem, acaba sendo construído, como veremos, com resquícios gastos e repisados dos romances policiais clássicos. Na sequência, abordaremos aquele que, como se sabe, é o calcanhar de Aquiles das histórias detetivescas: o foco narrativo associado à figura do narrador, como pontua categoricamente Tzvetan Todorov em texto clássico sobre o assunto:

[...] o narrador não pode nos transmitir diretamente as réplicas dos personagens envolvidos nela, nem nos descrever seus gestos: para fazer isso, tem necessariamente de passar pela intermediação de um outro (ou do mesmo) personagem que relatará, na segunda história, as palavras escutadas ou os atos observados” (TODOROV, 2003, p.68).

Veremos que a “solução” de Saer a esse problema se relaciona a outro, que é o das (im)possibilidades de se narrar objetivamente em um mundo no qual os postulados realistas foram esfacelados, como esclarece Pichón, o narrador principal da trama:

¹ Em “*Del culto de los libros*”, Jorge Luis Borges cita o comentário de Helena de Troia - personagem que será bem aludida aqui -, que alude à necessidade de toda uma sorte de azares tecidos pelos deuses para que não falte algo para ser cantado às gerações seguintes. O bibliotecário cego também recorda da famosa frase de Mallarmé: “*El mundo existe para llegar a un libro*” [*Le monde est fait pour aboutir à un beau livre*] (BORGES, 1980, p.229).

² Assim como o pesquisador Eduardo Fava Rubio, entendemos que o romance *A pesquisa* não pode ser plenamente compreendido dentro do gênero policial a não ser que levemos em consideração o conceito de transgressão do gênero: “Por outro lado, é uma narrativa que questiona a si própria como representação do real, que busca a realidade e a verdade inerente à própria ficção, que cria um espaço ficcional próprio à medida que se desenvolve como uma espécie de contínuo nos romances e contos do escritor” (RUBIO, 2012, p.138).

Vocês devem estar se perguntando, se bem os conheço, que posição ocupo neste relato, posto que pareço saber dos fatos mais do que aquilo que eles mostram à primeira vista e falo sobre eles e os transmito com a mobilidade e a ubiqüidade de quem possui uma consciência múltipla e onipresente, mas quero fazer-lhes notar que o que estamos percebendo neste momento é tão fragmentário quanto o que sei acerca do que lhes estou contando (SAER, 1999, p.18).

Para estas discussões, ademais dos comentários atinentes ao gênero policial e da trama em si, buscaremos nos apoiar em uma leitura filosófica e simbólica daquilo que a obra de Saer nos oferece, apontando direções diversas e, esperamos, complementares para o mistérios ali contidos.

A trama contida n’A *pesquisa* de Saer

Como muitas narrativas contemporâneas, *A pesquisa* busca reter e usufruir ao máximo do modelo de relato realista, mas sem a crença de que tais processos narrativos são definitivos e munidos de autoridade significativa. Por outro lado, a narrativa policial clássica e suas formas consagradas são retomadas a partir de uma matriz paródica, em que é apropriado certo modelo da literatura de entretenimento. Superando o realismo barato e também subvertendo certa expectativa sobre o gênero policial, o romance de Saer abre-se para uma discussão mais ampla a respeito do conceito de representação e também sobre as relações entre verdade factual e verdade narrada.

Esquemáticamente, como se sabe desde o texto de Todorov (2003) “Tipologia do romance policial”, há duas grandes formas deste gênero, a saber: o romance policial clássico (de enigma) e o romance policial moderno (de suspense). O romance de Saer se insere, apropriando-se e parodiando, no primeiro tipo, já que segue, em sua narrativa central, toda a formatação de um enredo voltado à resolução de um mistério, conforme a percuciente conceituação de Poe. O raciocínio lógico-dedutivo do detetive Morvan³, mesmo que entremeado por lacunas providenciais, predomina; fato que inegavelmente insere o romance em análise na mesma modalidade popularizada por Arthur Conan Doyle.

A pesquisa possui, no nível amplo do livro, três mistérios sobrepostos e de aparente desconexão: a narrativa policialesca de Pichón, narrador intradieético que conduz a trama central do romance; há também o imbróglgio que envolve a autoria do romance *Nas tendas gregas*, o qual se baseia na *Iliada*, de Homero; e, por fim, o terceiro mistério, mais sutil, impreciso e irresoluto como os anteriores, envolve o irmão gêmeo de Pichón (chamado de Gato) e Elisa, sua amante⁴. Os três mistérios só podem se conectar por uma abstração leitora, que, segundo a explicação de Iser:

³ “Como em todo investigador autêntico, qualquer que fosse o campo a que se dedicasse, a pulsão da verdade sobressaía nele” (SAER, 1999, p.15).

⁴ Personagens centrais do romance *Nadie, nada, nunca*, escrito por Saer em 1980, período ditatorial na Argentina.

A relação entre o texto e o leitor se caracteriza pelo fato de estarmos diretamente envolvidos e, ao mesmo tempo, de sermos transcendidos por aquilo que nos envolve. O leitor se move constantemente no texto, presenciando-o somente em fases; dados do texto estão presentes em cada uma delas, mas ao mesmo tempo parecem ser inadequados. Pois os dados textuais são sempre mais do que o leitor é capaz de presenciar neles no momento da leitura. Em conseqüência, o objeto do texto não é idêntico a nenhum de seus modos de realização no fluxo temporal da leitura, razão pela qual sua totalidade necessita de sínteses para poder se concretizar. Graças a essas sínteses, o texto se traduz para a consciência do leitor, de modo que o dado textual começa a constituir-se como correlato da consciência mediante a sucessão das sínteses (ISER, 1999, p.12-13).

Assim, estabeleceremos tais sínteses para que possamos colocá-las em relação mútua, em benefício de uma compreensão global, mesmo que provisória e polissêmica. Iniciemos: Pichón, argentino, mas que vive há anos na França inicia, *in medias res*, o relato policial ao seu amigo Tomatis e ao recém-conhecido Soldi -, que sempre viveram ali na Argentina⁵. A narrativa de Pichón traz o investigador Morvan às voltas com o caso de um *serial killer* de vinte e sete anciãs francesas, todas elas da região próxima à delegacia. Embora muito comprometido, cumprindo com a expectativa do detetive clássico (inteligente e de grande perspicácia), Morvan e sua equipe não conseguem qualquer pista, motivo pelo qual a superintendência encaminha um documento exigindo trocas na equipe e outras providências. O colega de Morvan, espécie de relações públicas da Polícia e atual companheiro da ex-esposa de Morvan, comissário Lautret, sarcasticamente reduz o documento a minúsculos pedaços.

Precedido pela intuição penetrante de Morvan, o qual “presentiu que a sombra que vinha perseguindo fazia nove meses, inapreensível apesar de sua proximidade angustiante, estava outra vez se pondo em movimento, resolvida a atacar” (SAER, 1999, p.79), o 28º crime ocorre trazendo uma pista definitiva, mas ainda ambígua: um pedaço do documento rasgado naquela sala em que estavam Morvan, Lautret e mais dois ajudantes. Morvan não hesita em atribuir o crime a Lautret⁶: “o quebra-cabeças estava por fim concluído” (SAER, 1999, p.95); o qual passa a ser o grande mote investigativo, embora somente o investigador Morvan tenha enxergado naquele papel a prova cabal.

Na sequência, uma senhora, por telefone, comunica que Lautret havia agendado uma visita para prestar esclarecimentos a respeito dos crimes da região. Morvan imediatamente se propõe a ir no lugar do comissário. Após um jantar e algumas taças de vinho, Morvan acorda ensanguentado e nu no banheiro da anciã. Ato contínuo, Lautret e a equipe flagram Morvan diante de uma nova cena de crime. Cumpre esclarecer que o foco narrativo sobre Morvan cessa justamente quando ele perde a consciência, gerando uma lacuna fundamental para a compreensão de todo mistério policial. O relato de Pichón termina com Morvan internado em um manicômio e iniciando uma busca

⁵ Apelando a um convencionalismo dos romances policiais, enuncia Pichón: “quero que saibam desde já que este relato é verídico” (SAER, 1999, p.9).

⁶ Sobre Lautret, pensava Morvan que “talvez tivesse visto filmes policiais em demasia” (SAER, 1999, p.29).

por entender o que se passou naquela noite e nas outras que envolveram os demais assassinatos.

Pichón arremata seu relato evocando elementos mitológicos, que serão discutidos mais tarde, para endossar a interpretação que coloca Morvan como uma variante de Dr. Jekyll e Mr. Hyde, a qual é simbolizada pela figura do touro branco. Tomatis, com sarcasmo e morosidade, interpreta o crime como uma conspiração de Lautret, o verdadeiro criminoso. Desse modo, o primeiro mistério mantém-se ambíguo.

O segundo mistério - que reuniu Pichón, Tomatis e Soldi no dia em que se dá o tempo da enunciação -, versa sobre a autoria do dactilograma *Nas tendas gregas*. Julia, filha de Washington – falecido amigo de Tomatis – reúne os convivas para uma reunião em Rincón Norte, para onde *navegaram* os três. Ali, discutem, emulando a célebre “questão homérica”, a respeito da autoria do texto. A filha, por razões especialmente mercadológicas, sustenta a autoria paterna, ao passo que os três levantam dúvidas. O fato é que a discussão não chega a um bom termo, e o tópico em discussão fica em suspenso. Adiante, comentaremos o conteúdo central do romance apócrifo e suas possibilidades de relação com o todo de *A pesquisa*.

O terceiro mistério gira em torno de Gato e Elisa. É necessário esclarecer que esse nível da narrativa, assim como o do segundo mistério, é sempre narrado por um narrador onisciente, mas que revela somente algumas pistas esparsas a respeito dos personagens citados:

George Burton, autor de inúmeros romances policiais, explica ao narrador que ‘todo romance policial está construído sobre dois assassinatos, sendo que o primeiro, cometido pelo assassino, nada mais é senão um pretexto para o segundo no qual ele é a vítima do assassino puro e impune, do detetive’ (TODOROV, 2003, p.66).

A primeira menção a esse pretexto aludido acima é feita *en passant*: “Ao resolver a viagem em Paris, vários meses antes, os objetivos práticos – a venda dos poucos bens da família, único vínculo com a cidade, além dos dois ou três amigos, após o desaparecimento do Gato e da morte recente de sua mãe.” (SAER, 1999, p.40).

É o olhar de Soldi que revela algo a mais da relação que envolve Tomatis-Pichón-Gato:

Desde há dois anos, quando pela primeira vez se aproximou de Tomatis, [Soldi] ouviu-o falar com frequência dos gêmeos Garay, um dos quais desapareceu faz uns oito anos, sem deixar rastro, como dizem, e o outro vive em Paris há mais de vinte anos. Segundo Tomatis, eram tão idênticos que as pessoas os confundiam o tempo todo e eles mesmos, sem terem combinado coisa alguma de forma explícita, contribuíam com manobras sutilíssimas, por pura brincadeira ou por razões obscuras até para eles mesmos, para aumentar a confusão (SAER, 1999, p.43).

Como já comentado, Gato e Elisa fazem parte de outro romance de Saer, mas em *A pesquisa* são mencionados parcamente. Ao chegarem à casa de Rincón, Pichón alude a

histórias contadas ao filho sobre o lugar e a companhia de Gato. Neste momento, Tomatis se lembra da infância com os gêmeos de Garay e, por meio de um discurso indireto livre, o narrador revela um significativo dado a respeito dos desaparecidos:

Daquela casa haviam desaparecido vários anos antes, literalmente sem deixar rastros, o Gato e Elisa. Foram, como tinham o costume de fazer havia muitos anos, passar uns dias juntos e nunca ninguém mais voltou a vê-los. A casa de Rincón sempre fora para eles o recinto sacrossanto onde repetiam periodicamente o ritual do adultério (SAER, 1999, p.63).

Tomatis parece sempre às voltas com a presença ausente de Gato, evidenciando ainda mais a tensão com Pichón, como se este fora o falso duplo. A impressão que Soldi – o espectador privilegiado e espécie de personificação do leitor-modelo do romance – é de que toda a narrativa de Pichón e as réplicas de Tomatis estão repletas de subentendidos partilhados somente pelos dois: “Mais do que nunca, enquanto ouve Pichón e Tomatis dialogarem, tem a impressão de estar assistindo a uma comédia da qual ele é o único espectador [...] são como atores em plena encenação” (SAER, 1999, p.103). Assim, a trama envolvendo Gato e Elisa revela não só o caráter do narrador da trama policial de Morvan, mas também a atmosfera tensa que permeia o reencontro de Pichón e Tomatis:

Soldi acredita notar que, quando se dirigem a ele, os dois amigos mudam de tom de modo imperceptível, e suas frases parecem se tornar ligeiramente mais claras e explicativas do que as que trocam, elípticas e repletas de subentendidos, quando falam entre si (SAER, 1999, p.44).

A grande mágoa de Tomatis parece residir no modo – misterioso, cumpre dizer – com que Pichón se recusa a vir da França quando ocorreu o desaparecimento de Gato e Elisa: “Pichón se recusou a vir, alegando que de todo modo eles não reapareceriam e que agora tinha outra família na Europa” (SAER, 1999, p.104). Ressentido, Tomatis deixa de responder às cartas de Pichón e durante dois anos não conversa com o irmão do desaparecido. O fato é que o gêmeo vivo “já faz vários anos que vem censurando a si mesmo em segredo por não ter vindo por ocasião do desaparecimento do Gato e de Elisa” (SAER, 1999, p.106). Neste jogo de ironias e subentendidos, uma mariposa (ou mais de uma?) toma conta dos momentos finais do romance, até que Pichón mata um exemplar voador e diz: “– Eu preveni você, quando a tirei do meu bolso, que não queríamos mais ver você por aqui. – Essa não é a mesma – diz Tomatis, debruçando-se sobre o pires de azeitonas. – Quem sabe? – pergunta Pichón. – E, se não for, que diferença faz?” (SAER, 1999, p.156).

Desse modo, o nominalismo⁷ de Pichón é apreendido – “só pelo fato de existir, todo relato é verídico” (SAER, 1999, p.19); o que ilumina, retrospectivamente, os três

⁷ Segundo o *Dicionário de filosofia*, citando Leibniz: “são nominalistas todos os que acreditam que, além das substâncias singulares, só existem os nomes puros e, portanto, eliminam a realidade das coisas abstratas

mistérios, convertendo à arbitrariedade dos nomes, ao fundamento do narrar o valor de veracidade, como se verá na próxima seção do presente trabalho.

Os limites do relato e o efeito de real

Theodor Adorno, no famoso ensaio “Posição do narrador no romance contemporâneo”, diz aporeticamente que “não se pode mais narrar, embora a forma do romance exija a narração” (ADORNO, 2003, p.55). O romance policial que se produz após as fraturas impostas ao realismo ingênuo tem que se haver com essa condição, na qual o enigma (focando na vertente que nos interessa) se insere em uma questão mais ampla do que a dos gêneros literários, mas que a determina sobremaneira. Como lembra Paul Valéry, “a marquesa saiu às cinco horas” é uma frase que, pela vulgaridade ingênua, atualmente nos desafia. A atual narrativa “não tolera mais nenhuma matéria sem transformá-la, solapando assim o preceito épico da objetividade” (ADORNO, 2003, p.55).

Em *A pesquisa*, o narrador intradieético, Pichón, deixa claro que se trata da *sua* narrativa, a qual, por sua vez, recebe a mirada externa de um narrador inominado e também é completada (refutada) pela narração final de Tomatis, o qual constrói sua interpretação estritamente sobre o relato de Pichón, ou seja, sem qualquer elemento empírico, mesmo que rudimentar. Tomatis acaba emulando o verdadeiro tipo investigativo dos romances policiais, que com superioridade intelectual se apossa do problema e dá a peripécia final: “É possível – diz Tomatis pela terceira vez. – Mas por que tornar tudo tão complicado? Em física ou em matemática, a solução mais simples é sempre a melhor” (SAER, 1999, p.146).

A tentativa de se decifrar o enigma da vida exterior e interior, presente em *A pesquisa*, só pode ser uma tangência transversal, ensaística (no sentido adorniano). Assim, Pichón se afirma como aquele que leu nos jornais tudo quanto se disse respeito do crime, ou seja, aquele que teve contato direto com o texto (uma versão) a respeito do crime. A subjetividade do narrador - nesse caso, Pichón – é fundamental, pois é ele quem estabelece o efeito de real em dois níveis: para Soldi, Tomatis e para o leitor-modelo. “- Não me refiro à veracidade da história, mas à minha – diz Pichón. – Se não acreditarem em mim, mando para vocês os jornais” (SAER, 1999, p.107).

A parcialidade assumida de Pichón torna a sua narrativa mais verossímil e como que converte sua própria história em uma espécie de ensaio sobre o narrativa policial: “A nova reflexão é uma tomada de partido contra a mentira da representação, e na verdade contra o próprio narrador, que busca, como um atento comentador dos acontecimentos, corrigir sua inevitável perspectiva. A violação da forma é inerente a seu próprio sentido” (ADORNO, 2003, p.60).

Inegavelmente, há um sarcasmo silencioso em se apontar a irre realidade da ilusão, em se aceitar *in limine* o caráter provisório e, por que não, ensaístico do relato, a “ingenuidade

e universais” (ABBAGNANO, 2012, p.836). “O universalismo não existe e é apenas um *flatus vocis*” (ABBAGNANO, 2012, p.1168). Ou seja, há uma abjunção entre a palavra e a coisa.

da não-ingenuidade” (ADORNO, 2003, p.61).A observação imparcial não existe no romance de Saer, pois o leitor é convocado a, como Tomatis, dar a sua versão.A distância dos fatos (a própria noção de “fato” é abalada) e a distância das narrativas fazem com que “a diferença entre o real e a *imagem* é [seja] cancelada por princípio” (ADORNO, 2003, p.62).

O livro atribuído a Washington acaba romanceando a epopeia homérica, pois traz a fragmentação do gênero romanesco para a representação épica, que não é “ingênua” nesta versão do dactilograma encontrado.

*Nas tendas gregas*⁸

Ademais da autoria controversa, o romance *Nas tendas gregas* traz o seguinte enredo:

O tema é a guerra de Tróia e o lugar, a planície de Escamandro, diante dos muros da cidade sitiada, onde se instalou o acampamento grego, conforme anuncia o título com um tom rigorosamente descritivo e documental. As oitocentas e quinze páginas se desenvolvem, da primeira à última, sem exceção, no acampamento. Nem uma única vez o narrador vai para o outro lado dos muros e, se o romance termina quando as portas de Tróia se abrem para deixar passar o cavalo de madeira, a cena é vista de longe, por um velho soldado que ignora o engano que seus próprios aliados urdiram [...] Como o resto do que existe, Tróia parece ser para o narrador, ao mesmo tempo, próxima e distante (SAER, 1999, p.48).

Só por esse excerto, trazido pelo narrador heterodiegético de *A pesquisa*, já se percebe que o mote do romance depende diretamente da questão do narrador e suas (im) possibilidades de se narrar objetivamente, contrariando a expectativa épica associada ao poema homérico: “O que se desintegrou foi a identidade da experiência, a vida articulada e em si mesma contínua, que só a postura do narrador permite” (ADORNO, 2003, p.56). Adiante, como mostraremos, Soldi irá perceber que esse tópico levantado por Adorno é a questão limitadora do relato de Pichón.

Em meio às discussões a respeito do romance, Tomatis cita três estrofes retiradas do oitavo círculo infernal de *A divina comédia*, nas quais se encontra justamente o brado daquele que urdiu o cavalo de madeira: Ulisses, que, juntamente com Diomedes, expiam em chamas suas culpas. Interessante apontar que a fala de Ulisses é uma outra narrativa, que versa sobre sua última viagem. Desse modo, a multiplicidade das vozes narrativas vai se interpondo em *mise en abyme*.

⁸ Segue o soneto de César Vallejo, que inspirou o título da obra atribuída a Washington: *Y el Alma se asustó/ a las cinco de aquella tarde azul desteñida./ El labio entre los linos la imploro/ con pucheros de novio para su prometida./ El Pensamiento, el gran General se ciñó/ de una lanza deicida./ El Corazón danzaba; más, luego sollozó:/ la bayadera esclava estaba herida?/ Nada! Fueron los tigres que la dan por correr/ a apostarse en aquel rincón, y tristes ver/ los ocasos, que llegan desde Atenas./ No habrá remedio para este hospital de nervios./ para el gran campamento irritado de este atardecer!// Y el General escruta volar siniestras penas/ allá/ en el desfíladero de mis nervios!* (VALLEJO, 2015, p.30). Este “allá” seguido de reticências certamente inspirou o início do romance de Saer, que repete, como estribilho, a expressão durante a primeira parte, referindo-se à França.

Quando Pichón assegura que o relato sobre os crimes investigados por Morvan “saiu em todos os jornais. E além disso aconteceu perto da minha casa” (SAER, 1999, p.108), Soldi (chamado de Pinocho) afirma ironicamente que é irrefutável o argumento, dizendo que o autor de *Nas tendas gregas* já havia tratado do problema. Nesse momento, Soldi assume a voz narrativa e apresenta uma reflexão que vai ao encontro do que comentamos, via Adorno, a respeito das perspectivas épica e romanesca. Trata-se de investir nas diferenças entre o Soldado Velho e o Soldado Jovem. Ambos são vigias da tenda de Menelau, aquele que teve sua esposa raptada por Páris: “O Soldado Jovem, que acaba de chegar de Esparta faz apenas poucos dias, é quem sabe mais a respeito da guerra. O Soldado Velho, que está há dez anos na planície de Escamandro [...] não viu jamais um único troiano” (SAER, 1999, p.108). O Soldado Velho não sabia quase nada a respeito da guerra e de todo o imbróglgio passional e político, pois sempre estava sob as ordens diretas de Menelau, “O Soldado Jovem, por sua vez, estava a par de todos os acontecimentos, até o mais insignificante, que haviam ocorrido desde o começo do sítio. E não só ele, como também toda a Grécia, o que equivalia a dizer o universo inteiro” (SAER, 1999, p.109). Assim, parafraseado “A busca de Avernoes”, de Borges, tratava-se de um fim vedado não a todos os homens, mas a um só.

Soldi finaliza sua micronarrativa com o relato do Soldado Jovem, segundo o qual um rei egípcio, fabricou um simulacro de Helena “tão semelhante ao original que Páris levou a imitação consigo para Tróia acreditando tratar-se da verdadeira, a qual, segundo o Soldado Jovem ouvira dizer, ainda continuava no Egito” (SAER, 1999, p.111). O Soldado Velho, sagazmente, percebe, então que “[...] a causa dessa guerra vinha a ser um simulacro, o que de certo modo não mudava nada para ele porque, levando em conta o pouco que sabia sobre a guerra, não apenas sua causa, como também a guerra mesma era um simulacro” (SAER, 1999, p.111).

Pichón resume todo o problema a duas verdades: a verdade da experiência do Velho e a verdade da ficção do Jovem. Embora, como Soldi percebe, a primeira pretenda ser mais verdadeira, a segundo estabelece o *efeito de real*, posto que é mítica, no sentido etimológico de *mythos* (narração).

Nesse sentido, inspirado por Adorno, Silviano Santiago, no célebre ensaio “O narrador pós-moderno”, associa toda a discussão do filósofo de Frankfurt à questão da autenticidade do relato: “o narrador pós-moderno é aquele que quer extrair a si da ação narrada, em atitude semelhante à de um repórter ou de um espectador [...] ele não narra enquanto atuante” (SANTIAGO, 1989, p.39). Trata-se precisamente do que ocorre em todos os níveis de *A pesquisa*, inclusive no romance *Nas tendas gregas*: “ele [o narrador pós-moderno] retira do campo semântico de ‘ação’ o que existe de experiência, de vivência, para emprestar-lhe o significado exclusivo de *imagem*” (SANTIAGO, 1989, p.51). A experiência, na medida em que só é experienciável se for relatada, torna-se prescindível, desvinculada do fundamento que atribuiria maior validade factual:

O narrador pós-moderno é o que transmite uma ‘sabedoria’ que é decorrência da observação de uma vivência alheia a ele, visto que a ação que narra não foi tecida na substância viva da sua existência. [...] O narrador pós-moderno sabe que o ‘real’ e o ‘autêntico’ são construções da linguagem (SANTIAGO, 1989, p.40).

Se a citação acima elucida o mote dos Soldados, não é diferente quanto ao centro nevrálgico de *A pesquisa*. Pichón e Tomatis dialogam sobre o que foi experiência alheia (os crimes e a busca de Morvan) e silenciam a respeito do que foi experienciado por ambos (o sumiço de Gato e Elisa). Há incomunicabilidade no nível pessoal e direto quanto ao assunto que os afastou durante dois anos (sumiço de Gato), por outro lado, o enredo puramente discursivo que envolve Morvan os crimes em Paris os aproxima, mesmo que de modo tenso e repleto de subentendidos sarcásticos⁹.

Ressonâncias mitológicas

Se no nível discurso há todas as questões que envolvem a crise da objetividade do relato e seus desdobramentos na figura do narrador do romance, não podemos desconsiderar a forte carga simbólica presente em *A pesquisa* e o modo como tais símbolos complexificam ainda mais a narrativa policial de Saer.

Desde as primeiras linhas, como uma espécie de estribilho na narrativa de Pichón, os plátanos compõem uma espécie de tópico associado ao “lá” (Paris), ao estado perturbado de Morvan e a uma esfera simbólica ambígua. Sabe-se que, tradicionalmente, o plátano é uma planta que esteve associada a Helena de Tróia, recebendo, inclusive, um epíteto de Teócrito (310 a.C.- 250 a.C.), do qual retiramos este breve excerto:

Las primeras en tu [de Helena] honor, luego de entretejer una corona del loto que por el suelo crece, la pondremos en un umbroso plátano. Y las primeras que tomando del frasco de plata líquido aceite lo verteremos al pie del plátano umbroso. Y en su corteza letras quedarán grabadas, para que quien por su vera pase se detenga y a la doria lea: “Venérame, que árbol soy de Helena” (TEÓCRITO apud SÁNCHEZ, 1986, p.208).

Evidentemente, a presença dos plátanos evoca um campo semântico que será desenvolvido no romance e que dialoga com os três mistérios comentados no início do trabalho. Interessa-nos, neste momento, apontar que as plantas como que introduzem um estado de espírito perturbador em Morvan, o qual o conduz a uma dimensão inconsciente na qual as figuras mitológicas vão dando contornos narrativos para os traumas do investigador. A dificuldade em se narrar um sonho advém do caráter simbólico da matéria onírica. É comum o narrador de um sonho complementar e alterá-lo no momento da narração, glosando os símbolos e interpretando-os (colocando-os um *por causa* do outro) no próprio narrar. Mas o sonho é o império do “um após o outro”, ou mesmo “um ao mesmo tempo em que o outro”; dificilmente encontramos causalidades constantes nos sonhos.

Compreendemos, dentro desta temática que ora nos ocupamos, que o símbolo não requer a narrativa, o discurso racional, pois se impõe *phaticamente*, isto é, pela

⁹ “É óbvio que também do relato de Pichón cada um terá uma visão diferente, não só Soldi e Tomatis como o próprio Pichón, que nunca poderá verificar o teor exato de suas palavras na imaginação dos outros” (SAER, 1999, p.76).

via afetiva, intuitiva. O símbolo tem seu valor atrelado ao simbolizado para o qual ele aponta. Assim, Morvan se vê em um sonho recorrente no qual Morvan está perdido em uma cidade conhecida, um *labirinto conhecido*: “Não era propriamente uma cidade, mas uma série de imagens descontínuas de uma cidade” (SAER, 1999, p.22). Nesses sonhos, elementos mitológicos emergem nas notas de dinheiro (Cila e Caríbdis, Górgona e Químera), além dos onipresentes ramos de plátanos, que evocam a mitologia. Fica patente que o labirinto em questão é o eu de Morvan, o que é confirmado pelo modo como o *Dicionário de símbolos* apresenta em essência no verbete correspondente: “O labirinto também conduz o homem ao interior de si mesmo, a uma espécie de santuário interior e escondido, no qual reside o mais misterioso da pessoa humana” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p.531).

As várias vezes em que essa vertigem de Morvan arrebatava a narrativa de Pichón revelam uma constante perturbação, que condicionam o modo como ele interpreta os dados relativos às mortes causadas pelo *serial killer* e também a própria narrativa de Pichón, que silencia no paroxismo desse abalo emocional: “fios tortuosos de uma teia de aranha e, durante alguns segundos, Morvan teve a impressão muito fugaz de que era ele mesmo que estava aprisionado e se debatia em seu centro” (SAER, 1999, p.96). Estar no centro do labirinto é estar no centro do eu. Cumpre dizer que Morvan só parece estar liberto de si nos momentos finais da narrativa de Pichón, que apontam para o início de uma busca intelectual para examinar todos os eventos e sua culpabilidade:

A transformação do eu, que se opera no centro do labirinto e que se afirmará à luz do dia no fim da viagem de retorno, no término dessa passagem das trevas à luz, marcará a vitória do espiritual sobre o material e, ao mesmo tempo, do eterno sobre o perecível, da inteligência sobre o instinto, do saber sobre a violência cega (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p.532).

Outro símbolo associado ao do labirinto é o touro intoleravelmente branco, que ocupa grande parte dos delírios de Morvan, o que traz uma penetrante ambiguidade sobre a autoria dos crimes que o próprio investigava:

Impaciente, se levantou empurrando com rudeza sua cadeira e se dirigiu à janela: em contradição com a promessa dos deuses de que nunca perderiam suas folhas, porque debaixo de um deles, em Creta, depois de a ter raptado numa praia de Tiro ou de Sídon, o touro intoleravelmente branco, com os chifres em forma de meia-lua, violou a ninfa aterrorizada, os plátanos do bulevar alçavam os ramos lustrosos (SAER, 1999, p.121).

Assim, vai se construindo uma identificação inconsciente de Morvan com o assassino, pois, na biografia do investigador, encontram-se elementos edipianos evidentes¹⁰. No desfecho da narrativa de Pichón, atribuída a culpa a Morvan, comenta-se que “As violações *pre e post-mortem* eram também, segundo os psiquiatras, um sintoma de ambivalência, que

¹⁰ Estudo já feito por Gabriel Riera, em *Littoral of the Letter: Saer's art of narration* (2010).

demonstrava o desejo sexual em relação à mãe” (SAER, 1999, p.142). Por outro lado, o mito que envolve Zeus e o rapto de Europa traz um enredo muito semelhante àquele que se repetiu com todas as velhinhas:

Europa surpreendeu-se com a beleza do animal [do touro] e, ao notar, que ele era manso como um cordeiro, superou o medo e pôs-se a brincar com ele, colocando flores em sua boca e pendurando guirlandas em seus chifres. Por fim, ele montou nele e o deixou vagar até a beira do mar. [...] Zeus se aproximou [...] e violou Europa numa moita de salgueiros junto a um regato, ou, segundo outra versão, debaixo de um *plátano perene* (GRAVES, 2018, p.301, grifo nosso).

O “touro intoleravelmente branco do livro de mitologia da sua infância”, que “em sua desmedida¹¹ auto-afirmação, a fazer retroceder os rios até sua fonte” (SAER, 1999, p.93). Zeus, Lautret e Morvan: o jogo mitológico e criminal só persiste por força da narrativa de Pichón.

Já no manicômio, Morvan pede à ex-mulher que o leve seu livro ilustrado de mitologia que o pai lhe dera. As estampas coloridas que representavam toda a mitologia que o acompanhou desde sempre, especialmente o touro em Creta, que seguia eternamente violando a ninfa sob os plátanos. Do outro lado, as informações relativas aos assassinatos. Os próximos passos desta busca são silenciados por Pichón.

Conclui-se o périplo: labirinto sem centro

Atraídos pela narrativa que envolve Morvan, seus atormentados e perspicazes pensamentos, fomos levados às ruas francesas, às águas portenhas e à entrada de Tróia, onde reencontramos os mitos primordiais. Como um *flâneur*, Morvan, Pichón e nós, perambulamos e deslindamos os limites da palavra, do gênero policial, do eu e do mito. Assim, Saer nos mantém – ao gosto de um especular Borges – em uma reflexão espiralada e inconclusa.

Astuto, oculto e evidente, eis os qualificativos que conduzem o modo como Pichón conduz sua narrativa policial; como Tomatis arremata brilhantemente a mesma narrativa; como dissimulam Pichón e Tomatis a respeito de Gato; como Soldi expõe o romance *Nas tendas gregas*; como Saer mobiliza milênios de história em uma tarde ensolarada; como age o touro intoleravelmente branco.

Importou-nos rastrear, em linhas gerais, a posição do leitor na obra de Saer, pois tudo aqui depende das expectativas criadas e das deduções inferidas. O encanto de *A pesquisa* reside no fato de que, interna e externamente ao romance, há aquilo que Jouve chama de interiorização do outro, a qual “- é fácil admiti-lo – perturba tanto quanto

¹¹ A desmedida citada alude à *hijbris* grega, que representa o grande problema moral nos mitos gregos: “O perigo demoníaco reside na insaciabilidade do desejo [a *hijbris*], que, por mais que tenha, sempre quer o dobro” (JAEGER, 2013, p.303).

fascina. Ser quem não somos (mesmo para um tempo relativamente circunscrito) tem algo de destabilizante” (JOUVE, 2002, p.109).

Em “*Magias parciais del Quijote*”, Borges comenta algumas obras que, ao inserirem a literatura na literatura, vertiginosamente multiplicaram os níveis ficcionais, a ponto de uma matriz infinita se desvelar em *Hamlet*, *Don Quijote* e *n’As mil e uma noites*. Entendemos que Saer, guardadas as devidas proporções, faz o mesmo, pois “*si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios*” (BORGES,1980, p.175).

VALLE, D. G. do. Astute, hidden and evident: *A pesquisa*, by Juan José Saer, as a symbol of the interpretative aporia. **Revista de Letras**, São Paulo, v.62, n.1, p.53-66, 2022.

- **ABSTRACT:** *This article analyzes the novel A Pesquisa, by Juan José Saer, elucidating the ways in which the limits of reporting, interpretation, language and objectivity itself form the frame of this detective novel. The structure of the novel is formed by three macro levels, which unfold into others in an abysmal way. Pichón and his police report occupy the nerve center of the novel, as it brings investigator Morvan to the mystery surrounding a serial killer of French elderly women. Pichón’s narrative, in turn, evokes a whole mythological and symbolic range that retrospectively illuminates the entire novel. At the same time, a discussion is developed around a novel entitled In the Greek Tents, which brings a whole discussion around the concept of fictional truth and truth of experience. To discuss these and other levels of narrative, we bring Adorno’s comments about the narrator’s position in moments of crisis in the act of narrating, in addition to symbolic reflections, which significantly expand the interpretive dimension of the work. In this way, we believe that we offer enough elements to productively maintain the interpretive aporia of Juan José Saer’s novel.*
- **KEYWORDS:** *A pesquisa; Juan José Saer; reading; narrator; symbolism.*

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, N. **Dicionário de filosofia**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.
- ADORNO, T. W. **Notas de literatura I**. Tradução e apresentação de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.
- BORGES, J. L. Del culto de los libros. In. BORGES, J. L. **Prosa Completa**. Barcelona: Bruguera, 1980.v.2. p.229-233.
- CHEVALIER, J; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**. 24. ed.Trad. Vera da Costa e Silva *etal*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.
- ISER, W. **O ato da leitura**: uma teoria do efeito estético. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1999. v.2.

- GRAVES, R. **Os mitos gregos**. Trad. Fernando Klabin. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.v.1.
- JAEGER, W. **Paidéia**: a formação do homem grego. Tradução de Arthur M. Parreira. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.
- JOUVE, V. **A leitura**. Trad. Brigitte Hervor. São Paulo: Ed. da UNESP, 2002.
- POE, E. A. **Os crimes da Rua Morgue e outras histórias**. Trad. Aldo della Nina. São Paulo: Saraiva, 1961.
- RUBIO, E. F. La pesquisa de Juan José Saer: escrita, crítica e gênero na literatura argentina. **Revista Fronteira Z**, São Paulo, v. 8, n. 1, p. 134-144, jul. 2012. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/view/12154/8810>. Acesso em: 24 mai. 2022.
- SAER, J. J. **A pesquisa**. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- SÁNCHEZ, M. B.(ed.). **Bucólicos griegos**. Madrid: Ediciones Akal, 1986.
- SANTIAGO, S. O narrador pós-moderno. *In*:SANTIAGO, S. **Nas malhas da letra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.p. 38-52.
- TODOROV, T. Tipologia do romance policial. *In*: TODOROV, T. **Poética da prosa**. Trad. de Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 63-78.
- VALLEJO, C. **Obra poética completa**. Edición, Prólogo y cronología de Enrique Ballón Aguirre. Caracas: Biblioteca Ayacuho, 2015.

LITERATURA, CULTURA E LINGUAGEM NA/ DA FRONTEIRA BRASIL/PARAGUAI

Geovana Quinalha de OLIVEIRA*

- **RESUMO:** A proposta deste artigo é refletir sobre as dinâmicas culturais, simbólicas e identitárias no/do território da fronteira Brasil/Paraguai a partir da literatura e de outros artefatos da cultura do presente, tais como música, linguagem, folclore, monumentos, entre outros. Como integrante desse lugar lindeiro busco pensá-lo enquanto *locus* que se constitui por intermédio de hibridismos, contatos, distanciamentos, conflitos e recusas. A proposta é ir muito além do mapa e pensar como esta localização é construída por constantes movimentos culturais em escalas de atos, corpos e linguagens de modo a romper pressupostos de prioridade ontológica e firmar territórios outros, alternativos. Para isso, é preciso apreender a região fronteiriça não somente como um “objeto de estudo”, mas, sobretudo, como um lugar produtor de idiossincrasias históricas e culturais propriamente inventivas, contingentes e particulares.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Literatura; cultura; fronteira Brasil-Paraguai.

*Quanto mais desaprendu – melhor
Percebo la diferença entre amor y amor y bolor*

*Los ayoreos usam sandálias quadradas –
Non dá para saber se suas pegadas estão indo ou voltando por la estrada*
(DIEGUES, 2007, p. 17)

A epígrafe escolhida justifica, em certa medida, as escolhas de meus objetos de estudos e posicionamentos teóricos. A fronteira entre Brasil e Paraguai,¹ da qual é integrante o Estado brasileiro de Mato Grosso do Sul,² marca o *locus* de enunciação³ de

* Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Doutora em Estudos Literários. Florianópolis – SC – Brasil. Universidade Federal do Mato Grosso do Sul (UFMS). Docente do curso de Letras. Campo Grande – MS – Brasil. Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD). Docente do Mestrado em Letras. Dourados – MS – Brasil. geovana.quinalha@ufms.br.

¹ O Estado de Mato Grosso do Sul faz fronteira com o Paraguai e a Bolívia. Neste trabalho, contudo, as discussões serão direcionadas somente à zona fronteiriça entre Brasil e Paraguai.

² No dia 1º de outubro de 1977, o presidente Ernesto Geisel assinou a Lei Complementar nº 31 dividindo o Estado de Mato Grosso e criando o Estado de Mato Grosso do Sul. O Estado de Mato Grosso, por sua vez, foi criado na Brasil Colônia com o desmembramento da Capitania de São Paulo, em 1748.

³ “Todo lugar de enunciação é, ao mesmo tempo, um lugar concreto, verdadeiro, e um lugar teórico ou desejado” (ACHUGAR, 2006, p.19).

Artigo recebido em 15/03/2022 e aprovado em 08/07/2022.

onde falo: um lugar periférico cuja paisagem é quase sempre invisibilizada não só pelo resto do mundo como também pelas políticas e histórias dos próprios países que constituem esse território limítrofe. Lugar de conflitos por terras, contrabandos, prostituição, lutas, cercas, naufrágios, assassinatos, abandono, preconceito, de expulsão de sujeitos, do outro, da falta, do excesso, mas também lugar de luta, de diversidade cultural, étnica, linguística e religiosa, de oportunidades de trabalho, de passagens, de fluxos constantes, de mudanças, de sonhos, de tolerâncias, de contínuas inventividades e (con)vivências. Lugar de paraguaios/as, bolivianos/a, sul-mato-grossenses, indígenas, pantaneiros/as, peões, brasiguaios/as, bugres, imigrantes, andarilhos/as e ervateiros/as cujas línguas são o espanhol, o guarani, o português, o “portunhol”,⁴ o “jopará”,⁵ o “Ñe ê Ngatu”.⁶

Esse território de efervescente dinâmica torna o interior da fronteira entre Brasil e Paraguai um lugar de tensão irreduzível, do não ser, da procura, da equivalência e da diferença produzidos a partir de trocas e resistências culturais de um entremeio que ora abarca o de dentro e o de fora, ora os separa e, às vezes, permite um se sobrepor ao outro, o que justifica abordá-lo enquanto paisagem local nunca pronta, acabada, sempre por construir e problematizar. Trata-se, portanto, de um entre-lugar cuja forma anárquica de formular a si pode ser observada, por exemplo, na literatura das (re)inventivas e mescladas linguagens dos brasileiros Wilson Bueno,⁷ Douglas Diegues⁸, Joca Terrón⁹, Xico Sá,¹⁰ Ronaldo Bressane¹¹ e, mais recentemente, da autora Clara Averbuck.¹² Muito embora esses/essas e outros/as autores/as tenham nomeado seus trabalhos linguísticos de formas diversas, a exemplo do “portuñol selvaje”, “transportuñol borracho”, ou simplesmente

⁴ O *portunhol* é uma nomenclatura que se refere à linguagem coloquial da fronteira cuja construção se dá mediante a mescla das línguas espanhola, portuguesa e guarani.

⁵ Assim como o portunhol, o *yopará/jopará* é uma linguagem coloquial formada a partir da junção das línguas espanhola e guarani utilizada, sobretudo, pelos paraguaios e captada pelas literaturas brasileira e paraguaia, como se vê nas produções de Augusto Roa-Bastos e Josefina Plá. Em alguns trabalhos de Gloria Anzaldúa nota-se os usos dos hibridismos linguísticos entre o inglês e o espanhol nomeado de *Spanglish* ou *espanhol chicano*. Na literatura de Miguel Ángel Asturias há uma justaposição de elementos étnicos, culturais e linguísticos dos universos da cultura espanhol e maia. Entre o espanhol e o português destaca-se, na literatura hispânica, a obra de Julián Murguía.

⁶ Nome dado à linguagem fronteiriça desenvolvida por meio do trilinguismo – o guarani, espanhol e português pelo Paraguai.

⁷ Wilson Bueno é considerado o fundador do portunhol selvagem na literatura brasileira.

⁸ Atualmente é considerado pela crítica literária como o maior representante do portunhol selvagem. Seus livros narrativos e poéticos, entrevistas e manifestos são todos escritos a partir dessa linguagem híbrida, sem normas, conceitos e padrões, como se vê nas obras *Uma flor na solapa da miséria* (DIEGUES, 2007) e *Dá gusto andar desnudo por estas selvas: sonetos salvajes* (DIEGUES, 2002).

⁹ Também com a proposta de uma linguagem própria e transgressora fundada na dinâmica da fronteira Brasil/Paraguai, Joca Terrón (2008) publicou o livro *Transportuñol borracho*.

¹⁰ Destacamos duas obras de Xico Sá. *Caballeros solitários rumo ao sol poente* (SÁ, 2007a) e *La mujer és ungluebo da muerte* (SÁ, 2007b).

¹¹ A obra de Ronaldo Bressane (2008) cuja linguagem é representativa dessa mescla entre línguas se intitula *Cada vez que ella dice xis*.

¹² Clara Averbuck (2008) se destaca nessa linha estética com o livro *Nossa Senhora da Pequena Morte*.

“portunhol”, o fato é que todos/as trabalham com a mesma força motriz: o hibridismo próprio da língua oral fronteiriça representado em um “poética de fronteira”, como se vê nos exemplos abaixo:

Ahora es el drama. Añaretã. Añaretãmeguá. [...] la lingua, el sexo em los múltiplos idiomas, ayvu, casi asi como una rosa deflorada, la muerte e el sexo nada hablan pero como esplendiente se siente – el ventre que se eriza, el troar sonante de la piel tocada de deseo y coma, elaire, todo elaire como se fuera, engasgos, uma sede que no la sacia sequer la água y el miedo pronto de que, más un poco, el duro sol pueda secar a las calles donde imperam los prostíbulo ô los bares del casi – vacios y muertos destocansaço por nadie e ninguém (BUENO, 2005, p. 15).

Pienso que estas curioso para conocer quién soy, pero soy uno que no tiene nombre habitual. Mío nombre depende de vos. Me llame como quisiera. Si pensarem alguna cosa que sucedió hace mucho tiempo, En uno que lbe fez uma pergunta y no sabias la respuesta.

Eso és mí nombre (TERRON, 2008, p. 20).

Na literatura paraguaia atual esse recurso estético em forma de língua-movimento é praticado por um grupo de escritores e escritoras como Jorge Canese,¹³ Cristiano Bogado, Edgar Pou, Monteserrat Álvarez, Puba Abaroa,¹⁴ entre outros/as. Em 2007, a maioria dos/as componentes desses dois grupos – o brasileiro e o paraguaio – em conjunto com autores/as argentinos/as criaram o Encontro “Interfronteiras do Portunhol Selvagem”, realizado na cidade de Assunção, conforme divulgação no jornal *Folha de São Paulo*, sob o título “Hablás portunhol?”¹⁵. Diversos textos, entre poemas e narrativas, foram lançados durante este Encontro em formato impresso e/ou em canais eletrônicos, sobretudo em blogs, a exemplo do blog “Poetas das 3 fronteiras”. Todavia, o Encontro não teve por objetivo nenhum tipo de oficialização do idioma oral. Em entrevista a Evandro Rodrigues, Douglas Diegues afirma que “*oficializar el portunholito selvagem es una de las formas que podem ser utilizadas para tentar suicidar-lo como a un Van Gogh triplefronterero!*”. Neste sentindo, ainda nas palavras do autor, seu “portunhol selvagem”, é apenas “[...] *un fenómeno estético nuevo nel atual panorama. Una forma nueva de dizer coisas viehas y nuevas de miles de maneras próprias diferentes [...] brota del fondo del fondo de cada de maneira originale*” (RODRIGUES, 2011a). Portanto, se de um lado, o portunhol é uma língua secular e efetivamente oral, por outro, ainda que não seja sistematizada, ganha, atualmente, impulso na escrita literária. Para Douglas Diegues:

¹³ O autor integra o grupo que dissemina o portunhol selvaje. A mais recente obra escrita nesta linguagem é (*Para mí*) *venenos* (CANESE, 2013). Foram produzidos apenas 50 exemplares de forma artesanal. Contudo, o livro está disponível no site do portal guarani: www.portalguarani.com/357_jorge_canese/20505__para_mi_venenos_2013__jorge_canese.html. Seus trabalhos também podem ser vistos no Blog *Poetas das 3 fronteiras* disponível em: <http://p3f.blogspot.com>. Acesso em: 14 fev. 2023.

¹⁴ As biografias de todas esses autores e os títulos de suas obras estão disponíveis no Portal Guarani: <http://www.portalguarani.com>. Acesso em: 14 fev. 2023.

¹⁵ Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2811200707.htm>. Acesso em: 20 maio 2021.

[...] *u portunhol salvaje es la lengua falada em la frontera du Brasil com u Paraguai por la gente simples que increíblemente sobrevive de teimosia, brisa, amor al imposible, mandioca, vento y carne de vaca. Es la lengua de las putas que de noite vendem seus sexos em la linha de la fronteira. Brota como flor de la bosta de las vakas. Es una lengua bizarra, subfronteriza, rupestre, feia, bella, diferente. Pero tiene una graça salvaje que impacta. Es la lengua de mis abuelos. Porque ellos sempre falaram em portunhol salvaje comigo. Us poetas de vanguardia primitivos, ancestrales de los poetas contemporáneos de vanguardia primitiva, no conociam u lenguaje poético, justamente porque ellos solo conociam um lenguaje, el lenguaje poético. Como los habitantes de las fronteras du Brasil com u Paraguai acontece mais ou menos la misma coisa. Ellos solo conocen u lenguaje poético, porque ellos no conocen, no conocen, outro lenguaje. El portunhol selvaje es una música diferente, feita de ruidos, rimas nunca vistas, amor, agua, sangre, árboles, piedras, sol, viento, fuego, esperma* (DIEGUES, 2007, p. 3)¹⁶.

Essa linguagem ou esse non-idioma, híbrida e transgressora, gestada no cotidiano social daqueles que habitam a região de fronteira, fez de suas variantes linguísticas não só um projeto poético/ estético, mas também ético e político, sobretudo porque ao ser registrada escrituralmente atribui uma certa “oficialidade ao inexistente” de comunicação poética/pública. No ano de 2008, uma “carta manifesto” escrita em “portunhol selvagem” e intitulada “Karta-Manifesto-del-Amor-Amor-en-Portunhol-Selvagem”, foi direcionada ao então presidente brasileiro Luiz Inácio Lula da Silva e ao chefe do Estado-nação do Paraguai Fernando Lugo. A carta pede a quebra do contrato vigente de Itaipú Bi-nacional e propõe que se inventem um outro, mais justo em todos os sentidos, e se possível todo escrito em “portunhol selvagem”, como se vê no trecho abaixo retirado da matéria “Confira o manifesto em defesa do ‘portunhol selvagem’”, publicada em *O Globo*:

Nosotros poetas y demás artistas reunidos em la kapital mundial de la ficción 2008 escribimos esta karta-manifesto a Lula y a Lugo para pedirles que non deixem de hacer algo que solamente Lugo y Lula lo pueden hacer: QUEMAR EL CONTRATO VIGENTE DE LA ITAIPÚ BINACIONAL. Contrato redigido por ditadores em época de ditaduras y que hasta el PRESENTE PRESENTE apenas ha servido para dificultar las buenas relaciones, la integración cultural, política y económica entre ambos países fronteros desde 1870 hasta el 2008 que nos toca vivir. Después de QUEMAR com fuego guaranitiko, fuego incorruptible, fuego del amor amor, fuego divino, fuego humano, fuego inhumano, el mencionado contrato mau de Itaipu Binacional, pedimos a Lugo y a Lula y a Itamaraty que inventem un nuevo contrato que de hecho seja justo y beneficie de fato a ambos paí- ses en la mesma medida y si possível escrito em portunhol selvagem, la lengua mais hermosa de la triple frontera, pues que nel portunhol selvagem cabem todas las lenguas del Brasil y del Paraguay (incluso las amerindias) y todas las lenguas del mundo. (Apud SÁ, 2008).

¹⁶ Outros exemplos podem ser visto nos livros *Dá gusto andar desnudo por estas selvas* (DIEGUES, 2002). É importante ressaltar que o autor inaugurou a editora YiYi Jambo, especializada em lançar e traduzir títulos em *portunhol selvagem*. Dispõe, também, de um blog escrito nessa inovadora linguagem. Ver em: www.portunholselvagem.blogspot.com.br. Acesso em: 14 fev. 2023.

Na literatura, as publicações das mais diferentes variantes do “portunhol” estão intimamente relacionadas ao projeto das editoras cartoneras. Criadas por meio de movimentos literários, filosóficos, políticos, ecológicos e culturais na América Latina – originalmente na região da “triplefrontera”, Argentina, Paraguai e Brasil – as cartoneras são editoras que põe em discussão temas como o capital econômico e as relações de poder que envolvem consagradas editoras e a inclusão/exclusão social. Os textos publicados pelas cartoneras são cedidos por autores/as e sua produção material é feita de forma artesanal, oriunda de papelões comprados de catadores/as a um custo de preço menor ao do mercado. O lixo em forma de papelão torna-se livro e seus exemplares são vendidos a baixo custo, rompendo, assim, com a forma tradicional de produção e consumo da arte.¹⁷ A primeira cartonera surge em 2003 na Argentina e de lá para cá, segundo pesquisa de Evandro Rodrigues (2011b), há um número estimado de 41 editoras espalhadas pela América latina, África e Europa. Uma das principais cartoneras, YiYi Jambo, está situada no Paraguai e foi fundada por Douglas Diegues e “El domador dy Yakarés” (pseudônimo do artista plástico Amarildo Garcia). Juntos elaboram o manifesto YiYi Jambo cujo objetivo é democratizar a literatura e reconhecer o “portunhol selvagem” enquanto “libertá de lenguaje”:

Qué Yiyi Jambo y las demais kartoneras sigam brotando como flor de la bosta de las vakas fronterizas y de las crisis economicas y de las crisis de imaginacione y de la bosta de todas las crisis, desde Kurepilandia a Asuncionlândia, desde Bolilandia a Perukalândia, desde Nerudalândia a Mexicolândia, desde el mundo enkilombado de qualquer parte a la kapital mundial de la ficcion junto al lago azul de Ypakarái. (DIEGUES *apud* RODRIGUES, 2011a, p.144).

Sem regras preestabelecidas, o “portunhol” não se restringe necessariamente a mesclas de línguas em sua composição escritural. Ele se abre a outras formas de incursões linguísticas, por vezes há somente o uso do espanhol, por outra, só do português, ou de qualquer outra língua, como o inglês, num mesmo discurso, numa mesma narrativa ou estrofe, a exemplo do livro da autora Alai Garcia Diniz (2009), *Ventri loca* (editora Katarina Kartonera) cuja composição reafirma a autonomia e o livre jogo dessa língua fronteiriça.

Do lado paraguaio acrescenta-se o bilinguismo oficial com o uso do espanhol e do guarani. No cotidiano, entretanto, é comum ouvir os paraguaios se comunicarem por meio do jopará, mistura da língua espanhola e guarani. Essa “nova língua” está de tal forma incorporada ao cotidiano da população paraguaia a ponto de existirem jornais inteiramente escritos a partir dela, como o “Diário Popular”, de Ciudad del Este.¹⁸ Na literatura Paraguaia nomes como os de Josefina Plá, Roa Bastos e, mais recentemente, Susy Delgado empregam o jopará e, por extensão, põe em debate uma suposta identidade cultural do país por meio de linguagens em estado de mobilidade, ressignificação e,

¹⁷ As principais editoras cartoneras são: Dulcinéia Catadora e Katarina Kartonera, no Brasil; YiYi Jambo no Paraguai; Barco Borracho, na Argentina, entre outras. Para a leitura detalhada consulte Rodrigues, (2011b).

¹⁸ Sobre essa questão ver Martino (2010).

sobretudo, de memória. Desde os estudos de Michel Foucault (2007), sabe-se que a memória é dado o poder de reescrever, ressignificar o passado no presente com vistas ao futuro. É justamente nesta fissura temporal e suas extensões em formas outras de narrar que vejo a literatura escrita em “portunhol selvagem/borrachio”, “jopara” e “Ñe ê Ngatu”, como representativa das idiossincrasias específicas da fronteira. Enquanto produto cultural, a literatura do “portunhol” busca valorar e visibilizar a localização enunciativa e, por extensão, resistir ao canônico.

Enquanto componente da natureza do literário, a manipulação da linguagem é um recurso a partir do qual é possível pensar historicamente e politicamente os lugares, as identidades e as culturas, como é o caso da relação entre o “portunhol” (e suas variantes) e o entre-lugar fronteiriço aqui em debate. Os cruzamentos linguísticos apreendidos e iminentes nessas escrituras, captados do cotidiano dos sujeitos fronteiriços, se fazem igualmente visíveis no compartilhamento de uma das maiores práticas culturais de paraguaios e sul-mato-grossenses, o tereré. Presente em livros como *Selva trágica, Chão bruto e Filhos do destino*, de Hernâni Donato (2011, 1956, 1980), *Contos crioulos, Vivência ervateira, Os heróis da erva e Pelas orilhas da fronteira*, de Hélio Serejo (2008e)¹⁹, a cultura do consumo e da produção realizadas pelos ervateiros da fronteira são apontados pelos autores enquanto constructos representativos de pluralidades étnicas e culturais designado por Serejo como criouliismo²⁰, próprio dessa zona lideira:

Disseram já, e é verdade, que o tereré, refrescante, é o abraço de quatro nações: Paraguai, o grande líder no uso, Uruguai, Argentina e Brasil. Afirmativa sem contestación. Esta bebida criouja, em qualquer um desses pagos, significa emotivamente: descanso, hora de meditação, amizade, troca, parceria para o trabalho, alegria e, algumas vezes... troca de ideia para a fuga temerária (SEREJO, 2008a, p. 197).

Essas obras são uma espécie de sùmula das tradições dos usos e costumes regionais e apresentam o plantio e a extração da erva-mate na fronteira com o Paraguai como um dos primeiros ciclos econômicos do Estado de Mato Grosso, hoje, Mato Grosso do Sul, juntamente com a povoação das cidades brasileiras da fronteira, como Ponta Porã, Bela Vista, Aral Moreira, Coronel Sapucaia, Dourados, Rio Brillhante, Caarapó, Porto Murtinho, Iguatemi, Tacuru, entre outras. As descrições dos peões ervateiros, principalmente paraguaios, guaranis e sul-mato-grossenses, revelam não só suas bravuras, como também a exploração desumana de homens e mulheres nas lavouras de erva-mate.

Em seu último livro, *Fiapos de regionalismo* (SEREJO, 2008b), Hélio Serejo trata de forma sensível, reflexiva e criativa a cultura da paisagem fronteiriça Brasil/Paraguai. No relato “Boicarã”, (SEREJO, 2008c, p.170-171) o escritor atribui vida a um boi que

¹⁹ Estes quatro livros de Hélio Serejo (2008e) estão compilados no livro *Obras Completas*.

²⁰ O conceito de criouliismo proposto por Hélio Serejo é característico da condição cultural híbrida daqueles que vivem na fronteira Brasil/Paraguai. Sobre esta reflexão teórica ver Braucks e Barzotto (2011). Nesse texto, as autoras discutem a origem do termo criouliismo e a maneira como o autor sul-mato-grossense o incorpora em sua literatura, sobretudo no livro *Contos Crioulos* (SEREJO, 2008f).

nasceu nas “orilhas da fronteira” dando forma escrita à lenda do boi fronteiriço. Já em “Peão paraguaio”, a fauna e a flora são batizadas com a língua guarani:

Nesta língua encontramos ideias onomatopaicas, acentos melódicos dos pássaros, das árvores, dos animais silvestres, das cascatas, dos mansos córregos, dos majestosos rios, dos campos floridos, o sibilar dos ventos, o barulho ensurdecedor das tormentas, a magnificência do pôr-do-sol, a voz da natureza (SEREJO, 2008d, p.178).

Todo esse caldo cultural da fronteira originou outros mitos, como se vê no romance de Brígido Ibanhes (2011), *Silvino Jacques: O último dos bandoleiros*, cuja narrativa aborda a vida e os feitos do migrante e “herói bandoleiro” Silvino Jacques²¹ em terras fronteiriças. Já em sua sexta edição, o livro abarca as lendas da fronteira, as violências dos coronéis pelo domínio de terras e o linguajar aguaranizado, típico do sujeito da fronteira.

A lendária festa paraguaia do Toro Candil é comemorada anualmente na cidade sul-mato-grossense de Porto Murtinho, desde a sua introdução feita por uma família de imigrantes paraguaios na década de 1940. O Toro Candil parece consignar em sua memória ancestral traços do Touro de Minos, “fera” metade homem, metade touro, pois se apresenta metade touro e metade mascarita, ou ainda metade Brasil e metade Paraguai, a exemplo das bandeiras das duas nações que enfeitam respectivamente o lado esquerdo e direito do touro (TEDESCO, 2011).

No Estado de Mato Grosso do Sul é comum encontrarmos espaços públicos dedicados à cultura do Paraguai. Na cidade de Dourados (MS) construiu-se a “Praça paraguaia” em homenagem à colônia lá existente e, em destaque, a imagem da Virgem Caacupê, padroeira do Paraguai. Um grande monumento que representa a cuia e a bomba utilizadas para beber o tereré está no centro da cidade. Em Campo Grande a conhecida colônia paraguaia, situada no bairro Pioneiros, dispõe de um clube próprio que patrocina festejos e culinária típicas. Fundada em 1973, é a maior do país com cerca de 750 famílias associadas. Todo segundo domingo de cada mês a associação reúne aproximadamente mil pessoas para festejos culturais e, anualmente, em 8 de dezembro, promove a Festa da Virgem de Caacupê e novenas distribuídas pelos bairros onde residem as famílias e descendentes de paraguaios. Há, inclusive, um programa na estação de rádio FM Educativa 104,7, vinculada ao Estado de Mato Grosso do Sul e situada em Campo Grande, que dedica uma programação diária à música e cultura paraguaias. Atualmente o tradicional programa se intitula “A hora do chamamé”, uma referência a um dos ritmos expoentes da musicalidade da nação guarani. Outro importante programa desenvolvido por esta mesma rádio foi o “Ñe é Ngatu”, apresentado pela paraguaia radicada no Brasil Margarida Román entre os anos de 2011 a 2016.

Ainda em Campo Grande, cidade em que vivo, o Bairro “Vila Popular” conta com cerca de oito mil habitantes, sendo a maioria composta por paraguaios ou descendentes.²²

²¹ Embora tenha nascido no Rio Grande do Sul, Jacques se considerava sul-mato-grossense.

²² Sobre essa questão Lindomar José Bois (2005) publicou um interessante artigo intitulado “Campo Grande, a Vila Popular e a cultura paraguaia contada por seus moradores”.

No município de Ponta Porã, cujo território faz fronteira seca com a cidade paraguaia de Pedro Juan Caballero, o jornal impresso de maior circulação é o *Che fronteira*, uma menção direta às particularidades territoriais daquele lugar.

A maioria dos habitantes de Mato Grosso de Sul toma diariamente a típica bebida paraguaia: o tereré.²³ É muito comum encontrar ao entardecer do dia famílias e amigos reunidos em frente às casas em uma “roda de tereré”. Mesmo nas repartições públicas, escritórios ou comércio, a bebida está presente, o que a tornou uma verdadeira instituição. Na culinária, a chipa e a sopa paraguaias estão frequentemente na mesa do cidadão sul-mato-grossense.

Influenciado pela música paraguaia desde a infância, Jerry Espíndola²⁴ criou a polca-rock, fundindo ao extremo os ritmos paraguaios com ska, reggae, funk, blues e rock’n roll. Nas palavras do músico,

Esta influência veio de forma natural porque crescemos ouvindo a música paraguaia. Em minha casa tinha muitas serenatas com duplas paraguaias e o Paraguai já estava cantado nas músicas que meus irmãos compunham. Por isso a música moderna daqui ganhou este toque diferente de tudo que se faz no Brasil, o que se torna uma barreira para cair no gosto popular do país. (ESPÍNDOLA *apud* TEIXEIRA, 2012).

A intervenção da cultura paraguaia no Estado de Mato Grosso do Sul é tanta que em 2001 foi instituído no Estado, por meio da Lei Estadual nº 2.235, o Dia do Povo paraguaio, comemorado todo 14 de maio, data da independência da nação guarani. Há, inclusive, uma expressão popular utilizada no Estado: “Mato Grosso do Sul: o Paraguai é aqui”²⁵.

No plano das políticas públicas do Estado instituiu-se entre 1999 e 2006 o projeto Escola Guaicuru – vivendo uma nova lição – aplicado no ensino médio,²⁶ e na saúde pública figura o SIS Fronteira,²⁷ ainda em vigor, apesar da precariedade e do projeto ainda não ter se concretizado efetivamente na região em virtude da dificuldade do Estado em cumprir as metas pactuadas com o Governo Federal.

As experiências e o cotidiano daqueles que habitam a fronteira se fazem igualmente verificáveis em diversos livros memorialísticos de sul-mato-grossenses.²⁸ *Camalotes e guavirais* (1989), de Ulisses Serra reúne desde o título dois representativos marcos culturais

²³ O tereré é uma bebida servida em uma cunha com erva-mate e água gelada.

²⁴ Cantor, compositor e músico sul-mato-grossense. Irmão da cantora Tetê Espíndola, do cantor Geraldo Espíndola e do artista plástico Humberto Espíndola.

²⁵ Esta expressão é utilizada por alguns meios midiáticos, como o blog Overmundo. Ver Teixeira (2006).

²⁶ Ver Fernandes e D’Avila (2010).

²⁷ O projeto Sistema Integrado de Saúde das Fronteiras (SIS-Fronteiras) foi criado em 2005 pelo Ministério da Saúde para ampliar a capacidade operacional dos municípios fronteiriços que atraem visitas regulares de pacientes oriundos dos países vizinhos. Cf. Portaria GM/ MS n. 1.120, de 6 de julho de 2005.

²⁸ O professor Paulo Bungart Neto fez um minucioso levantamento da bibliografia de livros de memórias em Mato Grosso do Sul. Ver Bungart Neto (2009).

da natureza regional: o camalote, espécie de vitória-régia, planta comum ao longo do Rio Paraguai e a guavira, fruta amarelada e ácida. Esse território limítrofe recebe projeção nacional nas páginas de Visconde de Taunay com as obras *Inocência* (TAUNAY, 2000) cujo enredo se passa em terras sul-mato-grossenses e *A retirada de Laguna* (TAUNAY, 2003), sobre a Guerra do Paraguai. Juntamente com as vozes de Almir Sater²⁹ e Paulo Simões³⁰ cantamos o lugar em que o Brasil já foi Paraguai:

Mato Grosso encerra em sua própria terra
Sonhos guaranis
[...]
Mato Grosso espera esquecer quisera
O som dos fuzis
Se não fosse a guerra
Quem sabe hoje era um outro país
[...]
E cego é o coração que trai
Aquela voz primeira que de dentro sai
E às vezes me deixa assim ao
Revelar que eu vim da fronteira onde
O Brasil foi Paraguai.³¹

Nesta perspectiva, literatura, folclore, linguagens e festas populares se juntam aos hábitos cotidianos formando uma imensa cultura *brasiguaiá*, próprio de um lugar outro, um terceiro espaço, um entre-lugar, composto de constantes integrações, resistências, singularidades e pluralidades entre identidades, culturas e línguas.

Os versos de Raquel Naveira (1997) em *Guerra entre irmãos: Poemas inspirados na Guerra do Paraguai* evocam vozes invisíveis de mulheres, bem como as idiosincrasias histórias e interculturais da fronteira marcadas, como quer Walter Mignolo (2003, p.164), por sensibilidades geo-históricas que se relacionam com um sentido de territorialidade, ou melhor, de multiterritorialidade fronteiriça “[...] incluindo a língua, o alimento, os odores, a paisagem, o clima e todos os signos básicos que ligam o corpo a um ou diversos lugares”.

Era uma mulher livre,
Uma kigüá-verá,
Como minha mãe,
Como minha avó;
No mercado vendia verduras,

²⁹ Reconhecido por sua particular música sertaneja, o campo grandense Almir Sater é violeiro, compositor, cantor e ator.

³⁰ O cantor e compositor Paulo Simões nasceu no Rio de Janeiro, mas optou por residir em Campo Grande, onde, desde a adolescência, firmou parcerias musicais com Almir Sater e os irmãos Espíndola. A música “D de destino”, composta em parceria com Renato Teixeira e Almir Sater foi indicada ao 17º Grammy na categoria melhor música em português.

³¹ Trecho da música *Sonhos Guaranis*. Composição de Almir Sater e Paulo Simões.

Chipas de tapioca,
Bolos de vitória-régia,
Vestia blusas brancas de nhanduti
E saias com estampas fortes,
Gostava de jóias,
Enfeitava meus cabelos negros
Com feiras de crisólitos
E um pente de ouro.
Hoje sou uma “galopera”,
Uma “vivandeira”
Rondando acampamentos,
Por qualquer preço
Ofereço minha gruta,
Minha rosa secreta.
Passo rouge de sangue na minha face de assucena,
Ponho um colar de vaga-lumes vivos
E saio pela noite,
Acesa e fosforescente.
(NAVEIRA, 1997, p. 35).

A temática da Guerra do Paraguai/Guerra Gasú – ou Guerra do Brasil, ou Guerra Grande, ou Guerra da Tríplice Aliança, dependendo da posição adotada – tem merecido destaque, ainda hoje, nas obras literárias de escritores dessa região, sobretudo na literatura paraguaia, como é o caso de *Inca* (1920, editada em 1965), de Ercilia López de Blomberg (1965), primeira novela de uma mulher paraguaia, *Crónica de una familia* (1966), de Ana Iris Chaves, *Caballero*, de Guido Rodríguez Alcalá (1986), Renée Ferrer com o conto “Santa”, do livro *La Seca y otros cuentos*, (1986), *Residentas, destinadas y traidoras* (1991), de Helio Vera, *Una herencia peligrosa* (1993), de Michael Brunotte, *El goto*, (1998), de José Eduardo Alcazar, *Pancha*, (2000) de Maybell Lebrón, *El dedo trémulo*, (2002), de Esteban Cabañas e, mais recentemente, *Alianza para la muerte* (2005), de Mario Vidal.³² Há, ainda, *O Livro da Guerra Grande*, do escritor paraguaio Augusto Roa Bastos, do brasileiro Eric Nepomuceno, do argentino Alejandro Maciel e do uruguaio Omar Prego Gadea, escrito, portanto, a quatro mãos (ROA BASTOS *et al.*, 2002). Necessário se faz registrar o polêmico livro de Lily Tuck, *The News From Paraguay*, ganhador do *National Book Awards*, dos Estados Unidos em 2004, cujo enredo enfoca a vida do casal Elisa Lynch y Francisco Solano López durante a Guerra Grande.³³ Teresa Lamas Alcalá, primeira mulher a publicar um livro no Paraguai, ganhou em 1919 o concurso *El Diálogo* com o conto *La Vengadora*, um relato ambientado nas trincheiras de Curupaity durante a Guerra.

³² Essas e outras informações sobre a presença da Guerra do Paraguai na História da Literatura paraguaia podem ser encontradas no texto de Pizarro (2006).

³³ O mito que envolve a irlandesa Elisa Alicia Lynch é um dos mais conhecidos do Paraguai. Revolucionária por deixar o marido em uma época em que raramente isto ocorria, La Madama, como era conhecida, mudou-se de Paris para o Paraguai para ficar ao lado do amado Solano López. Durante a Guerra Grande foi o grande símbolo de mulher resistente e guerreira da nação guarani.

No Brasil, atualmente, destacam-se os livros *Reminiscências da Campanha do Paraguai*, de Dionísio Cerqueira (1980), *Morro Azul: estórias pantaneiras*, de Aglay Trindade Nantes (2010), o livro em quadrinhos *Adeus, chamego amigo*, de André Toral (1999), *Guerra do Brasil: contos da Guerra do Paraguai*, de Silvio Back (2010), *A linha Negra*, de Mario Teixeira (2014), *O rastro do jaguar*, de Murilo Carvalho (2008), *Cunhataí: Um romance da Guerra do Paraguai*, de Maria Filomena Bouissou Lepecki (2003), entre outros. A Guerra do Paraguai foi tema de produções literárias desde o início de suas batalhas, a exemplo dos poemas de Castro Alves (1870) nos recitativos para angariar fundos para os Voluntários da Pátria: *Pesadelo de Humaitá* e *Quem dá aos pobres empresta a Deus*; passando por *Iaiá Garcia*, de Machado de Assis (1878), Dyonélio Machado entre outros.

Uma questão extremamente curiosa em relação à Guerra do Paraguai é a variedade de versões dela extraídas. São muitas as narrativas apresentadas sobre as suas causas, tanto na história oficial quanto na literatura do Paraguai e do Brasil. No caso da vasta produção literária sobre o tema pode-se dizer que ela ocupa os vácuos que a historiografia não consegue, não quer ou não pode cobrir, como é o caso da participação das mulheres brasileiras na Guerra, problematizado em *Cunhataí: um romance da guerra do Paraguai*, de Maria Filomena Lepecki (2003).

Como se vê, os textos aqui apresentados apontam para as ambiguidades próprias dos movimentos, mas, sobretudo, me soam como um convite a adentrarmos mais profundamente nas diversas esferas das quais elas se compõe. Seguir esse caminho é uma possibilidade para se questionar, por exemplo, as relações motivadoras dos deslocamentos dos sujeitos e o modo como se articulam. O que não se pode perder de vista é o fato da fronteira ser produtora “[...] de modos de viver e de pensar específicos do lugar” (NOLASCO, 2013, p. 15) o que justifica o trabalho de (re)conhecimento e a valorização de outras forma de vidas, ou seja, das marcas históricas, sociais e culturais da fronteira Brasil/Paraguai como procurei apresentar por intermédio dos artefatos culturais aqui apresentados e suas perspectivas de pertencimento a um *locus* que se constitui, por um lado, mediante o encontro permanente das diferenças e de intercâmbios e, por outro, de resistências e negações. A partir dessa leitura analítica é possível, portanto, pensar nas produções culturais aqui descritas como veículos a partir dos quais podemos ler nossa memória e os modos de ser e sentir de um povo lindeiro, fronteiriço, instalado no limiar de um entre-lugar.

OLIVEIRA, G. Q. de. Literature, culture and language on/on the Brazil/Paraguay border. *Revista de Letras*, São Paulo, v.62, n.1, p.67-81, 2022.

- **ABSTRACT:** *The purpose of this article is to reflect on the cultural, symbolic and identity dynamics in/from the territory of the Brazil/Paraguay border based on literature and other artifacts of the present culture, such as music, language, folklore, monuments, among others. As a member of this bordering place, I try to think of it as a locus that is constituted through hybridisms, contacts, distances, conflicts and refusals. The proposal*

is to go far beyond the map and think about how this location is constructed by constant cultural movements in scales of acts, bodies and languages in order to break assumptions of ontological priority and establish other, alternative territories. For this, it is necessary to apprehend the border region not only as an “object of study”, but, above all, as a place that produces historical and cultural idiosyncrasies that are specifically inventive, contingent and particular.

- **KEYWORDS:** *Literature; culture; Brazil-Paraguay border.*

REFERÊNCIAS

ACHUGAR, H. **Planetas sem boca.** Trad. Lyslei Nascimento. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2006.

ALCALÁ, G. R. **Caballero.** Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1986. Disponível em https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/caballero--1/html/ff2fdd88-82b1-11d1-facc7-002185ce6064_3.html#I_0_. Acesso em: 23 fev. 2023.

ALVES, C. **Espumas flutuantes:** Poesias de Castro Alves. Salvador, BA: Tipografia de Camilo de Lellis Masson, 1870. Disponível em: <https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?id=132499>. Acesso em: 10 fev. 2023.

AVERBUCK, C. **Nossa Senhora da Pequena Morte.** São Paulo: Bispo, 2008.

ASSIS, M. de. **Iaiá Garcia.** Niterói, RJ: O Cruzeiro, 1878. Disponível em: <https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?id=136483>. Acesso em: 10 fev. 2023.

BACK, S. **Guerra do Brasil:** contos da Guerra do Paraguai. Rio de Janeiro: Topbook, 2010.

BLOMBERG, E. L. **Inca.** Buenos Aires: [s.n.], 1965.

BOIS, L. J. Campo Grande, a Vila Popular e a cultura paraguaia contada por seus moradores. *In:* SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 23., 2005, Londrina. **Anais** [...], Londrina: ANPUH, 2005. Disponível em: https://anpuh.org.br/uploads/anais-simposios/pdf/2019-01/1548206369_aac803ec9401c6e34188bb5ea72c23cb.pdf. Acesso em: 13 fev. 2023.

BRAUCKS, N. C. M.; BARZOTTO, L. A. O crioulisto de Hélio Serejo: uma representação literária do regionalismo no Mato Grosso do Sul. **Revista Estudos Literários da UEMS**, Campo Grande, ano 2, v.1, 2011.

BRESSANE, R. **Cada vez que ella dice xis.** Asunción: Yiyi Jambo, 2008.

BUENO, W. **Mar paraguayo.** Curitiba: Secretaria da Cultura do Paraná; São Paulo: Iluminuras, 2005.

- BUNGART NETO, P. O memorialismo no Mato Grosso do Sul como testemunho da formação do Estado. *In*: SANTOS, P. S. N. dos. **Literatura e práticas culturais**. Dourados: Ed. da UFGD, 2009. p.111.
- CANESE, J. (**Para mim**) **venenos**. Maldonado, Uruguai: Trópico Sur Editor, 2013.
- CARVALHO, M. **O rastro do jaguar**. São Paulo: Leya, 2008.
- CERQUEIRA, D. **Reminiscências da campanha do Paraguai**. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 1980.
- DIEGUES, D. **Uma flor na solapa da miséria**. Asunción: Yiyi Jambo, 2007.
- DIEGUES, D. **Dá gosto andar desnudo por estas selvas**. Curitiba: Travessa dos Editores, 2002.
- DINIZ, A. **Ventri Loca**. Florianópolis: Katarina Kartoner, 2009.
- DONATO, H. **Selva trágica**. Taubaté: Letra Selvagem, 2011.
- DONATO, H. **Filhos do destino**. São Paulo: Clube do Livro, 1980.
- DONATO, H. **Chão bruto**. São Paulo: Rede Latina, 1956.
- FERNANDES, M. D. E.; D'AVILA, J. L. A convivência entre o programa Escola Guaicuru: vivendo uma nova lição e o Programa Melhoria e Expansão do Ensino Médio: (Promed/Escola Jovem) no estado de Mato Grosso do Sul. **Práxis Educativa**, Ponta Grossa, v. 5, n. 2, 2010. Disponível em: <http://www.revistas2.uepg.br/index.php/praxiseducativa/article/view/1685>. Acesso em: 20 abr. 2016.
- FOUCAULT, M. **Arqueologia do saber**. 7. ed. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.
- IBANHES, B. **Silvino Jacques: O último dos bandoleiros: história real**. 6. ed. Dourados: Rosário, 2011.
- LEPECKI, M. F. B. **Cunhataí: Um romance da Guerra do Paraguai**. São Paulo: Talento, 2003.
- MARTINO, N. Tríplice fronteira: onde os mundos se encontram. **Horizonte Geográfico**, Campo Grande, n. 132, 2010.
- MIGNOLO, W. **Histórias locais/Projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar**. Tradução de Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.
- NANTES, A. **Morro Azul: Estórias Pantaneiras**. 4. ed. Campo Grande, MS: Instituto Histórico e Geográfico de Mato Grosso do Sul, 2010.
- NAVEIRA, R. **Guerra entre irmãos: poemas inspirados na Guerra do Paraguai**. 2. ed. Campo Grande, MS: Gráfica Ruy Barbosa, 1997.

NOLASCO, E. C. **Perto do coração selvaje da crítica fronteriza**. São Carlos: Pedro & João, 2013.

PIZARRO, M. L. La guerra de la Triple Alianza en la literatura paraguaya. **Nuevo mundo, Mundos nuevos**, Paris, 01 fev. 2006. Disponível em: <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.1623>. Acesso em: 11 jan. 2023.

ROA BASTOS, A.; MACIEL, A.; GADEA, O.P.; NEPOMUCENO, E. **O Livro da Guerra Grande**. Trad. Josely Viana Baptista *et al.* Rio de Janeiro: Record, 2002.

RODRIGUES, E. Portunhol Selvagem: A língua livre do poeta Douglas Diegues. [Entrevista com Douglas Diegues]. **Loco Porti**: Arte e Cultura da América do Sul, jun. 2011a. Disponível em: <http://locoporti.org.br/2011/06/portunhol-selvagem-lingua-livre-poeta-douglas-diegues/>. Acesso em: 20 maio 2020.

RODRIGUES, E. **Trajetos Kartonero**. 2011. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2011b.

SÁ, F. Manifesto em defesa do ‘portunhol selvagem’: Karta-Manifesto-del-Amor-Amor-en-Portunhol-Selvagem”. **O Globo**, Rio de Janeiro, 17 ago. 2008. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/confira-manifesto-em-defesa-do-portunhol-selvagem-3607777>. Acesso em: 20 fev. 2022.

SÁ, X. **Caballeros solitários rumo ao sol poente**. *São Paulo: Bispo, 2007a*.

SÁ, X. **La mujer és ungluebo da muerte**. Asunción, Paraguay: Yiyi Jambo, 2007b.

SEREJO, H. O tereré que me inspira. *In*: SEREJO, H. **Obras Completas de Hélio Serejo**. Sistematização, revisão e projeto final de H.Campestrini. Campo Grande: Instituto Histórico Geográfico de Mato Grosso do Sul, 2008a. v.6. p. 197.

SEREJO, H. Fiapos de regionalismos. *In*: SEREJO, H. **Obras Completas de Hélio Serejo**. Sistematização, revisão e projeto final de H. Campestrini. Campo Grande: Instituto Histórico e Geográfico de Mato Grosso do Sul/ Editora Gibim, 2008b. v. 9. p. 242.

SEREJO, H. Boicará. *In*: SEREJO, H. **Obras Completas de Hélio Serejo**. Sistematização, revisão e projeto final de H.Campestrini. Campo Grande: Instituto Histórico Geográfico de Mato Grosso do Sul, 2008c. v.6. p. 170.

SEREJO, H. Peão paraguaio. *In*: SEREJO, H. **Obras Completas de Hélio Serejo**. Sistematização, revisão e projeto final de H.Campestrini Campo Grande: Instituto Histórico e Geográfico de Mato Grosso do Sul / Editora Gibim, 2008d. v. 9. p. 178.

SEREJO, H. **Obras completas de Hélio Serejo**. Sistematização, revisão e projeto final de H. Campestrini. Campo Grande: Instituto Histórico e Geográfico de Mato Grosso do Sul/Gibim, 2008e. 9 v.

- SEREJO, H. Contos crioulos. *In*: SEREJO, H. **Obras Completas de Hélio Serejo**. Sistematização, revisão e projeto final de H. Campestrini. Campo Grande: Instituto Histórico e Geográfico de Mato Grosso do Sul/ Editora Gibim, 2008f. v. 9. p. 50-57; 115- 257.
- TAUNAY, A. E. **A retirada da laguna**: episódio da Guerra do Paraguai. São Paulo: Ediouro, 2003.
- TAUNAY, A. E. **Inocência**. 34. ed. São Paulo: Melhoramentos, 2000.
- TEDESCO, G. P. **A brincadeira do Toro Candil**: uma manifestação da memória cultural local. 2011. 115f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagens) – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campo Grande, MS, 2011.
- TEIXEIRA, M. **A linha Negra**. São Paulo: Scipione, 2014.
- TEIXEIRA, R. Mato Grosso do Sul: o Paraguai é aqui!. **Paraguay Teete**, 16 mar. 2012. Disponível em: <https://paraguaitete.wordpress.com/2012/03/16/mato-grosso-do-sul-o-paraguai-e-aqui/>. Acesso em: 20 abr. 2021.
- TEIXEIRA, R. Mato Grosso do Sul: o Paraguai é aqui! **Overmundo**, Campo Grande, 16 nov. 2006. Disponível em: <http://www.overmundo.com.br/overblog/mato-grosso-do-sul-o-paraguai-e-aqui>. Acesso em: 20 abr. 2023.
- TERRON, J. R. **Transportuñol borracho**: 15 joyitas bêbadas de la poesia universal contrabandeadas al portunhol salbaje. Asunción: Yiyi Jambo, 2008.
- TORAL, A. **Adeus, chamego amigo**. São Paulo: Campanhia das Letras, 1999.

LA OBRA GARCIMARQUIANA COMO RESPUESTA A LA RACIONALIDAD MODERNA UNIDIMENSIONAL

Luis Alfredo VELASCO GUERRERO*

- **RESUMEN:** El objetivo de este ensayo es develar los postulados de la modernidad occidental progresista que han construido un individuo totalmente inconsciente de su existencia predeterminada y de sus limitantes ontológicas. Será la literatura y, en especial, la latinoamericana la encargada de liberar a través del lenguaje a este individuo escindido. El discurso de la modernidad ha pretendido implantar en occidente la noción de razón como algo inamovible y ha descuidado, al mismo tiempo, que el acervo dialógico cultural latinoamericano no se rige por los estándares modernos. Dichas culturas han permeado el pensamiento occidental y lo han enriquecido a pesar de la constante negación por parte del proyecto moderno. El entorno cultural dialógico latinoamericano, en particular, ha contribuido al permitir que se traslapen y enriquezcan las diferentes visiones culturales con el mundo literario garciamarquiano.
- **PALABRAS CLAVE:** Modernidad; dialógico; lenguaje; cultura; Bahktin.

“Damnunt quod non intelligunt”

Introducción

La modernidad ha jugado un papel preponderante en el pensamiento humano, ya que ha sido una etapa muy significativa en el desarrollo del conocimiento y de la razón. Ésta ha buscado la felicidad humana a través de la ciencia, la técnica, el desarrollo y el progreso. La modernidad cifró sus esperanzas en dichas propuestas; sin embargo, el costo a pagar fue muy alto: guerras, exclusión social y una conspicua pobreza. El origen de la modernidad hace referencia a procesos sociales e históricos con orígenes en Europa Occidental teniendo como punto de partida el Renacimiento junto con la consolidación del capitalismo. Este movimiento propende porque el individuo fije sus metas según su propia voluntad. Dicha voluntad se alcanza de manera lógica y racional. A esto se suma, la Ilustración que inicia estudiando la condición humana y, para esto, hace uso de métodos

* Universidad del Valle. Profesor Asistente. Cali - Colombia. ORCID: 0000-0002-0835-4669. luis.alfredo.velasco@correounivalle.edu.co.

Artigo recebido em 15/03/2022 e aprovado em 08/07/2022.

y principios científicos propios de la modernidad. Analiza al hombre, la naturaleza y la sociedad en su conjunto teniendo como instrumento crítico a la razón. Para John Locke es partir del conocimiento y la experiencia para llegar al mundo de las ideas:

Todo aquello que la mente percibe en sí misma, o todo aquello que es el objeto inmediato de percepción, de pensamiento o de entendimiento, a eso llamo idea; y a la potencia para producir cualquier idea en la mente, llamo cualidad del sujeto en quien reside ese poder. Así, una bola de nieve tiene la potencia de producir en nosotros las ideas de blanco, frío y redondo; a esas potencias para producir en nosotros esas ideas, en cuanto que están en la bola de nieve, las llamo cualidades; y en cuanto son sensaciones o percepciones en nuestro entendimiento, las llamo ideas; de las cuales ideas, si algunas veces hablo como estando en las cosas mismas, quiero que se me entienda que significan esas cualidades en los objetos que producen esas ideas en nosotros (LOCKE, 2013, p.8).

La filosofía no se va a considerar como la forma de interrogar al mundo de manera abstracta sino, más bien, como el medio para conocer todos los fenómenos naturales a partir de principios científicos. Es de esta forma, como la modernidad exalta la razón humana y la idea de sujeto. La ciencia va a llegar a ser parte del mundo - proceso de secularización -, y se convertirá en fuente de inspiración para la Revolución Francesa (libertad, igualdad y fraternidad). El culto a la razón será el principio regulador de toda la realidad moderna declarándose la muerte del sujeto¹. Para Foucault, la génesis de la modernidad parte de la tensión dialéctica entre lo moderno y lo contra moderno lo que lo llevó a considerarla: “un modo de relación respecto a la actualidad; una elección voluntaria que hacen algunos; en fin, una manera de pensar y de sentir, una manera de actuar y de conducirse que, simultáneamente, marca una pertenencia y se presenta como una tarea. Un poco, sin duda, como eso que los griegos llamaban un *ethos*” (FOUCAULT, 1987, p.81). Con la modernidad surgen las grandes promesas: el marxismo, el funcionalismo, el estructuralismo, entre otras. Por su parte, el liberalismo², la ciencia y la tecnología se convertirán en estandartes del tan anhelado desarrollo. La modernidad funda las bases

¹ *Thus, French anti-humanism entailed, generally speaking, a denunciation both of foundationalism and of an Enlightenment-inspired, progressivist view of history as the result of the actions of autonomous agents. In Foucault's case, much of the controversy focused on his provocative statements about man being a 'recent invention' promised to an imminent 'death' (HAN-PILE, 2010, p.386) and threatened with erasure like a 'face drawn in the sand at the edge of the sea' (HAN-PILE, 2010, p.387).* “Así, el antihumanismo francés implicaba, en términos generales, una denuncia tanto del fundamentalismo como de una visión progresista de la historia inspirada en la Ilustración como resultado de las acciones de los agentes autónomos. En el caso de Foucault, gran parte de la controversia se centró en sus declaraciones provocativas sobre que el hombre es una ‘invención reciente’ ligado a una ‘muerte’ inminente (HAN-PILE, 2010, p.386, nuestra traducción) y amenazado con el desdibujamiento de un ‘rostro dibujado en la arena al borde del mar’ (HAN-PILE, 2010, p.387, nuestra traducción).

² Liberalismo entendido como la filosofía moral y política basada en la libertad y en la igualdad y que busca reemplazar normas de privilegio heredado, la monarquía absoluta, los derechos del rey, la religión estatal, entre otros. Con John Locke, el liberalismo es aquel en el que cada hombre tiene el derecho inalienable a la libertad, a la vida y a la propiedad. Por lo tanto, los gobiernos no deben suprimir dichos derechos basados en el contrato social.

“epistémicamente positivistas y éticas para lo que va a ser el mundo de los tiempos por venir” (ALARCÓN; GÓMEZ, 2000, p.2). Tanto la política, como el arte y lo socioeconómico – nación, clase social, raza y cultura – van a estar atravesados por la lógica moderna. Ya Alan Touraine vislumbraba tanto los rasgos propios de la modernidad como el fin de ésta: el ser humano: “Durante mucho tiempo, la modernidad sólo se definió por la eficacia de la racionalidad instrumental, por la dominación del mundo que la ciencia y la técnica hacían posible. Pero esa visión no da idea completa de la modernidad, e, incluso, oculta su mitad: el surgimiento del sujeto humano como libertad y como creación” (TOURAINÉ, 1994, p.205). A pesar del proyecto ambicioso que implica la modernidad, ésta pierde su rumbo. El objetivo primordial de la modernidad por encumbrar al individuo termina por cosificarlo en su búsqueda desenfrenada por el ideal de desarrollo y de progreso. De los diferentes postulados de la modernidad, se puede encontrar la hegemonía como elemento unificador y dominante en el individuo. Han mutado los esquemas de pensamiento, la forma de percibir al mundo, al hombre, a la cultura, a la economía y a la sociedad. Por lo tanto, el objetivo de este ensayo es el develar los postulados de la modernidad occidental progresista que han construido un individuo totalmente inconsciente de sus limitantes ontológicas. Será la literatura y, en especial, la latinoamericana la encargada de liberar a través del lenguaje a este individuo escindido.

La hegemonía como práctica natural e inevitable

Para Antonio Gramsci la hegemonía cultural, concepto tanto filosófico como sociológico, determina que una sociedad diversamente cultural puede ser gobernada o dominada por una determinada clase social. En teoría, las ideas de la clase gobernante que devienen en norma son vistas como ideologías con valores universales que se perciben como benéficas para toda la estructura social, pero que finalmente en la práctica terminan beneficiando a la estructura dominante:

La verdad, en cambio, estriba en una codicia insaciable que todos tienen de ordeñar a sus semejantes, de arrancarles lo poco que hayan podido ahorrar con sus privaciones. Las guerras se hacen por el comercio no por la civilización: ... Se dilapidan los bienes de los súbditos, se les arrebató toda personalidad, pero eso no basta a los modernos civilizadísimos: los romanos se contentaban con atar a los vencidos a sus carros, pero luego ponían la tierra conquistada en la condición de provincia: ahora, en cambio, lo que se querría es que desaparecieran todos los habitantes de las colonias para dejar sitio a los recién llegados. (GRAMSCI, 2005, p.9).

Aunque la dominación cultural fue, en un primer momento, analizada en términos económicos, tiene una aplicación amplia en cuanto a las clases sociales. Gramsci³ sugiere

³ Antonio Francesco Gramsci es conocido por su teoría de la hegemonía cultural. Dicha teoría describe cómo la burguesía – el estado y la clase capitalista reinante – hace uso de las instituciones culturales para mantener el

que las normas culturales predominantes no deben ser percibidas ni como “naturales” ni como “inevitables”. Las normas culturales como las instituciones, las prácticas y las creencias deben ser investigadas en cuanto a sus raíces en la dominación individual y sus implicaciones en las liberaciones sociales:

Vamos a recordar dos textos: uno de un romántico alemán, Novalis (que vivió de 1772 a 1801), el cual dice: “El problema supremo de la cultura consiste en hacerse dueño del propio yo trascendental, en ser al mismo tiempo el yo del yo propio. Por eso sorprende poco la falta de percepción e intelección completa de los demás. Sin un perfecto conocimiento de nosotros mismos, no podremos conocer verdaderamente a los demás. (GRAMSCI, 2005, p.14).

La hegemonía no es ni monolítica ni unificada, sino más bien es un entramado de estructuras sociales superpuestas (clases). Cada una tiene una misión, un propósito y una lógica internos lo que permite a sus miembros comportarse de una manera particular diferente a la de los miembros de otras clases sociales, pero sin detrimento de la coexistencia entre clases. Debido a sus diferentes misiones sociales, serán capaces de aglutinarse en un grupo superior, en una sociedad con una misión social superior. La hegemonía cultural funciona, ya que las clases sociales pueden tener poco en común con la vida de un individuo en particular. Sin embargo, percibida como un todo, la vida de cada individuo contribuye a la hegemonía en una sociedad superior. La diversidad y la libertad son elementos que, en un plano superficial, aparentemente experimentados por todos los individuos; sin embargo, en un plano más profundo, estos individuos son incapaces de vislumbrar el gran patrón hegemónico que subyace. En una hegemonía cultural jerarquizada, el sentido común del individuo mantiene un *rol* estructural dual. Los individuos utilizan este sentido común para lidiar con la vida diaria y para poseer una visión del mundo propia. Sin embargo, ya que por naturaleza está limitado, el sentido común inhibe la habilidad de comprender la existencia de un nivel superior cuya naturaleza sistémica tiende a la explotación socioeconómica. Las personas se concentran en lo inmediato descuidando las fuentes fundamentales de su opresión social y económica.

La hegemonía fue un concepto previamente usado por los marxistas para develar el liderazgo político de la clase obrera en una revolución democrática teórica. Para Gramsci, el capitalismo no sólo mantenía el control mediante la violencia y la coerción económica y política sino también a nivel ideológico, a través de una cultura hegemónica en la que los valores de la burguesía se convierten en los valores inherentes a todos los individuos logrando, de esta manera, preservar el *status quo*.

Con el tiempo, las clases dominantes han buscado otorgarle al signo una valoración única y operativa para mantener su interés de clase. Ese signo se ha vuelto monoacental, universal y ahistórico. Un discurso se convierte en dominante en la medida en que logra

poder en las sociedades capitalistas. Dicha cultura hegemónica hace uso de la ideología en vez de recurrir a la violencia, la fuerza económica o la coerción.

imponer ciertos significados para cada uno de sus signos lingüísticos. Gramsci y Bakhtin⁴ coinciden en que la lengua no puede ser vista de manera apartada, ya que el lenguaje tiene referentes y posee una historia previa. Este lenguaje tiene sentido en acción cuando despliega sus múltiples funciones y propósitos de unidad. Todo acto consciente no preexiste, ya que requiere del otro y del signo.

Bakhtin afirma que los enunciados parten de otros enunciados previos y que el discurso dominante opera desde el sentido común. Al modificarlo, se viabiliza la posibilidad, desde el mismo lenguaje, de construir una discursividad contrahegemónica que adquiere la capacidad de resemantizar el lenguaje. El discurso monológico hegemónico se niega a reordenar, a reinterpretar el mundo mediante la aceptación de voces diferentes negando la existencia del otro. Esto se hace a través de múltiples mecanismos de coerción expresados a través del mismo lenguaje que no permiten negociar con el otro y es ante esta instancia que aparece la dimensión dialógica del lenguaje. El trabajo dialógico lleva a cabo un diálogo continuo con otras obras literarias y otros autores y no simplemente responde o amplía un trabajo previo, sino que informa y es continuamente nutrido por los hechos discursivos previos. La literatura dialógica está en diálogo constante y es necesaria para subvertir el lenguaje hegemónico de la modernidad. La naturaleza del lenguaje, desde esta perspectiva, siempre existe en respuesta a ideas que han sido tanto manifestadas como previamente anticipadas. Todo lenguaje y las ideas que éste conlleva es dinámico, relational y comprometido en un proceso de redescripciones del mundo *ad infinitum*.

El sujeto moderno (sujeto disfuncional) se encuentra alienado a nivel cultural, ya que se encuentra exento de comunicarse ya sea consigo mismo, con los demás o con su medio social al existir una falta de comunicación con el mundo exterior. Todo el tiempo, el individuo consume o es receptor, pero, de ninguna manera, agente creador. Siempre se encuentra mediado por un sistema superior que lo invalida como sujeto creador. La alienación vista como alejamiento del hombre respecto de sí mismo pierde su autenticidad en términos de creación. Todo este entramaje superficial inscrito en un plano ilusorio de una sociedad armónica que oculta a un sujeto restringido a funciones básicas del tipo biológico, homogéneo y ligado a un lenguaje empobrecido que expresa su propio encerramiento, su propia enajenación. El resto de particularidades del individuo y su devenir histórico están limitados y dirigidos por el orden social vigente. El hombre *per se* se considera un ser intrínsecamente de acción, su realidad no le viene determinada genéticamente, sino que es producto de su voluntad⁵. Este sujeto productivo procura la transformación de la realidad para satisfacción de sus propias necesidades y al transformar

⁴ Bakhtin explora la relación del *Yo* con los otros y deduce que cada sujeto es determinado por la presencia del otro de una manera intrincada lo que permite deducir que ninguna voz puede considerarse aislada de su entorno.

⁵ Este “determinismo genético” es para Aldoux Huxley un supuesto impostergable que lleva a la sociedad a ajustarse a un rígido modelo económico en donde la subjetividad del individuo se encuentra determinada por parámetros científico-económicos: “Un óvulo: un embrión: un adulto es lo normal. Pero he aquí que el óvulo bokanowskyfocado rebrota, se reproduce, se segmenta; y resultan de ocho a noventa y seis brotes, y cada uno se convertirá en un embrión perfecto, y cada embrión en un adulto de perfecta talla. Es decir, que se producen noventa y seis seres humanos de lo que antes se formaba uno. Progreso...” (HUXLEY, 1979, p.17).

la realidad se transforma a sí mismo. Sin embargo, el sujeto productivo moderno vive su actividad personal bajo parámetros ajenos a su propia creatividad y autorrealización. Dichos parámetros terminan por convertirse en aquel objeto que domina al individuo. La literatura se va a encargar de cuestionar dicha situación a través del lenguaje como encerramiento, como la imposibilidad del mismo hombre de satisfacerse como sujeto activo, creativo y dialógico.

Es a partir de la modernidad con su racionalidad “progresista” que se ha buscado, en principio, el desconocimiento de todo rasgo inherente al sujeto – su individualidad. Sin embargo, a pesar de la promesa de libertad y progreso llevada a cabo por la racionalidad moderna, ésta, en la actualidad, ha quedado sometida a una lógica que desconoce al sujeto convirtiéndolo en un objeto instrumental de su propia dinámica. Es así como el proyecto de la modernidad pasa de ser un proyecto liberador a uno esclavizante. La modernidad ha llegado a desarrollar un proyecto de corte progresivo y unidireccional llevado a cabo mediante instituciones académicas y de poder que conlleva a la negación de la identidad cultural. Críticos de la modernidad han detectado sus diferentes fisuras y es así como escritores de diferentes vertientes reaccionan creando metáforas que muestran la invalidez de los sistemas totalitarios unificadores. De un discurso monológico y unidireccional, se ha pasado a la multiplicidad dialógica del lenguaje que abre una perspectiva nueva y enriquecedora para el proyecto moderno.

La modernidad y el pensamiento latinoamericano

José Martí, hace ya más de un siglo, señalaba los peligros inherentes a la modernidad. Su profundo conocimiento de la realidad latinoamericana lo llevaría a criticar el excesivo culto a la cultura europea y a criticar también la idea de civilización-barbarie tan común en la época como elemento clave para la ejecución del proyecto moderno. Martí enfatiza en la importancia de la lectura y, en especial, de la poesía como herramienta de desarrollo del pensamiento: “¿Quién es el ignorante que mantiene que la poesía no es indispensable a los pueblos? ... ¿Adónde irá un pueblo de hombres que hayan perdido el hábito de pensar...? (MARTÍ, 1887, p.17) Para esta época, el concepto de modernidad imponía elementos exteriores a la realidad latinoamericana y con la llegada a América de los españoles la presencia del elemento civilización-barbarie se volvió clave para justificar la conquista y colonización de América. Esto sumado a la modernización y a todos los procesos mentales que conllevan la consecución de un ideal de desarrollo. Leopoldo Zea en su libro *Filosofía y cultura latinoamericana* concuerda con el grave error de asumir la mirada totalizadora del mundo moderno: “El mundo iberoamericano colonizado por España y Portugal entra en el siglo XIX en la más extraña aventura que significa tratar de deshacerse de la propia formación cultural para adoptar otra. El mundo iberoamericano se encuentra frente a un mundo dentro del cual se siente inadaptado: el mundo moderno” (ZEA *apud* INCARDONA, 2004, p.4).

En Latinoamérica, parte del proceso modernizador es externo. Esto trajo como resultado que el proceso de modernización se enfocará en ciertos centros urbanos en

franca contraposición con la barbarie rural. Ante un clima de este tipo, surgiría una clase intelectual que coincidiría con todo el pensamiento traído de Europa. El pensamiento latinoamericano se impregnaría del positivismo y evolucionismo europeos que buscarían el ascenso de lo superior en detrimento de lo inferior, de lo premoderno. Es así como la presencia de la población indígena y, en general, de las comunidades subalternizadas va a ser un obstáculo para el proyecto de modernidad en Latinoamérica, ya que su cosmovisión y, en particular, las propuestas locales se contraponen “[...] a los esquemas de interpretación occidentales y desarrollan la crítica, directa o indirecta, al eurocentrismo epistemológico que pretende continuar el proceso de colonización por otros medios en la era global.” (MORENO BLANCO, 2009, p.1). El crítico Joaquín Santana concluye diciendo que el hecho de confiar a ciegas en un pensamiento eurocentrista “nos ha jugado una mala pasada” (SANTANA, 2006, 70). Por lo tanto, la modernidad eurocentrista conlleva dos rasgos conflictivos: lo progresivo y lo unidireccional. Estos han impedido una mejor comprensión de nuestra naturaleza y, además, nos han dicho qué hacer. Ante este panorama omniabarcante, la literatura debe tener un doble propósito: la crítica de la realidad y la invención de nuevas realidades:

El escritor es el hombre que ve en todas las cosas, aún las más nítidas, un diminuto punto negro. Nerval lo dice de modo admirable: “ví al sol y un point noir est resté dans mon regard avide”. El punto negro es la conciencia o, más exactamente, el sentimiento de la general relatividad de las cosas. El punto negro provoca la distancia de la realidad y se expresa en dos direcciones opuestas, aunque con frecuencia complementarias: la crítica de la realidad y la invención de otras realidades (PAZ, 2001, p.145).

La colonialidad del poder

Ante este panorama progresivo y unidireccional que se había venido gestando durante el proceso de conformación latinoamericano, han surgido voces como la de Walter Mignolo que buscan la reivindicación de un discurso que ha sido invisibilizado durante décadas. En su ensayo *Diferencia y razón postoccidental*, afirma que el entusiasmo por los cambios y el progreso que se gestaban tanto en el estructuralismo como en la nueva izquierda eran de doble vía: genuinos, pero también ciegos. Ciegos, ya que estaban desconociendo la fuerte presencia de discursos subalternizados a los que él denomina la diferencia colonial. Afirma que los pueblos latinoamericanos han creído superar la etapa colonial pero realmente: “El brillo de la modernidad nos ocultaba la colonialidad” (MIGNOLO, 2000, p.3).

Al mismo tiempo que el proceso modernizador europeo se constituía, se negaba la existencia de pensamientos periféricos – había una total invisibilización del pensamiento subalterno (el negro, el indio). Por lo tanto, la postura con respecto al papel de los poderes coloniales ha sido de silencio: “Muy pocos novelistas “famosos” trabajan sobre el colonialismo y el imperialismo, y la mayoría de los críticos literarios también ha guardado silencio al respecto.” (CASTRO-GÓMEZ *et al.*, 1999, p.19) Esto radica, en parte, en

la concepción de que Europa se considera el centro del saber moderno desconociendo la existencia de otras culturas periféricas. No hay que olvidar que los procesos de subalternización del pensamiento periférico que surgieron, según Edward Said, a través de formas académicas de saber provienen de instituciones de poder. Éstas se encargaron de que el *status quo* se mantuviera, rechazando las diferentes formas existentes de concebir la realidad. El hombre europeo se abrogó el derecho de modernizar, instruir y civilizar a los nativos; sin embargo, es innegable que oriente ha sido: “[...] la fuente de sus civilizaciones y sus lenguas, su contendor cultural y una de sus más profundas y recurrentes imágenes del otro. Además, oriente ha ayudado a definir a Europa y, por supuesto, a occidente”. (SAID, 1978, p.9, nuestra traducción)⁶. La modernidad ha mantenido un silencio frente a los saberes subalternos que han sido medidos según los cánones de la modernidad y clasificados como premodernos y no académicos. La tarea que resta es ver la diferencia epistémica colonial desde otro lugar que permita acabar con esa mirada “monotópica” proveniente de un solo *logos*. Los saberes subalternizados no se conciben desde la búsqueda de lo auténtico o lo antitético sino más bien desde una posición crítica frente a la modernidad partiendo desde la misma diferencia colonial. El proyecto moderno insiste, también, en la clasificación y jerarquización de las comunidades a partir de la escritura como elemento diferenciador. A esto se suma, la formación de los Estados-naciones en Latinoamérica en el siglo XIX, creando un efecto contrario, al no lograr la obtención de una libertad y total autonomía, sino, por el contrario, la “rearticulación” del poder (la colonialidad del poder). Es necesario producir conocimiento que no se limite a los parámetros contradictorios inherentes a la modernidad: la articulación de lo racionalmente irracional:

[...] es entonces necesario producir conocimiento y formas de pensamiento no-reductibles a la distribución de conocimiento entre racionales, no racionales, e irracionales. Esta distribución de las formas de saber es, como dijimos, una distribución en la que se ejerce la colonialidad del poder y se creó y reprodujo la diferencia colonial. Tanto el pensamiento, como la ciencia y la filosofía se produjeron desde la racionalidad. La diferencia colonial se creó cuando, desde la racionalidad, se definió lo irracional y lo no-racional. El desafío es pensar ahora desde la diferencia colonial. Esto es, producir conocimiento con perspectiva de futuro a partir de categorías de pensamiento que fueron subalternizadas y categorizadas como racionales o no racionales a lo largo de la construcción y expansión del mundo moderno/colonial. (MIGNOLO, 2000, p.22).

Las élites letradas: el poder hegemónico del lenguaje

La escritura y el urbanismo tuvieron un fuerte vínculo con Latinoamérica. Con el fin de proteger vastas regiones, los monarcas españoles crearon redes cuidadosamente planeadas con lápiz y papel. Estas ciudades, con una disposición geométrica estandarizada

⁶ “[...] *the source of its civilizations and languages, its cultural contestant, and one of its deepest and most recurring images of the other. In addition, the Orient has helped to define Europe (or the West).*” (SAID, 1978, p.9).

y con instrucciones escritas muy detalladas, poseían sus propias instituciones de poder permitiéndole a aquellas personas letradas vinculadas con el poder redactar edictos, memorandos, reportes y toda la correspondencia jurídica que le daban la base al imperio. Los documentos escritos de tipo orgánico e ideológico eran la base tanto del imperio portugués como del español y el hecho de escribir la élite letrada en la lengua oficial le daba un acceso privilegiado al poder:

Aunque, se siguió aplicando un ritual impregnado de magia para asegurar la posesión del suelo, las ordenanzas reclamaron la participación de un *script* (en cualquiera de sus divergentes expresiones: un escribano, un escribiente incluso un escritor) para redactar una *escritura*. A ésta se confería la alta misión que se reservó siempre a los escribanos: *dar fe*, una fe que sólo podía proceder de la palabra escrita, que inició su esplendorosa carrera imperial en el continente (RAMA, 1984, p.47).

La escritura era una práctica cotidiana que incluía documentos tanto administrativos como judiciales. Los encargados de estas funciones tenían un acceso especial al poder colonial, pero, a su vez, dependían del Estado para su supervivencia. Los niveles de alfabetismo y educación se expandían de forma gradual; sin embargo, seguían siendo hasta finales del siglo XIX la herramienta de un puñado de privilegiados. La independencia de los estados latinoamericanos trajo un nuevo empuje a la ciudad letrada. Los numerosos discursos de los letrados estarían cuidadosamente escritos de antemano haciendo un llamado a los “autores más respetados tanto modernos como clásicos” lo que permitiría que no se quedaran simplemente en el oficio de aplicar e interpretar las leyes, sino que, de ahora en adelante, las crearían. Ese manejo del lenguaje que poseían los letrados provenía de la conexión que había con la cultura letrada con base en Europa. Estos letrados también comenzaron a ejercer un nuevo tipo de influencia ahora como portavoces de los asuntos de la cosa pública *res publica*, los asuntos del estado. De esto surge un nuevo tipo de medios, especialmente la prensa. Ángel Rama⁷ demuestra cómo los periódicos logran jugar un papel esencial en el desarrollo de la ciudad letrada, permitiéndole a algunos letrados hacerse económicamente independientes del Estado. Con respecto a la literatura producida en la época, los letrados que se encargaban de trabajar en la creación de documentos legales y en la entrega de arengas patrióticas fueron también aquellos que escribieron ensayos y relatos de ficción que terminaron por convertirse en el canon literario nacional de Latinoamérica.

En el periodo comprendido entre 1880 y 1920, la ciudad letrada ingresa al campo con el fin de describir paisajes y recolectar tradiciones orales que le servirán para la consolidación de una literatura y una cultura nacional oficial. De esta forma, la ciudad letrada incorpora y se apropia de la cultura popular. Al mismo tiempo, la consolidación de la educación pública facilita la inculcación de las normas sociales que benefician directamente a la élite letrada. Algunos escritores beneficiados con el auge de periódicos

⁷ En *La Ciudad letrada* Ángel Rama explora “la función ordenadora y homogeneizante de la escritura en el proceso de formación social y político de Latinoamérica al plantear el papel del intelectual como funcionario y servidor del poder central (burocrático)” (PINEDA FRANCO, 2000, p.19).

y libros, apoyados por mecenas poderosos, logran sacudirse de la dependencia económica del Estado y, por ende, escapar de su tutela. Es la primera vez que los escritores pueden dejar la ciudad letrada y escribir desde una perspectiva diferente, de afuera. Estos pocos escritores lograron incluso condenar el monopolio de los letrados sobre la palabra escrita y procuraron un tipo de agendas más inclusivas logrando “definiciones democráticas de la comunidad nacional”. La percepción inicial de la escritura como un instrumento de control estatal es suavizada por una valoración optimista del potencial liberador de un nacionalismo inclusivo y de una educación pública que convirtió el concepto de ciudad letrada, al principio, en sinónimo de un estatus social elevado. Con el tiempo, dicho círculo cercano al poder se amplía y se relaciona con un grupo de administradores europeos haciendo que se hagan más difusos los límites de la ciudad letrada. Para el siglo XIX, habrá una población pequeña de hombres y mujeres que no pertenecían a la élite, que sabían leer y escribir pero que no logran acceder al poder y a los privilegios que normalmente se suelen asociar con la ciudad letrada. Los que sí logran ganar poder e influencia, a comienzos del siglo XX, serán los ingenieros, médicos y agrónomos cuyo conocimiento se basa en la ciencia aplicada más que en la retórica, en la literatura, en la historia o en la ley. Esta ciudad letrada explora el fenómeno de la hegemonía cultural que involucra aquellos que ejercen el poder y a aquellos que se resisten.

Desde México hasta Argentina, a través de una red de centros urbanos artificiales creados por la monarquía española se hace posible la subyugación de los pueblos nativos y el rápido desarrollo del Nuevo Mundo. El coordinamiento estratégico del poder real imprime un orden jerárquico al incipiente imperio en constitución. Estos planos geométricos rígidos de las ciudades expresan, de alguna manera, los objetivos ideológicos de la organización imperial. Esta representación de una relación ordenada entre el imperio y el poder central, una red de signos urbanos refuerza y, a su vez, replica los objetivos de la conquista española, todo esto realizado básicamente desde una sola lógica: la palabra escrita. Sin embargo, por otro lado, este centro imperial (España) transmite al mismo tiempo parte de su decadencia:

Los conflictos de jurisdicción fueron incesantes y simples epifenómenos de la competencia de los diversos núcleos urbanos para colocarse preferentemente en la pirámide jerárquica. Si, como asientan provocativamente los Stein, España ya estaba en decadencia cuando el descubrimiento de América en 1492 y por lo tanto económicamente Madrid constituía la periferia de las metrópolis europeas, las ciudades americanas constituyeron la periferia de la periferia. (RAMA, 1984, p.53).

Articulado al sistema urbano, se encontraba la cultura escritural que administraba la ciudad y extendía su influencia a las zonas rurales. El papel de interpretar e implementar un flujo constante de directivos tanto eclesiásticos como imperiales requería de la existencia de una élite letrada vasta denominada “letrados”. Estos hombres “eruditos” se encargaron de documentar las decisiones de tipo legal, los edictos gubernamentales y mantener los registros de la iglesia y finalmente se abrogaron, por mucho tiempo, el derecho de definir el canon de la literatura latinoamericana: “Fue la distancia entre la letra

rígida y la fluida palabra hablada que hizo de la ciudad letrada una ciudad escrituraria, reservada a una estricta minoría”. (RAMA, 1984, p. 71) Estos cuerpos burocráticos se mezclaban exclusivamente entre sus pares sirviendo a las instituciones urbanas en un esfuerzo por duplicar las divisiones jerárquicas en los territorios por civilizar. De estas bases, surgirán los intelectuales, los poetas entrenados en el arte de la escritura emplearán un discurso formal separado de las vulgaridades rurales provenientes de los iletrados.

Es necesario llevar a cabo un análisis histórico de las influencias hegemónicas de la palabra escrita. Explorar el lugar de la escritura y la urbanización en los diseños imperiales de los colonos españoles y ver la ciudad como un orden racional que representa el progreso ilustrado del Nuevo Mundo que se transforma en un proyecto escrito no representa fielmente la realidad latinoamericana.

La literatura de Gabriel García Márquez como cruce de diversas racionalidades

La crítica literaria ha realizado muchos intentos por asimilar la obra garciamarquiana con el canon occidental. Este es el caso del crítico Michael Palencia-Roth, en su obra *La línea, el círculo y las metamorfosis del mito*, que expresa un deseo directo por relacionar el trabajo de García Márquez con el modelo occidental denominado por él como el canon de la literatura universal. Esto se da gracias al desarrollo de un pensamiento moderno donde lo individual (el autor) adquiere un valor prioritario que desconoce voces culturales invisibilizadas. Por lo tanto, en el campo literario tiene valor o produce aquello que en términos económicos – Pensamiento occidental – soporte la creación literaria como proceso autónomo. Este como otros estudios anteriores se han centrado desde una perspectiva monotemática ya que: “[...] el crítico sólo toma en cuenta la línea de cronologías y procesos simbólicos que desembocan en la modernidad corporeizados en la escritura e ignora los estratos culturales otros que también constituyen la historicidad y la temporalidad de la sociedad a la que pertenece Gabriel García Márquez”. (MORENO BLANCO, 2002, p.75).

La crítica latinoamericana, tiempo atrás, giraba en torno a dos posiciones que consistían, por un lado, en una crítica de tipo inmanentista con un discurso básicamente científico, mientras que, por el otro, existía una literatura de corte sociológico, compartiendo en común las dos sólo tres aspectos claves: un deseo por alejarse del positivismo, hallar un vínculo entre la literatura y la sociedad latinoamericana y una adhesión parcial al Marxismo. De dicha dualidad resultó un elemento aún más relevante para el estudio de la literatura latinoamericana – “la pertinencia de producir una teoría literaria que diera razón de la especificidad de la literatura de la América latina” (CORNEJO-POLAR, 1988, p.67). De aquí, surge la necesidad de crear una nueva historia que parta de la carencia de un conocimiento efectivo de los procesos que dieron forma a la literatura latinoamericana. Para esto, se hace necesario un enfoque que le dé un lugar y un tiempo al discurso latinoamericano al expandir la literatura más allá del paradigma escrito. Es de este insumo que se identifica el valor que tiene no sólo el discurso oral de la cultura Wayúu sino el aporte que dicha cultura tiene en la formación del imaginario garciamarquiano. Esta visión parte

de la crítica al pensamiento moderno y del rescate de las culturas amerindias que han sido subordinadas por la modernidad occidental para establecer una historia otra, una historia nueva que rescate parte de nuestro acervo cultural olvidado por el paradigma occidental. Este proceso de aculturación donde lo propio, lo nativo ha dado paso de manera radical a otra cultura ha borrado todo rastro del anclaje cultural latinoamericano. Es, desde luego, ineludible el estudio de los sujetos: “Obviamente, entender la literatura latinoamericana en función de los varios sistemas que la constituyen, implica auscultar el tema de los sujetos que la producen y organizan su historia” (CORNEJO-POLAR, 1988, p.69). Por lo tanto, el sujeto productor debe ser considerado individualmente como un vehículo de voces diversas y contrapuestas, situado en campos sociales diversos. Por lo tanto, se debe prestar atención al concepto de la polifonía bakhtiniana, ya que, en el caso latinoamericano, existe una “compleja textura coral” en la que intervienen diferentes racionalidades. Esto es supremamente importante para entender el trabajo de García Márquez, ya que éste a pesar de ser considerado como un ser único se encuentra enmarcado en una cultura que, a su vez, lo retroalimenta permitiéndole incorporar elementos culturales que han sido subalternizados por incorporar “diferentes racionalidades”. Todo individuo se encuentra en el cruce de diversas racionalidades y de imaginarios que implican, algunos de estos, un proceso de resemantización de discursos ajenos. En conclusión, la construcción de esa otra historia se basa en dos elementos básicos: la identidad y la alteridad como fundadoras de una cultura propiamente latinoamericana.

La existencia del imaginario cultural garciamarquiano ha sido abordada desde diferentes perspectivas. A menudo la obra ha sido relacionada con hechos de carácter histórico nacional o con diferentes modelos pertenecientes a la cultura Occidental. A lo que García Márquez ha respondido que su labor literaria proviene básicamente del imaginario popular y de la relación con hechos históricos nacionales. Para una parte de la crítica literaria, el trabajo de García Márquez, por el contrario, procede de una proyección del mundo concreto. Sin embargo, para otros críticos literarios, este enfoque pone en riesgo el rasgo imaginario o ficcional garciamarquiano otorgando a cada imagen del trabajo literario garciamarquiano, una imagen afincada en un hito cultural occidental preciso. De estos críticos se destacan Katalin Kulin, Luis Iván Bedoya, Carmen Arnau y Michael Palencia-Roth quienes se han encargado de explicar la relación entre el mito y la fábula garciamarquiana a partir de relaciones diacrónicas con los mitos bíblicos o con los mitos universales. Este planteamiento sufrió un desgaste al suponer que la obra tenía un vínculo directo con un hecho cultural particular lo que permitió construir relaciones entre las representaciones individuales (García Márquez) y las representaciones colectivas. Dichas representaciones colectivas presentes en el trabajo literario garciamarquiano se buscaron entre culturas ajenas que no tenían un sustento cultural específico.

La crítica se había propuesto ciegamente develar una relación entre la obra garciamarquiana y la tradición Occidental, en especial la judeo-cristiana. Dicha crítica insistió en vincular modelos (hitos literarios universales) bien aceptados por la cultura moderna (e.g. William Faulkner y James Joyce) en la literatura garciamarquiana; sin embargo, a esta perspectiva, le salieron contradictores que alegan su desgaste (Agustín F. Saguí). De esta nueva perspectiva, surgen voces como la del investigador Juan

Moreno Blanco al ser capaz de establecer una relación diacrónica entre el mito y la obra garciamarquiana a partir de la presencia real del pensamiento de una cultura específica:

[...] todo mito es un relato o narración [...] Con esto queda dicho que el mito es más que un agregado de símbolos; es una secuencia narrativa. [...] Y es tradicional, algo que se cuenta y se repite desde antes, que llega del pasado como una herencia narrativa y es propiedad comunitaria, un recuerdo colectivo y no personal. El mito pertenece a la memoria de la gente y el terreno de la mitología es el ámbito de esa memoria popular. (GARCÍA DUAL *apud* MORENO BLANCO, 2002, p.76).

El poder hallar una relación del mito con una comunidad concreta permite deshacerse de “un comparativismo abstracto y superficial” proveniente de la crítica tradicional. Este análisis comporta un anclaje histórico-antropológico cuya relación diacrónica permite hacer coincidir de una manera veraz una tradición narrativa mítica particular. Moreno Blanco se sitúa desde una línea histórica diferente a la Occidental al reconocer el legado verbal de la comunidad Wayúu como parte preponderante en la niñez de García Márquez y que luego él en su etapa adulta incorporará en sus relatos ficcionales. La cultura Wayúu comparte cuatro grandes rasgos míticos presentes en el trabajo literario garciamarquiano: los fragmentos a analizar tienen aspecto de un sistema, los personajes coinciden con caracteres heroicos que los acercan a un paradigma, los relatos del mito están insertos en una tradición narrativa colectiva y, por último, el mito pertenece a una sociedad determinada. La nueva crítica debe lograr anclar un lugar geográfico cultural específico y no meramente dedicarse a la descripción abstracta e inconexa de pasajes literarios basados en paradigmas universales con un anclaje cultural inexistente e inconexo.

Hacia la verdad dialógica

La novela es una forma literaria que se encuentra constituida por una multiplicidad de voces sociales divergentes en lucha y que llegan a lograr un significado completo solamente en el proceso constante de interacción dialógica. Para Bakhtin, el discurso se considera como el componente primario del trabajo narrativo y describe al discurso como una mezcla de voces, actitudes sociales y valores que no solamente son opuestos sino irreconciliables dando como resultado una obra literaria abierta e irresuelta (fragmentaria)⁸. En términos culturales, el componente primario en la formación de un trabajo literario exige la presencia de una pluralidad de voces sociales en contienda que conlleva una imposibilidad de resolución decisiva hacia la verdad monológica. Lo que se

⁸ Ante la amenaza técnico-científica, muchos pensadores se refugian en su interior, en sus sueños. Es por esta razón que muchos escritos (la obra de Franz Kafka), cuadros y esculturas llegan a ser herméticos careciendo, a un primer vistazo, de sentido. La proliferación de *-ismos* en el arte significó, sobre todo, la ruptura con un mundo anterior, en el que reinaban las apariencias y la búsqueda de nuevas formas. El carácter experimental de muchas obras queda reflejado en su existencia como ‘fragmentos’.

busca es que el individuo se separe de posturas autoritarias que lo único a lo que aspiran es a la clausura, a lo sistemático desconociendo por completo la existencia del lenguaje dialógico, la literatura, la ética, la historia y la misma cultura. El pensamiento moderno, por su parte, se rige bajo la preponderancia de una concepción monológica de la verdad: el *teoretismo*, donde yo y sólo yo puedo proveer conocimiento a los demás. Desde luego, esta postura lo que logra es acallar a aquel que disiente encerrándolo sobre sí mismo. Se desconoce la producción personal, ancestral y la experiencia mediante construcciones teóricas que lo único que buscan es separar la vida práctica del pensamiento. La propuesta permanente y válida tiene se relaciona con el sentido dialógico de la verdad que permite la existencia de una multiplicidad de discursos vistos como conciencias y cuyo sujeto va a percibir la realidad y el tiempo como categorías en constante construcción y, por ende, incompletas. Al aceptar la existencia del sujeto, se reconoce inmediatamente la existencia del otro, ya que el límite entre la visión y la comprensión es inherente al sujeto sin exigir una percepción totalizadora. En la novela, el héroe será visto como incompleto y sólo será entendido en su totalidad a través de la mirada del otro presente mediante un discurso ajeno y, también, a través de la distancia del lector y como elemento central y cohesivo del diálogo. La palabra será el vehículo mediante el cual la voz ajena es incorporada al discurso del sujeto alcanzando el momento estético por excelencia: el enunciado. Es aquí donde la palabra se emite, se crea y se reacentúa dándose un cierre de tipo práctico y momentáneo.

La literatura latinoamericana dialógica

La literatura latinoamericana que implanta una lucha en contra de la lógica monológica y una creación de un mundo dialógico entra al contexto internacional con el advenimiento del modernismo. Al hacer un rastreo al advenimiento del modernismo y a las vanguardias se ha podido ver cómo los escritores latinoamericanos del siglo XX entraron en constante diálogo con la cultura occidental y, por lo tanto, a partir de allí construyeron una realidad “otra” enfocada, en gran parte, en hacer que lo subalternizado hablara o cuestionara, desde una perspectiva estética, la realidad o racionalidad de la modernidad euroamericana. La obra garciamarquiana juega con el dialogismo bakhtiniano al rebatir el discurso oficial confiando completamente en un discurso no oficial: “El constante cuestionamiento de los reclamos logocéntricos de la verdad en el discurso oficial” a través de voces heteroglossas.

García Márquez debe ser visto en el mundo literario moderno como un escritor preocupado por colocar al lector en la posición de un “otro alienado”; un intruso que ha ingresado a un mundo literario ambiguo abierto a una variedad de interpretaciones. García Márquez produce significado a través de la mirada del otro revelando matices semánticos inexplorados. Este desarrollo literario garciamarquiano da la mirada a una cultura otra que permitirá que se revele de manera completa y profunda la multiplicidad de diálogos inherentes a ambas culturas. Es sólo a partir de la mirada del otro que se puede llegar a conocerse a sí mismo:

There exists a very strong, but one-sided and thus untrustworthy, idea that in order to understand a foreign culture, one must enter into it, forgetting one's own, and view the culture through the eyes of this foreign culture. This idea, as I said, is one-sided... Creative understanding does not renounce itself, its own place in time, its own culture; and it forgets nothing. In order to understand, it is immensely important for the person who understands to be located outside the object of his or her creative understanding - in time, in space, in culture. For one cannot really see one's own exterior and comprehend it as a whole, and no mirrors or photographs can help; our real exterior can be seen and understood only by other people, because they are located outside us in space and because they are others. (BAKHTIN, 1986, p.7)⁹.

La literatura latinoamericana tiene la gran capacidad de dialogar al mismo nivel con la literatura mundial y, no simplemente, depender de interpretaciones eurocéntricas. El trabajo de Gabriel García Márquez se puede ver como una escritura de corte dialógico cuyos elementos ficcionales, periodísticos y literarios convergen y divergen para producir un texto ficcional híbrido en el que los eventos históricos y políticos son presentados desde una multiplicidad de voces. En el caso particular de la obra *El otoño del patriarca*, la variedad de voces provoca que el dictador, personaje central de la obra, esté escindido. La heteroglosia se va a caracterizar por la ubicuidad de las voces que van en contra de la voluntad totalitaria y unificadora poniendo, en últimas, en crisis al totalitarismo con su llamado unificador.

La narrativa ficcional garciamarquiana exige de la audiencia una interpretación de un discurso multifacético con un narrador indeterminado. La confianza de la audiencia en la multiplicidad de las voces narrativas impacta la apreciación de los trabajos ficcionales especialmente en la transmisión de la perspectiva del autor a través de esta narrativa imbuida. García Márquez usa la heteroglosia o la coexistencia de diferentes variedades de voces dentro de un único código lingüístico con el fin de evitar una autoridad narrativa única. La narrativa incluye un rango diverso de voces narrativas:

[...] a llamarse Bendición Alvarado que no debía ser su nombre de origen porque no es nombre de estos rumbos sino de gente de mar, qué vaina, hasta eso lo había averiguado el resbaladizo fiscal de Satanás que todo lo descubría y lo desentrañaba a pesar de los sicarios de la seguridad presidencial que le enredaban los hilos de la verdad y le ponían estorbos invisibles, cómo le parece, mi general, habrá que

⁹ “Existe una idea muy fuerte pero sesgada y por lo tanto desconfiable de que, con el fin de comprender una cultura foránea, uno debe entrar en ella, olvidándose de la propia, y ver la cultura a través de los ojos de esta cultura foránea. Esta idea, como dije, es sesgada... La comprensión creativa no renuncia, a su propio lugar en el tiempo, a su propia cultura y no olvida nada. Con el fin de comprender es inmensamente importante para la persona que comprende localizarse por fuera del objeto de su comprensión creativa – en el tiempo, en el espacio, en la cultura. Ya que uno realmente no puede ver su propio exterior y comprenderlo como un todo y ya que ningún espejo ni fotografía puede ayudar; nuestro exterior real puede ser visto y comprendido por otras personas. Porque ellas están localizadas por fuera de nosotros en cuanto a espacio y porque son otras” (BAKHTIN, 1986, p.7, nuestra traducción).

venadearlo en un despeñadero, habrá que resbalarle la mula, pero él lo impidió con el orden personal de vigilarlo pero preservando su integridad física repito preservando integridad física permitiendo absoluta libertad todas facilidades cumplimiento su misión por mandato inapelable de esta autoridad máxima obedézcase cúmplase, firmado, yo, e insistió, yo mismo, consciente de que con aquella determinación asumía el riesgo terrible de conocer la imagen verídica de su madre Bendición Alvarado en los tiempos que todavía era joven, era lánguida, andaba envuelta en harapos, descalza y tenía que comer por el bajo vientre [...] (GARCÍA MARQUÉZ, 1975, p.138).

La literatura de García Márquez tiene como rasgo inherente su “carácter no oficial”, lo que le permite negar la entrada al dogmatismo desconociendo todo tipo de perfección, estabilidad o visión del mundo unidimensional. El trabajo literario de García Márquez al igual que el de Bakhtin representan un rechazo directo a cualquier tipo de planteamiento totalitario unidimensional muy ligado a la modernidad, ya que éste conduce a una visión sesgada del todo orgánico.

El análisis literario se centra en “*what is emerging as the central preoccupation of our time – language*” (BAKHTIN, 1981, p. 17)¹⁰ Este lenguaje no es visto como un sistema formal, sino como un estudio de relaciones dialógicas. Por lo tanto, el lenguaje no es un sistema cerrado o fijo. Las oraciones: “*are populated—even overpopulated with the intentions of others*” (BAKHTIN, 1981, p.294)¹¹ El lenguaje debe ser considerado, entonces, como un proceso social e histórico que revela su rasgo más clave -- su naturaleza social y oral. Será en el lenguaje oral encontrado en el habla popular, el elemento que favorece García Márquez en sus trabajos literarios. Es aquí donde las culturas ancestrales revelan los diferentes niveles de realidad que van en contravía del pensamiento racional moderno. García Márquez se verá permeado en su niñez por la cultura y cosmovisión primordialmente oral Wayúu. En esta cultura se da por sentado la comunicación existente entre el mundo perceptible y un mundo otro. Dicha comunicación se da, básicamente, por medio del sueño, convirtiéndose éste en el vaso comunicante de dos realidades, de dos mundos. El chamán va a estar en capacidad de recorrer los dos mundos con ayuda, en algunos casos, de los espíritus auxiliares. Por otro lado, para la cultura Wayúu la concepción de la muerte será diferente a la occidental, ya que está concebida como ciclo vital donde al morir se va a *Hépira* espacio donde residen los espectros llamados *yolujas*. Estos muertos ingresan al mundo de los vivos, una intervención del mundo sagrado (Pülashü) en el profano (Anashü), para perturbarlos y, finalmente, estos caer en forma de lluvia – como forma de retribuir a la madre tierra y, en últimas, de iniciar el ciclo de la vida. Es así como los muertos toman parte activa en la cosmovisión Wayúu. Éstos, a través del sueño, se comunican, pueden incluso llegar a materializarse haciendo difícil una distinción entre el mundo profano y el sagrado.

¹⁰ “lo que emerge como preocupación central en nuestro tiempo – el lenguaje” (BAKHTIN, 1981, p.17, nuestra traducción).

¹¹ “están pobladas – incluso repobladas con las intenciones de otros” (BAKHTIN, 1981, p.294, nuestra traducción).

Dichas intervenciones del mundo profano se hacen para exigir, en algunos casos, que se repare alguna falta. En el libro *Las cepas de las palabras*, Juan Moreno Blanco permite confirmar la existencia de la convergencia del mundo Wayúu en el mundo ficcional garciamarquiano. Dicha convergencia no es reductible a desarrollos de un mundo social-histórico sino a la presencia de los universos dialógicos paralelos de la cultura Wayúu que se imbuieron en la ficción garciamarquiana. Los muertos deambulan delante de los vivos en *La Viuda de Montiel*:

Luego se quedó dormida con la cabeza doblada. La mano con el rosario rodó por su costado, y entonces vio a la Mamá Grande en el patio con una sábana blanca y un peine en el regazo, destripando piojos con los pulgares; le preguntó:

– ¿cuándo me voy a morir?

La Mamá Grande levantó la cabeza.

– Cuando te piece el cansancio del brazo. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014, p.117).

Dicha figura se renueva en la obra *Cien años de soledad* con la inquietante aparición del muerto Prudencio Aguilar ante José Arcadio Buendía. En la obra literaria de Márquez existe una red de imágenes de lo sobrenatural, del mundo onírico que permite determinar una estructura semántica común. La conjunción del mundo amerindio Wayúu y el universo sobrenatural garciamarquiano demuestran la existencia de un campo semántico dialógico común que permite la construcción de una realidad otra. El espacio no es homogéneo “presenta roturas, escisiones: hay porciones cualitativamente diferentes de las otras” (ELIADE, 1981, p.15). En cuanto a los esquemas arquetípicos compartidos permiten que las fronteras de la realidad visible desaparezcan proyectándose el sueño sobre la vigilia, el futuro como herramienta para conocer el presente o la muerte como continuación. La experiencia de la muerte en García Márquez se evidencia en su obra a través de lugares concretos culturales que difieren de los lugares comunes como el infierno y el paraíso propios de la cultura occidental. Dicha experiencia se puede encontrar en *El coronel no tiene quien le escriba* y, sobre todo, en *Cien años de soledad*. La aparición del muerto Prudencio Aguilar en Riohacha muestra el contacto evidente entre el mundo de los vivos con el de los muertos. Para esto Moreno Blanco afirma:

Contradiendo la frase que cierra la historia de los cien años de la estirpe, este más allá inmediato a la muerte se presenta también como una segunda oportunidad para que, desde “el país de los muertos”, la enemistad entre Prudencio Aguilar y José Arcadio Buendía, que parecía tan resuelta, se trueque en solidaridad y casi cariño: Prudencio Aguilar había terminado por querer al peor de sus enemigos. Tenía mucho tiempo de estar buscándolo. Les preguntaba por él a los muertos que llegaban del Valle de Upar, a los que llegaban de la Ciénaga, y nadie le daba razón, porque Macondo fue un pueblo desconocido para los muertos hasta que llegó Melquíades y lo señaló con un puntico negro en los abigarrados mapas de la muerte. (MORENO BLANCO, 2002, p.51).

Este lugar al que se denomina “país de los muertos” es fiel reflejo “del primer más allá después de la muerte” en la cosmovisión dialógica Wayúu:

Los guajiros tienen una extraordinaria concepción de la muerte. A mí me gusta mucho. Han imaginado una suerte de ciclo vital que demuestra que morir no es inútil. Cuando uno muere va primero a Hepira [lugar de residencia de los espectros de los muertos, los Yoluha] [...]. En esa tierra de muertos los wayúu se reencuentran bajo la forma de Yoluhas. Sus almas los siguen, pero vuelven al mundo en los sueños de los vivos a inquietarlos. También se ve a los Yoluhas en la noche (MORENO BLANCO, 2002, p.52).

Es esta la tradición dialógica que ha sido invisibilizada durante décadas por no coincidir con la racionalidad moderna occidental. Es dentro de esta percepción que gran parte del mundo ficcional de Márquez va a fabular. El fraccionamiento y reduccionismo producido por la modernidad queda en evidencia a través de la literatura dialógica que mueve al sujeto moderno de un mundo unidimensional a uno de multiplicidad semántica. Eduardo Sanchez Niguez ve en Nietzsche el ideal de sujeto libre que en el imaginario de García Márquez será un sujeto dialógico libre:

Su obra es la crítica más radical y ambiciosa que, desde el punto de vista filosófico, se ha ejercido de la modernidad ilustrada y no tiene nada de extraño que ella fuera realizada por un proto-esteta como Nietzsche. En efecto, él recoge lo sustancial de la “revolución romántica”: la libertad artística, el libre juego de la imaginación con la realidad y con las propias facultades y potencialidades del hombre, cuyo resultado culminaría en una “concepción del mundo” sin ataduras ni con la razón ni con la fe [...] (SÁNCHEZ NÍGUEZ, 2013, p.72).

Este ideal de corte filosófico libre de dogmatismos que procura la libertad artística se puede encontrar en el universo literario garciamarquiano a través de un lenguaje dialógico y multidimensional. Al hablar de dogmatismo, se hace referencia a la razón moderna unidimensional que ha abarcado por completo al individuo dejándolo sin posibilidades de crecimiento al instaurar dicha razón como única y válida. Por otro lado, el rasgo dialógico bahktiniano permite a la literatura y, en especial, a la garciamarquiana desdoblarse en toda su realidad ontológica, eliminando todo rasgo positivista y unidimensional propios de la modernidad. Es, por lo tanto, preciso que las personas interesadas en el estudio de la obra de Gabriel García Márquez reconozcan la pertinencia y la importancia de la literatura latinoamericana con su rasgo dialógico que incorpora la cosmovisión de culturas invisibilizadas por el pensamiento moderno racional.

VELASCO GUERRERO, L. A. The García Márquez's work as an answer to modern unidimensional rationality. **Revista de Letras**, São Paulo, v.62, n.1, p.83-103, 2022.

- **ABSTRACT:** *The objective of this essay is to unveil the postulates of progressive Western modernity that have been constructed by an individual totally unaware of their*

predetermined existence and their ontological limitations. It will be literature and, in particular, the Latin American one that is in charge of releasing this split individual through language. The discourse of modernity has tried to implant in the West the notion of reason as something immovable and has neglected, at the same time, the Latin American cultural dialogical heritage that is not governed by modern standards. These cultures have permeated Western thought and enriched it despite the constant denial by the modern project. The Latin American dialogical cultural environment, in particular, has contributed to allowing the different cultural visions to overlap and enrich the García Márquez's literary world.

- **KEYWORDS:** *Modernity; dialogic; language; culture; Bakhtin.*

VELASCO GUERRERO, L. A. Trabalho Garciamarquiano como resposta à moderna racionalidade unidimensional. **Revista de Letras**, São Paulo, v.62, n.1, p.83-103, 2022.

- **ABSTRATO:** *O objectivo deste ensaio é revelar os postulados da modernidade progressiva ocidental que construíram um indivíduo totalmente inconsciente da sua existência pré-determinada e das suas limitações ontológicas. Será a literatura, e especialmente a literatura latino-americana, que será responsável pela libertação deste indivíduo dividido através da língua. O discurso da modernidade procurou implantar no Ocidente a noção de razão como algo imóvel, negligenciando ao mesmo tempo o facto de o património cultural dialógico latino-americano não ser regido por normas modernas. Tais culturas permearam o pensamento ocidental e enriqueceram-no, apesar da constante negação pelo projecto moderno. O ambiente cultural dialógico latino-americano, em particular, contribuiu ao permitir que diferentes visões culturais se sobrepujassem e enriquecessem o mundo literário garciamarquiano.*

- **PALAVRAS-CHAVE:** *Modernidade; dialógico; língua; cultura; Bahktin.*

REFERENCIAS

ALARCÓN, L.; GÓMEZ, I. La postmodernidad como un subproducto de la modernidad dominante. **Utopía y praxis latinoamericana**, Edo Falcon, n.10, p.95-101, 2000.

BAKHTIN, M. M. **Speech Genres and Other Late Essays**. Trans. by Vern W. McGee. Austin: University of Texas Press, 1986.

BAKHTIN, M. M. **The Dialogic Imagination**. Ed. Michael Holquist. Trans. Carly Emerson and Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981.

CASTRO-GÓMEZ, S. *et al.* (ed.). **Imperialismo y cultura: Pensar (en) los intersticios. Teoría y práctica de la crítica postcolonial**. Traducción realizada por Adriana Barreto y Mercedes Guhl. Bogotá: Centro Editorial Javeriano, 1999.

- CORNEJO-POLAR, A. Sistemas y sujetos en la historia literaria latinoamericana. **Revista Casa de las Américas**, La Habana, v. 171, p.67-71, 1988.
- ELIADE, M. **Lo sagrado y lo profano**. 4. ed. Traducción Luis Gil. Madrid: Guadarrama/Punto Omega, 1981.
- FOUCAULT, M. **Hermenéutica del sujeto**. Madrid: Ediciones de la piqueta, 1987.
- GARCÍA MÁRQUEZ, G. **Todos los cuentos: 1974-1992**. Madrid: Literatura Random House. Grupo Editorial España, 2014.
- GRAMSCI, A. **Antología**: Selección, traducción y notas de Manuel Sacristán. Ciudad de Mexico: Siglo Veintiuno Editores, 2005.
- HAN-PILE, B. The Death of Man: Foucault and Humanism. *In*: O'LEARY, B.; FALZON, C. (ed.). **Foucault and Philosophy**. Chichester, West Sussex. UK: Wiley-Blackwell, 2010.
- HUXLEY, A. **Un mundo feliz**. Bogotá: Ediciones Nacionales, 1979.
- INCARDONA, J. D. **La independencia del hombre natural**. 2004. Disponible en: <http://www.eldigoras.com/eom03/2004/2/tierra27jdi16.htm>. Acceso en: 16 feb. 2023.
- LOCKE, J. **Ensayo sobre el entendimiento humano**. Libro segundo. Mexico, D.F: Fondo de cultura económica, 2013. Cap. VIII, § 8.
- MARTÍ, J. **El poeta Walt Whitman**: Su vida, su obra y su genio: Una fiesta literaria en Nueva York. Nueva York. La nación, 1887.
- MIGNOLO, W. Diferencia colonial y razón postoccidental. *En*: CASTRO-GÓMEZ, S. (ed.). **La reestructuración de las ciencias sociales en América Latina**. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana/Instituto Pensar, 2000. p.3-28.
- MORENO BLANCO, J. **Cartografía del pensamiento latinoamericano**: una introducción. Guatemala City: Universidad Rafael Landívar, ago. 2009.
- MORENO BLANCO, J. **Las cepas de las palabras**. Kassel: Edition Reichenberger, 2002.
- PAZ, S. de I. **Obras Completas**. Tomo 14. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- PINEDA FRANCO, A. Los aportes de Ángel Rama a los estudios del modernismo hispanoamericano. **Revista de Crítica Literaria Latinoamericana**, Berkeley, v.26, n.51, p.53-66, 2000.
- RAMA, Á. **La ciudad letrada**. Hanover: Ediciones del Norte, 1984.
- SAID, E. **Orientalism**. London: Routledge & Kegan Paul, 1978.
- SÁNCHEZ NÍGUEZ, E. Nietzsche y el arte: Crítica de la modernidad. **Revista Herencia**, Santiago de Chile, año 4, v.9, p.72-76, ago. 2013.

SANTANA, J. El problema de la modernidad en América Latina; una aproximación histórico-sociológica a la contradicción civilización-barbarie. *In*: SANTANA, J. **Utopía, identidad e integración en el pensamiento latinoamericano**: valoraciones críticas. La Habana: Facultad de filosofía. Universidad de la Habana, 2006. Disponible en: <http://cecies.org/uploads/pdf/783/1.pdf>. Acceso en: 16 feb. 2023.

TOURAINÉ, A. **Crítica de la modernidad**. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1994.

O CÃO DAS LÁGRIMAS EM *ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA* DE SARAMAGO: UM MODO DE PENSAR O HOMEM E O MUNDO

Maria Luísa de Castro SOARES*

- **RESUMO:** Partindo de uma metodologia qualitativa de base documental, analisa-se a bibliografia ativa, designadamente, o romance *Ensaio sobre a cegueira* de José Saramago, abarcando-se igualmente outras modalidades genológicas do autor, textos de diversos tipos, sobretudo entrevistas, justapondo e revisitando o parecer autoral dentro de um recorte que pretende evidenciar a figura do cão das lágrimas como personagem de sentimentos e valores humanos. A revisitação da obra *Ensaio sobre a cegueira* segundo este prisma conduz-nos a uma reflexão sobre função da escrita e do escritor José Saramago que se demarca de todos aqueles que, inspirados na polémica expulsão dos poetas da República ideal por parte de Platão, associavam a poesia à imoralidade ou à inutilidade. Ao invés, a escrita saramaguiana aproxima-se do pensamento dos escritores que fazem a apologia da criação literária, tendendo a considerá-la como uma parte ou um instrumento da filosofia moral. Com base no exposto, este artigo pretende contribuir para sistematizar o conceito de homem e de mundo para José Saramago, através da figura do cão enxuga-lágrimas, que se apresenta em conformidade com o pensamento do autor textual e empírico no tocante a valores humanistas como a fraternidade e a igualdade, em defesa lucidez e da liberdade.
- **PALAVRAS-CHAVE:** *Ensaio sobre a cegueira*; José Saramago; cão das lágrimas; visão do homem e do mundo; valores; filosofia moral.

Introdução

Ensaio sobre a Cegueira é um romance que se constrói em torno das personagens que o integram, sendo os agentes elementos imprescindíveis para desmontar a estratégia narrativa e a pragmática arquitetada (SILVA, 2011).

A mulher do médico, “cuja intervenção na ação, posicionamento no espaço e conexões com o tempo contribuem para revelar a sua centralidade indiscutível” (REIS; LOPES, 2000, p.193) é a protagonista, uma vez que funciona como “o núcleo ou o ponto cardeal por onde passam os vetores que configuram funcionalmente as outras personagens” (SILVA, 2011, p. 699) e a história.

* Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro (UTAD). Departamento de Letras, Artes e Comunicação. Professora Associada com Agregação. Centro de Estudos em Letras. Investigadora. Vila Real – Portugal. 5000-801. Isoares@utad.pt.

Artigo recebido em 05/04/2022 e aprovado em 08/08/2022.

A ação desta narrativa tem início com a inesperada cegueira que atinge um condutor anônimo, numa cidade também anônima. Após este acontecimento estranho, o fenômeno vai revelar-se inquietante, pois a cegueira não é uma cegueira comum, é uma cegueira branca, luminosa e contagiosa.

Após atingir o condutor, a cegueira alastra-se ao acompanhante que o leva a casa (o futuro ladrão do carro), à mulher do condutor, ao oftalmologista que o consulta e a todos os doentes deste, que se encontram no consultório. Mais tarde, toda a população é atingida por esta estranha cegueira, com exceção da mulher do médico.

Estas e outras personagens vão isolar-se em quarentena no manicômio, espaço de sofrimento e ambiente de caos. Dele sairão, guiados pela mulher do médico - a única que vê e que lidera o grupo - sete personagens que simbolizam a humanidade na sua variedade sexual, etária e profissional¹: o médico, o primeiro cego, a mulher do primeiro cego, a rapariga dos óculos escuros, o velho da venda preta, o rapazinho estrábico e a própria mulher do médico.

Mais tarde, o grupo que se cruzara inicialmente no consultório vai seguir a sua caminhada por uma cidade descaracterizada, devido à imundície e à desorganização. Neste espaço urbano labiríntico, também a mulher do médico se sente desorientada, perdida, desesperada e é neste momento que surge o cão das lágrimas que a vai guiar e consolar até ao final da narrativa e que ressurgirá, seguindo-lhe os passos até ao assassinio de ambos em *Ensaio sobre a lucidez*, obra que estabelece com a primeira uma relação paragramática intertextual homo-autoral (SILVA, 2011). Como o próprio Saramago o reconheceu, nos seus *Cadernos de Lanzarote*:

Todo o discurso, escrito ou falado, é intertextual, e apetecia mesmo dizer que nada existe que não o seja. Ora, sendo isto, creio, uma evidência do quotidiano, o que ando a fazer nos meus romances é procurar os modos e as formas de tornar essa intertextualidade geral literariamente produtiva (SARAMAGO, 1996, p. 172).

A cegueira como anti-humanismo

Em *Ensaio sobre a Cegueira*, a mulher do médico - porque vê - é a única que tem autonomia para atuar, sendo aquela que conduz as restantes personagens na caminhada libertadora que se constitui como alegoria na obra. Em torno dela surgem outras personagens, cuja ação menor e dependente da ação da protagonista as categoriza num segundo plano, designadamente, as seis personagens que a seguem e o cão das lágrimas.

O cão das lágrimas surge inesperadamente do meio de uma matilha, trazido pelo destino, e aproxima-se da mulher do médico num momento em que esta se encontra em total desespero e desorientação. Os outros cães ignoram a mulher [“Os cães rodaram-na,

¹ As sete personagens simbolizam a humanidade. No dizer de Chevalier e Gheerbrant, o “sete é [...] o símbolo da totalidade humana, ao mesmo tempo macho e fêmea, da união dos contrários e da resolução do dualismo. Por isso é símbolo da unicidade e da perfeição, do homem perfeitamente realizado” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1994, p. 860-861).

farejam os sacos, mas sem convicção, como se já lhes tivesse passado a hora de comer...” (SARAMAGO, 2003, p. 185)]. Mas este cão, ao contrário dos outros, aproxima-se e lambe-lhe as lágrimas - ato que lhe vale o epíteto pelo qual o narrador o tratará até ao fim da narrativa -, consola-a e “indica-lhe” o mapa que a leva a encontrar o caminho de regresso a casa:

Quando enfim levantou os olhos, mil vezes louvado seja o deus das encruzilhadas, viu que tinha diante de si um grande mapa, desses que os departamentos municipais de turismo espalham no centro das cidades, sobretudo para uso e tranquilidade dos visitantes, que tanto querem poder dizer aonde foram como precisam saber onde estão (SARAMAGO, 2003, p. 185).

O cão das lágrimas torna-se o único companheiro visual da mulher do médico, um cúmplice ativo capaz de a compreender e acompanhar. Do ponto de vista da economia do texto, ele vai dar um novo impulso à narrativa. É através do cão das lágrimas que contactámos com a solidão e o desespero da mulher do médico, é através dos pensamentos dele que a intriga se dinamiza e, à medida que a ação se desenrola, o cão das lágrimas ganha o estatuto de figura ou personagem, revelando sentimentos, qualidades mentais e atitudes superiores às do homem:

Os cães foram ficando para trás, alguma coisa os distraiu pelo caminho, ou estão muito habituados ao bairro e não querem deixá-lo, só o cão que tinha bebido as lágrimas acompanhou quem as chorara, provavelmente este encontro da mulher e do mapa, tão bem preparado pelo destino, incluía também um cão. O certo é que entraram juntos na loja, o cão das lágrimas não estranhou ver pessoas estendidas no chão, tão imóveis que pareciam mortas, estava habituado (SARAMAGO, 2003, p. 186).

O cão das lágrimas, em *Ensaio sobre a Cegueira*, desempenha funções de agente ou actante, sendo que o narrador projeta nele ou exprime através dele os seus valores (SILVA, 2011).

Sem alcançar a linguagem verbal, nem perder o seu estatuto de animal, encarna um certo número de propriedades antropomórficas ao possuir qualidades psicológicas, morais e sociais específicas do ser humano. Além do mais, é em torno dele que a ação ganha uma nova dinâmica contrária à lógica dos cegos que se vão pautando por valores de anti-humanismo, ganhando comportamentos desajustados, gerados pelo instinto de sobrevivência e pelo desejo de poder e dominação do outro:

A morte anda aí pelas ruas, mas nos quintais a vida não acabou, disse a velha misteriosamente, Que quer dizer, Os quintais têm couves, têm coelhos, têm galinhas, também há flores, mas essas não se podem comer, E como faz, É conforme, umas vezes apanho umas couves, outras vezes mato um coelho ou uma galinha, Crus, Ao princípio acendia uma fogueira, depois habituei-me à carne crua, e os talos das couves são doces, fiquem descansados que de fome não morrerá a filha da minha mãe (SARAMAGO, 2003, p. 194).

O comportamento das personagens humanas altera-se completamente, as suas características sociológicas de *ser de relação* desvanecem-se no decorrer da narrativa, sendo que o cão das lágrimas ganha relevo com esta inversão das características das personagens cegas, cuja cegueira é alienação, perda de quadros de referência de valores. Na verdade, o facto de o homem ser o único que perde a capacidade de ver enfatiza o distanciamento existente entre o animal e o ser humano, saindo este em desvantagem face ao primeiro.

É o cão das lágrimas que vai interagir com a personagem principal e intensificar a carga simbólica da obra onde a distopia consiste na alegoria da falência da razão, porque o homem não a usa para benefício do bem comum (MADURO, 2016). Na verdade, *Ensaio sobre a Cegueira* convida-nos à descoberta de um universo autónomo de significação que traz em si uma série de figurações e, consequentemente, de linhas simbólicas (TRESIDDER, 2000) que nos remetem para uma interpretação que vai para além do sentido literal. É um facto que o símbolo “pressupõe uma ruptura de plano, uma descontinuidade, uma passagem a uma outra ordem; introduz numa ordem nova de múltiplas dimensões” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1994, p. 13-14). Assim, a cegueira branca, que alastra a toda a sociedade, simboliza a incapacidade que o homem tem de olhar para dentro de si próprio, é uma cegueira intelectual, emocional, não apenas física, mas de valores e o cão das lágrimas é revelador da forma saramaguiana de pensar o homem como ser no mundo e para o mundo, por meio de uma obra que responde aos desafios do nosso tempo (NOGUEIRA, 2021).

O cão das lágrimas e a questão da igualdade, fraternidade, liberdade

Ensaio sobre a Cegueira é uma obra povoada por personagens sem nome, é um universo de vidas humanas perdidas no anonimato ao qual a cegueira as condena. Estas personagens mergulham num mundo de sofrimento e de caos, em dramas interiores que têm refrigério nos olhos da mulher do médico condutora do grupo dos sete, que a seguem desde o interior do manicómio. É ela que mata o chefe dos cegos malvados, exploradores, orientados pela lógica do lucro, da violência social e pela corrida ao poder, que podem ser encarados como uma alegoria do capitalismo nos seus efeitos destrutivos. É ela e que, de certa forma, contribui para o fim da subjugação humana ao dissolver o bando. No entanto, esta mulher forte, destemida, que conduz a humanidade, também tem as suas fraquezas e, após sair do manicómio e mergulhar no “labirinto demente” em que a cidade se transforma, perde as forças e desorienta-se. É neste momento que surge o cão das lágrimas com as feições de um adjuvante, e que traz à narrativa um aporte simbólico que consiste na defesa das regras de convivência social, sendo as suas atitudes um apelo à compaixão, ao amor pelo outro e à solidariedade (RINGEL, 2022).

O cão das lágrimas transforma-se no guia da mulher do médico e do grupo dos sete, contribuindo assim para uma renovação da humanidade. A própria narrativa, que se caracteriza pela imobilidade desde o início, após o encontro com o cão, ganha uma nova dinâmica, havendo uma evolução no desenrolar da ação. Efetivamente, “os movimentos

do cão contrastam com as marcas de petrificação do ambiente, ou de instinto larvar desenvolvido pela maioria dos cegos” (SEIXO, 1999, p. 113). O cão das lágrimas torna-se o companheiro da mulher do médico e reforça-lhe a confiança, a sua força e vitalidade, portanto, não sendo humano, vê melhor que os humanos e faz com que a mulher esteja um pouco menos circundada e inebriada pela cegueira dos outros.

À medida que a ação se desenrola, o cão, humano pelo sentir, vai ganhando contornos de companheiro fiel, consolo e guia, que atua em prol do grupo, do coletivo. Curiosamente, os mundos animais invertem-se, pois as restantes personagens vão perdendo as características humanas que lhes deveriam ser inerentes. De modo inversamente proporcional aos humanos, que vão regredindo e regressando a comportamentos básicos e animalescos, o cão, animal de relevo que na ficção saramaguiana, coloca-se num patamar superior de sentimentos e ações. Este facto sobressai, no *Ensaio sobre a cegueira*, não só pelo afastamento do cão das lágrimas relativamente ao comportamento animalesco dos homens, mas também pela sua diferença face ao comportamento dos outros cães que “já se parecem com hienas” por “morderem em quem não se podia defender” (SARAMAGO, 2003, p. 190-191). De igual modo se destaca a relação especial que se desenvolve entre “o cão-enxuga-lágrimas” e a mulher do médico que “representa um olhar diferente, uma linguagem nova, uma linguagem corporal, táctil, afectiva, capaz de acordar neles uma esquecida humanidade comum” (MATEUS, 2017a, p. 8-9). O cão das lágrimas é, pois, um companheiro de jornada que deixa sobressair a questão da igualdade, da fraternidade e que representa a generosidade, o altruísmo. Efetivamente, “O cão das lágrimas não veio pedir comida, estava habituado a jejuar, além disso deve ter pensado que não tinha o direito, depois do banquete da manhã, de tirar um pouco que fosse à boca da mulher que tinha chorado” (SARAMAGO, 2003, p. 216).

No contexto da narrativa, o cão das lágrimas é dotado de valores humanos tal como são proclamados na *Declaração Universal dos Direitos do Homem* pelo “reconhecimento da dignidade inerente a todos os membros da família humana”² que os sete do grupo simbolicamente representam. Junto do grupo, o cão é um igual e “age para com os outros em espírito de fraternidade” (art. 1º)³: “O mal deste cão foi ter-se chegado tanto aos humanos, vai acabar por sofrer como eles” (SARAMAGO, 2003, p. 243).

A questão da igualdade revela-se, também, através dos sentimentos que o narrador nos comunica. O cão das lágrimas, tal como os humanos, tem medo da morte: “O cão das lágrimas aproxima-se, mas a morte intimida-o, ainda dá dois passos, de súbito o pêlo encrespou-se-lhe, um uivo lacerante saiu-lhe da garganta” (SARAMAGO, 2003, p. 243). Esta igualdade no sofrimento é compaixão, cumplicidade e fraternidade. O cão é, pois, o único que compreende a mulher do médico, que pressente a sua angústia e sente-se inquieto por não poder alterar a situação de caos: “O cão das lágrimas apareceu

² Disponível em: <https://www.cig.gov.pt/wp-content/uploads/2018/01/Declaracao-Universal-dos-Direitos-Humanos.pdf>. Acesso em: 16 fev. 2023.

³ Artigo 1º | “Todos os seres humanos nascem livres e iguais em dignidade e em direitos. Dotados de razão e de consciência, devem agir uns para com os outros em espírito de fraternidade”. Disponível em: <https://www.cig.gov.pt/wp-content/uploads/2018/01/Declaracao-Universal-dos-Direitos-Humanos.pdf>. Acesso em: 16 fev. 2023.

na varanda, desassossegado, mas agora não havia choros para enxugar, o desespero era todo dentro, os olhos estavam secos” (SARAMAGO, 2003, p. 213).

Por identificação projetiva, o cão das lágrimas sente o terror na mesma medida da mulher do médico e transmite-o como os humanos, pois quando encontraram os mortos na cave “o cão das lágrimas uivou longamente, lançou um grito que parecia não acabar mais, um lamento que ressoou no corredor como a última voz dos mortos que se encontravam na cave” (SARAMAGO, 2003, p. 245). Ele entende os sentimentos da mulher e sabe quando o seu consolo é inútil: “não há nenhuma maneira de enxugar lágrimas como estas, só o tempo e o cansaço as poderão reduzir” (SARAMAGO, 2003, p. 245).

Uma tal projeção conduz-nos à questão de saber se o cão das lágrimas pode ser visto como voz do autor empírico, do autor textual ou do narrador ou de todos eles como integrantes do *mito pessoal* saramaguiano. Efetivamente, apesar de haver uma distinção teórica entre autor empírico, autor textual e narrador, isso não implica que não possam existir “estreitas afinidades ou semelhanças entre todos eles” (SILVA, 2011, p. 227). As observações e os pensamentos do cão das lágrimas são, na verdade, transmitidos pelo narrador do texto que conhece o íntimo da personagem. Além disso, as personagens são, na obra de Saramago, uma das componentes narrativas suscetíveis de investimentos ideológicos, em relação às quais o narrador estabelece relações de afinidade ou de distanciamento. E a relação imediata das personagens com o narrador é um elemento muito importante no que diz respeito ao desvendar das ideologias associadas ao autor textual (REIS, 1981) que é “uma entidade que existe efetivamente num texto concreto e no universo do discurso da literatura e cuja voz produz, sob o aspeto formal, enunciados reais, comunicando através deles com recetores reais” (SILVA, 2011, p. 227).

A cegueira da razão e a lucidez através da figura do cão

A obra *Ensaio sobre a Cegueira* inicia uma poética marcada pela descrença na perfeitibilidade e vem repensar a comunidade humana. José Saramago, através desta obra, adverte a sociedade para a desunião dos homens, para a sua irracionalidade e consequente cegueira. Sobre a obra, o autor empírico refere nos seus *Diálogos*, editados por Carlos Reis, o seguinte: “É o indivíduo em situação. E o *Ensaio* é sobre o que chamo o comportamento irracional de seres dotados de razão, que somos nós” (SARAMAGO *apud* REIS, 1998, p. 45), sendo que o cão das lágrimas “nos obriga a sair do nosso antropocentismo cultural” (MATEUS, 2017b).

O autor textual, consciente da crise de valores atual, reflete as suas opiniões por meio do cão das lágrimas e transmite os seus pensamentos através do narrador, havendo uma relação de implicação entre o escritor, o enunciador e o enunciado produzido. Este facto não é alheio a José Saramago, pois o próprio afirma em entrevista à *Visão*:

No fundo, gostaria de ser professor. Tenho uma espécie de preocupação pedagógica, até excessiva. Creio que isso é consequência da minha relação com o narrador.

Continuo a pensar que o narrador não existe, quem existe é o autor, que tem uma história na cabeça e a quer passar para o papel.

E como isto para mim é quase uma regra de ouro, estou presente, admito que às vezes até demais, no que escrevo. Não para falar de mim, mas para dar as minhas opiniões, as minhas “sentenças” (SARAMAGO *apud* VASCONCELOS, 2003, p. 96).

É um facto que, em certos textos narrativos, o autor textual assume imediatamente a função de narrador. Em *Ensaio sobre a Cegueira*, através do narrador interventivo - característico da obra saramaguiana - as ações das personagens constroem opinião. O cão das lágrimas tem a capacidade de pensar, de sentir e de manifestar as suas “sentenças”, em conformidade com a ideologia do autor que procura conferir dignidade, liberdade e felicidade à atuação do Homem na esfera terrena, liberto de dogmas e de princípios mortificadores ou repressivos. Poderá ter sido essa grandeza de carácter que o fez criar a dupla mulher do médico e cão das lágrimas que, na ação do texto, carregam com a responsabilidade dos outros homens, espicaçando-os à liberdade ou, pelo menos, à identidade. Em entrevista a José Vasconcelos, Saramago revela que

Há uma implicação constante minha em cada página, em cada linha, em cada palavra que escrevi. Eu há muito digo que todos os livros, e já agora em particular os meus, deviam levar uma cinta com estas palavras: atenção, este livro leva uma pessoa dentro (SARAMAGO *apud* VASCONCELOS, 2003, p. 98).

Tendo em conta que o narrador e o autor textual se podem confundir e que estes veiculam opiniões e uma ideologia, podemos considerar o cão das lágrimas uma personagem icástica no universo fantástico de *Ensaio sobre a Cegueira*: “é um cão humano, se assim se pode dizer, face ao ambiente de desumanização, ou de animalidade, que se gerou” (SEIXO, 1999, p. 113). Imagem da lucidez no contexto da ação narrativa, o cão é também e o porta-voz do autor textual através do qual este procura veicular uma mensagem de amor, de libertação, de clarividência que exalta no homem, a lucidez.

Relativamente à função da escrita e do escritor na obra, pensamos que José Saramago se demarca de todos aqueles escritores que, inspirados na polémica expulsão dos poetas da República ideal por parte de Platão, associavam a poesia à imoralidade ou à inutilidade. Ao invés, a sua escrita aproxima-se do pensamento daqueles que fazem a apologia da criação literária, tendendo a considerá-la como uma parte ou um instrumento da filosofia moral, enfatizando, por conseguinte, a ideia de que cabe à literatura ensinar princípios, transmitir verdades e orientar moralmente o Homem, procurando dotá-lo dos valores.

Consideramos que a obra de José Saramago é expressão do *docere cum delectatione* (ensinar deleitando) para fazer os homens melhores. Neste sentido, a sua obra em geral e *Ensaio sobre a cegueira*, em particular, devem ser vistas como um meio, um instrumento que visa o aperfeiçoamento do indivíduo e do ser humano, fazendo a otimização da gestão da *res publica*, mediante a ativação de uma consciência crítica e questionadora. Assim sendo, dá primazia à função pedagógica, formativa ou moralizadora (*utile*) em detrimento da finalidade lúdica, estética ou evasiva (*dulci*), se bem que ele também não descure esta

vertente e daí a recepção universal da sua obra, que o próprio reconhece: “É isto, no fundo: os meus leitores encontram nos meus livros a pessoa que eu sou e gostam. Sou um homem de sorte” (SARAMAGO *apud* VASCONCELOS, 2003, p. 96).

Distante dos romances de ação, *Ensaio sobre a Cegueira* é uma obra marcada pelo estatismo, logo “não admira que alguns segmentos significativos sejam constituídos por cenas exemplares, envolvidas por certa retórica e simbolismo” (SEIXO, 1999, p. 116), uma vez que se trata de “um romance sobre a identidade humana, e sobre a natureza concreta do espaço que a institui” (SEIXO, 1999, p. 116). A cegueira branca, “o mar de leite”, é a aniquilação da imagem do *ser*, da figura humana e de tudo o que a rodeia. Neste contexto de simbologia, o cão das lágrimas surge no romance como a personagem que vê o homem na sua essência, que o guia e que com ele se confunde.

O cão surge, nas diversas mitologias, associado à morte, aos infernos, ao mundo subterrâneo, aos impérios invisíveis regidos pelas divindades etonianas ou selénicas. Na presente obra, podemos considerar a cidade à qual os cegos regressam saídos do manicômio, esse mundo de caos infernal, no entanto, o símbolo do cão é mais abrangente, pois “a primeira função mítica do cão universalmente atestada é a de psicopompo, guia do homem na noite da morte, depois de ter sido seu companheiro no dia da vida” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1994, p. 152).

Na cidade, espaço que se encontra povoado pela morte, o cão das lágrimas, companheiro e guia, introduz uma nota de esperança na reabilitação de valores humanos que se concretiza no final da narrativa pelo retorno da visão e faz da obra *Ensaio sobre a cegueira* um romance “do nosso tempo e para o futuro. Um futuro que [...] [Saramago] deseja livre de guerras e ódios, faltas de diálogo e egoísmos, megalomanias e tiranias” (NOGUEIRA, 2022, p. 3).

As lágrimas e a chuva ansiosamente esperada representam, no seu conjunto, a água purificadora e regeneradora que lavará toda a imundice e reformará a sociedade cega por dentro e por fora, conduzindo-a ao renascimento. O cão das lágrimas é, neste contexto, aquele que conduzirá a humanidade em direção à regeneração e, portanto, a um mundo melhor, liberto de uma cegueira ontológica. Pela capacidade de sentir, pela fidelidade à mulher do médico, pelo entendimento incomum entre ambos é quase uma evocação do cão mitológico e expectante Argos, de Ulisses⁴. Efetivamente, na obra *Ensaio sobre a Cegueira*, a mulher do médico, no momento da libertação, um momento único de exaltação e felicidade, abraça-se ao cão das lágrimas, pois existe entre eles um entendimento, um olhar cúmplice fora do comum:

O cão das lágrimas veio para ela, este sabe sempre quando o necessitam, por isso a mulher do médico se agarrou a ele, não é que não continuasse a amar o seu marido, não é que não quisesse bem a todos quantos se encontravam ali, mas naquele momento foi tão intensa a sua impressão de solidão, tão insuportável, que

⁴ “Ali, pois, estava deitado o cão Argos, todo coberto de piolhos. Então, quando reconheceu Ulisses que estava perto dele, agitou a cauda e deixou cair as suas duas orelhas, mas já não teve força para se aproximar do dono. Este, ao vê-lo, virou-se para enxugar uma lágrima, a qual lhe foi fácil esconder de Eumeu [...]” (HOMERO, 1990, p.188).

lhe pareceu que só poderia ser mitigada na estranha sede com que o cão lhe bebia as lágrimas (SARAMAGO, 2003, p. 253).

Considerações finais

A obra *Ensaio sobre a Cegueira* conduz a uma reflexão sobre os comportamentos humanos decorrentes de uma situação de cegueira súbita e inesperada, sendo que a cegueira representada é uma alegoria: trata-se da cegueira dos valores da sociedade capitalista moderna, desumanizada, onde o desespero é gerador de violência e de crueldade. Numa lógica de esforço pela sobrevivência, no meio do caos, surge a humanidade do cão das lágrimas que é companheiro, amigo e guia da mulher do médico e, ambos, simbolizam a possibilidade da vida como um lugar de encontro com o Outro. Nesta era neobarroca (CALABRESE, 1999) da “modernidade líquida” (BAUMAN, 2001), ambos representam valores sólidos, designadamente, a compaixão, a amizade e o amor como vias de descoberta da verdadeira humanidade. O cão das lágrimas, após todo o percurso que fez com a mulher do médico, descansa, sem no entanto a perder de vista: “O cão das lágrimas, deitado, com o focinho sobre as patas dianteiras, abria e fechava os olhos de vez em quando para mostrar que continuava vigilante” (SARAMAGO, 2003, p. 255).

Se, no dizer de Saramago, *o mundo é péssimo*, o destino do homem é passível de uma recriação. Eis a nota de esperança do autor textual que *não é pessimista*, como o comprova a recuperação final da visão que significa a recuperação dos valores e da dignidade humana assente na tríade: liberdade, igualdade, fraternidade.

Num mundo de miséria e ignomínia, onde se dá a aniquilação total da imagem humana, o cão das lágrimas é o ícone da lucidez, capaz de incutir uma nova resistência à mulher do médico, sendo porta-voz do autor textual que, por meio da personagem, visa reconduzir a humanidade à clara visão da sua essência. Na verdade, no dizer de José Saramago, “no *Ensaio* não se lacrimam as mágoas íntimas de personagens inventadas, o que ali se estará gritando é esta interminável e absurda dor do mundo” (SARAMAGO, 1996, p. 58).

Em contexto de cegueira moral, o cão que acompanha a mulher do médico representa simbolicamente a defesa dos valores éticos e de responsabilidade social defendidos pelo próprio José Saramago que, em entrevista concedida ao *Público* e à *Rádio Renascença*, afirma:

Gostaria de ser recordado como o escritor que criou a personagem do cão das lágrimas. É um dos momentos mais belos que fiz até hoje enquanto escritor. Se no futuro puder ser recordado como “aquele tipo que fez aquela coisa do cão que bebeu as lágrimas da mulher”, ficarei contente. Se alguém procurar naquilo que eu tenho escrito uma certa mensagem, atrevo-me pela primeira vez a dizer que essa mensagem está aí. A compaixão dessa mulher que tenta salvar o grupo em que está o seu marido é equivalente à compaixão daquele cão que se aproxima de um ser humano em desespero e que, não podendo fazer mais nada, lhe bebe as lágrimas (SARAMAGO, 2008).

Resta dizer em suma que, por meio da dupla mulher do médico e cão das lágrimas se revela uma dimensão ética e educativa na obra *Ensaio sobre a cegueira* de José Saramago. Estas personagens capazes de *ver* e de *reparar*, possibilitam ao escritor difundir, ao longo da obra, um conjunto de valores que permitem identificar uma ética e uma pedagogia coerente e em perfeita e saudável harmonia com uma vida pautada e alicerçada no dever e no elevado sentido de responsabilidade individual e social. O próprio Saramago afirma, em entrevista a Ana Dias, o seguinte:

Se todos meus personagens tivessem que ser esquecidos, menos um, eu escolheria o cão das lágrimas [...] um cão grande que se aproxima dela [a mulher do médico] e lhe lambe as lágrimas [...], o cão das lágrimas que é mais que compaixão, é amor [...], a *pessoa*, que vem consolar outra *pessoa* (JOSÉ..., 2006).

Irmanado na angústia, em cumplicidade com o *pathos* da mulher que vê, o cão das lágrimas representa o *ethos* e a mundividência de José Saramago. Autor textual e cão das lágrimas fundem-se no *epos* do escritor que, como guia, sempre lutou por um mundo como local e ambiente de objetivos coletivos contra a *cegueira* da razão (JOSÉ..., 1998) em favor da liberdade do homem.

SOARES, M. L. de C. The dog of tears in Saramago's *Blindness*: a way of thinking about man and the world. **Revista de Letras**, São Paulo, v.62, n.1, p.105-116, 2022.

- **ABSTRACT:** *Using a qualitative, documentary-based methodology, the active bibliography is analyzed, namely, the novel Ensaio sobre a cegueira by José Saramago. We also focus on other genological modalities of the author, texts of different types, especially interviews, to revisit the authorial opinion on the figure of the dog of tears. This dog is a character of human feelings and values. The analysis of the work Ensaio sobre a cegueira according to this prism leads to a reflection on the function of writing and the writer José Saramago. The author thinks that literary creation as a part or an instrument of moral philosophy. Based on the above, this article aims to contribute to systematize the concept of man and the world for José Saramago, through the figure of the dog wipes tears. This dog is a projection of the textual and empirical author's thinking, with regard to humanist values: fraternity and equality, in the defense of lucidity and freedom.*
- **KEYWORDS:** *Blindness; José Saramago; dog of tears; vision of man and the world; values; moral philosophy.*

REFERÊNCIAS

BAUMAN, Z. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

CALABRESE, O. **A Idade Neobarroca**. Lisboa: Edições 70, 1999.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário dos Símbolos**. Lisboa: Editorial Teorema, 1994.

HOMERO. **Odisseia**. Lisboa: Publicações Europa-América, 1990.

JOSÉ Saramago (entrevista Ana Sousa Dias). [S. l.: s. n.], 2006. 1 vídeo (55min). Publicado pelo canal Letrasinverso. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4OjpbODwM8k>. Acesso em: 16 fev. 2023.

JOSÉ Saramago - 26/10/1998. Porto Alegre, 1998. 1 vídeo (57min). Publicado pelo canal Roda Viva. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Wt8qVW2xlzU>. Acesso em: 16 fev. 2023.

MADURO, D. C. Cão das lágrimas (José Saramago, *Ensaio sobre a cegueira/Ensaio sobre a lucidez*). **Dicionário de Personagens da Ficção Portuguesa**, 2016. Disponível em <http://dp.uc.pt/conteudos/entradas-do-dicionario/item/756-cao-das-lagrimas>. Acesso em: 16 fev. 2023.

MATEUS, I. C. **Do animal ao inanimal**: figurações canídeas na obra de José Saramago. Braga: Universidade do Minho, 2017a. Disponível em: <https://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/49884/1/Do%20animal%20ao%20inanimal%20Figurac%CC%A7o%CC%83es%20cani%CC%81deas%20J.%20Saramago.pdf>. Acesso em: 16 fev. 2023.

MATEUS, I. C. O cão das lágrimas. **Revista Caliban**, [s.l.], 2017b. Disponível em: <https://revistacaliban.net/o-c%CC%A3o-das-l%CC%A1grimas-a429d4d5b243>. Acesso em: 16 fev. 2023.

NOGUEIRA, C. José Saramago: escrevo para compreender. **Cincinnati Romance Review**, Cincinnati, n.53, p. 1-4, 2022.

NOGUEIRA, C. *et al.* **José Saramago e os desafios do nosso tempo**. Barcelona: Ed. Universidade Autônoma de Barcelona, 2021.

REIS, C. **Diálogos com Saramago**. Lisboa: Editorial Caminho, 1998.

REIS, C. **Técnicas de Análise Textual**. Coimbra: Almedina, 1981.

REIS, C.; LOPES, A. C. M. **Dicionário de Narratologia**. Coimbra: Almedina, 2000.

RINGEL, M. Solidarity, Responsibility, and Irony as Tools for the Developing of an Ethical Sensitivity in Saramago's work. **Cincinnati Romance Review**, Cincinnati, n.52, p. 78-94, 2022.

SARAMAGO, J. "Não sou um exemplo do que é viver neste mundo". [Entrevistadores: Maria José Oliveira (Público) e Paulo Magalhães (Renascença)]. 2008. Disponível em: <https://www.publico.pt/2008/06/15/jornal/nao-sou-um-exemplo-do-que-e-viver-neste-mundo-265084>. Acesso em: 16 fev. 2023.

SARAMAGO, J. **Ensaio sobre a Cegueira**. Barcelona: Bibliotex Editor, 2003.

SARAMAGO, J. **Cadernos de Lanzarote, Diário III**. Alfragide-Lisboa: Editorial Caminho, 1996.

SEIXO, M. A. **Lugares da Ficção em José Saramago**. Lisboa: Imprensa Nacional Casa-da-Moeda, 1999.

SILVA, V. M. A. **Teoria da Literatura**. Coimbra: Almedina, 2011.

TRESIDDER, J. **Os Símbolos e o seu significado**. Lisboa: Editorial Estampa, 2000.

VASCONCELOS, J. C. O Mundo de Saramago. **Visão**, [s.l.], n. 515, p. 92-101, 2003.

INDOAMERICANISMOS EN EL TEATRO DE LOPE DE VEGA: REVISIÓN DE DATOS Y DIFUSIÓN TEXTUAL

María-Teresa CÁCERES-LORENZO*

- **RESUMEN:** El objetivo de esta investigación es la búsqueda del indoamericanismo en las obras de teatro de Lope de Vega (1562-1635) para dar respuesta a la pregunta si este autor utiliza el americanismo indígena con más transmisión en los textos del principio del siglo XVII, o simplemente estas palabras aparecen como un mecanismo retórico. Con anterioridad otros investigadores han indagado esta cuestión de manera parcial porque no tuvieron en cuenta el análisis del ejemplo ni su grado de difusión en otros textos. Esta información se puede obtener a través de distintos corpus digitales y supone un proceso de actualización de datos. El análisis de cincuenta obras de Lope muestra como resultado la preferencia por algunos préstamos, aunque sean voces no incorporadas a la lengua española. En definitiva, el vocabulario amerindio en Lope no está relacionado no solo con la representación en escena de los personajes indios o de los indianos, ya que surge en otras obras de asunto no americano, su vitalidad no siempre es significativa. Se confirma la idea de que Lope era aficionado a los vocablos a veces de difícil comprensión por el público pero de los que valía para inventar una América teatral.
- **PALABRAS CLAVE:** Lope de Vega; retórica; indoamericanismos; vitalidad del vocabulario; corpus digitales.

En la primera mitad del siglo XVII el vocabulario indígena se incorpora de manera lentificada en las piezas teatrales españolas, y su uso no es suficiente para evidenciar que estos sean reconocidos por el público que asiste a los corrales de comedia. La función del vocabulario indígena puede estar relacionado con la descripción de un mundo exótico, por lo que no es necesario que el vocablo que aparezca tenga una gran difusión o vitalidad en los textos de este periodo. El objetivo de este trabajo es presentar datos textuales obtenidos de distintos corpus digitales que respondan a la pregunta si Lope de Vega (1562-1635) emplea el americanismo indígena¹ con más difusión en los textos coetáneos del principio del siglo XVII (MORÍNIGO, 1959) o estrictamente se trata de un recurso retórico

* Universidad de Las Palmas de Gran Canaria (ULPGC). Doctora en Filología. Docente e Investigadora. Las Palmas de Gran Canaria – España. 35001. mcaceres@dfc.ulpgc.es; mteresa.caceres@ulpgc.es.

¹ Esta investigación forma parte del proyecto de investigación PID2019-104199GB-I00- Americanismos Léxicos en las lenguas españolas e inglesa documentados en textos sobre América anteriores a 1700: AMERLEX-DATABASE, del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades del Gobierno de España.

Artigo recebido em 05/04/2022 e aprovado em 08/08/2022.

útil para transmitir la singularidad americana (ALATORRE, 2001; ARIZA VIGUERA, 2011). La respuesta provisional a esta cuestión que procede del marco teórico informa que Lope a la hora de crear la idea de América en el teatro se decanta por describir un contexto no real tal como explican Castillo (2009) y Cáceres Lorenzo (2018) quienes confirman el mérito de Lope de recrear la idea de América a través de *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón*, pero esta invención es sumamente artificiosa, alejada de la realidad americana como demuestra en el modo de presentar a los personajes y del vocabulario indígena que selecciona. En esta obra y en *Arauco domado*, los indigenismos utilizados son muy pocos. Tendencia que se evidencia aún más en *Brasil restituído*, en la que no aparece ningún vocablo amerindio, a pesar de la presencia constante del indio.

En la producción teatral de los siglos XVI y XVII peninsular se tarda varias décadas en hacer referencia a las Indias occidentales y al vocabulario indiano. Las investigaciones confirman que el tema de América fue un tópico teatral utilizado de manera limitada, a pesar de que, en el ideario social peninsular, este territorio simbolizaba varias ideas del gusto de los españoles, alguna de ellas contradictorias: la victoria nacional, la misión mesiánica, la denuncia a la ambición de algunos conquistadores y colonizadores, el exotismo, y el lugar de la riqueza inagotable (SÁNCHEZ JIMÉNEZ, 2008; GUTIERREZ MEZA, 2016).

Como era de esperar, el vocabulario americano en Lope de Vega ha sido estudiado con anterioridad, pero de manera parcial. Nuestra propuesta de investigación se basa en la necesidad de revisar la bibliografía precedente porque no demuestra con evidencias textuales las conclusiones a las que llega, y se comenten algunos errores de clasificación. A modo de ejemplo, Morínigo (1959) considera indigenismos la lexía *chapelón* (derivado del español *chapa*) con el significado indiano de 'recién llegado a América'; el arabismo *tabaco*, y el neologismo *patata* (creación española a partir de las voces antillanas *papa* + *batata*). Sin duda son americanismos (voces peculiares de América), pero no indoamericanismos (palabras oriundas de las lenguas indígenas). Además, Morínigo afirma que Lope coincide con otros autores literarios, en el empleo de los indigenismos más difundidos por entonces en la lengua común peninsular, pero no aporta datos textuales. Esta idea la recoge también Buesa Oliver (1965) quien concluye que en la obra dramática de Cervantes y Lope de Vega figura el primer grupo de indigenismos ya connaturalizados en la lengua común, igual que en sus contemporáneos. Esta afirmación que se repite en otros investigadores no va acompañada de ejemplos concretos con apoyo documental que corroboren esta información repetida de manera tradicional en los estudios con textos áureos.

La hipótesis de trabajo que planteamos sería que, en el teatro del siglo XVII, el vocabulario americano tiene la función de hacer presente la idea de América a la imaginación del público por asociación de ideas, pero esto no supone la utilización de un léxico reconocido, ya que el indoamericanismo puede ser en una alusión pasajera en boca de un personaje a veces, sin tener correspondencia con la temática del argumento como manifiestan García Blanco (1967) y Ariza Viguera (2011). Esta misma conclusión es esgrimida por Alatorre (2001) al explicar que, en ciertas obras, los indigenismos en Lope tienen la finalidad comunicativa casi exclusiva de "hacer exotismo". Por su parte,

Frago Gracia y Franco Figueroa (2001) profundizan en esta cuestión al afirmar que de manera general el proceso de penetración del indigenismo léxico en los documentos de la lengua española de los siglos XVI y XVII parecen vincularse con una situación social de orgullo del conquistador como dominador del nuevo medio americano, por lo que su aparición en un texto no es indicador de su difusión en el público que asiste a los corrales de comedia (MORÍNIGO, 1946, 1959, 1964; BRIOSO SANTOS, 2007; CÁCERES-LORENZO, 2018). Otro aspecto que precisa una revisión es la aclaración si el vocabulario investigado está únicamente asociado al personaje del indio e indiano que lógicamente deberían expresarse con lexías indoamericanas, o se registran otros personajes no relacionados con América (MORÍNIGO, 1946; ALATORRE, 2001). Esta posibilidad temática puede indicar *a priori* que las pocas obras de indios e indianos las que registran más indigenismos. La riqueza de designaciones lopistas es un recurso para dar nombre a los distintos mundos que aparecen en el Fénix, y en nuestro caso, según Elliot (1970), Dille (1998) y Castillo (2009) presentan una *América inventada* acorde al marco de conocimiento social de este periodo que se basa en las ideas sobre la superioridad moral del rey; la necesidad de la evangelización misionera; la barbarie de los indios; la codicia de los españoles; etc.

El destinatario de este proceso de comunicación desde el teatro es el público que asistía a los corrales y que estaba conformado, según Menéndez Pidal (1989, p. 114): “[...] en gran parte un vulgacho de escuderos, oficiales, muchachos y mujeres [...]; pero además entre ellos hay ‘ociosos marquesotes’, hidalgos ricos [...] bastante leídos para escribir sonetos y ‘hablar por alambique’; hay barbudos licenciados [...]; hay también hasta algún sabio cuyo aplauso es lo que más codicia el poeta”.

Con la intención de conseguir la aprobación de este público heterogéneo que podía ser inculto o no, Canónica de Rochemonteix (1991) detecta la tendencia lopista de utilizar vocablos conocidos del gusto del vulgo junto a otros cultos o extranjeros, para hacer efectivo una caracterización lingüística verosímil, y para evocar distintos ambientes a través de la asociación de ideas hasta llegar a crear escenas bilingües inteligibles o no. Lope de Vega presenta en *El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón* (1598-1603) un personaje indio con voz propia en una acción dramática completa. Posteriormente, escribirá *Arauco domado por el excelentísimo Sr. D. García Hurtado de Mendoza* inspirada en *La Araucana* (1569, 1578, 1589) de Alonso de Ercilla (1533-1594) y *Arauco domado* (1596) del chileno Pedro de Oña (1596-1605); y, por último, *El Brasil restituído* (1625). En todas las obras anteriores aparece el indigenismo léxico, con la excepción de Brasil en el que el indio bautizado forma parte del bando de los españoles contra los herejes holandeses. La intencionalidad de Lope en esta obra no está en presentar el exotismo del indio, sino apoyar al rey de España ante el ataque de los extranjeros (SÁNCHEZ, 2011).

Todas las ideas anteriores conforman una hipótesis de trabajo que no es totalmente novedosa, porque ya ha sido analizada en parte por Montoto (1949) quien revela que Lope mostraba afinidad por los vocablos antiguos y extraños al público al mismo tiempo que utilizaba el vocabulario popular, muchos de los cuales presentó en sus obras, especialmente en las dramáticas. Esto suponía el uso de un gran número de vocablos que no aparecen en otras obras contemporáneas. De hecho, el conjunto de palabras que conoce y maneja el

Fénix es un recurso que enriquece su creación literaria como demuestra la investigación lexicográfica de Fernández Gómez (1971) con el expurgo de cuatrocientas setenta y ocho obras teatrales, en la que llega a recopilar más de veinte mil voces del análisis documental de su producción: voces populares junto a las designaciones cultas sobre arquitectura, ciencias, comercio, geografía, cuestiones militares, de la medicina, etc.).

Las investigaciones del léxico indoamericano con textos literarios españoles apuntan que las voces más utilizadas durante centurias fueron las de procedencias antillanas (*bohío, cacique, canoa*, etc.), algunos nahuatlismos (*petaca, tomate*, etc.) y unos pocos quechuismos (*papa, pampa*, etc.) que tuvieron diferente grado de vitalidad. Es decir, un vocablo presenta vitalidad cuando se registra en un gran número de textos. De hecho, muchos autores literarios se sirven de los antillanismos para su producción literaria tal como argumentan García Blanco (1967) y Moreno de Alba (2009) al estudiar la producción de Cervantes (1547-1616) y Tirso de Molina (1579-1648) respectivamente. Esto supone que algunos antillanismos tienen una gran vitalidad.

Por su parte, Lerner (2012) opina que en el Fénix no existió un interés continuado e insistente de informar sobre América, quizás por el hecho de que no viajó a este territorio (aunque se postuló como para el puesto oficial de cronista de Indias) y su conocimiento de las nuevas tierras era libresco ya que parece inspirarse sobre todo en la lectura de libros. Lerner añade que este posible desinterés también puede proceder de que, en la producción literaria, *América* como tópico literario no surgió hasta que vio la luz la primera parte de *La Araucana* en 1569 de Ercilla, varios años después de la conquista del área geográfica sudamericana. Dille (1998) y Wise (2015) corroboran lo anterior, y aportan el dato de que de los miles de textos teatrales escritos en el periodo de finales del XVI hasta principios del XVII, la bibliografía solamente identifica un poco más de una docena comedias sobre América. Esto parece cambiar cuando sale a escena la figura del indiano y su manera de hablar de manera arcaizante, sincrética y con muchos indigenismos, que fue pronto reproducida por Lope (GONZÁLEZ BARRERA, 2016). El indiano es un personaje originario de las Indias occidentales forma parte de la comedia nueva al ser incluido en más de 40 comedias lopistas entre 1588 y 1635 (MARTÍNEZ TOLENTINO, 2001)

A tenor de lo anterior, con el fin de abordar el objetivo inicial y confirmar la hipótesis planteamos las siguientes preguntas de investigación: ¿qué inventario de voces amerindias obtenemos con fundamentación textual en las obras lopistas?; ¿es posible determinar en qué comedias se registran más indigenismos?; y finalmente, a la hora de hacer uso del indigenismo léxico, ¿tienen preferencias las voces antillanas frente a las que provienen de otras lenguas indígenas?

Esperamos contribuir a través de la resolución a estas preguntas al reconocimiento de cómo se utiliza el préstamo amerindio en los textos literarios que se crearon para un espectador heterogéneo. Los posibles resultados de este trabajo aspiran a complementar a las que se han obtenido en otras tipologías como las crónicas de Indias (relaciones, memoriales, cartas, etc.) que se escribieron para lectores variopintos, aunque con una intencionalidad administrativa, etnográfica o misionera.

Material y método

La bibliografía especializada ha indagado sobre la vitalidad del indigenismo por medio del análisis de los criterios de difusión geográfica; creación de nuevos significados y formación de derivados (SALA, 1985). En nuestra investigación planteamos la búsqueda del dato de vitalidad textual en el teatro de Lope de Vega en el número de textos distintos entre 1492 y 1635 (año de la muerte de Lope) que se registran en el Corpus del Nuevo Diccionario Histórico del Español (CDH)².

Con el propósito de dar respuesta a las preguntas planteadas se ha diseñado una investigación en varias fases y con una metodología basada en la búsqueda textual del vocablo indígena en los documentos:

1) Análisis de las distintas investigaciones que presenta datos sobre el inventario de voces amerindias en las obras lopistas (MONTOTO, 1949; MORÍNIGO, 1946; 1959; CANÓNICA DE ROCHEMONTEIX, 1991; ARIZA VIGUERA, 2011) con el fin de obtener un lexicón revisado. El criterio de aceptar o no de un indigenismo en este listado final se basa en lo siguiente: i) es un vocablo amerindio que proviene de algunas de las lenguas indígenas del área antillana; mesoamericana o de la zona de influencia del imperio inca en Sudamérica (se ha seguido la clasificación de Buesa Oliver [1965]); y ii) se ha encontrado la correspondiente referencia documental en las obras de teatro lopista.

2) Indagación en el repertorio lexicográfico de Fernández Gómez (1971) de las voces indígenas. Este vocabulario general lopista reúne 21.590 lexías con su apoyo extraídas de 478 comedias lo que lo convierte en el material de esta investigación. Pensamos que esta búsqueda haría factible obtener un mayor número de datos de fundamentación documental en la producción lopista. También se realizaron búsquedas de indigenismos léxicos en distintos corpus digitales: *ARTELOPE*: Base de datos y argumentos del teatro de Lope de Vega³ en abierto que presenta 240 obras lopistas; *Teatro Español del Siglo de Oro* (TESO)⁴, base de uso restringido con 314 piezas de Lope y *Biblioteca Digital Hispánica*⁵ con 368 manuscritos lopistas. Del mismo modo, se consultó de manera puntual las ediciones facsímiles digitalizadas en línea de las obras citadas en el marco teórico en la Biblioteca Virtual de Miguel de Cervantes con 1.000 títulos en acceso abierto (no todas son obras de teatro)⁶.

3) Recopilación de datos sobre la vitalidad de un indoamericanismo en la base de datos CDH, corpus elaborado por el instituto de investigación Rafael Lapesa y editado en Madrid por la Real Academia Española, con el fin de registrar el número de documentos entre 1492 y 1635 que utiliza el vocablo indígena en cuestión. Este corpus consta de

² Disponible en: <https://www.rae.es/banco-de-datos/cdh>. Acceso en: 17 feb. 2023.

³ Disponible en: <https://artelope.uv.es/basededatos>. Acceso en: 17 feb. 2023.

⁴ Disponible en: <https://quod.lib.umich.edu/t/teso/>. Acceso en: 17 feb. 2023.

⁵ Disponible en: <http://bdh.bne.es/>. Acceso en: 17 feb. 2023.

⁶ Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obras/autor/vega-lope-de-1562-1635-72>. . Acceso en: 17 feb. 2023.

355.740.238 registros y para el periodo analizado registra 13.046 documentos. La elección de esta fecha viene motivada por descubrir el periplo documental de las voces entre la llegada a América y el año de la defunción del Fénix.

4. Una vez obtenidas las lexías indígenas de las distintas obras se realiza un análisis cuantitativo de los datos con el fin de comprender la vitalidad de los indigenismos empleados por Lope.

Resultados y discusión

Los resultados alcanzados muestran 59 indigenismos procedentes de 50 obras de teatro de Lope tal como se evidencia en la Tabla 1:

Tabla 1 – Inventario de indoamericanismos en Lope de Vega en una selección de obras de teatro ARTELOPE y TESO⁷

Voz amerindia	Obras de teatro (fecha)
<i>achiote</i> `árbol`	<i>Laurel</i> (1630); <i>Bizarrias</i> (1634)
<i>aguacate</i> `árbol`	<i>Laurel</i> (1630); <i>Dorotea</i> (1632)
<i>areito</i> `canto`	<i>Nuevo</i> (1598); <i>Arauco</i> (1599); <i>Jerusalén</i> (1609); <i>Amor</i> (1630)
<i>bejuco</i> `planta`	<i>Laurel</i> (1630) (<i>bejuco de quaquimas</i>)
<i>bohío</i> `casa`	<i>Dragonetea</i> (1598); <i>Nuevo</i> (1598);
<i>cacique</i> `jefe`	<i>Nuevo</i> (1598-1603); <i>Arauco</i> (1599); <i>Guante</i> (1636); <i>Padrino</i> (1610)
<i>caimán</i> `animal`	<i>Ferías</i> (1589); <i>Dama</i> (1613); <i>Mártires</i> (1618); <i>Porfia</i> (1634); <i>Reina</i> (1627); <i>Tellos</i> (1635)
<i>calambuco</i> `árbol`	<i>Dragonetea</i> (1598); <i>Peregrino</i> (1604)
<i>canoa</i> `nave`	<i>Nuevo</i> (1598); <i>Arauco</i> (1599); <i>Duque</i> (1609); <i>Abanillo</i> (1615); <i>Jerusalén</i> (1609)

⁷ Las obras son las siguientes: *Abanillo* (*El abanillo*); *Alcaide* (*Alcaide de Madrid*); *Amante* (*El amante agradecido*); *Amar* (*Amar sin saber a quién*); *Amigo* (*Amigo hasta la muerte*); *Amistad* (*Amistad y obligación*); *Amor* (*El amor enamorado*); *Arenal* (*Arenal de Sevilla*); *Arauco* (*Arauco domado*); *Bizarrias* (*Las bizarrías de Belisa*); *Bobo* (*El Bobo del colegio*); *Burlas* (*Las burlas y enredos de Benito*); *Carlos* (*Carlos V en Francia*); *Castigo* (*El castigo sin venganza*); *Comendadores* (*Los comendadores de Córdoba*); *Dama* (*La dama boba*); *Desgracia* (*La mayor desgracia de Carlos V y hechicería de Argel*); *Diamantes* (*Los tres diamantes*); *Dorotea* (*La Dorotea*); *Dragonetea* (*La Dragonetea*); *Duque* (*El Duque de Visco*); *Embustes* (*Los embustes de Celauro*); *Españoles* (*Los españoles en Flandes*); *Fe* (*La fe rompida*); *Ferías* (*Las ferías de Madrid*); *Filisarda* (*La Filisarda*); *Gatomaquia* (*Gatomaquia*); *Godó* (*El postrer godó de España*); *Guante* (*El guante de Doña Blanca*); *Halcón* (*El halcón de Federico*); *Hijo* (*El hijo sin padre*); *Isidro* (*Isidro*); *Jerusalén* (*La Jerusalén conquistada*); *Juan* (*D. Juan de Castro*); *Juez* (*El juez en su causa*); *Laurel* (*Laurel de Apolo*); *Lope* (*D. Lope de Cardona*); *Mártires* (*Los mártires de Japón*); *Maya* (*La maya*); *Niña* (*La niña de plata*); *Nuevo* (*El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón*); *Octava* (*La octava maravilla*); *Padrino* (*El padrino desposado*); *Peregrino* (*El peregrino en su patria*); *Porfia* (*La porfia hasta el temor*); *Reina* (*La reina Doña María*); *Sembrar* (*El sembrar en buena tierra*); *Servir* (*Servir a señor discreto*); *Tellos* (*Los Tellos de Meneses*); *Testigo* (*Testigo contra sí*); *Vista* (*Amor con vista*)

Voz amerindia	Obras de teatro (fecha)
<i>caoba</i> `árbol`	<i>Peregrino</i> (1604)
<i>carey</i> `material`	<i>Vista</i> (1626)
<i>caribe</i> `bárbaro`	<i>Juan</i> (1608); <i>Lope</i> (1608); <i>Embustes</i> (1614); <i>Arenal</i> (1618); <i>Halcón</i> (1620); <i>Filisarda</i> (1621); <i>Juez</i> (1648)
<i>cazabe</i> `comida`	<i>Nuevo</i> (1598); <i>Arauco</i> (1599);
<i>chicha</i> `bebida`	<i>Arauco</i> (1599)
<i>conchichí corí</i> `oro`	<i>Amante</i> (1602); <i>Servir (chichicori)</i>
<i>chile</i> `pimiento`	<i>Nuevo</i> (1598-1603)
<i>chichimeca</i> `indígena`	<i>Testigo</i> (1615)
<i>chocolate</i> `bebida`	<i>Dorotea</i> (1632)
<i>cocaví</i> `alimento`	<i>Arauco</i> (1599)
<i>copal</i> `árbol`	<i>Peregrino</i> (1604)
<i>galpón</i> `casa`	<i>Arauco</i> (1599)
<i>guaca</i> `ídolos`	<i>Laurel</i> (1630)
<i>guacamayo</i> `ave`	<i>Nuevo</i> (1598); <i>Carlos</i> (1623); <i>Laurel</i> (1630)
<i>guama</i> `árbol`	<i>Laurel</i> (1630)
<i>guanaco</i> `animal`	<i>Laurel</i> (1630)
<i>guayapil</i> , `blusa`	<i>Peregrino</i> (1604) <i>huipil</i>
<i>hamaca</i> `red`	<i>Nuevo</i> (1598); <i>Arauco</i> (1599); <i>Fe</i> (1599); <i>Bizarrias</i> (1634)
<i>huracán</i> `viento`	<i>Fe</i> (1599); <i>Jerusalén</i> (1609); <i>Diamantes</i> (1610); <i>Godo</i> (1617); <i>Desgracia</i> (1623); <i>Amistad</i> (1630); <i>Dorotea</i> (1632); <i>Bizarrias</i> (1634)
<i>jícara</i> `vasija`	<i>Servir</i> (1612)
<i>loro</i> `ave`	<i>Dragontea</i> (1598); <i>Isidro</i> (1602) (<i>lorito</i>)
<i>llipic</i> `tela`	<i>Amante</i> (1602)
<i>macana</i> `objeto`	<i>Arauco</i> (1599)
<i>madi</i> `planta`	<i>Arauco</i> (1599)
<i>magüey</i> `planta`	<i>Laurel</i> (1630)
<i>maíz</i> `planta`	<i>Dragontea</i> (1598); <i>Alcaide</i> (1599); <i>Arauco</i> (1599); <i>Espanoles</i> (1620)
<i>mandioca</i> `árbol`	<i>Nuevo</i> (1598)
<i>manglar</i> `terreno`	<i>Dragontea</i> (1598)
<i>mayate</i> `animal`	<i>Sembrar</i> (1618)
<i>mezquite</i> `árbol`	<i>Nuevo</i> (1598)
<i>mico</i> `animal`	<i>Abanillo</i> (1615); <i>Sembrar</i> (1618); <i>Dorotea</i> (1632)

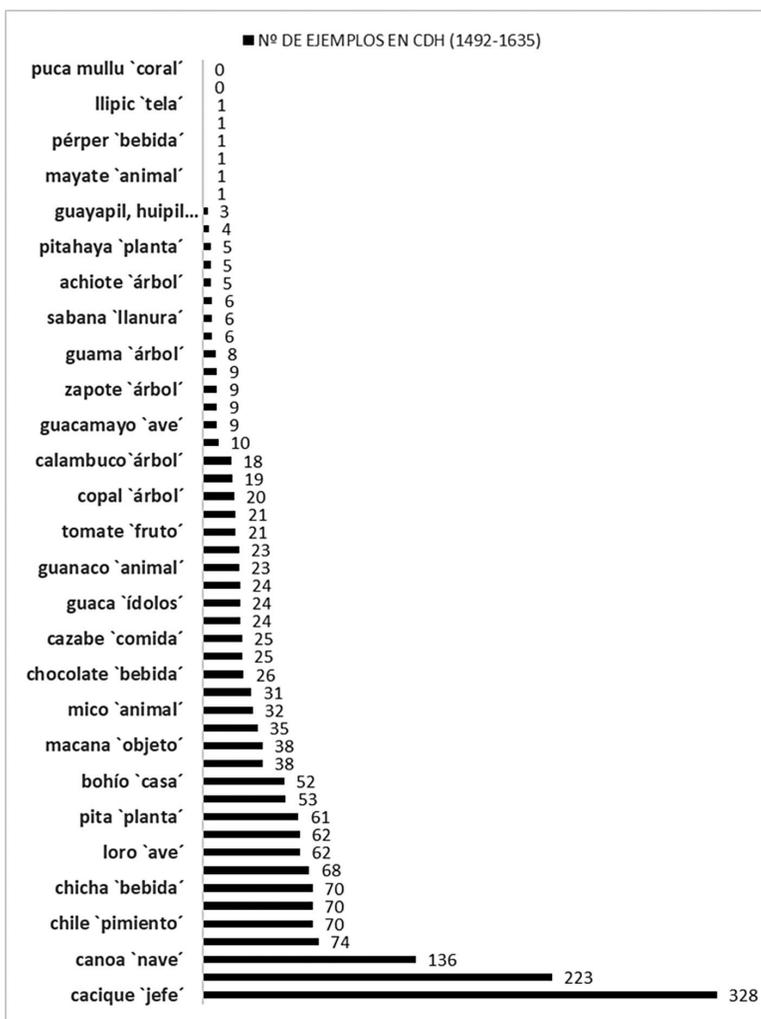
Voz amerindia	Obras de teatro (fecha)
<i>molla</i> `bebida´	<i>Arauco</i> (1599)
<i>muday</i> `bebida´	<i>Arauco</i> (1599)
<i>naguas</i> `ropa´	<i>Castigo</i> (1631); <i>Gatomaquia</i> (1634)
<i>palo de Campeche</i>	<i>Arenal</i> (1618)
<i>pérper</i> `bebida´	<i>Arauco</i> (1599)
<i>piragua</i> `nave´	<i>Arauco</i> (1599); <i>Amigo</i> (1606-1612)
<i>pita</i> `planta´	<i>Burlas</i> (1600); <i>Niña</i> (1610); <i>Amar</i> (1622);
<i>pitahaya</i> `planta´	<i>Laurel</i> (1630) <i>quitaya</i>
<i>potosí</i> `riqueza´	<i>Amante</i> (1602)
<i>puca mullu</i> `coral´	<i>Amante</i> (1602)
<i>sabana</i> `llanura´	<i>Dragontea</i> (1598)
<i>tambo</i> `lugar´	<i>Nuevo</i> (1598); <i>Arauco</i> (1599)
<i>tiburón</i> `animal´	<i>Nuevo</i> (1598); <i>Comendadores</i> (1604); <i>Maya</i> (1604); <i>Hijo</i> (1613)
<i>tomate</i> `fruto´	<i>Octava</i> (1608)
<i>tuna</i> `planta´	<i>Nuevo</i> (1598); <i>Niña</i> (1610); <i>Laurel</i> (1630)
<i>ulpo</i> `comida´	<i>Arauco</i> (1599)
<i>uritus</i> `cotorra´	<i>Amante</i> (1602)
<i>yanacona</i> `indio	<i>Arauco</i> (1599); <i>Bobo</i> (1620)
<i>zapote</i> `árbol´	<i>Laurel</i> (1630)

Fuente: Elaboración propia.

Los datos obtenidos difieren en parte a los de Morínigo (1959) que presentó algunas lexis de manera equivocada bajo el epígrafe de indigenismos. Al mismo tiempo, como consecuencia de la búsqueda en Fernández Gómez (1971) y en los corpus digitales en línea se han añadido nuevos vocablos a los presentados en otras indagaciones: *carey* (*Amor con vista*, 1626), *copal* (*El peregrino en su patria*, 1604), *guaca* y *maguey* que se registran en *Laurel de Apolo* (1630), *molla* en (*Arauco*); *potosí* con el significado de `riqueza´ en *El amante agradecido*, 1602) y *tomates* en *La octava maravilla* (1608).

La vitalidad de los indigenismos de Lope de Vega en otros textos coetáneos se presenta en la Figura 1.

Figura 1 – Indigenismos en Lope ordenados por grado de vitalidad textual



Fuente: Elaboración propia.

El análisis de estas voces con respecto a la vitalidad arroja datos sobre frecuencia de uso en Lope en distintas obras, y en los textos hasta 1635 según CDH. Con estos parámetros comprobamos que según lo que aparece en la Tabla 1, por orden, las 20 lexías indígenas utilizadas en más de una obra son *huracán* (en 8 obras distintas), *caribe* (7 veces); *canoá* y *caimán* (6 comedias), *areito*, *cacique*, *hamaca* y *maíz* (presente en 4 piezas lopistas); *guacamayo*, *mico*, y *tuna* (3 obras); y *bohío*, *calambuco*, *cazabe*, *loro*; *piragua*; *pita*, *tambo*, *tiburón* y *yanacona* (2 comedias). Estos vocablos son antillanos con la excepción

de *yanacona*, lo que corrobora en parte lo expuesto por García Blanco (1967) y Moreno de Alba (2009) al afirmar de la preferencia de nuestro autor como otros escritores por las voces antillanas.

Una muestra de esta predilección lo encontramos en el antillanismo *tuna* voz taína en lugar del vocablo náhuatl *nopal* que forma parte de la naturaleza mexicana del *mezquite*:

De la tierra tendrás luego
bravos animales y aves,
[...]
la liebre, al tronco del ramo
de tuna o mezquite amarga.
El Nuevo Mundo (ARTELOPE⁸).

Algunas de estas lexías aparecen en los textos con los mismos recursos de los que se sirvieron los cronistas de Indias para presentar a sus potenciales lectores un vocabulario indiano. Es el caso del uso del vocablo *caribe* con un significado distinto a la designación de un pueblo o cultura americana:

No llegues para siempre a la ribera
de tu querida patria, y si el estrago
del mar te diere alguna, sea tan fiera,
que des en vn caribe, o lotófago
El juez en su causa (ARTELOPE⁹).

La sinonimia establecida con *lotófago* ‘que come loto’ es una referencia a la cultura griega. Villagrán y Squizzato (2017, p. 2) explican que, en su retorno a su isla de Ítaca, Homero, se encuentra con los comedores de lotos, seres fabulosos “que no comen pan, que no saben de sociabilidad ni de hospitalidad: monstruos como Caribdis; lotófagos, comedores de flores”. Otro empleo intencionado de voces de significación idéntica o semejante aparece en *caimán* que refuerza su significado con otro reptil *cocodrilo*:

Que aspid, tigre, ò serpiente,
que [H]caiman, ò cocodrilo,
pisados, ò heridos bueluen,
con tal furia como Laura
contra mi pecho inocente,
Los Tellos de Meneses (ARTELOPE¹⁰).

⁸ Disponible en: https://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0779_ElNuevoMundoDescubiertoPorCristobalColon.php. Acceso en: 17 feb. 2023.

⁹ Disponible en: https://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0696_ElJuezEnSuCausa.php. Acceso en: 17 feb. 2023.

¹⁰ Disponible en: https://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0779_ElNuevoMundoDescubiertoPorCristobalColon.php. Acceso en: 17 feb. 2023.

Lo mismo con la voz *bohío* con su significado común con *casa*:

¿Hasta mi casa y bohío
osaste, infame, llegar?
El Nuevo Mundo (ARTELOPE¹¹).

Y como sucede con otros tipos textuales de este periodo la voz antillana *bohío* acompaña a la indígena de otra procedencia como sucede con el quechuismo *tambo*:

[...] Haz otras finezas tales,
que a todas te desafío
dentro en tu tambo y bohío
o en desiertos arenales.
El Nuevo Mundo (ARTELOPE¹²).

En *Arauco domado*, pero entre el nahuatlismo *galpón* y *tambo*:

Lleuar las cargas acuestas
destos Españoles brauos,
y morir en los pesebres
de sus galpones y tambos?
Serà mejor que esos hijos
vayan de leña cargados [...]
Arauco domado (ARTELOPE¹³).

Si tenemos en cuenta la vitalidad textual según el número de documentos que se registra en CDH, parece que *tambo* es que se usa con más frecuencia en otros textos coetáneos (ver Tabla 1). Otro ejemplo de asociar una voz regional es el quechuismo *pérper* (que Lope copia del cronista Pedro de Oña) aparece acompañado del antillanismo *chicha*:

Bebias chicha, y perper
con los Caziques de Chile?
Arauco domado (ARTELOPE¹⁴).

La Figura 1 muestra que las diferencias entre palabras, por ejemplo, *chicha* y *chile* tienen una difusión textual superior a 60 documentos según CDH, pero en su uso Lope

¹¹ Disponible en: https://artelopez.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0779_ElNuevoMundoDescubiertoPorCristobalColon.php. Acceso en: 17 feb. 2023.

¹² Disponible en: https://artelopez.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0779_ElNuevoMundoDescubiertoPorCristobalColon.php. Acceso en: 17 feb. 2023.

¹³ Disponible en: https://artelopez.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0501_AraucoDomadoPorElExcelentisimoSenorDonGarciaHurtadoDeMendoza.php. Acceso en: 17 feb. 2023.

¹⁴ Disponible en: https://artelopez.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0501_AraucoDomadoPorElExcelentisimoSenorDonGarciaHurtadoDeMendoza.php. Acceso en: 17 feb. 2023.

es una referencia breve. Esta tendencia del “indigenismo único” representa un poco más del 66% de los 59 indoamericanismos según la Tabla 1. En nuestro análisis comprobamos que al uso limitado del vocablo amerindio se le une la utilización de vocabulario regional (que el CDH registra con un solo documento) como es el caso de los quechuismos (*madi*, *molle*, *muday*, *pérper* y *ulpo*) que Lope pudo leer en obras anteriores como en *Arauco Domado* de Pedro de Oña en 1596:

Frutillas secas, madi en harinado,
Maíz por las pastoras confitado
Al fuego con arena en las callanas;
Y en copas de madera no medianas
Les dan licor de molle regalado,
Muday, pérper y el ulpo, su bebida,
Que sirve juntamente de comida.
Arauco domado (CDH¹⁵).

Y que en *Arauco Domado* de Lope aparece en un diálogo entre las mujeres indias con una finalidad de caracterización lingüística:

GUALEVA
Madi traigo en mi cestillo,
pérper traigo que beber;
mas no veo a mi querido
Tucapel.
MILLAURA
Yo traigo aquí
el ulpo mejor que vi
por si cansado o herido
de aquesta batalla sale,
Fresia, mi adorado Rengo.
QUIDORA
Yo aquí mi cocaví tengo,
que no hay cosa que le iguale;
y también truje muday
porque beba mi Talgueno,
aunque es de mi amor ajeno,
si sangre en mis venas hay.
Arauco domado (ARTELOPE¹⁶).

La función del indoamericanismo de crear un ambiente exótico, sin que sea necesario la comunicación es un recurso utilizado hasta llegar a recurrir a traducciones

¹⁵ Disponible en: <https://apps.rae.es/CNDHE/org/publico/pages/consulta/entradaCompleja.view>. Acceso en: 17 feb. 2023.

¹⁶ Disponible en: https://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0501_AraucoDomadoPorElExcelentisimoSenorDonGarciaHurtadoDeMendoza.php. Acceso en: 17 feb. 2023.

de *conchichi corí* y *puca mullú* que aparecen en la comedia con personaje indiano en *El amante agradecido*:

GUZMANCILLO
En aquel vasillo de oro,
que, aunque valiera un tesoro,
es digno de tal mujer.
tiene conchichí corí,
que es polvos de oro, otras cosas
en extremo provechosas,
porque hay jacintos allí,
y algo de puca mullú,
que aquí se llama coral.
LUIS (Habla indiano
JUAN ¡Pesía tal!
Nació en Indias.)
El amante agradecido (ARTELOPE¹⁷).

Por lo expuesto hasta ahora, en lo que se refiere a la confirmación de que Lope emplee los indigenismos más usados como manifiesta Buesa Oliver (1965), nuestro análisis señala que el Fénix no siempre sigue esta tendencia como demuestra que el total de voces amerindias de la creación lopista tiene una vitalidad muy distinta según los datos aportados en la Tabla 1. Es decir, se evidencia que no hay correlación en todos los casos entre la difusión del vocablo y su aparición en una determinada comedia de Lope. Finalmente, para aportar más resultados que permita reforzar lo anterior, se realiza una búsqueda en el corpus digital TESO del nahuatlismo *chocolate* que solo se registra en *La Dorotea* y que en esta misma base de datos se nos indica que tiene un gran uso en otros escritores como Calderón de la Barca, Matos Frago, Tirso de Molina, y Quiñones de Benavente. En Lope aparece solo una vez, y cuando lo hace omite nombrar la *jícara* o *jarra* que en muchos textos de este periodo aparece vinculado a la ingesta del chocolate.

Conclusiones

La hipótesis planteada se confirma en cuanto que se detecta una preferencia lopista por los antillanismos seguido por voces que provienen del náhuatl, pero simultáneamente, también se vale del indigenismo de vitalidad o difusión textual restringida, a pesar de ser incomprensible para el público. Para Lope no es parece importante que el indigenismo sea conocido o no por el espectador que acude a los corrales, porque lo que busca es la asociación de ideas con la que evoca las ideas que se tienen del nuevo continente.

¹⁷ Disponible en: https://artelopez.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0482_ElAmanteAgradecido.php. Acceso en: 17 feb. 2023.

En definitiva, si tenemos en cuenta el objetivo general de esta investigación lexicográfica, podemos afirmar que se han encontrado evidencias de distintos grados de voces amerindias con diferente índice de vitalidad. Se ratifica la afición de este autor por las palabras de difícil comprensión por el público. Al mismo tiempo, dichas evidencias nos indican que Lope mostró sus preferencias por determinados vocablos indios con independencia de su vitalidad en otros textos contemporáneos: *huracán, caimán, caribe, hamaca, mico, piragua, cazabe, tuna, calambuco, guacamayo, nagua, y achiote* (en orden del número de veces que se registran en las comedias del Fénix). Dada la gran capacidad que tenía Lope para conseguir el beneplácito del público, conjeturamos que después de aparecer en sus obras, su preferencia le daría vitalidad a estos vocablos en el contexto literario.

Esperamos haber contribuido a clarificar cómo se utiliza el préstamo amerindio en los textos literarios en un periodo en el que el vocabulario de la lengua española estaba en proceso de formación y crecimiento.

CÁCERES-LORENZO, M.-T. Indo-americanismos no teatro de Lope de Vega: revisão de dados e difusão textual. **Revista de Letras**, São Paulo, v.62, n.1, p.117-132, 2022.

- **RESUMO:** *O objetivo desta pesquisa é buscar o indo-americanismo nas peças de Lope de Vega (1562-1635) a fim de responder à pergunta se este autor usa o indo-americanismo com mais transmissão nos textos do início do século XVII, ou se estas palavras aparecem simplesmente como um dispositivo retórico. Anteriormente, outros pesquisadores investigaram esta questão de forma parcial porque não levaram em conta a análise do exemplo e seu grau de difusão em outros textos. Estas informações podem ser obtidas de vários corpora digitais e envolvem um processo de atualização de dados. A análise de cinquenta dos trabalhos de Lope mostra como resultado a preferência por alguns empréstimos, mesmo que sejam vozes que não tenham sido incorporadas ao idioma espanhol. Em resumo, o vocabulário ameríndio em Lope não está relacionado apenas à representação no palco de personagens indígenas ou índios, como aparece em outras obras de temática não americana, sua vitalidade nem sempre é significativa. Ele confirma a idéia de que Lope gostava de vocabulário que às vezes era difícil para o público compreender, mas que ele usava para inventar uma América teatral.*
- **PALAVRAS-CHAVE:** *Lope de Vega; retórica; indo-americanismos; vitalidade do vocabulário; corpus digital.*

REFERENCIAS

ALATORRE, A. Sobre americanismos en general y mexicanismos en especial. **Nueva Revista De Filología Hispánica**, Ciudad de Mexico, v. 49, n.1, p. 1-51, 2001.

ARIZA VIGUERA, M. A vueltas con los indigenismos americanos del español peninsular. **Itinerarios**, Warszawa, v. 14, p. 11-23, 2011.

- BRIOSO SANTOS, H. Cervantes y Lope: Notas críticas sobre la geografía y el difícil americanismo del Persiles. **Anuario Lope de Vega**, Bellaterra, v. 13, p. 25-50, 2007.
- BUESA OLIVER, T. **Indoamericanismos léxicos en el español**. Madrid: CSIC, 1965.
- CÁCERES LORENZO, MT. Moral description of the Amerindian in the Spanish Golden Age Theatre: subversive or propaganda speech. **Revista de Letras**, São Paulo, v.58, n.2, p.123-139, 2018.
- CANONICA DE ROCHEMONTAIX, E. **El poliglottismo en el teatro de Lope de Vega**. Kassel: Edition Reichnberger, 1991.
- CASTILLO, M.R. **Indios en escena: la representación del amerindio en el teatro del Siglo de Oro**. Indiana: Purdue University Press, 2009.
- DILLE, G. E. El descubrimiento y la conquista de América en la comedia del Siglo de Oro. **Hispania**, Birmingham, v. 71, n.3, 492-502, 1998.
- ELLIOTT, J. H. **The Old World and the New: 1492-1650**. Cambridge: Cambridge University Press, 1970.
- FERNÁNDEZ GÓMEZ, C. **Vocabulario completo de Lope de Vega**. Madrid: Real Academia Española, 1971.
- FRAGO GRACIA, J. A.; FRANCO FIGUEROA, M. **El español de América**. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad, 2001.
- GARCÍA BLANCO, M. **La lengua española en la época de Carlos V**. Madrid: Escelicer, 1967.
- GONZÁLEZ BARRERA, J. Oro, monas y papagayos: el indiano en el teatro del Siglo de Oro. **Bulletin of Hispanic Studies**, Abingdon, v. 93, n. 7, p. 757-771, 2016.
- GUTIERREZ MEZA, J. E. Calderón de la Barca, lector de crónicas de Indias: El mito sobre el origen de los incas en «La aurora en Copacabana». **Revista de crítica literaria latinoamericana**, Medford, v. 84, p. 69-84, 2016.
- LERNER, I. Lope de Vega y Ercilla: el caso de La Dragonteá. **Criticón**, Toulouse, v. 115, p. 147-157, 2012.
- MARTÍNEZ TOLENTINO, J. El indiano en tres comedias de Lope de Vega. **Teatro: revista de estudios teatrales**, Alcalá de Henares, v. 15, p. 83-96, 2001.
- MENÉNDEZ PIDAL, R. Lope de Vega: el arte nuevo y la nueva biografía. In: ROMERALO, A. S. (coord.). **Lope de Vega: el teatro**. Rio de Janeiro: Taurus, 1989. v.1. p.89-144.
- MONTOTO, S. Contribución al vocabulario de Lope de Vega. **Boletín de la Real Academia Española**, Madrid, v. XXVI, p. 281-295 y 443-457, 1949.
- MORENO DE ALBA, J. Americanismos léxicos en Cervantes. **Revista de Estudios Cervantinos**, Vigo, v. 11, n. 1-8, 2009.

MORÍNIGO, M.A. La penetración de los indigenismos americanos en el español. *In*: CONGRESO DE INSTITUCIONES HISPÁNICAS, 1., 1964. **Presente y futuro de la lengua española**. Madrid: Ofines, 1964. p. 217-226.

MORÍNIGO, M.A. Indigenismos americanos en el léxico de Lope de Vega. *In*: MORÍNIGO, M.A. **Programa de Filología Hispánica**. Buenos Aires: Nova, 1959. p.9-46.

MORÍNIGO, M.A. **América en el teatro de Lope de Vega**. Buenos Aires: Instituto de Filología, 1946.

SALA, M. De nuevo sobre la vitalidad de los indigenismos en el español americano. **Archivo de filología aragonesa**, Zaragoza, v. 36-37, p. 683-690, 1985.

SÁNCHEZ, F. J. The Subject of the King and a Mercantile Ideology in Early Modern Spain. **Romance Quarterly**, Philadelphia, v. 58, n.2, p. 81-93, 2011.

SÁNCHEZ JIMÉNEZ, A. 'Muy contrario a la verdad': los documentos del Archivo General de Indias sobre *La Dragontea* y la polémica entre Lope y Antonio de Herrera, **Bulletin of Spanish Studies**, Londres, v. 85, n. 5, p. 569-580, 2008.

VILLAGRÁN, C.; SQUIZZATO, T. Una reflexión en torno a la flora, vegetación y etnobotánica en Homero. **Gayana Botanica**, Concepcion, v. 74, n. 1, p. 1-21, 2017.

WISE, C. América desencuadrada en Lope de vega: Texto y escritura en el nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón. **Bulletin of Hispanic Studies**, Abingdon, v. 92, n.2, p. 121-135, 2015.

LA LECTURA Y REESCRITURA DEL REALISMO MÁGICO EN CHINA A FINALES DEL SIGLO XX

Ya LI*
Xiao YANG**

- **RESUMEN:** Este trabajo propone definir el término y las connotaciones del realismo mágico en la perspectiva del círculo literario chino desde los años ochenta; y explorar, a partir de la dicha lectura de este fenómeno literario extranjero, la recreación del realismo mágico por escritores chinos a través de una serie de acercamientos generales y específicos, a concretar, de Jia Pingwa, Tashi Dawa y Mo Yan; de tal manera revisaremos tanto el desarrollo de las tendencias de la literatura china a finales del siglo XX como los atributos que se le asignan, y al mismo tiempo haremos una reflexión sobre las causas y limitaciones de este modelo de desarrollo, que en su conjunto presenta la realidad contemporánea de China unida a la revolución democrática nacional.
- **PALABRAS CLAVE:** Lectura; reescritura; realismo mágico; literatura china; búsqueda de raíz.

Introducción

En el siglo XIX, China empezó a introducir en su cultura la literatura extranjera, lo que supuso un gran impacto tanto para el idioma como para su propia literatura moderna. El trabajo de traducción y los estudios chinos relacionados con la literatura en español experimentaron un largo proceso de profundización. Así pues, se pasó de traducir de versiones en inglés u otros idiomas a traducir directamente del texto original español, de interpretar una serie de fragmentos seleccionados a interpretar toda una obra, de ofrecer una breve introducción textual a indagar más a fondo en los personajes y sus connotaciones artísticas. Entre auges y descensos, el realismo mágico es uno de los movimientos que han ejercido un impacto más extenso y profundo en China.

* University of Zhengzhou (ZZU). Department of international studies and Center for English studies. Associate Professor. Heinan-China. 450001. liyairis@hotmail.com. This project was supported by China Postdoctoral Science Foundation (Grant No.2022M722886) and Leading Group Cultivation Plan of Young Teachers of Social Science, Zhengzhou University: On the Study of Women Intellectual History (2020-QNTD-03).

** University of Zhejiang (ZJU). Department of International studies. Associate Professor. Hangzhou-China. 31000. yangboran@zju.edu.cn.

Artigo recebido em 05/04/2022 e aprovado em 08/08/2022 .

En los años ochenta, el realismo mágico latinoamericano entró en China. Ofreció a los lectores chinos una experiencia de lectura nueva y enriquecida, un estilo estético particular sin precedentes. Bajo la influencia del concepto “independencia de la literatura”, el simbolismo, la imaginación, la fantasía, la deformación, el animismo, la tradición y la hibridación cultural se implantaron a gran escala en las novelas chinas. El éxito de las novelas latinoamericanas le sirvió de inspiración al círculo literario chino: el futuro de la novela china tenía que apoyarse en el suelo de su cultura; tenía que combinar las tradiciones sumergidas del pueblo con las técnicas avanzadas de países extranjeros para mostrar las realidades autóctona y nacional.

Desde que entró en China, la literatura latinoamericana atrapó rápidamente al mercado literario chino y reemplazó a la literatura soviética como aliada natural de la literatura china. Se observa que las novelas latinoamericanas más representativas del realismo mágico muestran una verdad distinta a los estándares propuestos por Occidente bajo el lema “Ilustración: democracia, igualdad, libertad...”. Todos estos estándares eran antónimos en América Latina: opresión, condena, esclavitud, control... La creación del realismo mágico revela que el atraso no tiene tanto que ver con la civilización en sí misma como con las confrontaciones entre civilizaciones. En cierto sentido, el realismo mágico es una forma de resistencia o una rebelión contra los llamados estándares normativos anteriormente establecidos. Por esta razón experimentó tan rápida acogida entre el pueblo chino.

La lectura del realismo mágico por la China en las décadas de 1980 y 1990

El reconocimiento por parte del pueblo chino del vigoroso *boom* literario en América Latina en las décadas de 1960 y 1970 iba muy atrasado respecto al resto del mundo. Si no hubiera sido por el Premio Nobel de Literatura que consiguió García Márquez en 1982, la mayoría de los chinos habrían tenido dificultades para acceder a la literatura latinoamericana. En la década de 1980, el primer autor latinoamericano introducido en China fue García Márquez. En 1980, la revista *Literatura y arte extranjeros* (No.3) publicó por primera vez cuatro cuentos de Márquez: «Los funerales de la mamá grande», «En este pueblo no hay ladrones», «La siesta del martes», «Rosas artificiales». En los tres años siguientes, esa revista introdujo consecutivamente «Crónica de una muerte anunciada» (en 1981, No.6), una serie de novelas cortas de Carlos Fuentes (en 1982, No.6) y el discurso titulado «La soledad en América Latina» (en 1983, No.2) que dio García Márquez en la Academia Sueca cuando recibió el Premio Nobel de Literatura el 8 de diciembre de 1982. Al mismo tiempo, surgió una gran cantidad de críticas de escritores chinos sobre la literatura del realismo mágico. Por ejemplo, la revista *Investigación de Literatura Extranjera* publicó dos reseñas en 1984: «La literatura indígena latinoamericana», de Zhou Baidong (No.1), y «El surgimiento de la literatura latinoamericana», de Chen Zhongyi (No.4). Según un cálculo aproximado, desde 1979 hasta el primer semestre de 1989, se publicaron más de cuarenta novelas o colecciones de novelas de escritores reconocidos del *boom* literario; los periódicos y revistas introdujeron más de cien cuentos cortos (o de extensión

media) latinoamericanos producidos en los años sesenta y principios de los setenta; y más de doscientos artículos e informes de estudiosos chinos sobre este fenómeno literario fueron publicados.

El *boom* literario, junto con los milagros económicos que ocurrieron en América Latina en los años sesenta y setenta, impresionó al pueblo chino y le proporcionó una inspiración sobre su propio desarrollo: mientras sigamos cierto camino, podremos salir de las dificultades e incluso llegar a ser una nación de primera fila del mundo. Por lo tanto, en la década de 1980, para deshacerse de una tradición literaria obsoleta y represiva, el círculo literario chino estaba ansioso por buscar un nuevo rumbo con la ayuda de los nuevos recursos: “Lo más valioso que podemos aprender de las novelas contemporáneas latinoamericanas es la experiencia de los escritores al abordar el problema de la referencia” (WEN, 1987, p.133, nuestra traducción). Acerca de esta experiencia, Li Tuo explicó con más detalle:

Después de pagar un alto precio, finalmente (los escritores latinoamericanos) encontraron un camino correcto, que es fundir todos sus logros en el estudio de la literatura moderna occidental con una comprensión profunda de su propia cultura nacional para llevar adelante sus tradiciones culturales, y de allí producir una nueva forma de cultura de su nación (LI *apud* ZHANG, 2003, p.119, nuestra traducción).

Según Li, la razón por la que los escritores latinoamericanos encontraron una salida al dilema entre “modernismo” y “nacionalismo” consiste en su capacidad para utilizar las experiencias de países más “desarrollados” en literatura y arte. Ellos equilibraron la delicada relación entre los países de áreas atrasadas y de áreas avanzadas:

Sus esfuerzos son tan exitosos que los escritores occidentales que se han acostumbrado a liderar la corriente literaria mundial durante dos o tres siglos tienen que someterse al *boom* de la literatura latinoamericana. Quizá es la primera vez durante tantos años que una nación proveniente de una civilización atrasada ha conseguido un éxito tan asombroso en la literatura mundial (LI, 1987, p.184-185, nuestra traducción).

Siendo un país que había sido humillado y vejado por potencias extranjeras durante décadas desde el siglo xx, China aspiraba ansiosamente a robustecerse para deshacerse del estigma del atraso. El éxito de las novelas latinoamericanas iluminó, como una antorcha, el camino hacia el futuro de China. Como consecuencia, los académicos chinos de aquel entonces centraron su atención en la lectura del realismo mágico. En el simposio “García Márquez y el realismo mágico latinoamericano” realizado por la Asociación de Investigación de Literatura española, portuguesa y latinoamericana en mayo de 1983 se planteó una pregunta: “Las recientes discusiones sobre este género en los círculos académicos chinos parecen haberse centrado en un mismo punto: ¿Qué es la magia?” (LIU, 1987, p.433, nuestra traducción). Diferentes estudiosos chinos han intentado contestar a esta pregunta. Una de las repuestas más representativas es de Chen Guangfu

(1983, p.150, nuestra traducción): “El rasgo más fundamental del realismo mágico es reflejar la realidad de América Latina desde la perspectiva de los conceptos tradicionales de los indígenas”. Y prosigue: “Sus métodos de expresión incluyen deformación, fantasía, imaginación, simbolismo, ruptura de la secuencia convencional, intersección de tiempo y espacio, corte de escena y *flashback*, monólogo interior, salto en narración, etc.”.

Esta afirmación resumió la mayoría de las investigaciones de aquel momento y los estudios posteriores también continuaron con esta idea (como “Escuela de novela contemporánea latinoamericana”, de Chen Zhongyi, publicada en 1995, y “el Cóndor en los Andes-Premio Nobel y realismo mágico”, de Duan Ruochuan, publicado en 2000). Tales lectura e investigación podían considerarse una iniciativa en aquel contexto sociopolítico. A principios de los ochenta, China acababa de recuperarse de la devastadora crisis provocada por la Gran Revolución Cultural (1966-1976). La iniciativa de “Reforma y Apertura” tomada en 1978 llevó al pueblo chino a la entrada de la modernidad. El movimiento político anti-izquierdista se expandió al círculo literario. Los intelectuales chinos retomaron el discurso (las ideas) de la Ilustración y restablecieron los valores de la libertad y la democracia desde un punto de vista objetivo y humano. En este contexto, la autonomía literaria fue ampliamente aceptada como herramienta afilada para romper con el sofocante sistema literario dominado por la política¹.

En la década de los ochenta, la preocupación principal del círculo literario chino consistió en cómo abrirse al mundo y cómo cuadrar con el sistema normativo mundial vigente. A partir de esta mirada, la lectura del realismo mágico se centró más en su avance innovador en la estética que en la posición política de sus autores. Los académicos creían que la política, la economía e incluso la ideología eran totalmente independientes de la estética literaria, o sea, eran elementos poco importantes para dominar la creación; deberíamos, primero, resolver el problema artístico en la creación, y luego considerar la realidad social de la obra; esperaban utilizar la autonomía literaria para subvertir la aburrida y represiva tradición literaria del pasado y, al mismo tiempo, apelar al legado cultural de la nación, incorporando materiales típicos chinos a la narrativa de esas novelas complementadas con técnicas narrativas ingeniosas y diversas.

Cabe señalar que la lectura del realismo mágico por parte de China nunca fue simplemente un estudio de la estética literaria, sino también un aprendizaje de cómo combatir contra el sistema burocrático de la literatura a partir de la fundación de una nueva China, cuya motivación era que un país del “tercer mundo” superase a los países del “primer mundo”. Como arguye Wen Ren (1987, p.137, nuestra traducción) al comentar sobre *La nueva novela hispanoamericana* de Carlos Fuentes: “Una vez que una nación débil establezca la autoestima nacional, llevará adelante el espíritu de reflexión y logrará el éxito sorprendente; pero si una civilización antigua es ciegamente arrogante, su larga tradición

¹ En el Foro de Literatura y Arte celebrado en Yan'an en 1942, Mao Zedong (2008, p.868, nuestra traducción) afirmó: “La literatura y el arte deben pertenecer a una clase determinada y a una ideología política determinada. No existen el arte por el arte ni el arte por encima de las clases. La creación artística está íntimamente relacionada con la política. La literatura es un aparte de la revolución de la clase proletaria, como dice Lenin, la ‘literatura es el engranaje y el tonillo de la máquina de la Revolución’”. Su idea estableció una meta a seguir para los escritores durante más de treinta años.

se convertirá en una carga”. Para los escritores de la nueva era que se esfuerzan por escribir obras modernas que expresen la profunda crisis espiritual del chino contemporáneo, “la literatura latinoamericana, que combina el espíritu del modernismo, el entusiasmo político social y las tradiciones culturales nacionales, es una inspiración, una referencia, una experiencia positiva” (LI; QIN, 2001, p.704, nuestra traducción). De allí se puede leer la gran estima del círculo literario chino por la creación innovadora de los escritores latinoamericanos en la década de los ochenta. Considerándolos una pauta, los escritores chinos se dieron cuenta de que la clave del establecimiento de la literatura nacional consistía en su propio sistema cultural, de manera que debían reconocer y valorar la cultura local y nacional en un marco de referencia mundial para que su voz llegara más lejos.

En la década de 1990, la influencia explosiva de la literatura latinoamericana en el círculo académico chino empezó a desacelerar y el furor por definir y aclarar el realismo mágico también comenzó a calmarse. No obstante, esa tendencia extranjera alcanzó una gran aceptación entre el público chino. Por entonces, las obras latinoamericanas, sobre todo las obras de narrativa etiquetadas en el realismo mágico, ya habían sido traducidas y publicadas a gran escala y se habían introducido sistémicamente en la vida de la gente común. Entre todos los trabajos de traducción, se destaca una colección de literatura mágica latinoamericana lanzada por la Editorial del Pueblo de Yunnan, que presenta de manera integral obras de escritores latinoamericanos, así como comentarios y entrevistas sobre sus producciones, lo que facilita a los lectores un acercamiento más concreto al concepto del realismo mágico. Algunos ejemplos son *Historia personal del “boom”*, de José Donoso (traducido por Duan Ruochuan, noviembre de 1993); *Las obras completas de Juan Rulfo* (traducido por Tu Mengchao y Zhao Zhenjiang, septiembre de 1993); *Las obras de Carpentier* (traducido por Liu Yushu y He Xiao, noviembre de 1993); *Alejo Carpentier: la ficción es una necesidad* (editado y traducido por Chen Zhongyi, marzo de 1995); *Cien años de soledad*, de García Márquez (traducido por Zhu Jingdong, julio de 1997), etc. Además, otras editoriales también publicaron series de importantes traducciones del realismo mágico y trabajos de investigación de estudiosos chinos, como *Las escuelas de ficción latinoamericana*, de Chen Zhongyi (Editorial de literatura de ciencias sociales, 2ª edición mensual de 1995); *Evolución y tendencias de las escuelas literarias de América Latina*, de Li De'en (Editorial de Traducción de Shanghai, edición de 1996); y *El Cóndor en los Andes: Premio Nobel de Literatura y Realismo Mágico*, de Duan Ruochuan (Editorial Wuhan, edición 2000), entre otros. Estas monografías contribuyeron a la expansión del realismo mágico en tierras chinas y se convirtieron en material de referencia clave para que el público chino comprenda mejor la fisonomía sociocultural del continente latinoamericano.

La escritura china basada en la lectura del realismo mágico

En *La literatura china durante cien años*, Yi Changlong (1998) comenta que los años 80 entraron en la historia con el ceño fruncido. Esta frase revela una tendencia

creativa del círculo literario chino desde el movimiento de la liberación ideológica, que consiste en repensar el pasado y construir una nueva forma de expresión. A partir de la reflexión sobre la Revolución Cultural, surgieron varios movimientos literarios de transcendencia: “la literatura de las cicatrices” (desde finales de los años setenta hasta principios de los años ochenta), que se dedicaba a retratar el trauma y la opresión que sufrieron los intelectuales durante la horrorosa Revolución Cultural; “la literatura de la reflexión”² (durante la década de los ochenta), que abogó por “la reversión del ser humano o reconstrucción del valor de la literatura misma” (ZHANG, 2003, p.359, nuestra traducción); y la más influyente y duradera entre todas, “la literatura de la búsqueda de las raíces”, que se produjo durante la segunda mitad de los años ochenta y marcó el comienzo de la literatura vanguardista china.

En abril de 1985, el escritor Han Shaogong (1994, p.12, nuestra traducción) publicó “Las raíces de la literatura”. En este artículo, señaló claramente que “la literatura tiene raíces, y las raíces de la literatura deben estar profundamente arraigadas en el suelo de la cultura nacional tradicional. Si las raíces no son profundas, las hojas no crecerán”. Posteriormente, su artículo fue considerado como el manifiesto literario de esta corriente. En los meses siguientes, varios académicos publicaron artículos corroborando la connotación de las raíces de la nación para la creación literaria, como «Mi raíz» de Zheng Wanlong (mayo de 1985), «Un repaso de nuestra raíz» de Li Hangyu (junio de 1985), «La cultura restringe a la humanidad» de A. Cheng (junio de 1985), «Cruzar la zona de fractura cultural» de Zheng Yi (julio de 1985), etc. A. Cheng (2011, p.287, nuestra traducción) nombró directamente la “raíz” como “cultura”, señalando que “no se puede imaginar qué poca libertad puede obtener una persona si tiene una comprensión superficial de la cultura nacional”. Estos estudios expresaron un mismo compromiso: al igual que la literatura latinoamericana, la literatura china debe arraigarse profundamente sobre su extenso sedimento cultural. Solo acudiendo al legado cultural de esta antigua tierra se puede establecer una comunicación con el mundo.

Con el motivo de internacionalizar la literatura china, los escritores se embarcaron en un viaje a la raíz. Lo que les entusiasmó en aquel entonces es que las culturas y tradiciones mágicas descritas en las novelas latinoamericanas también se encuentran en el vasto territorio de China. Como una de las civilizaciones más antiguas del mundo, China cuenta con un abundante registro de mitología, leyendas mágicas, brujería y fantasía que se transmiten de boca en boca a lo largo de la historia. Aunque junto con la revolución socialista se expandió el pensamiento de reforma y apertura a todos los aspectos de la sociedad, la ciencia y la barbarie, el cierre y la apertura, la antigüedad y la modernidad todavía coexisten en la tierra de China, lo que facilitó la adaptación del realismo mágico en la literatura de la búsqueda de las raíces. Así, a mediados de la década de 1980, florecieron las novelas con la característica distintiva del regionalismo. Al respecto, Ji Hongzhen describió aquella situación:

² En comparación con la literatura de las cicatrices, la de la reflexión abarca un tema mucho más amplio. No se limita a exponer la sangrienta Revolución Cultural, sino a remontarse a las primigenias profundidades de la historia, explorando las manifestaciones de la política ultraizquierdista en un contexto más general y reflexionando sobre sus causas iniciales.

A finales del 1984, el público se sorprendió repentinamente al descubrir que casi toda la geografía humana de China estaba representada por escritores en sus propios estilos. Jia Pingwa ocupó Shaanxi, el lugar de nacimiento de las culturas Qin y Han con su serie “Historia pasada de Shangzhou”; Zheng Wenke se aferró al territorio Jin (la provincia Shan Xi) como su campamento; Uzheertu sostuvo el fuego de la tienda de los ewenkis (una etnia minoritaria china) en el denso bosque del noreste; Zhang Chengzhi deambuló por los pastizales helados de Asia Central (la zona de Mongolia interior); Li Hangyu guió el río Gechuan y la cultura Wuyue que se nutrió de él; Jiang Zhangwei y Jiaojian excavaron en la península de Shandong, el lugar de nacimiento del confucianismo; Acheng patrulló las montañas y bosques de Yunnan (JI HONGZHEN *apud* YI, 1998, p.33, nuestra traducción).

Acercas del vínculo entre la literatura de la búsqueda de las raíces y la nueva novela hispanoamericana, Meng Fanhua (1986, p.5, nuestra traducción) comenta:

Los deseos psicológicos de los escritores chinos basados en su realidad y su cultura coinciden con los del realismo mágico latinoamericano. [...] en este contexto, la introducción del realismo mágico en China se ha convertido en un punto de partida para que los escritores ‘busquen sus raíces’. Han encontrado en el realismo mágico recursos adecuados para expresar nuestra cultura y psicología nacionales.

Por tanto, en 1984 aparecieron obras con características de realismo mágico en los círculos literarios chinos contemporáneos.

Tres escritores vanguardistas representantes

Jia Pingwa (1952-) es uno de los pioneros en este campo. En 1984, publicó su primera novela larga *Shangzhou*, que se considera el trabajo pionero de la literatura de la búsqueda de las raíces. Luego inició una serie de creaciones literarias sobre esta tierra³. Una vez dijo:

En mi imaginación, hay muchas similitudes entre Shangzhou y América Latina, como las montañas, los ríos, los bosques y el aire húmedo. Lo que me sorprendió fue que después de que los escritores latinoamericanos se familiarizaron con las cosas modernistas de Europa, regresaron a su tierra y crearon su gran arte. ¡Qué gran inspiración para nosotros! (JIA, 1990, p.164, nuestra traducción).

Las raíces de Jia Pingwa están en su ciudad natal, Shangzhou. Esta región no solo es un lugar geográfico en su literatura, sino también un signo cultural, folclórico, antropológico, imaginativo y personal del propio autor. En la descripción de la vida rural del pueblo de Shangzhou, Jia Pingwa integró muchos elementos fantásticos inspirados en las tradiciones populares chinas, y se lee una fuerte huella del realismo mágico.

³ Se refiere a Shangzhou, un distrito de la provincia Shangxi, que se ubica al oeste medio de China.

Por ejemplo, en *Ciudad difunta* (1993), la anciana Niu puede sentir el acercamiento de fantasmas e interactuar con ellos, al igual que Eduviges, de *Pedro Páramo*, que dialoga con el espíritu de Miguel Páramo; en *Vieja aldea Gao* (1998), el niño Shitou, aunque discapacitado, puede predecir la suerte de muchas cosas mediante sus pinturas. Él nos recuerda a Amaranta, de *Cien años de soledad*, quien puede predecir la hora de su muerte y ha tejido su propia mortaja para enterrarse. En la colección de cuentos *Montaña Taibai* (2006), vemos que en “El suegro” una joven viuda se baña en el agua y juega con un pez enorme, luego se queda embarazada y da a luz a una niña con el labio partido, mientras que su suegro desaparece misteriosamente; en “El ancestro del pueblo” nace un bebé con frenillos de oro en la boca; al mismo tiempo, un anciano que vivió más de doscientos años y tiene la boca llena de dientes de oro desaparece. Estas reencarnaciones esotéricas nos recuerdan el ciclo eterno creado por los nombres repetidos en *Cien años de soledad*. Además, la nigromancia de *Turbulencia* (1987), el feng shui taoísta de *Ciudad difunta*, los animales deificados de *Recordando el lobo* (2000), etc., todo ello puede recordarnos a las técnicas narrativas del realismo mágico. Aunque los contenidos de las novelas de Jia están forjados con marca china, la forma en que se presentan es una verdadera referencia de las nuevas novelas latinoamericanas y podemos observar en él la misma preferencia de insertar el acervo mítico en la construcción de una pertenencia.

Aparte de Jia Pingwa, el escritor tibetano Tashi Dawa (1959-) es, sin duda, una de las estrellas más brillantes en el cambio de siglo. Su creación está enraizada en el Tíbet y todas las historias que escribe están inspiradas en la vida mística tibetana. En muchas ocasiones, Tashi Dawa ha confirmado su contacto temprano con el realismo mágico latinoamericano y que “conoce las obras de Márquez, Rulfo y otros autores tan bien como conoce a su propio hijo” (TASHI DAWA *apud* MA, 2009, p.299, nuestra traducción). En su novela *Tíbet: los años misteriosos* (2001) podemos ver, a través de la narración del destino de cuatro generaciones de la familia Dalang, la escena histórica del Tíbet y sus peculiares características culturales, como la perspectiva del pueblo tibetano sobre el tiempo y sus ideas sobre la vida y la muerte. Su escritura, tanto de la religión como de la cultura regional original, está impregnada de la influencia de *Cien años de soledad*. No obstante, la esencia de sus creaciones está tenazmente arraigada a la magia y los espíritus de la propia cultura tibetana.

A partir de la mirada del protagonista Dalang, el autor nos presenta cómo un pueblo cerrado avanza gradualmente hacia una civilización moderna y abierta bajo el impacto de fuerzas externas, un proceso bañado de sucesos mágicos (imbuido de su color): un cadáver femenino resucita mordiendo la lengua de un monje; una mujer de más de setenta años se queda embarazada misteriosamente y, después de su muerte, es llevada al cielo por águilas; al morir, el cuerpo de un monje de 92 años sale por la puerta y vuela hacia el río Yarlung Zangbo; los aldeanos sellan tres mortuorias en un cuenco y lo cubren con piedra blanca para prohibir su renacimiento; diferentes mujeres con el mismo nombre, Tsering Jim, repiten los mismos comportamientos en el mismo entorno, sea rezar a un dios ermitaño año tras año en una cueva rocosa o llevar a cabo el pastoreo, el ordeño y la crianza tradicional; repiten una y otra vez las antiguas tradiciones y costumbres del Tíbet. Estas Tsering Jim son símbolos del ciclo eterno del

tiempo y el movimiento inmóvil, son encarnaciones de la soledad y el aislamiento de la cultura tibetana.

Esta novela solo es un microcosmos de la magnífica narrativa mágica de Tashi Dawa. Los conceptos de karma y reencarnación en el budismo tibetano, de la naturaleza animada, del tiempo quebrado y de los límites borrosos de la vida y la muerte, todos estos elementos mágicos únicos en el Tíbet se expresan vívidamente en su pluma. Se puede decir que Tashi Dawa ha marcado un jalón en el desarrollo de la literatura de minorías étnicas. Su lectura e interpretación del realismo mágico de América Latina ha establecido un modelo para la literatura china moderna.

Por último, un escritor que hemos de mencionar sin falta: Mo Yan. Entre todos los escritores chinos él es, quizá, el más reconocido en el mundo. Aprendiendo del realismo mágico, Mo Yan reposiciona la innovación no solo como una estrategia cultural, sino también como un medio indispensable para realizar la autoidentificación de la identidad nacional. Sin duda, sus primeras producciones estuvieron muy influenciadas por la literatura extranjera en términos de ideología y técnicas artísticas. En referencia a eso, el propio escritor confiesa que cuando leyó *Cien años de soledad* de García Márquez por primera vez, sintió mucha conexión con este autor (MO, 1986). Desde aquel entonces, Mo Yan recurrió a diversas figuras literarias que solía utilizar García Márquez.

Es el caso de *El rábano transparente* (1985), el protagonista, el niño Tizón, puede oír la vibración del aire producida por la caída de las hojas o de un pelo; puede ver entre miles de rábanos del campo uno exquisitamente reluciente cuya piel dorada revela un remolino líquido y plateado en su interior. Nos recuerda al frecuente uso de la sinestesia en García Márquez, que presenta sensaciones corporales de un sentido en otro, tales como “se oye el zumbido del sol” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1969, p.11, nuestra traducción). Es el caso del cuento «El bebé de pelo dorado» (1985). La mezcla de tiempo cíclico y lineal se adecúa a la memoria aglomerando en un instante episodios cotidianos de un largo tiempo: “Tiempo más tarde, frente al amable juez del Tribunal Popular, el pelo amarillo contó con sinceridad todo lo que pasó en aquella noche loca sin perderse un solo detalle” (MO, 1993, p.342, nuestra traducción). Nos recuerda el tiempo recurrente y estancado que se muestra en la famosa frase al inicio de *Cien años de soledad*: “Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1967, p.9). Es el caso de *Sorgo rojo* (1988): lo irreal como parte de la normalidad diaria impregna los sucesos históricos con connotaciones fantásticas. Durante la guerra antijaponesa, unas mujeres metieron quinientas cincuenta balas en el culo de una cabra para trasportarlas fuera de la ciudad; la bisabuela, después de morir, todavía gritaba con la voz de un hombre desconocido, no se calmó hasta que la exorcizaron de espíritus malignos; el tío Luohan fue capturado durante la lucha contra los japoneses, le despegaron la piel entera y le cortaron las orejas, que cayeron en un plato de comida... Todas esas escenas extravagantes y acontecimientos que sobrepasan los límites de lo racional nos retratan eventos fantásticos en el tono realista de García Márquez, quien, en vez de crear un mundo ficticio, revela lo mágico en este mundo real.

La reflexión sobre el furor por el realismo mágico en China

El realismo mágico latinoamericano no solo proporcionó a los escritores chinos abundante material para resolver el problema de “qué escribir” en la nueva era, sino que también reorientó su rumbo de producción, dándoles una respuesta a “cómo escribir” para que la literatura china rompiera los grilletes del realismo tradicional en el plano artístico. Aunque en las creaciones literarias chinas, durante las últimas dos décadas del siglo xx, se pueden observar muchas adaptaciones libres e imitaciones fieles del tema y la forma de escritura latinoamericanos, ese proceso de aprendizaje despertó la conciencia de los escritores chinos de reencontrar su punto de partida para construir un modelo literario con características propias, locales y nacionales.

Si se lanza una mirada retrospectiva después de transcurrido algún tiempo desde los referentes mencionados, vemos que la literatura china se liberó de la política una vez finalizada la Revolución Cultural (1966-1976) pero volvió a caer en la trampa de la cultura colectiva. Durante cierto tiempo, los escritores se consideraron a sí mismos como los precursores del espíritu nacional y los representantes de la voz de la nación (hasta cierto punto el país también tenía esas expectativas sobre ellos), y eso restringió el desarrollo de la literatura hacia el mundo interior desde una perspectiva individual. No obstante, enseguida los escritores chinos se dieron cuenta de eso. Al respecto, Mo Yan comparó a García Márquez con un horno caliente y a sí mismo con un cubo de hielo:

Me digo a mí mismo: tengo que escapar del horno y crear mi propio mundo. [...] Si no puedo penetrar profundamente en mi tierra, el único lugar donde puedo crecer, mis raíces no se desarrollarán ni prosperarán. [...] Primero, (hay que) establecer una visión propia de la vida; segundo, abrir un campo personal de escritura; tercero, establecer un sistema particular de personajes; cuarto, formar un estilo narrativo propio (MO, 1986, p.298-299, nuestra traducción).

El círculo literario entendía que la China del siglo xxi no necesita un grupo de élites ilustradas para determinar el rumbo de la cultura colectiva. Una vez que la literatura se libere del discurso político, no se encargará de salvar al país y al pueblo, ya que no tendrá el apoyo del poder. El enfoque de esta importante tarea ha pasado de las élites intelectuales a la gente corriente, del ámbito ideológico al ámbito económico. En el contexto de que la conciencia moderna está cada día más extendida, la interpretación de la cultura eventualmente estará abierta a cada individuo. Entrando en el siglo xxi, en la escritura del nuevo historicismo, la conciencia cultural colectiva se desvanece, mientras que surgen narrativas más personalizadas con temas más variados, en las que cada participante, sea el autor o el lector, puede encontrar su propio sentido de la vida por medio de imágenes simbólicas conformes a sus preferencias y necesidades, y la interpretación del realismo mágico latinoamericano también atraviesa los niveles cultural e histórico y entra en el nivel filosófico y metafísico. Sobre eso, Mo Yan (1986, p.198, nuestra traducción) reflexiona:

Lo más valioso que nos brinda *Cien años de soledad* es el pensamiento filosófico de García Márquez [...] Pienso que él está buscando un cálido hogar espiritual perdido

en América Latina a partir de una visión patética. En su escritura, el mundo es un ciclo infinito en el que el ser humano es relativamente insignificante en comparación con la vasta extensión del universo. Indudablemente, estaba influido por la teoría de la relatividad. Se encontraba en una cima muy alta, contemplando con simpatía el bullicioso mundo humano.

Las palabras “mundo humano” muestran que los escritores ya no se conforman con hablar por una clase, sino que se dedican a ser portavoces del mundo espiritual humano. De allí una estrategia implícita: impulsar la modernización de China con el concepto genérico del mundo, superar la clase solidificada con la humanidad universal, de tal modo que se evitan desde la raíz los discursos colectivistas, dando así a los escritores más flexibilidad para desplegar sus talentos. En otra ocasión, Mo Yan (2002, p.231, nuestra traducción) vuelve a enfatizar sus ideas:

En mi opinión, la historia del novelista es una historia con un toque legendario aportado por el pueblo, es una historia simbólica más que una historia verdadera. Es la historia etiquetada con mi personalidad en lugar de la historia registrada en el libro oficial. Pienso que este tipo de historia está más cerca de la verdad, porque narro desde una altura superior a la de las clases y aprecio el destino de los individuos en el proceso histórico con simpatía y compasión.

La reflexión de Mo Yan refleja las opiniones dominantes del círculo literario chino en aquel momento: un escritor debería ubicarse en un lugar más alto para tener una vista más amplia. En vez de estar conducido por un conjunto de fuerzas ciegas como en la época de las constantes luchas ideológicas, debería partir de la originalidad personal y hablar desde la posición del ser humano, emitiendo una voz múltiple que entona con el pueblo un canto unísono. Solo esta armonía les puede hacer grandes, y no puede ser de otra suerte.

Palabras finales

En América Latina, el realismo mágico ya no es el foco de atención; después de todo, su identificación y su interpretación son solo demandas históricas en un período específico. En China, la era de la escritura personalizada hace que la creación literaria sea una elección completamente personal. Es posible que todavía veamos vagamente las sombras de Márquez, Borges y Fuentes, entre otros, en los escritores chinos, pero el núcleo de su creación son las experiencias personales y locales de China. Quizás todavía hay literatos que están obsesionados por ilustrar al pueblo con sus palabras, pero en la era de la diversificación la literatura como medio para la expresión personal ya no necesita asumir (ni es capaz de asumir) la responsabilidad de orientar el desarrollo de una nación. La producción literaria es una elección personal del escritor, así como la del lector. En ese proceso, lo que más nos aporta y lo más importante es la forma multifacética de entender el mundo.

El realismo mágico jugó un papel clave al inicio de los ochenta, cuando la nueva China apenas se recuperaba de la conmoción y necesitaba un punto de referencia externo para su propia innovación; y se fue desvaneciendo naturalmente del escenario histórico a medida que maduraba y se modernizaba la literatura china. Durante su apogeo, el realismo mágico latinoamericano no solo satisfizo la necesidad de *novelty seeking* de los escritores chinos en la nueva era, sino que también cumplió sus expectativas de revalorizar la cultura nacional; no solo les alentó a llevar la literatura nacional al panorama internacional, sino que también les resolvió su “ansiedad de búsqueda”, que se originaba en el deseo fanático de la civilización antigua de brillar nuevamente en el mundo.

Tanto en los simposios y debates de la búsqueda de raíces como en los escritos vanguardistas de la realidad mágica china se observan los esfuerzos del círculo literario chino para reconstruir el sistema literario arcaico a través de la imitación y la innovación en una era de tolerancia cultural y diversidad, así como los éxitos que se consiguen en la ampliación del abanico de temas a tratar y del estilo narrativo de la literatura moderna china. En resumen, la lectura y la reescritura del realismo mágico desde la perspectiva de la creación literaria se pueden considerar una evolución en la profundización de los temas literarios y una liberación de la expresión lingüística. Desde la perspectiva de la cultura social, son un intento de autorreflexión y autoconfirmación de la nación china en el trasfondo cultural contemporáneo del mundo durante una etapa de gran transformación.

Ya LI; Xiao YANG. The reading and rewriting of magical realism in China at the end of the 20th century. **Revista de Letras**, São Paulo, v.62, n.1, p.133-145, 2022.

- **RESUME:** *This work proposes to define the term and the connotations of magical realism from the perspective of the Chinese literary circle since the eighties; and based on the reading of this foreign literary phenomenon will explore the recreation of magical realism by Chinese writers through a series of general and specific approaches, to be specified, of Jia Pingwa, Tashi Dawa and Mo Yan; in this way, we will review both the development of trends in Chinese literature at the end of the 20th century and the attributes assigned to it, and at the same time we will reflect on the causes and limitations of this development model, which as a whole presents the contemporary reality of China linked to its national democratic revolution.*
- **KEYWORDS:** *Reading; rewriting; magical realism; Chinese literature; root seeking.*

REFERENCIAS

A, Chen. **La colección de A Chen** (阿城选集). Beijing: Editorial de Beijing Yanshan, 2011.

CHEN, G. Sobre el realismo mágico(关于“魔幻现实主义”). **Lectura**, Wuhan, n.2, p.150-151, 1983.

- GARCÍA MÁRQUEZ, G. **La hojarasca**. Buenos Aires: Sudamericana, 1969.
- GARCÍA MÁRQUEZ, G. **Cien años de soledad**. Buenos Aires: Sudamericana, 1967.
- HAN, S. **Ensayos de Han Shaogong**: delirios de un nightcrawler (韩少功随笔·夜行者梦语). Shanghai: Editorial de inteligencia de Shanghai, 1994.
- JIA, P. **Hojas sueltas del pueblo Jingxu** (静虚村散叶). Xi'an: Editorial de Educación Popular de Shaanxi, 1990.
- LI, T. Hay que prestar atención al modelo de desarrollo de la literatura latinoamericana (要重视拉美文学的发展模式). **Literatura mundial**, Beijing, n.1, p. 282-287, 1987.
- LI, X.; QIN, L. **Historia de los intercambios literarios chino-extranjeros en el siglo XX** (二十世纪中外文学交流史). Shi Jiazhuang: Editorial de educación de Hebei, 2001.
- LIU, M. **Futurismo, surrealismo y realismo mágico** (未来主义, 超现实主义, 魔幻现实主义). Beijing: Prensa de Ciencias Sociales de China, 1987.
- MA, Y. **Código de novelas** (小说密码). Beijing: Editorial de escritores, 2009.
- MAO, Z. **Colección de Mao Zedong III** (毛泽东选集卷三). Beijing: Editorial del pueblo, 2008.
- MENG, F. **El realismo mágico en China** (魔幻现实主义在中国). Changchun: Prensa literaria de tiempo, 1986.
- MO, Y. **Qué olor es más fragante** (什么气味最美好). Haikou: Editorial de Nanhai, 2002.
- MO, Y. **Bebe de pelo dorado** (金发婴儿). Wuhan: Editorial de Arte y Literatura de Changjiang, 1993.
- MO, Y. Dos hornos calurosos: Gabriel García Márquez y William Faulkner (两座灼热的高炉—加西亚马尔克斯和福克纳). **Literatura mundial**, Beijing, n.3, p.298-299, 1986.
- WEN, R. Inspiración de las novelas contemporáneas latinoamericanas (来自拉美当代小说的启示). **Lectura**, Wuhan, n.2, p. 131-137, 1987.
- YI, C. **Cien años de literatura china: extensión y transición en 1985** (百年中国文学总系:1985延伸与转折). Jinan: Editorial de educación de Jinan, 1998.
- ZHANG, Q. **Las tendencias de la literatura moderna y contemporánea** (现当代文学思潮散论). Hefei: Editorial de educación de Anhui, 2003.

AS IMAGENS DAS MULHERES MACAENSES NOS CONTOS DOS ESCRITORES LUSÓFONOS CONTEMPORÂNEOS ISOLDA BRASIL E CHICO PASCOAL: UM ESTEREÓTIPO INDELÉVEL E DURADOURO

YAO Di*

- **RESUMO:** Partindo dos contos nas publicações do Festival Literário de Macau dos escritores lusófonos contemporâneos Isolda Brasil e Chico Pascoal, este artigo visa analisar uma construção da imagem das mulheres macaenses, utilizando o conceito teórico da imagologia, nomeadamente de D.H Pageaux e contributos da área da Antropologia, a saber, de João de Pina-Cabral. Serão analisados os mecanismos configuradores e origens influenciados dessas imagens, integradas numa visão estereotipada enraizada no imaginário cultural do passado.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Mulher macaense; imagem; estereótipo; Isolda Brasil; Chico Pascoal.

Introdução

Na obra *Between China and Europe: person, culture and emotion in Macao* (2002), o autor antropológico João de Pina-Cabral apresentou a sua opinião sobre género, classe e étnia em relação a Macau: “*Marriage patterns have changed drastically; ethnic relations have lost their aggressive edge; class discrimination has become less blatant; utter poverty less prevalent*” (PINA-CABRAL, 2002, p. 163). Este discurso anuncia uma mudança na situação intra-racial em Macau. Não podemos então deixar de nos preocupar com a transformação da trágica imagem literária das mulheres macaenses que em tempos “estiveram no fundo” da sociedade e “foram tratadas de forma injusta e racialmente oprimidas” (PINA-CABRAL, 2002, p. 159-171) na literatura de língua portuguesa. O seu estatuto social, relações sexuais inter-étnicas, condições de vida e ideologias conduzirão a novas questões e orientações de investigação. Assim, o estudo da imagem literária da mulher macaense contemporânea nos olhares dos escritores de língua portuguesa desvendará as mudanças na percepção da mulher macaense e a reconstrução da sua imagem na literatura portuguesa, e norteará a nossa análise da sua imagem, tal como delineada nos contos dos escritores lusófonos contemporâneos.

* Universidade de Macau (UM). Faculdade de Arte e Humanidades, Departamento de Português. Taipa - Macau - China. 999078. rebeccadiyao123@gmail.com.

Artigo recebido em 05/04/2022 e aprovado em 08/08/2022.

Escolhemos os contos de Isolda Brasil¹ e de Chico Pascoal² publicados no Festival literário de Macau uma vez que as obras no Festival são sobre Macau e têm valor literário contemporâneo. O Festival Literário “Rota das Letras”, cuja primeira edição decorreu em 2012, organizada por Ricardo Pinto e Helder Beja, assume-se como um marco fundamental, possibilitador do contacto de diversos escritores dos países de língua portuguesa com Macau. Como realçou Beja no seu discurso, o principal objetivo desta iniciativa, repetida todos os anos até ao presente, foi despertar o interesse por Macau “como lugar de cultura e de narrativa”. Portanto, o festival tem um papel importante na defesa do princípio “escrever Macau”, oferecendo a oportunidade de escrever sobre Macau aos escritores convidados. Os textos da maioria destes escritores têm sido publicados em antologias, visto que no final de cada edição do festival é publicado um livro com textos dos convidados. Até ao momento, vieram a lume os seguintes volumes: *Não há amor como o primeiro* (PINTO; BEJA, 2013), *Dois Dará* (PINTO; BEJA, 2014), *Regra de Três* (PINTO; BEJA, 2015), *Quarto Crescente* (PINTO; BEJA, 2016), *Cinco Sentidos* (PINTO; BEJA, 2017), *Seis em Ponto* (PINTO; BEJA, 2018) e *Sétimo Céu* (2019). Nestes volumes, Isolda Brasil e Chico Pascoal, como escritores nativos de língua portuguesa, referem-se à delimitação da imagem das mulheres macaenses.

Isolda Brasil é perita em retratar mulheres, escrevendo uma saga familiar marcada por uma matriz profundamente matriarcal no seu romance premiado *O Último Sangue da Trindade* (2015). Em 2015, venceu, na categoria de romance, o prémio revelação de escritores independentes dos Estados Unidos *The IndieReader Discovery Awards*. O seu conto a ser estudado neste artigo, “Cartas de Amor de Macau” (2014), em 2014, foi premiado com uma menção honrosa na segunda edição do concurso literário do Festival Literário de Macau, Rota da Letras. Chico Pascoal é também um escritor lusófono com interesse e experiência em escrever sobre a imagem da mulher em Macau. Ele publicou em diversas antologias no Brasil, em Portugal e Macau (China). Em 2011 foi um dos vencedores do concurso de minicontos 100 Palavras - 100 Anos da Universidade do Porto, Portugal. Vários dos contos que escreveu sobre Macau, como *A História de amor que ainda não escrevi* (2014) e *O pretexto* (2015), apresentavam personagens femininas de Macau. Entre estes, o seu conto que este artigo irá examinar, “A História de amor que ainda não escrevi” (2014), em 2014, foi premiado com segunda menção honrosa da versão portuguesa do concurso de contos do Primeiro Festival Literário de Macau, Rota da Letras.

¹ Isolda Brasil é natural da ilha da Madeira, onde nasceu em Outubro de 1978, mas foi na ilha do Faial, nos Açores, que cresceu e viveu até aos 17 anos, altura em que deixou a ilha para ir estudar para Coimbra. Estagiou em Viseu e por lá ficou a trabalhar até ter mudado para Macau, em finais de 2009. Isolda Brasil foi colaboradora da revista *Executive Digest*, onde durante dois anos deu voz à crónica com laivos de humor Office Light. Em 2015 foi vencedora do prémio *Indie Readers Discovery Awards*, anunciado na feira do Livro de Nova Iorque, na categoria de Romance com o seu primeiro livro, *The Wanton Life of My Friend Dave*.

² Chico Pascoal é cearense de Crateús. Vive em Sampa desde a adolescência, a maior parte no Bairro da Liberdade. Escritor, com contos publicados nas antologias *Contos Imediatos* (Ed. Terracota), *Cursed City*, *História Fantástica do Brasil* (Inconfidência Mineira), *Demônios VII - Avaréza, Saci e os Mestres do Terror*, *Sexo Livros e Rock in Roll*, (Ed. Estronho), *H2horas* (antologia de minicontos do Coletivo Dulcinéia Catadora) *Literatura Futebol Clube* (Ed. Multifoco). Em 2015 foi um dos classificados no Concurso Monteiro Lobato de Contos do SESC-DF. Participou da coletânea “Duas Cenas, um Muro? e outras histórias”.

De facto, no período pós-colonial e após o regresso de Macau, existem poucos romances ou contos modernos na literatura de língua portuguesa que apresentem as mulheres macaenses como as personagens principais nas suas histórias. Consequentemente, os estudos sobre o retrato literário das mulheres modernas de Macau são também poucos em comparação com os sobre o retrato das mulheres macaenses no século XX. As personagens femininas dos contos dos dois autores selecionados são as personagens principais dos contos, e ocupam uma parte maior do conteúdo, o que é mais propício à nossa análise. Portanto, esta investigação complementarà a visão das escritoras de língua portuguesa sobre as mulheres contemporâneas de Macau e tem significado contemporâneo para a literatura feminina.

Nos dois contos a serem analisados, a imagem da mulher macaense é a imagem do Outro no olhar dos dois autores de língua portuguesa. No estudo imagológico, a imagem foi definida como a imagem do estrangeiro; oriunda de uma nação ou de uma cultura (de um imaginário sócio-cultural), criada pela sensibilidade peculiar de um autor (o que se reflete na estrutura da obra) (MOURA 1992). A sua formação será influenciada por imaginário coletivo social (PAGEAUX, 1994), que forma estereótipos e os espalha. Como Leerssen (2007, p. 22) refere: *“Imagology, working as it does primarily on literary representations, furnishes continuous proof that it is in the field of imaginary and poetical literature that national stereotypes are first and most effectively formulated, perpetuated and disseminated”*. Assim, em grande medida, entendemos as noções (preconceitos, estereótipos) de carácter étnico por meio da imagem do Outro nas escritas dos autores, e analisamos se os estereótipos do passado, que correspondem a uma forma mínima de comunicação, uma espécie de resumo, uma expressão emblemática de uma cultura, de um sistema ideológico, transmitindo uma definição do outro através de um saber considerado coletivo que se pretende validar (GAGO, 2008), ainda estão a ser perpetuados nestas imagens. Portanto, antes de procedermos à análise da configuração das imagens nos dois contos selecionados pelo seu conteúdo feminino emblemático, generalizaremos, em traços gerais, as características da imagem formada da mulher macaense na literatura, especialmente entre 1900 e 1999. Durante este período, a produção literária sobre o retrato das mulheres de Macau estava no seu clímax, com uma série de escritores de língua portuguesa e de Macau a retratarem as mulheres coloniais nos seus próprios romances, e o epítome da sua imagem foi sendo gradualmente fixado, formando os estereótipos que seriam transmitidos e perpetuados até certo ponto. Precisamos de concentrar parte da nossa atenção nos seus estereótipos, discutir a evolução destas imagens desde o período colonial até ao pós-colonial e, mais importante ainda, comparar e dissecar se estes estereótipos no século XX continuaram até aos dias de hoje ou se foram completamente quebrados.

A imagem literária de mulher macaense no século XX

Segundo a pesquisa *Between China and Europe: person, culture and emotion in Macao* (2002) de João de Pina-Cabral, um dos perfis das mulheres macaenses delineadas

na literatura corresponde à imagem de personagem que é frequentemente oprimida socialmente por patriarcado e diferenças de classe racial, ocupa um baixo estatuto social e experimenta uma vida fechada, cuidadosa e cautelosa. Esta imagem foi particularmente proeminente até meados do século XX. Os escritores fizeram frequentemente das mulheres de Macau um elemento integrante na escrita sobre Macau, e prestaram especial atenção à mudança do estatuto social e do destino das mulheres macaenses no século XX.

A personagem feminina A-Chan, escrita pelo escritor macaense Henrique de Senna Fernandes, é uma representação de uma figura trágica. Yang Xiaoxiao analisou a imagem do destino trágico desta personagem e generalizou “os relatos de sofrimento e obediência” dos femininos de Macau nas escritas de Fernandes na sua tese de mestrado *Imagens do feminino em Nam Van: Contos de Macau, de Henrique de Senna Fernandes* (2019). Pina-Cabral também critica a obediência das mulheres macaenses ao destino através da personagem A-Chan. No conto, a sua filha foi levada de volta a Portugal pelo seu marido português. Ela simplesmente resigna-se ao seu destino e tristemente concordou com a partida da sua filha. Ela acredita que “*her child would have a life of incomparably greater ease as a European in Portugal than as a lower-class Chinese woman in Macao*” (PINA-CABRAL, 2002, p. 164). O retrato de A-chan não só torna uma representação literária das mulheres macaenses como grupos desfavorecidos e inferiores dos velhos tempos, mas também revela as desigualdades extraordinárias vividas pelas mulheres e a sua impotência e resignação ao seu destino nas suas mentes durante o período colonial devido às tensões das relações raciais.

Além disso, a escritora macaense Deolinda de Conceição também contribuiu muito para a imagem literária das mulheres macaenses, produzindo muitos romances com as mulheres de Macau como personagens principais, tais como o romance *Cheong-Sam (A cabaia)* (1987). Ela retrata as mulheres de Macau através de obras literárias que se concentra no tema da feminilidade e constrói a sua identidade da humilhação e injustiça sofridas. Sob o pano de fundo da invasão japonesa e do feudalismo confucionista, as suas mulheres têm vivido num território tradicional e supersticioso com a pressão de pais, marido e sogros. As mulheres nascem num estatuto baixo, desprotegidas e sofredoras, sem condições e capacidade de lutar por um tratamento justo para si próprias, muito menos para os seus filhos. Como Veiga de Oliveira (2014) conclui no seu estudo com a análise de que Deolinda de Conceição,

Os seus contos têm como tema central, a mulher - essa discreta ou ignorada outra metade do céu. A maioria deles, são uma denúncia da sua situação de subalternidade. Curioso é que essa denúncia é sempre feita com uma grande dose de ternura, como que existisse uma identificação entre a mulher escritora e a mulher sofredora, triste, humilhada, das suas histórias. [...] A pobreza, a doença, a fome, o frio, a infância sem protecção, também são temas recorrentes nos seus contos. (VEIGA DE OLIVEIRA, 2014, p. 225, 227).

A pesquisa de Veiga também fornece um vislumbre da situação das mulheres em Macau na primeira metade do século XX. Esta é a trágica situação das mulheres em Macau na primeira metade do século XX. O seu baixo estatuto social e a sua resignação

ao seu destino miserável contribuem para a sua imagem miserável nos olhares do mundo. A imagem da mulher macaense como personificação da tragédia e da injustiça sofrida manteve-se durante o século XX. Esta imagem de vitimização feminina deriva da “*asymmetry in interethnic sexual relations*” (PINA-CABRAL, 2002, p. 165) na sociedade de Macau. As mulheres juvenis podem ser abandonadas ou transaccionadas. Algumas destas raparigas, que cresceram em orfanatos, “*When they left the orphanage at adolescence, they were put out to work as servants in Macanese families and, from there, they usually got married or found some form of employment*” (PINA-CABRAL, 2002, p. 165). Estas mulheres com o baixo estatuto social “*did not function as links in a chain of relatedness*”, e “*as the links of relatedness were severed, lacked any social significance*” (PINA-CABRAL, 2002, p. 165). Esta assimetria de longo período nas relações sexuais inter-étnicas tem enraizado na mente das pessoas uma imagem étnica das mulheres de Macau como fracas, tímidas e cronicamente oprimidas, e tem criado gradualmente um estereótipo delas como fechadas, antiquadas, estagnadas e receosas de correr riscos. Este imaginário social colectivo sobre mulheres macaenses persistirá na mente do Outro, influenciando a produção (moldagem) de sua imagem literária.

Além destas impressões negativas, também têm algumas imagens positivas que são educadas e ocidentalizadas e lutam pela sua emancipação no retrato dos escritores, tal como delineadas por Henrique de Senna Fernandes. Ele esboça “a consciência a despertar de Yao Man ou as lutas de Pou In e de Candy” (YANG, 2019, p. 68) na sua obra *A-Chan, A tancarreira* (1978), aparecendo os inícios da emancipação feminina. Elas manifestam rebeldia, coragem e firmeza das mulheres da nova era, ousando quebrar as regras rígidas da ética tradicional para alcançar a sua própria felicidade. Deolinda de Conceição também associa a imagem da mulher macaense à bondade e à coragem, apresentando “as atitudes corajosas de todas as mulheres que, recalçando humilhações, afrontas, desgraças e atropelos da vida, recomçam a viver, tal e qual uma fénix renascida” (VEIGA DE OLIVEIRA, 2014, p. 230).

Neste caso, será pertinente salientar que a criação destas figuras femininas está ligada ao contexto histórico.

Após a Guerra do Ópio, elas tentam conscientemente resistir à ética feudal, iniciando um movimento de libertação das mulheres assente, antes de mais, na reivindicação da liberdade de casamento. [...] No final do século XIX e início do século XX, a dinastia Qing foi substituída pela República da China e, verifica-se, assim, o dealbar de uma nova era. Influenciada pela ideologia feminista ocidental, a consciência das mulheres chinesas começou a despertar e a consolidar-se. As mulheres desempenham um importante papel na revolução e na reforma da sociedade, cumprindo conscientemente a sua missão e assumido as responsabilidades que lhes são confiadas nessa época. No decurso do século XX, especialmente após o estabelecimento da República Popular da China (1949-), o feminismo multiplica-se em várias tendências (YANG, 2019, p. 68-69).

O despertar das mulheres foi assim um produto do ímpeto dos tempos. As imagens das mulheres de Macau aparecendo na literatura como sendo optimistas, superando

dificuldades e escapando às tradições feudais, começaram a criar raízes. Neste contexto, o estereótipo também flutua e muda. “O facto de o processo de estereotipização ser um fenómeno paradoxalmente estático e movente”, na medida em que os estereótipos podem apresentar certas cambiantes, surgindo um pouco como “variações sobre um tema” e “os estereótipos não são entidades estáticas, mas parecem estar sujeitos a uma variabilidade situacional em associação com uma maximização de distinção positiva entre grupos” (CINNIRELLA, 1997, p. 46). É portanto natural que tenha havido alguma mudança positiva ou negativas nos estereótipos das mulheres em Macau. Embora as mulheres estejam na lama, são suficientemente corajosas para se levantarem para o sol. Esta ousadia será também central para o retrato dos escritores sobre elas. No entanto, dada a existência contínua de um sistema de valores sociais dominado pelos homens e de convenções sociais feudais na sociedade, “as personagens femininas oscilam entre uma luta pela emancipação e a submissão e obediência às tradições” (GAGO, 2017, p. 16). Como resultado, este retrato literário ainda não será inteiramente positivo. Nem o seu estereótipo que sucumbem à opressão de longa data será completamente invertido.

Segundo a investigação de Yang, para as mulheres macaenses,

[...] apesar desta vontade de emancipação, deve salientar-se que, nos primórdios da sua luta, nem sempre foi fácil às mulheres encontrar o caminho certo. [...] Por um lado, com a expansão das ideologias e movimentos feministas, as mulheres ganham consciência de que a sua libertação é um imperativo. No entanto, devido a uma longa história de exercício exclusivo de poder masculino, é natural que as mulheres repitam erros e se desviem dos objetivos traçados. Por outro lado, devido à divulgação tardia das teorias feministas na sociedade chinesa (e, conseqüentemente, em Macau) a situação da das mulheres continuou ainda a ser francamente desfavorável, colocando-se, muitas vezes, a questão da sua sobrevivência (YANG, 2019, p. 68).

Embora as mulheres “tenham beneficiado de uma profunda transformação no seu estatuto” e tenham adquirido direitos fundamentais, “o seu papel na sociedade ainda não é comparável ao dos homens” (YANG, 2019, p. 68). Há ainda a opressão social e o tratamento desigual que vem com a assimetria nas relações sexuais.

Como resultado, os preconceitos e mal-entendidos a seu respeito permanecerão ainda nas representações dos seus valores do pensamento de alguns escritores. E a criação de personagens será ainda acompanhada de estereótipos anteriores sobre as mulheres de Macau, mais ou menos intercalados com opiniões de mulheres como estando numa posição de desvantagem.

De um modo geral, as mulheres macaenses são percebidas como estando na oscilação entre uma luta pela emancipação e a subserviência à tradição, com ideias feudais e conservadoras inerentes, sujeitas à opressão por parte da sociedade exterior, mas com um desejo de igualdade e liberdade e uma coragem de lutar. Embora este estereótipo continue a mudar, será que ainda hoje em dia permeiam o retrato das mulheres de Macau por alguns escritores?

O olhar de Isolda Brasil: ambivalência interior

No conto “Cartas de Amor de Macau” (2014) de Isolda Brasil, um andarilho australiano Roberto como narrador autodiegético conta a sua experiência emocional com uma mulher macaense, Ling em Macau, desde o primeiro encontro, até ao apaixonamento e depois a despedida. O retrato da autora sobre a mulher de Macau é mostrado através da personagem Ling.

Em primeiro lugar, o narrador descreve a aparência da personagem, a menina macaense Ling, usando palavras muito representativas das mulheres orientais: “Olhos de formato amêndoa”, “o rosto redondo”, “a pele leitosa”, “os lábios ameixa”, “o cabelo liso e preto”, e pode-se julgar que esta menina retratada tem a melhor aparência de uma mulher oriental típica. O sorriso tímido mostrado pela Ling quando conhece Roberto pela primeira vez, também transmite o encanto introspectivo da mulher oriental, como se refere: “Ela sorriu timidamente e eu devolvi-lhe o sorriso” (BRASIL, 2014, p. 235).

Ling é uma rapariga que nasceu e foi criada em Macau e sempre viveu na cidade. Durante o seu primeiro encontro com Roberto, quando Roberto tenta apertar-lhe a mão, Ling age não em resposta ao aperto de mão mas para lhe dizer que está noiva, como se refere: “Estou noiva e prestes a casar - exclamou ela, lançando um olhar desconfiado para a minha mão estendida” (BRASIL, 2014, p. 236). Face a um estranho do sexo oposto, Ling sublinha o seu estado noivo, o que revela a importância que as mulheres macaenses atribuem ao seu noivado, e também indica que para elas os grilhões do casamento trazem uma grande contenção, impedindo o seu contacto e interação normal com o sexo oposto. Também transmite a imagem de uma mulher com mente mais fechada e que “segue as três obediências e as quatro virtudes”³. “O olhar desconfiado” de Ling também manifesta o seu conservadorismo interior e a sua cautela, refletindo a erosão dos rituais feudais para a mente das mulheres macaenses.

À medida que a história se desenrola, Ling apaixonou-se por este estrangeiro, Roberto. Ela também mostra uma espécie de covardia face ao amor inoportuno entre ela e Roberto, não querendo ou ousando mudar de estado, não se atrevendo a deixar a pátria familiar por amor. Ela está habituada a esta vida de escravidão. Como ela diz, “Não te posso escolher porque não há qualquer escolha a ser feita. Nós fazemos sentido agora, em Macau, mas não faríamos sentido em nenhum outro lugar ou momento. Tu és um andarilho. Eu sou como esta terra que me deu à luz. Eu mudo, jogo e adapto-me, mas nunca abandono as minhas raízes. Eu permaneço” (BRASIL, 2014, p. 242-243). As raízes aqui referidas têm um duplo significado. Uma refere-se à vida em Macau. A Ling está habituada a tudo aquilo com que cresceu em Macau. É com o benefício adicional da cultura única e misteriosa de Macau que Ling considera-se em si próprio como uma mulher especial, exótica, atraente e confiante na presença de outros. É por isso que ela é amada por Robert, para que a história de amor proibida possa ter lugar. Há também um mais profundo que

³ Os três subordinados: uma mulher é subordinada ao seu pai antes de casar, ao seu marido depois de casar, e ao seu filho depois de ele morrer. As Quatro Virtudes: refere-se à virtude de uma mulher, à sua fala, à sua aparência e ao seu trabalho. As mulheres devem seguir os códigos morais dos rituais feudais que oprimem e prendem as mulheres, e não devem fazer outra coisa que não seja isso.

se refere às raízes da tradição feudal. Ela é incapaz de romper totalmente com os rituais feudais confucionistas e a assimetria nas relações sexuais inter-étnicas que persistem na sociedade de Macau por séculos, e ainda se sente vulnerável e fraca, e terá problemas em sobreviver no seu novo lugar, como demonstrado no estudo de Yang (2019), as mulheres macaenses não mudaram completamente e eram propensas a repetir os mesmos erros no seu pensamento. Deste modo, a personagem de Ling, uma mulher macaense, é vividamente retratada pela autora como covarde, insegura de si própria e receosa de lutar contra o seu destino. No entanto, Roberto foi corajoso, ousado e destemido, com a liberdade de consciência para decidir as suas próprias acções e para ousar suportar quaisquer consequências. Ele queria levar Ling a ir embora, está mesmo disposto a ficar na cidade de Ling por causa do seu amor por ela, como ele implorou: “Então pede-me para ficar” (BRASIL, 2014, p. 243). Mas no final, Ling não o aceitou ficar porque temia que, como o andarilho, Roberto se arrependesse de ficar no mesmo lugar durante demasiado tempo e que, devido a esta “prisão” e à falta de liberdade a que os viajantes estão habituados, ele também deixasse de amá-la, como ela disse: “Não posso. Não irias aguentar e eu perder-te-ia para sempre” (BRASIL, 2014, p. 243).

As duas personagens formam um contraste, liberdade e restrição, aventura e conforto, mudança e inalteração, determinação e indecisão. Ling é uma linda garota local, desejando uma vida sem arrependimentos. Apesar de o sonho dela ser “viver a vida sem arrependimentos” (BRASIL, 2014, p. 240), ela aceitou calmamente as realidades da sua vida e viveu na esperança dos outros, como na sua confissão: “Começámos a namorar quando éramos adolescentes, como esperado. E agora vamo-nos casar, como também é esperado” (BRASIL, 2014, p. 241). A realidade da vida desta personagem está de facto cheia de obediência. Ela casará com alguém que não ama, simplesmente porque é o desejo de outra pessoa e um arranjo conformista. Confrontada com os sentimentos mais reais do seu coração e os seus desejos mais verdadeiros, nunca se atreveu a quebrar as barreiras para correr riscos. Ela sempre fica com muitas preocupações e tem dificuldade em libertar-se verdadeiramente das suas grilhetas. Mesmo quando souber que terá arrependimentos nesta vida, a sua forma de pensar e de agir continuará a ser conservadora.

De facto, o seu nascimento e experiência determinam o seu carácter e pensamentos. No seu diálogo com Roberto, “-Então, vai-se casar com um tipo que não ama apenas porque todos esperam que o faça - Eu sou uma mulher macaense sem pai. Se há uma coisa que a vida me ensinou é que o amor da nossa vida não é necessariamente o homem da nossa vida” (BRASIL, 2014, p. 241). Transmite-se que ela não precisa do amor do homem como as necessidades da vida. Como uma menina de Macau sem pai, a vida dela não é fácil. No olhar da autora, o estereótipo da submissão e covardia da mulher ainda influencia o seu retrato de Ling. Para Ling, sem o seu pai como forte apoio, ela tem de escolher um marido em quem se apoiar para a sua vida futura. O amor torna-se um luxo e não uma necessidade, e então não importa se ela se casa com alguém que ama ou não. Ela está presa há demasiado tempo numa vida que ainda tem os hábitos de uma sociedade feudal. A mulher retratada pela autora ainda é afetada pelo patriarcado social e pela assimetria das relações sexuais inter-étnicas, mantendo o seu carácter da fraqueza na velha sociedade e o desejo de confiar nos homens. Deste modo, esta personagem fica

sem espaço para escolher a vida que quer, e inevitavelmente acaba por não ter respeito pelo seu próprio coração, preferindo comprometer-se a casar com alguém que não ama em vez de tentar deixar o familiar e mudar a estabilidade de uma vida com um parceiro esperado. Como resultado, a rapariga acredita ter feito a melhor escolha para si própria. Entre uma vida de estabilidade e conforto e uma vida aventureira em obediência à sua própria vontade, ela acabou por escolher a vida estável, familiar e vulgar.

O retrato literário de Isolda Brasil sobre a mulher de Macau destaca a sua vacilação na determinação, vivendo sempre num estado auto-contraditório de “sonhos e realidade”. Isso parece muito próximo da imagem do século XX presa numa vida injusta, vivendo uma vida fechada, cuidadosa e cautelosa, mas ansiosa por liberdade. Face a um amor não reconhecido, Ling, num estado de angústia e ambivalência, assemelha-se à personagem feminina na obra *Cheong Sam - A Cabaia* (1987) de Deolinda da Conceição, mostrando as dificuldades da vida das mulheres macaenses e os seus casamentos longos e restritos, onde não são livres de se apaixonarem e estão sujeitas às decisões dos seus pais ou família: “A rapariga tinha aprendido desde pequenina a não ter vontade própria, a aceitar as decisões dos pais, a deixar-se guiar por eles e a esperar que o seu destino fosse por eles traçado. [...] E ela, sempre obediente, fizera-lhe a promessa de que, enquanto vivesse, cumpriria o seu dever e aceitaria as imposições da família” (CONCEIÇÃO, 1987, p. 60), revelando que as mulheres não são livres de se apaixonarem e estão sujeitas às decisões dos seus pais ou família. Maria de Lurdes Nogueira Escalera (2018) também comentou a personagem feminina desta obra de Deolinda da Conceição: “O casamento era negociado pelos pais e a questão do amor em nada influenciava na escolha de noivas e as filhas aceitavam as decisões dos pais mesmo que isso implicasse uma vida de infelicidade” (ESCALEIRA, 2018, p. 211). Desta forma, a imagem de Ling é retratada como perpetuando o estereótipo inferior de que as mulheres só podem submeter-se às decisões das suas famílias e não são livres de escolher o casamento, refletindo a visão do Brasil sobre as mulheres macaenses a partir de uma perspectiva feminina, nomeadamente que elas nunca tiveram o direito, nem a ideologia firme, de determinar as suas vidas e os casamentos desejados.

Globalmente, através deste conto de amor, a personagem feminina Ling, escrita por Isolda Brasil, herda algumas das cores das personagens femininas do século XX em Macau. “Conservadora”, “fechada”, “submissa” e “ambivalente” tornam-se os seus traços de carácter. A cobardia nos seus ossos e o seu medo da aventura e da mudança tornam-se obstáculos para quebrar a resistência da sua vida e avançar para a liberdade. A imagem literária de uma mulher sem dependência masculina numa sociedade influenciada pelo autoritarismo patriarcal e infestada de ideias feudais, cuja vida foi inerentemente menos privilegiada e até ligeiramente injusta. Esta imagem é familiar aos leitores, e como um retrato moderno é capaz de refletir o facto de a imagem ser ainda fortemente influenciada pelos estereótipos do passado.

Por outro lado, hoje, Macau é uma pequena cidade sem desafios e com uma vida confortável, e este tipo de “solo” tem alimentado pessoas com espíritos menos aventureiros. A personagem Ling também expressa como se familiarizou e adaptou à cidade que lhe deu origem. Não é raro que as mulheres que vivem aqui estejam relutantes em abandonar

as suas raízes, em assumir riscos no novo mundo e em fazer mudanças arbitrárias. Estão ligados por ideias conservadoras e estão imersos num círculo confortável da vida. Mesmo que não sejam tão felizes, a natureza submissa dos seus ossos ainda os leva a seguir as regras e a viver para sempre no lugar que conhecem.

O olhar de Chico Pascoal: coragem e optimismo

O escritor brasileiro Chico Pascoal esboça igualmente a imagem da mulher macaense no seu conto “A História de Amor que Ainda Não Escrevi” (2013). Nesta curta história, a protagonista conta a história de Sueli, oriunda de Macau, que encontra num pequeno restaurante chinês. Sueli é a garçonete e proprietária deste restaurante. A sua imagem também pode ser generalizada por narrador em “ambivalência”, acompanhado de “alegre e triste, calma e atribulada, na justa ou injusta medida” (PASCOAL, 2013, p. 225). O passado de Sueli em Macau tem estado cheio de devastação e tribulações da vida. Na sua juventude, ela “serve em casa de família”, que é de ascendência portuguesa do “Alentejo”, para “ajudar a sua mãe viúva e os seus cinco irmãos pequenos” (PASCOAL, 2013, p. 225). Por não ter pai e estar no fundo da escada social, ela teria sido tratada injustamente pela sociedade, tal como as mulheres macaenses em geral no século XX, foram influenciadas por despotismo paterno e oprimidas por diferenças de classe, sendo incapazes de viverem e se apaixonarem livremente. Mesmo que estivessem grávidas do filho de um amante de descendência portuguesa, não poderiam alcançar um bom estado e condições de vida através do casamento, mas foram expulsas da família de amante. Como se refere o caso de Sueli, “um amor proibido. E as consequências previsíveis e não menos desastrosas da sua imediata ruptura: a Sueli, a nora indesejada, deram-lhe algum dinheiro e a devolveram humilhada, um filho na barriga, uma mão na frente e outra atrás, ao seio sujo da pobreza dos aterros do Porto Exterior” (PASCOAL, 2013, p. 225). Esta narrativa sobre a experiência de Sueli reflete o tratamento indiferente e injusto sofrido pela mulher macaense no olhar do autor. É evidente que os escritores estrangeiros modernos continuam a estereotipar as mulheres macaenses como sofrendo da opressão da vida colonial e das dificuldades causadas pelas diferenças de classe. O termo “oprimido”, representante das mulheres de Macau na primeira metade do século XX, também se transporta para o imaginário colectivo social do feminino de Macau de hoje. Ainda que Sueli, no conto, ficasse “sempre envergonhada por causa da posição social inferior” e enfrentasse adversidades difíceis e uma vida pesada, ela ainda teria coragem de viver e lutaria os obstáculos da sua vida. Após a sua expulsão, ela casa com um homem tão velho como o seu pai e segue a sua vida de uma forma positiva. A seguir ao seu casamento, emigraram para o Brasil e abriram o seu próprio restaurante chinês. O novo casamento de Sueli e a sua mudança para um lugar novo e desconhecido mostram o seu estoicismo e resiliência como mulher. Esta qualidade de resiliência e dureza de carácter foi retratada e enfatizada ao máximo pelo autor. O seu espírito desafiador para com a vida e a sua mentalidade positiva face aos reveses retratam o feminino de uma forma mais rica e tridimensional, transmitindo o seu espírito corajoso que ousam lutar

contra o seu destino. Além disso, na apresentação do narrador, Sueli tem um forte senso de individualidade. Ela não é uma mulher que só obedece cegamente, que não tem opinião e que apenas sabe seguir o seu marido. A sua relação com o seu marido não é “a submissão presente no quotidiano de um relacionamento desigual, em que o marido dita as regras e exige ser obedecido” (ESCALEIRA, 2018, p. 214). Ela acredita que as mulheres também têm um certo direito a falar. Podemos constatar que os pensamentos e acções de Sueli são um confronto com a natureza servil da cultura tradicional chinesa, ao tentar quebrar a ideologia feudal da superioridade masculina sobre a feminina e recusar-se a ser subordinada e submissa nas relações de género. Isto corporiza o anseio de liberdade e igualdade das mulheres de Macau e o espírito de exploração para quebrar as barreiras do pensamento feudal.

Além do retrato para Sueli, neste conto, Pascoal também delinea uma imagem da jovem mulher macaense de descendência híbrida eurasiática, que é a filha de Sueli, Cesária. Ela vive com a sua mãe e padrasto desde o nascimento e sabe ajudar os seus pais com o restaurante e partilhar o peso da vida. Ela é competente, trabalhadora e amada por vida, como se refere no texto: “Introspectiva, tímida, doce, prestativa. Quando chega do colégio troca o uniforme pelo avental e ajuda os pais no restaurante” (PASCOAL, 2013, p. 229). Esta menina tem “capacidade dos jovens em se adaptar mais rápido a novas situações, em integrar-se” (PASCOAL, 2013, p. 229), demonstrando a força e resistência do feminino. Contudo, a sua vida com a sua mãe Sueli também não têm sido fácil. O falecimento do seu padrasto tornou-se “outra guinada brusca na vida” (PASCOAL, 2013, p. 230) de Cesária e da sua mãe. “Que a vida não é mais que uma sucessão de provas” (PASCOAL, 2013, p. 230). Embora exista infelicidade na vida, Cesária, “revelando-se tão guerreira quanto a mãe, e mostrando uma disposição que não se adivinha em alguém de compleição tão frágil, assume as tarefas da casa, do restaurante” (PASCOAL, 2013, p. 230), mostrando o confronto da pressão da vida de forma positiva. O autor também incorpora o estereótipo de mulheres macaenses com o espírito que ousa enfrentar as provocações e tribulações da vida na personagem Cesária.

Comparação das imagens criadas pelos dois escritores

Comparando a personagem feminina neste conto de Chico Pascoal e a no conto de Isolda Brasil, há semelhanças nas imagens das mulheres macaenses. As suas imagens parecem ter surgido sob a premissa de que os autores foram influenciados pelos estereótipos das mulheres macaenses do século XX. Em outras palavras, o contexto de sobrevivência de Sueli e Ling em Macau não é otimista, nem é fácil. Devido à influência dos velhos problemas sociais da ditadura patriarcal e às raízes sociais da assimetria nas relações sexuais inter-étnicas, ambas sofreram de diferentes graus de opressão nas suas vidas e à injustiça de não poderem escolher livremente o casamento. A diferença, porém, é que Ling é moldada para ser mais submissa face a acidente e desafio, tem medo de romper as barreiras da vida e esconde em Macau. Prefere viver uma vida monótona e presa do que ser corajoso por uma vez pelo amor e liberdade, enquanto Sueli é uma mulher corajosa que

ousa enfrentar a mudança e quebrar a situação desastrosa. Ela é como uma flor de lótus num pântano, encontrando o desejo e o amor pela vida, mesmo quando está na lama. Tal como ela, a sua filha tem a mesma coragem para aceitar as dificuldades do seu destino e tem o optimismo face aos obstáculos da vida. Aqui, o retrato de Pascoal sobre as mulheres de Macau inclina-se mais para a sua imaginação coletiva das mulheres despertadas no século XX, enfatizando sua resiliência a estar em um estado de desigualdade, enquanto Brasil tende mais para a imagem feminina cuja ideologia está ainda nas contradições da velha sociedade, que ansie pela liberdade mas costuma estar habituada à obediência e à fraqueza.

Como uma escritora portuguesa contemporânea que vive em Macau há muito tempo, a atenção de Isolda a essas mulheres de uma perspectiva feminina é valiosa. É também de grande importância complementar as mudanças na imagem das mulheres macaenses na literatura de língua portuguesa. Em vez de tentar cortar o tema a partir do actual novo visual das mulheres macaenses nos tempos modernos ou remodelar a sua nova imagem, ela escolhe mostrar as contradições e opostos nas suas personalidades e os complexos entrelaçamentos de emoções nas suas mentes. Este estado de espírito vago e ambivalente tem de lembrar ao leitor as imagens das mulheres macaenses do século XX. Isto não exclui o facto de a autora ainda ser influenciada pelos estereótipos do baixo estatuto das mulheres macaenses no passado, do seu tratamento injusto na vida e do seu desejo de romper com as tradições feudais e lutar contra as provações e tribulações da vida, bem como ser incapaz de escapar ao imaginário colectivo social das mulheres macaenses que estão ligadas pela ideologia feudal e pelo patriarcado, mas que estão indefesas. Assim, a imagem da mulher do século XXI transmitida por Brasil é uma imagem que tem “sombas” do estereótipo passado, trata-se de uma continuação da imagem das mulheres que oscila constantemente entre a escravidão e a libertação. No Oriente, a assimetria das relações sexuais inter-étnicas sempre afectou o estatuto das mulheres, e ainda hoje, perante a influência do feminismo e o enorme avanço do estatuto das mulheres em todo o mundo, é difícil que a sua identidade seja completamente invertida nos olhares do Outro. Por conseguinte, podemos inferir que nos seus imaginários dos escritores contemporâneos, as confusões interiores das mulheres macaenses têm estado com elas ao longo do seu crescimento e evolução, e o seu carácter excessivamente cauteloso, que ousa viver apenas no conforto do momento, é exposto e enfatizado. Ao mesmo tempo, reflete também a opinião da autora sobre Macau. Mesmo num contexto de globalização e do multiculturalismo, Macau tem uma forma de se agarrar ao seu sabor original, trata-se de um lugar que não está totalmente aberto e ocidentalizado, criando uma população paradoxal que vê a liberdade e anseia por ela, mas tem medo de agir em conformidade. As restrições da tradição e a ligeira continuação do feudalismo não libertarão completamente as suas mentes, mas deixá-las-ão ainda com a cobardia herdada do passado. Ainda estão presos pelos grilhões do ritual feudal nos seus ossos, dos quais têm dificuldade em se libertar.

Chico Pascoal, por outro, embora seja um escritor masculino, também se concentra no retrato das mulheres macaenses. Como um escritor que brevemente visitou Macau, os seus retratos nas suas histórias aludem ao seu imaginário colectivo social sobre elas.

Os leitores podem sentir que ele parece ter sido influenciado pelo estereótipo da mulher “baixa” mas “ideologicamente acordada” e “resistente” da mulher da segunda metade do século XX. Para a criação do fundo de vida das personagens femininas em Macau, ainda é tendencioso para a difícil situação das mulheres no período colonial. Contudo, o seu imaginário colectivo social da resiliência das mulheres macaenses existe na sua consciência. Nessa altura, a imagem literária no século XXI criada pela autora inclina-se mais para o lado positivo da imagem no século XX. De facto, sob o iluminismo do feminismo ocidental e com o encorajamento da cultura ocidental, algumas mulheres de Macau despertaram relativamente cedo e tentaram ganhar uma sensação de independência. Tornaram-se suficientemente corajosas para lutar contra os rituais feudais e tornaram-se mais independentes e desafiantes. O estatuto das mulheres também melhorou significativamente após o estabelecimento da República Popular da China (1949-). Neste contexto, o autor mantém esta impressão, construindo uma imagem de mulheres que vivem vidas imprevisíveis mas activas e trabalhadoras, e defendendo a encarnação do seu lado optimista e confiante face aos contrastes.

Embora estes dois escritores modernos retratam as mulheres macaenses através de perspectivas diferentes e com personagens diferentes em contos diferentes, ambos partilham o epítome dos estereótipos do século XX, incorporando características de mulheres do passado na caracterização de personagens femininas contemporâneas. O pano de fundo de seus personagens também é uma continuação da difícil situação das mulheres no passado. Os estereótipos de mulheres orientais podem ser profundamente arraigados nos seus imaginários. Em vez de se concentrarem nas realidades das mulheres modernas e na evolução do pensamento progressista, ainda usam os estereótipos do passado para pintar um quadro das mulheres macaenses, criando uma história ficcional que gira em torno do seu estatuto inferior.

Tanto estes dois escritores lusófonos modernos como os famosos escritores que retrataram a imagem da mulher em Macau no século XX, Henrique de Senna Fernandes, Deolinda de Conceição e Maria Ondina Braga, usam português como a primeira língua e a língua da escrita, pertencem à mesma linhagem na literatura e têm a mesma formação literária. No entanto, eles vivem em diferentes origens da era e experimentam culturas diferentes. Normalmente, a imagem literária que eles moldam deve ser relativamente distinta. Contudo, entrando no século XXI, à medida que o contexto social muda, o feminismo se desenvolveu, e o estatuto real das mulheres também melhorou. Especialmente em cidades como Macau, onde a integração das culturas chinesa e ocidental foi precoce, a consciência de liberdade das mulheres deveria ter sido civilizado relativamente cedo, e os seus direitos também deveriam ser garantidos. Mas, na verdade, Brasil e Pascoal não mudaram significativamente na sua representação da mulher macaense, mas aproximaram-se de um certo ângulo da sua imagem no século XX. A partir deste ponto de partida, podemos inferir que isso está relacionado ao fato de que estes dois escritores podem ter sido submetidos aos estereótipos no passado. Este tipo de estereótipo não é fácil de mudar e abandonar por Outro e afeta a formação da imagem feminina de Macau hoje.

Considerações finais

Em síntese, notamos que a imagem das mulheres macaenses delineada por estes dois escritores surge ancorada no estereótipo de mulheres sendo oprimidas pela vida e sendo tratadas injustamente no passado. O retrato por Outro sobre as dificuldades encontradas pelas mulheres macaenses na sociedade revelam alguns apegos em apreender. Importa ainda salientar os diversos imaginários culturais pelos dois autores revelam onde se enraízam as imagens da tecelagem feminina em Macau. Nesta sequência, Isolda Brasil, uma escritora portuguesa, está particularmente preocupada que algumas mulheres modernas ainda estejam presas à ideologia feudal do passado, embora esses remanescentes em Macau tenham gradualmente se dissipado sob a globalização e outras influências orientais-ocidentais. Por seu turno, o escritor brasileiro Pascoal também olha para mulheres que ainda parecem estar em uma situação ruim, lutando para sobreviver às adversidades com qualidades de bravura e otimismo.

Embora estes dois contos modernos sejam curtos, perante o retrato das imagens das mulheres macaenses, revelam a plenitude da moldagem. As situações de vida e personalidades das personagens femininas são bem ilustradas e interpretadas, o que também reflete as percepções e preconceitos em relação às mulheres macaenses nesta cidade fluida (na linha da Sociedade líquida de Zygmunt Bauman), de integração cultural, aberta a todos os equívocos. Mesmo que o povo de Macau tenha estado mais cedo em contato com ideias e conceitos avançadas, nos olhares dos outros, as características da personalidade das mulheres não foram herdadas por esta civilização, a igualdade e a liberdade não se refletiram nelas, e os traços do período colonial ainda são fortes e difíceis de desaparecer facilmente. É a existência desse estereótipo forte das mulheres que as torna uma imagem trágica que é difícil de tirar os rostos antigos. Demonstra que os estereótipos do feminino não têm feito mais uma mudança na construção da imagem da “modernidade líquida”, nem produzem mais apoios na formação de uma nova imagem no século XXI. A imagem da mulher em Macau continua enraizada nos estereótipos do passado, o que envia uma mensagem aos leitores de que a imagem não progrediu e evoluiu com os tempos. É muito importante para nós pensar e refletir sobre as imagens que têm sido divulgadas nos últimos anos, visto que “os estereótipos não são entidades estáticas” (CINNIRELLA, 1997, p. 46). A imagem deve ser fluida e não estática. No entanto, vestígios da imagem passada da mulher macaense ainda podem ser encontrados nos textos do século XXI. Isto não só ilustra a solidez da imagem da mulher no século XX no imaginário coletivo social, mas também evidencia que as novas características da mulher na nova era ainda não são suficientemente visíveis, podendo mesmo refletir o facto de que a situação social do feminino em Macau ainda se encontra num ponto em que está atrasada em relação ao progresso dos tempos. Apesar do rápido ritmo de modernização e globalização em Macau e do choque feroz de culturas, o crescimento e mudança das mulheres macaenses é a única coisa que permanece estagnada ou mesmo inalterada nos olhares dos Outros. É por esta razão que o retrato das mulheres de Macau nos textos modernos se baseia unicamente nos estereótipos do passado como ponto de partida para a construção de imagens e narração de histórias. Neste contexto, é muito interessante dissecar a imagem da mulher de

Macau na escrita de autores modernos. Também vale a pena explorar e prestar atenção às mudanças em sua imagem literária. Os resultados da observação das mulheres macaenses em textos modernos não só complementam a compreensão das mulheres macaenses, mas também nos levam a um entendimento mais profundo da imagem da mulher macaense na literatura contemporânea.

YAO Di. The images of macaense women in the contemporary lusophone writers' stories Isolda Brasil and Chico Pascoal: an indelible and lasting stereotype. **Revista de Letras**, São Paulo, v.62, n.1, p.147-162, 2022.

- **ABSTRACT:** *Based on the short stories published in the Macau Literary Festival by contemporary writers Isolda Brasil and Chico Pascoal, this article aims to analyse the construction of the image of Macanese women, using the methodology of imagery, namely by D.H Pageaux and contributions from the area of anthropology, namely João de Pina-Cabral. The shaping mechanisms and the influenced origins of those images will be analysed. They are part of a stereotyped vision rooted in the cultural imagery of the past.*
- **KEYWORDS:** *Macanese woman; image; stereotype; Isolda Brasil; Chico Pascoal.*

REFERÊNCIAS

BRASIL, I. Cartas de Amor de Macau. *In*: PINTO, R.; BEJA, H. **Dois-Dará**. Macau: Praia Grande Edições, 2014. p.232-243.

CINNIRELLA, M. Ethnic and National Stereotypes: a social identity perspective. *In*: BARFOOT, C. (ed.). **Beyond Pug's Tour: National and Ethnic stereotyping in Theory and Practice**. Amsterdam: Rodopi, 1997. p.41-50.

CONCEIÇÃO, D. D. **Cheong-Sam (A cabaia)**. 3. ed. Macau: Instituto Cultural de Macau, 1987.

ESCALEIRA, M. D. L. N. A Mulher na Obra de Deolinda da Conceição. **Direcção dos Serviços de Administração e Função Pública**, Macau, v. 31, n. 122, p.205-222, 2018.

GAGO, D. N. Figurações Femininas nas Obras de Deolinda da Conceição, Maria Ondina Braga e Fernanda Dias: Os Árdios Caminhos do Exílio e da Emancipação. **Review of Culture**, Macau, n.54, p.7-17, 2017. International Edition.

GAGO, D. N. **Imagens dos Estrangeiros no Diário de Miguel Torga**. Portugal: Imprensa de Coimbra, 2008.

LEESEERN, J. Imagology: History and method. *In*: BELLER, M.; LEESEERN, J. (ed.). **Imagology: The cultural construction and literary representation of national characters. A critical survey**. Amsterdam: Rodopi, 2007. p.17-32.

- MOURA, J. M. L'imagologie littéraire: Essai de mise au point historique et critique. **Revue de Littérature Comparée**, Paris, v. 66, p.271-287, 1992.
- PAGEAUX, D. H. **La littérature générale et comparée**. Paris: Armand Colin, 1994.
- PASCOAL, C. A História de Amor que Ainda Não Escrevi. In: PINTO, R.; BEJA, H. (ed.). **Não há amor como o primeiro**. Macau: Praia Grande Edições, 2013. p.222-236.
- PINA-CABRAL, J. D. **Between China and Europe**: person, culture and emotion in Macao. London: New York: Continuum, 2002.
- PINTO, R.; BEJA, H. (ed.). **Seis Pontos**. Macau: Praia Grande Edições, 2018.
- PINTO, R.; BEJA, H. (ed.). **Cinco Sentidos**. Macau: Praia Grande Edições, 2017.
- PINTO, R.; BEJA, H. (ed.). **Quarto Crescente**. Macau: Praia Grande Edições, 2016.
- PINTO, R.; BEJA, H. (ed.). **Regra de três**. Macau: Praia Grande Edições, 2015.
- PINTO, R.; BEJA, H. (ed.). **Dois-Dará**. Macau: Praia Grande Edições, 2014.
- PINTO, R.; BEJA, H. (ed.). **Não há amor como o primeiro**. Macau: Praia Grande Edições, 2013.
- VEIGA DE OLIVEIRA, M. C. Para uma leitura feminista dos contos de Deolinda da Conceição. **Direcção dos Serviços de Administração e Função Pública**, Macau, v. 27, n.103, p.225-230, 2014.
- YANG, X. X. **Imagens do feminino em Nam Van**: Contos de Macau, de Henrique de Senna Fernandes. Orientador: Pereira Paulo. 2019. 73f. Dissertação (Mestrado em Português) - Departamento de Línguas e Culturas, Universidade de Aveiro, Aveiro, 2019.

ÍNDICE DE ASSUNTOS

- A pesquisa*, p. 53
Antropologia especulativa, p. 11
Bahktin, p. 83
Bildung, p. 37
Búsqueda de raíz, p. 133
Cão das lágrimas, p. 105
Chico Pascoal, p. 147
Comédia, p. 23
Corpus digital, p. 117
Cultura, p. 67, p. 83
Deslocamento/Desenraizamento, p. 37
Dialógico, p. 83
El entenado, p. 11
Ensaio sobre a cegueira, p. 105
Estereótipo, p. 147
Ficção, p. 11
Filosofia moral, p. 105
Fronteira Brasil-Paraguai, p. 67
Imagem, p. 147
Indo-americanismos, p. 117
Isolda Brasil, p. 147
José Saramago, p. 105
Juan José Saer, p. 53, p. 11
Lectura, p. 133
Leitura, p. 53
Língua, p. 83
Literatura china, p. 133
Literatura, p. 67
Lope de Vega, p. 117
Mistura de tragédia e comédia, p. 23
Modernidade, p. 83
Moralidade humana, p. 23
Mulher macaense, p. 147
Narrador, p. 53
O século XVIII, p. 23
“O Velho Chefe Mshlanga”, p. 37
Pós-colonialismo de povoamento, p. 37
Realismo mágico, p. 133
Reescritura, p. 133
Reflexão estética, p. 23
Retórica, p. 117
Simbolismo, p. 53
Valores, p. 105
Visão do homem e do mundo, p. 105
Vitalidade do vocabulário, p. 117

SUBJECT INDEX

- A pesquisa, p. 53
Aesthetic reflection, p. 23
Bakhtin, p. 83
Bildung, p. 37
Blindness, p. 105
Brazil-Paraguay border, p. 67
Chico Pascoal, p. 147
Chinese literature, p. 133
Comedy, p. 23
Corpus digitales, p. 117
Culture, p. 67, p. 83
Dialogic, p. 83
Displacement, p. 37
Dog of tears, p. 105
El entenado, p. 11
Fiction, p. 11
Human morality, p. 23
Image, p. 147
Indoamericanismos, p. 117
Isolda Brasil, p. 147
José Saramago, p. 105
Juan José Saer, p. 11, p. 53
Language, p. 83
Literature, p. 67
Lope de Vega, p. 117
Macanese woman, p. 147
Magical realism, p. 133
Mixture of tragedy and comedy, p. 23
Modernity, p. 83
Moral philosophy, p. 105
Narrator, p. 53
Reading, p. 53, p. 133
Retórica, p. 117
Rewriting, p. 133
Root seeking, p. 133
Settler postcolonialism, p. 37
Speculative anthropology, p. 11
Stereotype, p. 147
Symbolism, p. 53
The 18th century, p. 23
“The Old Chief Mshlanga”, p. 37
Values, p. 105
Vision of man and the world, p. 105
Vitalidad del vocabulario, p. 117

ÍNDICE DE AUTORES
AUTHORS INDEX

- ARAÚJO, A. L. de, p. 11
CÁCERES-LORENZO, M.-T., p. 117
CAI, L., p. 23
LI, Y., p. 133
OLIVEIRA, G. Q. de, p. 67
SCHEIDT, D., p. 37
SOARES, M. L. de C., p. 105
VALLE, D. G. do, p. 53
VELASCO GUERRERO, L. A., p. 83
YANG, X., p. 133
YAO, D., p. 147

STAEPE – Seção Técnica de Apoio ao Ensino, Pesquisa e Extensão
Laboratório Editorial
Rodovia Araraquara-Jaú, km 01
14800-901 – Araraquara
Fone: (16) 3334-6275
e-mail: laboratorioeditorial.fclar@unesp.br
<http://www.fclar.unesp.br/laboratorioeditorial/>

Produção Editorial:



Impressão:

