

La Junta

Revista de graduação em espanhol

Ano 1

Volume 1 - 2017

Conselho editorial

DOCENTE RESPONSÁVEL

Profa. Dra. Laura Janina Hosiasson

Adriana Bezerra da Silva (Pós-Graduação)
Aline Monteiro da Rocha (Graduação)
Aline Rodrigues Nunes (Graduação)
Bruna Moscardo Alves (Graduação)
Bruno Verneck (Graduação)
Carolina Pontes Rubira (Pós-Graduação)
Gabrielle Franco (Pós-Graduação)
Renata Cristina Pereira Raulino (Pós-Graduação)
Vanessa Rubim (Graduação)
Victor Augusto da Cruz Pacheco (Graduação)

CAPA

Carolina Pontes Rubira

PROJETO GRÁFICO E DIAGRAMAÇÃO

Victor Augusto da Cruz Pacheco

PREFÁCIO

Prof^a Dr^a Margareth Santos

LA JUNTA - REVISTA DE GRADUAÇÃO EM ESPANHOL

Número 1, Ano 1, 2017

Área de de Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana
FFLCH/USP - São Paulo

Prefácio

Juntar-se pelo conhecimento

“Le es dado al poeta su material, el lenguaje,
como al escultor el mármol o el bronce.
En él ha de ver, por de pronto,
lo que aún no ha recibido forma,
lo que va a ser”
Antonio Machado

Quando lemos a carta de intenções da Revista *La Junta*, temos diante de nós uma iniciativa pautada pelo desejo de compartilhar o conhecimento. E esse desejo concretiza-se na conformação de um espaço democrático para a inserção de um debate que dê voz às inquietudes e às descobertas de alunos de graduação que, engajados na pesquisa acadêmica no campo do hispanismo, querem expor suas perspectivas.

Organizada pelos alunos de graduação e pós-graduação da área de Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana do Departamento de Letras Modernas, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, a revista apresenta em seu primeiro número uma loa ao conhecimento partilhado e múltiplo, uma vez que nos oferece nove textos espargidos em distintas áreas: quatro estudos sobre romances hispano-americanos; três artigos dedicados à literatura espanhola; dois textos em torno a estudos linguísticos e uma resenha.

No terreno hispano-americano, “Memória e palavra: as cidades submersas de Julio Ramón Ribeyro” explora os efeitos provocados pelo autor no uso de mecanismos de justaposição entre realidade e imaginação. Conhecido por sua habilidade em analisar o entorno social e humano, ao transitar por espaços de uma burguesia limenha empobrecida e em ambientes marginais; Ribeyro manipula espaços encharcados por um sentimento de frustração. Já o texto dedicado ao romance *Cecilia Valdés*, de Cirilo Villaverde debruça-se sobre a análise de uma personagem secundária, María de Regla, que vai ganhando importância à medida que o romance avança. Nascido a partir de um conto homônimo de traços românticos, a obra de Villaverde foi burilada ao longo de vários anos e publicada mais de uma vez, ao ponto de atingir a categoria de obra canônica e, aqui, ganha uma discussão detida.

Ainda no terreno americano, divididos entre a discussão do realismo hispano-americano e o gênero fantástico, os artigos “*Martín Rivas*: entre o romance histórico e o de

costumes” e “O gênero fantástico e a ficção como ponte em *La vista desde el puente*, de Ramiro Sanchiz”, buscam problematizar as contribuições de ambos autores para além das amarras da categorização literária.

Advindo dos estudos linguísticos, “Pensar la traducción como forma de arte” esquadrinha a discussão da tradução criativa como uma forma estética, capaz de oferecer ao leitor uma concepção mais poética do ato tradutório. E embrenhado nos estudos discursivos comparativos, outro texto debruça-se sobre o primeiro capítulo da famosa série televisiva espanhola “Aquí no hay quien viva” e o uso dos pronomes de tratamento singulares informais na versão colombiana frente à série original.

Com propostas dilatadas, “Breve panorama acerca da crítica religiosa nas obras *La Celestina* e *Lazarillo de Tormes*” e “Breve recorrido por la literatura española del siglo XIX”, dedicam-se a pensar, respectivamente, a crítica religiosa na passagem da baixa Idade Média para o denominado Século de Ouro espanhol e a recorrer a literatura espanhola do Século XIX, desde os embates românticos entre indivíduo e sociedade até o desencanto melancólico da Geração de 1898.

Encerrando o grupo de artigos consagrados à literatura espanhola, “Bandeira de Santa Teresa” apresenta um possível diálogo entre um conjunto de nove poemas de Manuel Bandeira e a obra de Santa Teresa de Ávila, a partir dos pontos de contato do poeta pernambucano com a poesia mística espanhola.

Por fim, a revista apresenta uma resenha sobre a obra *História da América Latina* como uma importante contribuição para que o leitor brasileiro conheça mais sobre a historiografia e cultura latino-americanas.

Como se vê, a Revista *La Junta* oferece a seus leitores um número abarcador e diverso, com a preocupação de não restringir seus debates na configuração de dossiês, mas com o intuito compartilhar estudos múltiplos em torno ao conhecimento miúdo de distintas facetas dos mundos hispânicos.

Uma iniciativa como essa merece ser louvada por proporcionar aos estudantes de graduação um espaço em que sua voz é acolhida e no qual poderá ecoar.

PROF^a DR^a MARGARETH SANTOS

Área de Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hiaspano-Americana
Departamento de Letras Modernas -FFLCH/USP

Conteúdo

ARTIGOS

- A função narrativa de María de Regla em CECÍLIA VALDÉS de Cirilo Villaverde
FRANCISCO EDUARDO PADULA 8
- MARTÍN RIVAS: entre o romance histórico e o de costume
ALEXANDRE BAQUERO LIMA..... 34
- Memória e Palavra: As cidades submersas de Julio Ramón Ribeyro
ANA FAVERSANI 45
- O gênero fantástico e a ficção como ponte em LA VISTA DESDE EL PUENTE, de Ramiro Sanchiz
EULÁLIO MARQUES BORGES E JUAN PABLO CHIAPPARA 72
- Breve panorama acerca da crítica religiosa nas obras LA CELESTINA e LAZARILLO DE TORMES
ANA LAURA RALA 87
- Breve recorrido por la literatura española del siglo XIX. De los románticos hasta la Generación del 98
ALINE KELLY VIEIRA HERNÁNDEZ 95
- Bandeira de Santa Teresa: Ecos da obra de Teresa de Ávila em nove poemas de Manuel Bandeira
ANA FERREIRA 108
- Pensar la traducción como obra de arte
ALINE CELIA TONON PARRA 123
- Adaptação televisiva: uma análise das formas de tratamento pronominais do espanhol madrileno e bogotano
ADILSON DA SILVA 129

RESENHA

Para ler a história da América Latina

BRUNO VERNECK 142

Contribuidores 146

Artigos

A função narrativa de María de Regla em CECILIA VALDÉS de Cirilo Villaverde

Francisco Eduardo Padula

Resumo

Este trabalho tem como objetivo analisar a importante função narrativa que desempenha a personagem María de Regla na obra mais famosa de Cirilo Villaverde, *Cecilia Valdés*. Aparentemente secundária nos primeiros capítulos do romance, vamos nos dando conta de sua importância no decorrer da obra, especialmente nos capítulos VIII e IX da terceira parte quando relata às suas amas o porquê de Doña Rosa, mãe das jovens, mandá-la ao engenho *La Tinaja*. Faz alusão ainda, através de uma interessante técnica narrativa a qual não se inicia pelo início da história, à existência de outra meio-irmã que elas teriam. Essa meio irmã é justamente a personagem que dá título ao livro de Villaverde: Cecilia Valdes. Também assim, analisa-se o final da história quando María de Regla, ao querer ajudar seu marido que se encontrava preso, conta a verdadeira origem de Cecilia, jovem mãe que acabara de ter um filho de Leonardo, filho primogênito e dileto de Doña Rosa. Da resolução que toma a matriarca em casar seu filho e de sua morte no altar também há a interferência de María de Regla graças a uma interessante peripécia.

Palavras-chave: adultério; função narrativa; peripécia.

Resumen

Este ensayo ten como objetivo analizar la importante función narrativa que desempeña el personaje María de Regla en la obra más famosa de Cirilo Villaverde, *Cecilia Valdés*. Aparentemente secundaria en los primeros capítulos de la novela, nos vamos dando cuenta del importante rol de la esclava en el desarrollo de la obra, especialmente en los Capítulos VIII y IX de la tercera parte cuando relata a sus amas por qué Doña Rosa, madre de las jóvenes, la envía al ingenio *La Tinaja*. También hace alusión, por una interesante técnica narrativa en la cual no inicia por el principio de la historia, la existencia de otra media hermana que las jóvenes tendrían. Esa media hermana es el personaje que da nombre a la novela: Cecilia Valdes. Otrosí, se analiza el final de la historia cuando María de Regla, al querer ayudar a su marido que estaba preso, cuenta el verdadero origen de Cecilia, joven madre que había dado luz cuyo padre era Leonardo, hijo primogénito y preferido de Doña Rosa. De la resolución que toma la matriarca en casar su hijo y de su muerte en el altar, también hay la interferencia de María de Regla gracias a una interesante peripecia.

Palabras clave: adulterio; función narrativa; peripecia.

INTRODUÇÃO

O objetivo deste trabalho é analisar a forma pela qual María de Regla, uma das personagens do romance *Cecilia Valdés*, é peça fundamental para o seu desenvolvimento, embora seu protagonismo não seja evidente à primeira vista. Também pretende estudar a participação de outra personagem feminina, Doña Rosa.

Para tanto, será necessário apresentarmos brevemente a obra.

Composto pela primeira vez em 1839 por Cirilo Villaverde, grande defensor do abolicionismo, mas nem por isso isento de preconceitos porque ao longo da leitura percebemos que o autor não escapa de muitas ideias pré-concebidas e desprovidas de qualquer fundamentação, como, na seguinte passagem: “Así es que, sin vergüenza ni reparo [a protagonista], a menudo manifestaba sus preferencias por los hombres de lar raza blanca y superior, como que de ellos es de quienes podia esperar distinción y goces.” (VILLAVERDE, 1981, p.41) ou na descrição de um dos amigos de Leonardo Gamboa: “...agregaba um color de tabaco de hoja que hacía dudar mucho de la pureza de su sangre” (VILLAVERDE, 1981, p. 67)¹. O romance teria sua versão definitiva somente em 1882². Grosso modo, a história tem como um dos seus focos a personagem que leva o nome da história, Cecilia Valdés, e seu amor incestuoso com Leonardo, meio irmão³, filho de um senhor de engenho, Dom Cándido Gamboa, também pai de Cecilia com uma mulata chamada Charito. A recém-nascida é separada de sua mãe em seus primeiros dias de vida para se evitar um possível escândalo, pois Dom Cándido era casado com Doña Rosa. Tal separação enlouquece Charito.

Surge o problema de amamentar o bebê. Nesse momento, é apresentada ao leitor María de Regla, escrava e promissora ama de leite, uma vez que seu filho recém-nascido morrera há pouco tempo de tétano. Citada rapidamente no primeiro capítulo da primeira parte tem-se primeiramente a impressão de se tratar de uma personagem secundária. Mas, à medida que o romance avança, fica claro que está faltando uma peça chave que elucide às personagens as muitas informações de que não dispõem, principalmente à Doña Rosa, matriarca da família Gamboa, e às filhas de Don Cándido. Essa peça é María de Regla. Desse modo, nos capítulos VIII e IX da terceira parte a ama de leite contará às filhas de Dom Cándido (e ao leitor) todos os detalhes de uma história a qual vai se revelando à Isabel o “...cuadro nada limpio ni edificante de la familia” Gamboa⁴.

Enfim, nos últimos capítulos da história, a escrava, tentando ajudar seu marido (Dionisio) que fora preso, decide contar à Doña Rosa a verdade sobre a paternidade de Cecilia e seu amor incestuoso com Leonardo. Aterrada, a matriarca determina casá-lo com outra importante personagem feminina da romance, Isabel Ilincheta, pretendente de longa data. Tudo correria bem se Cecilia não interviesse na história. Essa pede a um ajudante de alfaiate de nome José Dolores Pimienta – que sempre a amou – para matar a Isabel. No entanto, Pimienta “entende” a ordem ao contrário e mata Leonardo.

Assim, Cecilia é presa como cúmplice da trama, Dionisio cumpre pena por longo tempo e Isabel interna-se em um convento.

Outros aspectos importantes nesta obra são a submissão à força da colônia pela metrópole, a economia açucareira, seus desdobramentos, etc. Esses temas não serão tratados diretamente neste trabalho.

Do exposto, veremos como se dá a função narrativa de María de Regla, empregada em princípio como ama de leite (objeto) e como ela cria (sujeito) um elemento tensivo ao longo do romance ao usar a informação de que dispõe quando conta a sua história e a de Cecilia para a filha dos Gamboa.

Por outro lado, outra personagem de destaque é Doña Rosa, a contrapartida de María de Regla. Embora disponha de muito poder, não possui a informação fundamental de que dispõe sua escrava e nem tato para confirmar suas suspeitas. Age ainda às escondidas de seu marido e manipula facilmente seu filho, Leonardo, a quem tem predileção especial.

1. O INÍCIO DA HISTÓRIA

A história da personagem que leva o nome do romance inicia-se quando seu pai visita a avó de Cecilia Valdés e lhe pergunta sobre o estado da mãe do bebê. A anciã lhe dá as piores notícias possíveis, pois efetivamente Rosario Alarcón estava louca: “– ¿Y qué tal la enferma? [Charito ou Rosario Alarcón]. La mulata sacudió la cabeza con aire todavía más triste y contestó con tres monosílabos: – ¡Ah!, muy mal”. (VILLAVÉRDE, 1981, p. 10).

Passam-se alguns anos e encontramos uma menina callejera a vagar pelas praças de Havana. Chama a atenção das pessoas sua beleza física precoce:

Algunos años adelante (...) solía verse por las calles del barrio del Ángel una muchacha de unos once o doce años de edad, quien, ya por su hábito andariego, ya por otras circunstancias de que hablaremos en seguida, llamaba la atención general. (...) Las mejillas llenas y redondas y un hoyuelo en medio de la barba, formaban un conjunto bello, que para ser perfecto sólo faltaba que la expresión fuese menos maliciosa, si no maligna. (...) Pero de cualquier manera, tales eran su belleza peregrina, su alegría y vivacidad, que la revestían de una especie de encanto, no dejando el ánimo vagar sino para admirarla y pasar por las faltas o por las sobras de su progenie. (...) La chica crecía gallarda y lozana, sin cuidarse de las investigaciones y murmuraciones de que era objeto (VILLAVÉRDE, 1981, p. 16-7).

Com o correr das páginas, personagens são apresentadas. Como todo romance, algumas personagens são importantes e outras não. Os protagonistas do romance são: a personagem que leva o nome da obra, Cecilia Valdés; Leonardo Gamboa, meio-irmão por parte de pai de Cecilia; Don Cándido Gamboa, patriarca da família Gamboa; Doña Rosa Gamboa, sua esposa; Señá Josefa, avó de Cecilia; Isabel Ilincheta, pretendente de Leonardo,

María de Regla, escrava e ama de leite de Adela; Dionisio, marido de María de Regla e também escravo cuja principal função era ser cozinheiro dos Gamboa e José Dolores Pimienta, ajudante de alfaiate, músico e apaixonado por Cecília.

Nas primeiras páginas do romance, os leitores se dão conta de que Don Cándido é também pai de Cecilia Valdés, embora essa não o saiba. Tal constatação se dá no segundo capítulo do romance:

– Papá, papá – dijo la mayor de las señoritas (Antonia) dirigiéndose a un caballero que estaba recostado en un sofá a la derecha del estrado –. Papá, ¿ha visto V. niña más preciosa?

– Ya, ya – contestó el padre casi sin volver el rostro –. Dejádla en paz –. Pero apenas salieron esas palabras de sus labios, reparó Cecilia, y entre admirada y reída, dijo: – ¡Ay! Yo conozco a ese hombre que está acostado.

Este, por debajo de las manos, con que se sombreaba la frente, le echó una mirada fiera, en que iban pintados su mal humor y disgusto. En seguida se levantó y dejó la sala, sin decir más palabra. Extraño es en verdad que sólo este hombre no sintiese simpatía por la linda callejera (VILLAVARDE, 1981, p. 18).

Don Cándido tem quatro filhos legítimos: um rapaz e três moças. Por uma ironia do destino, a protagonista do romance se apaixona perdidamente por Leonardo, o primogênito da família Gamboa. Embora Don Cándido tente evitar essa união com o correr do tempo e dos acontecimentos nasce uma menina.

A matriarca, Doña Rosa, desconfia da fidelidade de seu marido desde o momento em que esse mandou María de Regla amamentar uma filha ilegítima de um seu amigo. Como Don Cándido jamais revelou-lhe seu nome, a matriarca deduziu corretamente que era seu marido o pai de Cecilia, embora carecesse de provas. Ainda assim, Doña Rosa sente ódio mortal por sua escrava e, por esse motivo, a escrava é desterrada ao engenho *La Tinaja*. Segundo a matriarca, María de Regla desobedeceu às ordens de seus amos, isto é, amamentou simultaneamente a Adela e a sua própria filha, chamada Dolores, ambas nascidas em datas próximas. Então, privada dos filhos e do marido e sendo castigada de modo cru, María de Regla fará de tudo para voltar a Havana.

Também é importante destacar a participação das personagens femininas na Terceira Parte do romance (parte que mais me deterei a analisar neste trabalho), pois sua preponderância é quase absoluta: temos o protagonismo de Isabel no engenho La Luz em seus dois capítulos iniciais é a mesma personagem quem salva um velho negro porteiro da ira de Leonardo no início do capítulo seguinte quando da entrada no engenho *La Tinaja*, propriedade da família Gamboa. Por sua vez, Doña Rosa dá indulto a muitos escravos que haviam fugido, apesar da ira de D. Liborio, capataz que possui uma espécie de carta branca por parte de Dom Cándido para tomar decisões, fossem elas justas ou não, etc⁵. Tem razoável êxito contrapondo-se à figura de seu marido e de seu capataz quando manda tirar as correntes

de muitos escravos capturados; dá-lhes roupas e até uma esposa para um deles (VILLAVÉRDE, 1981, p. 292). Será Doña Rosa, enfim, que cederá aos rogos de Adela para que María de Regla volte à Havana.

Quanto à ama de leite, essa terá papel de destaque, pois o narrador dará sua voz a ela de modo que conte aos leitores e, principalmente, às mulheres que se encontravam no quarto de Adela, detalhes de sua vida.

Curiosamente, a única mulher que não age nessa parte do romance é a protagonista, Cecilia Valdés. E nem poderia agir, pois está em Havana, longe dos acontecimentos, mas sua ausência aqui não causa grandes problemas no desenvolvimento da história.

2. A FUNÇÃO NARRATIVA DE MARÍA DE REGLA E O PROBLEMA DA LACTÂNCIA

Por função narrativa deve-se entender o papel que a escrava dos Gamboa desempenha na trama do romance, de tal forma que consegue mobilizar a atuação de outras personagens, como por exemplo, Adela, Carmen, sua irmã, e sua própria ama, Doña Rosa, embora com relação a essa seu escopo de atuação seja nulo quando se trata de favorecer sua precária condição de escrava. À Adela não lhe é difícil suscitar compaixão pela escrava que a amamentou, pois a moça recebe constantes notícias dos péssimos tratos que sofre a ama no engenho. Também assim, a jovem não consegue entender o ódio que devota sua mãe à María de Regla a qual comenta: "(...) La muy perra", "Para mí ella ha muerto!", "No sé yo que la maltraten más que merece!" (VILLAVÉRDE, 1981, p. 175), etc. Tal banimento jamais é explicado claramente às personagens, principalmente à Adela. Se a escrava a amamentou por longo tempo, lhe dedicou cuidados constantes em detrimento mesmo de sua própria filha, por que Doña Rosa a odeia tanto a ponto de desterrá-la?⁶ Não obstante, o principal argumento da matriarca contra sua escrava embasa-se em uma suposta desobediência: amamentar simultaneamente Adela e Dolores. "Prohibiósele explícitamente a María de Regla el dividir sus caricias y el tesoro de su seno entre las dos niñas, siquiera el tomarlas juntas en brazos." (VILLAVÉRDE, 1981, p. 172). A proibição imposta María de Regla baseava-se na crença segunda a qual uma mulher não poderia amamentar ao mesmo tempo duas crianças. Karen Monteleone nos informa que, "Según Gabrielle Palmer, era una falacia común que una mujer no podía amamantar más que a un niño sin disminuir la calidad y la cantidad de su leche. Estas creencias sobre la conservación de la leche conducían a una serie de tabúes."⁷

Mas Dolores é a companheira de Adela, sempre está a seu lado e a serve fielmente. Qual um fiel animal, até dorme ao seu lado, no chão. Tal contradição por parte da matriarca só faz aumentar esse *páthos* que a menina sente pela escrava.

Dados esses impasses, poder-se-ia pensar em uma possível solução para a questão racial no romance (afinal, Doña Rosa não poderia continuar tão irascível para com sua escrava), mas as palavras de Señá Josefa à Cecilia (quase na metade do romance)

admoestando-a que a união com Leonardo seria impossível, também valem para o leitor:

- Diría que ese es un sueño irrealizable, un disparate, una locura. En primero lugar él es blanco y tú de color, por más que lo disimulen tu cutis de nácar y tus cabellos negros y sedosos. En segundo lugar, él es de familia rica y conocida de Habana, y tú pobre de origen oscuro... (VILLAVERDE, 1981, p. 190).

Como se vê, longe de uma integração entre as três raças (Leonardo [criollo], Cecilia [mulata] e María de Regla [a negra escrava]) prefigura-se a impossibilidade de união dada as condições sócio-políticas de uma Cuba ainda colônia de Espanha. Juan G. Gelpí, em seu artigo (*op. cit.*) nos esclarece:

(...) en la novela de Villaverde no hay una historia de amor que represente de manera alegórica la unificación nacional. Hay, en cambio, una historia de amor que termina en una especie de disolución nacional. Se puede alegar que en la Cuba del siglo XIX – colonia política, además de sociedad esclavista – difícilmente se podían escribir novelas en las que se celebrara una unidad nacional que no existía (...) Villaverde, em cambio, presenta una anti-utopía nacional (p. 56).

Ainda com relação à delicada questão da amamentação pelas escravas em uma colônia escravista no início do século XIX, Christina Civantos, em seu artigo "Pechos de leche, oro y sangre: las circulaciones del objeto y el sujeto en *Cecilia Valdés*"⁸, analisa uma passagem na qual o narrador fala sobre aquilo que denomina "la leche de la esclavitud". Lemos no romance:

Porque ellas, *aunque* criadas a la leche de la esclavitud, como tiernas flores que abrían sus pétalos a los primeros rayos del sol de la vida, bien podían exclamar con el orador latino, *bumani nihil a me alienum puto.*" [Nada do que é humano me é estranho]. (na edição da Biblioteca Ayacucho (VILLAVERDE, 1981, p. 303).

E agora o comentário de Civantos:

La frase "la leche de la esclavitud" se puede entender de por lo menos dos maneras. Primero, si "la leche" se lee con sentido metafórico, como lo que nutre a uno desde la infancia a través del contacto íntimo, se entiende que estas señoritas han tenido contacto estrecho con el sistema esclavista desde pequeñas. Por esta razón se introduce con un "aunque": se asume que el que se ha criado en este sistema de opresión y explotación lo acepta y no llora al ver sus resultados terribles. Pero, si se lee "la leche" y "la esclavitud" metonímicamente como "las esclavas" (tomando la institución por el agente: la esclavitud por las que producen la leche dentro de la esclavitud), llegamos a la razón por la cual las señoritas sí sentirían compasión por los esclavos. Este es el segundo peligro que representa la nodriza, además de desplazar a la madre "uterina", deshace las jerarquías sociales, no sólo la esclavitud, sino las jerarquías raciales en sí" (CIVANTOS, 2005, p. 507-8).

Acrescentemos que a primeira leitura, isto é, a leitura que legitima a escravidão, valeria

para Leonardo e Antonia (a segunda filha dos Gamboa e a mais velha da progênie feminina dessa família), pois ambos são implacáveis para com seus escravos. Por exemplo: no caso do escravo Aponte, ameaçado por Antonia após um incidente entre sua carruagem e a carruagem conduzida por outro escravo no início do primeiro capítulo da segunda parte ("...y la mayor de ellas amenazó [isto é, Antonia] repetidas veces al calesero [Aponte] con un fuerte castigo si no desistía de la riña y atendía a los inquietos caballos" (VILLAVARDE, 1981, p. 103) e, efetivamente, castigado de maneira rigorosa por Leonardo (VILLAVARDE, 1981, p. 144) após o mesmo escravo não comparecer com sua carruagem para levá-lo com seus amigos às suas casas quando do término de uma festa. Quando do castigo de Aponte, inicia Leonardo: "– Suelta la tarima – le ordenó éste con voz bronca por la cólera –, arrodíllate y quítale la camisa. (...) Y sin más ni más empezaron a llover zurriagazos en las espaldas del infeliz esclavo. Se retorció, porque los golpes los descargaba un brazo vigoroso..." (VILLAVARDE, 1981, p. 122). Então, dessas ações dos filhos mais velhos dos Gamboa e, em especial, da surra que aplicou Leonardo ao seu escravo, a primeira leitura analisada por Civantos (a de que legitima a escravidão) valeria ao primogênito e à Antonia. Daí a conclusão do narrador, ao terminar o Capítulo V da Segunda Parte, segunda a qual a escravidão e suas implicações (como os castigos) seriam algo absolutamente natural:

Después de eso [dos fortes açoites que aplicou Leonardo ao seu escravo], ¿cuál de los dos, la víctima o el verdugo, encontró primero reposo en la cama? (...) e imposible que lo entiendan en toda su fuerza aquellos que no han vivido en un país de esclavos. (VILLAVARDE, 1981, p. 144).

Para as filhas mais novas dos Gamboa e para Isabel Ilincheta, parece valer a leitura embasada na metonímia, isto é, o leite produzido por causa da instituição escravidão gerando assim graves distorções nas relações entre seres humanos.

Assim, para quem lê o romance, fica fortemente sugerido que o desterro de María de Regla deve-se também à suspeita que tem Doña Rosa quando da amamentação de "uma recém-nascida" cuja ama fora sua escrava e cujos serviços foram "pagos" por um "amigo" de Don Cándido. No entender de Doña Rosa, seria uma espécie de cumplicidade entre amo e escrava. Dessa maneira, querendo vingar-se de Don Cándido, vinga-se também da ama de leite, desterrando-a e impondo-lhe duras penas⁹. Mas – sabemos – tal vingança atinge somente María de Regla e não a seu amo. Prova disso, é o desdém que esse sente quando sua escrava tentara falar-lhe: " – Vinieron unas Pascuas el amo y el niño Leonardo, mas ninguno de los dos quisieron verme ní oírme tampoco" (*ibid.*). Vemos, portanto, que a ação que exerce María de Regla para tentar convencer Doña Rosa de sua inocência é nula.

Voltemos à María de Regla. Além da menção no início da obra feita por Don Cándido, em um diálogo com Señá Josefa, constata-se que a escrava desaparece por muitas páginas. Em

princípio, parece ser uma personagem necessária ao contexto de uma Cuba escravista, mas que não exerceria papel relevante na obra. Quase nos esqueceríamos dela se não fosse por algumas alusões da própria Doña Rosa a seu marido no decorrer da história, como no Capítulo VII. Em uma das intermináveis discussões a respeito de Leonardo, a matriarca insinua sobre sua infidelidade a tal ponto que esse lhe pergunta:

- ¿Sabe que yo haya pecado?
- Talvez lo sepa.
- Si V. no se lo ha contado...
- No hay necesidad de que yo le enseñe cosas malas. Sería madre desnaturalizada si tal hiciera. Pero él no es ningún tonto, y luego fue demasiado público, escandaloso lo de María de Regla. (VILLAVÉRDE, 1981, p. 56).

Mas será somente no Capítulo IX da Segunda Parte que saberemos um pouco mais sobre a escrava:

María de Regla, mencionada al principio de esta historia, tuvo a Dolores de su unión legítima con Dionisio el cocinero, quince años antes de la época actual. Contemporáneamente tuvo doña Rosa a Adela, su hija menor, la cual entregó a María de Regla para que se lactase, por no sentirse ella en condiciones para desempeñar por entonces aquel, el más dulce de los deberes de madre. (...) Prohibiósele explícitamente a María de Regla el dividir sus caricias y el tesoro de su seno entre la dos niñas (...) Pero, (...) así que siempre que las otras esclavas proporcionaban la ocasión, tarde de la noche y fuera de lo alcance de la vista de los amos, se ponía ambas niñas a los pechos y las amamantaba con imponderable delicia. (...) Al cabo, atraída una noche doña Rosa por el llanto de su hija, sorprendió a la nodriza dormida entre las dos niñas (...). ¿Qué hacer en aquellas circunstancias? (...) Tan perpleja estaba que consultó a su marido (...) [e esse] aconsejó la prudencia y el disimulo hasta ocasión más oportuna (...). De cualquier modo, así continuaron las cosas por año y medio más, al cabo de cuyo tiempo, el día menos pensado, se le ordenó al Mayordomo echara por delante a la criandera y la embarcara a bordo de una goleta que hacía viajes de La Habana al Muriel, dejándola en el ingenio La Tinaja, bien recomendada al Mayoral. (VILLAVÉRDE, 1981, p. 172-3).

Teremos de esperar mais de cem páginas para conhecer um pouco mais sobre essa interessante personagem. Finalmente, nos Capítulos VIII e IX da Terceira Parte, María de Regla atuará de forma direta no romance.

Assim, estando os Gamboa e Isabel Ilincheta no engenho *La Tinaja* para passar as Páscoas, uma pequena escrava dá o recado à Adela dizendo-lhe que María de Regla gostaria de lhe falar. Marca-se, então, um encontro e espera-se pela escrava para contar seu sofrimento e o verdadeiro motivo de seu desterro.

3. MARÍA DE REGLA ATUA

Quando dizemos da atuação de María de Regla queremos indicar que a escrava revelará fatos às filhas dos Gamboa e à Isabel Ilincheta cujo conteúdo até então desconheciam. Na verdade, algumas informações passadas pela escrava não foram mencionadas pelo narrador em sua breve descrição da personagem (cf. p. 172-3), como por exemplo, os constantes castigos (em verdade, verdadeiras surras) que levou dos dois capatazes (*Bocabajo*, v.g. -10), o primeiro com o sugestivo nome de D. Anacleto Puñales e o segundo, mais terrível ainda, D. Liborio¹¹. Ambos desejavam-na sexualmente, mas como essa não cedia "allá iba el cuerazo" (VILLAVARDE, 1981, p. 316), especialmente por parte de último capataz¹².

Antes de contar a história da amamentação de Cecilia, a escrava relata sua trágica vida no engenho *La Tinaja*. É de se notar que primeiro conta seu sofrimento e, após, o porquê desse sofrimento. O verdadeiro motivo de seu desterro, qual seja, o de ter amamentado Cecilia, somente será citado em capítulo à parte de sua "autobiografia". Assim, iniciar por uma narração em primeira pessoa é uma técnica que o narrador utiliza para captar a compaixão das personagens (e também dos leitores), a chamada *captatio benevolentiae*, porque, ao contar sua vida, torna-se ela mesma protagonista nessa parte do romance.

É importante atentarmos que a palavra é dada não somente a uma mulher mas, principalmente, a uma escrava. Juan G. Gelpí em "El discurso jerárquico en Cecilia Valdés" nota que todas as personagens que não possuem instrução escolar são marcadas por aspas. Mas, no que tange à escrava, isso quase não ocorre¹³. Desse modo, a escrava se distancia daquelas personagens e, além disso, no que se refere a sua participação no romance, é uma figura mediadora e transgressora. O crítico acrescenta ainda que "les da [María de Regla] el pecho a su propia hija negra Dolores, a la mulata Cecilia Valdés y a la hermana blanca de ésta, Adela Gamboa. Por lo tanto, es madre figurada o de leche de toda la gama racial que se representa en la novela" (p. 52). Desse modo, não pode deixar de ter um significado especial para a filha mais nova dos Gamboa. Também o tem para Doña Rosa, mas por motivo oposto porque, como se sabe, a matriarca a odeia.

Ainda assim, María de Regla poderia ser classificada como "a mãe preta" de Adela, pois dormia e acordava com ela. Após ser desterrada, Dolores, sua filha, substituirá a mãe em boa parte de suas funções. Também é importante frisar que a relação ama de leite com as crianças se estendeu para muito além do fim da escravidão. Darei um exemplo próximo à nossa realidade. No documentário *Babás*¹⁴, vemos que até os dias de hoje as babás são requisitadas por muitos casais que não têm tempo suficiente para cuidar de seus filhos. Geralmente, quem cuida das crianças brancas são mulheres negras embora haja exceções. Desse modo, mesmo que a escravidão tenha acabado, a relação entre babás e patrões continua até hoje sendo que as babás continuam a trabalhar arduamente.

Mas voltemos aos gestos da escrava: quando entra no quarto no qual lhe esperavam, não pede licença; antes, vai direto à Adela, abraça-a e a levanta com "sus robustos brazos"

chorando e beijando-a copiosamente. Euforicamente, acrescenta: "¡Mi cielo! ¡mi lindura! ¡mi pimpollo! ¡mi hija idolatrada" (VILLAVÉRDE, 1981, p. 311). Ajoelha-se então e chora no colo de sua pequena ama. É como se estivesse atuando a uma platéia sabendo que dessa atuação depende sua vida: se atuar bem, haverá alguma chance de ser favorecida, caso contrário poderá permanecer o resto de sua vida ali, pois María de Regla sabe que Adela é nova e ainda muito suscetível às sugestões¹⁵. Vemos, portanto, como a escrava lança mão dos meios que tem para tentar captar as simpatias das filhas de Doña Rosa.

Após dita cena pautada mais no espetáculo (gestos) do que no discurso (*lógos*), María de Regla conta brevemente sua vida na cidade de Jaruco quando se casou com Dionisio; da morte de seu antigo dono e sua venda juntamente com seu esposo para os Gamboa (VILLAVÉRDE, 1981, p. 313). Relata brevemente sua estadia em Havana para, em seguida, ser desterrada no engenho.

Compõe, assim, a tessitura de sua própria tragédia. Cabe aqui uma pequena digressão acerca da tragédia clássica. Como se sabe, esse gênero literário é exclusivo da Grécia do século V a.C. tendo como sua primeira obra *Os Persas* de Eurípedes. Um dos seus principais constituintes é a peripécia analisada por Aristóteles. Essa pode ser tanto para a dita quanto para a desdita, ou nas palavras do filósofo "(...) de felicidade ou infelicidade" (*Poética*, VI, § 16). No caso de María de Regla, após a morte inopinada de seu primeiro amo, Conde de Santa Cruz (cidade de Jaruco), tudo muda para pior, pois até então, como lembra "(...) nos casamos y fuimos [María de Regla y Dionisio] los más felices esposos del mundo" (VILLAVÉRDE, 1981, p. 313).

Também é importante mencionar que a história de María de Regla parece estar inserida em outra história maior, a da própria Cecilia Valdés.

Esta inclusão faz parte da estrutura e lógica da obra. No que se refere à protagonista, é importante salientar que na primeira versão deste romance (1839), Villaverde alude a uma ate (crime hediondo praticado por alguém o qual passa a ser punido até a quinta geração) cometida em algum momento na linhagem não de Leonardo, mas da moça: "...y la infeliz Cecilia, hechura del crimen, su estrella la arrastraba al pecado por el mismo camino que arrastró a su madre, herencia o vínculo que frecuentemente vemos trasmitirse de padres a hijos hasta la quinta generación"¹⁶. Cabe lembrar que muito provavelmente a bisavó de Cecília, mencionada rapidamente no início do romance, "escuálida, imagen de la muerte, cuya cabeza blanca contrastaba com el ébano de su cuello largo y huesoso" (VILLAVÉRDE, 1981, p. 13) seria, nessa lógica, a primeira da estirpe; após, Señá Josefa, a avó de Cecília; depois, Rosario Alarcón, a mãe da protagonista; em seguida, na quarta geração, a própria Cecilia Valdés e por fim sua filha (não nomeada) fechando o ciclo. Chama à atenção o contraste da descrição da bisavó de Cecilia de "cuello de ébano" com a protagonista "que sin dejar de ser sanguíneo [seu rosto] había demasiado ocre en su composición. (...) " "... y bien podía asegurarse que allá en la

tercera o cuarta generación estaba mezclada con la etíope” (VILLAVERDE, 1981, p. 17). Portanto, parece que mesmo com as substanciais mudanças efetuadas ao longo de quarenta anos até a feitura final do romance, a estrutura da tragédia permaneceu nessa obra.

Quanto ao relato de María de Regla, esse não é cronológico. Uma narração que obedecesse ao tempo como no calendário iniciaria-se em Jaruco para, depois, findar-se no engenho. Mas María de Regla não faz nada disso. Habilmente descreve seu martírio pormenorizadamente suscitando assim nova comoção às senhoritas. Mas parece que a escrava sabe que somente palavras não são suficientes para convencer as céticas visitas¹⁷. É preciso dar mostras materiais. Logo após mencionar os constantes castigos, María de Regla pede à Adela para tateá-la:

" - Tiente, niña, tiente aquí en los hombros y las paletas. Meta la mano".
La deslizó Adela, con cierto recelo, por entre la piel y las ropas de la negra y las retiró precipitadamente porque sus dedos de rosa fueron tropezando con verdugón tras verdugón, trazados en todos sentidos, a la manera de los camellones del terreno recién arado [...]. Doña Rosa e Isabel vertieron más de una lágrima de simpatía por la martirizada esclava. (VILLAVERDE, 1981, p. 316).

Somente após almejar o que pretendia, María de Regla relata com mais detalhes sobre seus anos em Havana e qual o aparente motivo de seu desterro. Aproveita a ocasião para revelar o que realmente gostaria de dizer sobre Cecilia Valdés. Mas, para isto, é preciso um capítulo especial (Capítulo IX, Parte III), ou de outro modo: sugerir sobre a paternidade da neta de Señá Josefa, dos ciúmes de Doña Rosa, sua ira e sobre a referida amamentação e consequente desterro da escrava.

4. A OUTRA HISTÓRIA

María de Regla tem um primeiro filho que, por desgraça, morre de tétano. É-lhe incubida então por Don Cándido a amamentar outra criança. O estranho de tudo é que não se tratava de um amigo que morasse em uma residência por todos conhecida. Tal amigo sempre foi uma incógnita e a menina encontrava-se em uma casa especial, em verdade, na Casa Cuna, mais especificamente, na casa dos expostos. Cito aqui Antonio de las Barras y Prado, um jovem espanhol que tentou a vida em Havana no fim do segundo lustro da década de 1840 e início de 1850. O jovem Barras y Prado escreve umas memórias que após sua morte foram publicadas por seu filho, Francisco. Seu relato é muito interessante, pois tenta nos descrever a cidade de Havana, seus quartéis, igrejas, suas leis, costumes e a situação dos escravos de forma mais objetiva que lhe era possível. Em muitas passagens de seu livro, principalmente quando se refere aquelas que falam de lugares, parece que é o próprio Villaverde quem está a narrar dada a semelhança na narração. Por exemplo, o narrador ao referir-se à protagonista quando levada para a casa dos expostos, diz: “Es preciso que la chica lleve un nombre, nombre de que no

tenga que avergonzarse mañana, ni esotrodía, el de Valdés, con que quizás haga un buen casamiento.” (VILLAVERDE, 1981, p. 12), Barros y Prado (1925) afirma que

[L]os mulatos prohijados por la Casa Cuna, que toman el apellido Valdés en memoria del Obispo Fr. Jerónimo Valdés que la instituyó, salen, por privilegio, ennoblecidos, es decir, pueden usar Don como los blancos y gozan de todos los beneficios y prerrogativas de éstos, incluso el de desempeñar destinos públicos, sin que nadie pueda decirles la palabra considerada ultrajante de mulato, so pena de exponerse a una querrela por injuria (BARROS Y PRADO, 1925, p. 113).¹⁸

Daí a informação subentendida de Don Cândido. Como se vê, Villaverde opera com lugares e instituições reais em seu romance o que o torna ainda mais verossímil.

Assim, não fosse por María de Regla, as filhas de Don Cândido jamais saberiam da ida da escrava à Casa Cuna para amamentar outro bebê por ordem de seu pai e, depois, continuar amamentando-a na própria casa de Señá Josefa, tudo a cargo do patriarca. Aqui a informação da escrava se revela como algo sugerido sobre a paternidade do bebê, pois as filhas de Don Cândido poderiam se perguntar qual a preocupação de Don Cândido em deslocar sua escrava a um lugar onde eram deixadas as crianças expostas para a casa de uma humilde senhora.

Quando chega à casa de Señá Josefa, María de Regla se dá conta de que a mãe dessa criança enlouquecera por completo e, depois, constata pelo orifício da fechadura da porta que quem estava na janela a tratar com a avó do bebê "parecia" ser seu próprio amo, Don Cândido Gamboa: “Pero me figuré, niñas que el caballero que vi al postigo de la ventana besando a la niña era... el amo. Se parecía mucho” (VILLAVERDE, 1981, p. 322).

Escandalizam-se suas filhas, mas não tanto a ponto de não levarem em consideração o que a escrava dissera; principalmente Carmen, a "quien la diplomacia de ama empezaba a ejercer su imperio sobre la pasión de la hija" (VILLAVERDE, 1981, p. 322). Fica tudo sugerido, ou como se diz coloquialmente, o dito pelo não dito. É de se notar que, quanto à conduta de seu amo, María de Regla jamais afirma categoricamente às suas filhas que ele seria o pai de Cecilia, mas apenas alude (Se parecía mucho. “Se parecía, mas não digo que fosse”, complementar). A alusão advém do fato de ser escrava. Jamais María de Regla poderia afirmar que era Don Cândido o homem que estava junto à janela. Que seria portanto ele o pai legítimo, adúltero, ainda que não quisesse reconhecer a recém-nascida. Afirmar isso seria perjúrio contra seu amo, e escravos que assim o faziam sempre eram castigados de forma rigorosa. A consequência disso seria mais um castigo (talvez outro *bocabajo*) e a confirmação de seu desterro para sempre no engenho *La Tinaja*. No entanto, sua alusão é tão sugestiva que não deixa margem a dúvidas. Portanto, graças a engenhosas alusões, María de Regla afirma negando. Um exemplo. Na primeira intervenção de Don Cândido, diz inopinadamente à sua escrava: “[...] te he alquilado [...] para dar de mamar a uma niña de algunos días de nacida. ¡Ea con que estar lista para después del almuerzo!” (VILLAVERDE, 1981, p. 317). Vemos, assim,

como a escrava vai aos poucos informando a verdadeira história sobre a paternidade de Cecilia às filhas de Don Cândido. É como se dissesse: " - Vejam, meninas, e especialmente Adela: eu estou aqui porque seu pai teve uma filha não reconhecida e me pôs a amamentá-la. Por isso sua mãe me tem um ódio visceral e usou a desculpa por ter lhe desobedecido quando amamentei também a minha filha sendo também sua ama de leite."

Cabe acrescentar que Don Cândido tenta proteger sua filha natural não reconhecida, mas antes dessa preocupação outra se lhe impõe: a de ser descoberto por sua esposa. De fato, sempre que o patriarca via Cecilia, ainda criança, a andar sozinha na rua, ameaçava-lhe tentando com isso uma espécie de admoestação. Nas palavras de Cecilia: "(...) me dice callejera, perdida y muchas cosas. ¡Ah! Y dice que mandará a los soldados que me cojan y me lleven a la cárcel. ¡Qué sé yo cuánto más!" (VILLAVÉRDE, 1981, p. 24). Assim, agindo dessa forma, imaginava que estava protegendo sua filha. Mas veremos adiante que essa preocupação é inerte quando Doña Rosa agirá para castigar a Cecilia.

No fim desse relato surge Doña Rosa e a escrava atira-se a seus pés implorando perdão pelas faltas cometidas. Volta-se ao espetáculo comandado por gestos desesperados. Quanto à Adela, essa abraça sua mãe, pois estava demasiada comovida com a história, mas não Carmen e as demais mulheres. Nenhuma delas intercederá pela escrava como o faz Adela. Assim, María de Regla consegue mobilizar alguém que, se não fosse de todo querida por Doña Rosa (como se sabe, Leonardo é seu filho preferido), ao menos não seria desprezada por ela nesse contexto. A ama de leite tem plena ciência que jamais conseguirá demover Doña Rosa falando-lhe diretamente. Então, mobiliza Adela, suscitando-lhe compaixão para que esta interceda por ela. Em verdade, esse perdão é apenas uma trégua, uma espécie de armistício de Doña Rosa à sua escrava.

Desse modo, a escrava narra quatro grandes tópicos: a) dos castigos no engenho *La Tinaja*; b) de sua vida em Havana antes do nascimento de Cecilia Valdés; c) da estranha história da amamentação daquele bebê por encargo de Don Cândido e d) da amamentação de Dolores e de Adela e, por tal motivo, do pretexto de sterro ao engenho.

Pelo exposto, podemos deprender que María de Regla inverte o tempo narrativo nos dois primeiros tópicos, dando ênfase no engenho (por lhe interessar) e respeita as sequências temporais para os itens c) e d) ainda que sua narração não seja apenas um simples contar de fatos, mas antes envolve o pai das moças que ouviam atentamente sua história, pois estavam também implicadas nela.

5. MARÍA DE REGLA REVELA A VERDADE À DOÑA ROSA

No Capítulo VII da quarta parte María de Regla, em uma tentativa de aliviar a pena que pesava sobre seu marido, a de ter assassinado a Tondá porque aquele fugira enquanto seus

amos estavam no engenho *La Tinaja*, conta à Doña Rosa quem é o verdadeiro pai de Cecilia Valdés. É a última vez que seu nome é mencionado no romance.

Seu objetivo, mais uma vez, não é alcançado. Ou, para usar de uma metáfora, erra o alvo: se queria beneficiar seu marido com sua revelação, tudo o que faz é desencadear uma sucessão de tragédias.

É forçoso fazer aqui outra digressão. Sabemos a distância temporal em que estão separadas as obras de Villaverde e *Édipo Tiranos* de Sófocles e de suas diferenças estruturais, mas a coincidência dos acontecimentos no que tange à ação das personagens em *Cecilia Valdés* parece coadunar, ao menos em parte, com um modelo de tragédia recomendado por Aristóteles. Isso explicaria porque María de Regla não poderia imaginar que, de sua revelação, haveria uma série de consequências funestas para as personagens. Parece que a escrava comete a conhecida *hamarthía*, isto é, um erro que leva a peripécias, no caso, à morte de Leonardo e a prisão de Cecilia por cúmplice de seu assassinato. Na referida obra de Sófocles, o estagirita observa: “Assim, no *Édipo*, o mensageiro que viera no propósito de tranquilizar o rei e de libertá-lo do terror que sentia nas suas relações com a mãe, descobrindo quem ele era, causou o efeito contrário” (*Poética*, XI, § 60). Acrescentemos à nossa observação a de Roberto González Echevarría em seu artigo “Espanña en Cecilia Valdés”

El incesto desplaza el conflicto político entre España y Cuba al ámbito mítico, y hasta sugiere en el fondo un juego casi abstracto entre lo mismo, lo distinto y lo parecido. El final de la novela es, consecuentemente trágico; los relatos míticos se dan próximos a la tragedia. La abuela de Cecilia muere en el hospital, su madre enloquece, Cecilia termina confinada por orden judicial, concertada por don Cándido, y da a luz a una hija de Leonardo, sugiriéndose el inicio de otro ciclo – otra vez mítico –. Pimienta asesina a Leonardo de una puñalada el día de su boda con su prometida blanca y rica, Isabel Ilincheta, matrimonio que iba a cimentar y ampliar la fortuna y el estatus de los Gamboa. Dado el parecido entre ambos se trata de una suerte de fratricidio.¹⁹

Sabemos que a escrava opera sobre outras personagens, como Doña Rosa, por exemplo, mas essa nunca age conforme a escrava prevê. De esperar alguma vantagem de tão importante revelação (qual seja, a de que Cecilia é meio-irmã de Leonardo), assombra Doña Rosa de tal modo que enfim se da conta “del abismo a que había empujado a su hijo” (VILLAVERDE, 1981, p. 401) forçando-o a casar-se com Isabel. Pouco importa à matriarca sobre o destino de sua escrava ou de Dionisio. Obcecada por Leonardo, tenta remediar os acontecimentos, mas essa nova intervenção de Doña Rosa só fará com que Cecilia se transforme de moça cordata em uma pessoa cuja conduta não pertence a um ser racional:

No faltó quien comunicara a Cecilia la nueva del próximo enlace de su amante con Isabel Ilincheta. Renunciamos a pintar el tumulto de pasiones que despertó en el pecho de la orgullosa y vengativa mulata. Baste decir que la oveja, de hecho, se transformó en león” (VILLAVERDE. 1981, p. 402).

Isto é, se até aqui a protagonista também não obteve êxito em alcançar o que desejava, agora conseguirá ao menos impedir o casamento, embora não da forma como imaginava. Sabemos que Pimienta, assassina a Leonardo “entendendo” erroneamente o pedido de Cecilia para assassinar Isabel.

Desse modo, ao revelar sobre a paternidade de Cecilia à Doña Rosa, María de Regla espera obter vantagem para Dionisio que se encontrava preso pelo assassinato de Tondá. De fato, influi sobre a matriarca, mas no sentido oposto ao esperado. Continuando a pensar somente em Leonardo, tudo que a senhora Gamboa faz é arranjar o casamento entre seu primogênito e Isabel Ilincheta, pois se ela mesma havia incentivado a união entre Cecilia e Leonardo, agora, mudando radicalmente de idéia, acelera a união entre Leonardo e Isabel. Nada mais. Dionisio continuará preso²⁰. Mas esse desejo cego da matriarca desencadeará outras ações de personagens de forma independente e totalmente fora do controle de Doña Rosa. Como acabamos de assinalar, Pimienta, por exemplo, “entende” erroneamente o pedido de Cecilia e lhe assegura que dito casamento não se efetuará:

- Pues cuente mi Celia que no se efectuará [o casamento entre Leonardo e Isabel]
Sin más se desprendió él de sus brazos y salió a la calle. Cecilia, a poco, con el pelo desmadejado y el traje suelto, corrió a la puerta y gritó de nuevo:
- ¡José Dolores! ¡José Dolores! ¡A ella, a él no!
Inútil advertencia. El músico ya había doblado la esquina de la calle de las Damas (VILLAVERDE, 1981, p. 402).

Talvez querendo mais uma vez vingar-se em seu marido, Doña Rosa vinga-se em Cecilia e esta é presa como cúmplice de tal assassinato. A inércia e ambiguidade da conduta de Dom Cândido em não defender sua filha e o destino de sua neta chamam à atenção. Se no início do romance, o patriarca fez tudo o que julgava necessário para proteger sua filha natural, nas páginas finais da história não intervém por sua filha. Ao contrário: permite a Doña Rosa descarregar todo seu ódio na moça, talvez porque a própria protagonista tenha se transformado em um “león”. Acrescente-se a isso, o preconceito sobre os negros e mulatos predominante na época.

Também assim, o fim repentino do romance, através do silêncio de muitas perguntas que surgem naturalmente é espantoso e nos priva de outras informações, como a do destino de Pimienta e outras personagens.

Em suma: toda vez que María de Regla tenta usar suas informações, espécie de poder para obter vantagens para si ou para seus próximos, falha ou alcança seu objetivo muito parcialmente. Somente em uma passagem em toda a obra goza de certos privilégios: é quando amamenta Adela. Nas palavras de Civantos:

De manera que el amor maternal de doña Rosa hace que su posición dominante en

cuanto a María de Regla sea superada por una de la dependencia. La nodriza adquiere ciertos poderes: no puede ser castigada, ni puede ser cambiada por otra. Al convertirse la esclava en ama de leche desplaza algunos de los poderes inmediatos del ama de esclavos (*op. cit.*: 507).

Assim, ao possuir um certo status como ama de leite, embora temporário, sabe que enquanto durar a lactância de Adela, nada lhe acontecerá. Sabe, inclusive, sobre a paternidade de Cecilia e, por isso, pensa estar relativamente segura. Triste engano. Terminada a lactância, é desterrada e falhará amiúde ao tentar sair do engenho. A explicação é simples. Trata-se de uma escrava e esses só teriam alguma proteção garantida por lei contra os abusos de seus amos muitos anos depois da época retratada por Villaverde. A tal respeito Barros y Prado (*op. cit.*) esclarece que os escravos possuíam alguns direitos, mas isso só a partir da década de 1860²¹.

Desse modo, não obtém nada do que desejara, isto é, salvar seu marido da prisão ou conseguir sua liberdade. Tampouco atua positivamente na intenção de convencer Don Cândido e Leonardo a ajudarem a sair do engenho. Suas palavras lhes são inócuas porque jamais produzem algum resultado. Como exemplo, cito mais uma vez seu pedido para falar com o pai ou o filho estando no engenho, mas cuja resposta fora o silêncio: " – Vinieron unas Pascuas el amo y el niño Leonardo [ao engenho *La Timaja*], mas ninguno de los dos quisieron verme ní oirme tampoco" (VILLAVARDE, 1981, p. 316). Nem sua posição privilegiada de ama de leite lhe valerá algo em seu futuro.

Para concluir, tentarei sintetizar algumas ações de María de Regla com o objetivo de amenizar sua dramática situação.

Algumas dessas ações têm êxito, outras não. As do último tipo referem-se às ações da escrava sobre sua ama. No que tange ao benefício para si, o resultado é quase nulo, mas não inócuo para outras personagens, pois efetivamente desencadearão uma série de conseqüências: Doña Rosa intervirá tentando separar Leonardo de Cecilia, sabendo-o agora pai e tio consanguíneo de sua filha; essa separação desperta em Cecilia um estado de ânimo até então desconhecido para ela: passa de ovelha a leão; isso fará com que ela convença a José Pimienta, velho amigo, mas sobretudo apaixonado por Cecilia desde há muito tempo a impedir o casamento. Sua paixão é tal que, apesar de saber que Cecilia já é mãe e apaixonada por Leonardo, não hesitará em assassinar o primogênito dos Gamboa, mas o assassinato não faz com que a história termine aí. Dessa morte, Doña Rosa fará de tudo para punir Cecilia. Esse assassinato convence definitivamente Isabel Ilincheta internar-se em um mosteiro: "Por lo que hace a Isabel Ilincheta, desengañada de que no encontraría la quietud del alma en la sociedad dentro de la cual le tocó nacer, se retiró al convento de las monjas Teresas o Carmelitas, y allí profesó al cabo de un año de noviciado (VILLAVARDE, 1981, p. 403)²².

Quanto à ação do primeiro tipo, somente à Adela María de Regla consegue demover a fim de obter alguma vantagem para si e só estando próxima à menina. Mas seu benefício é

parcial, pois a ama continua escrava em Havana trabalhando como vendedora de carne pelas ruas dessa cidade.

Ainda assim, poderíamos nos perguntar se María de Regla alcançou sua tão esperada alforria²³. Nas palavras de Civantos (*op. cit.*)

Tanto Dionisio como María de Regla son destinados a la creación de un sistema de circulación más regular [María de Regla, como sabemos, vende carne pelas ruas de Havana]. Un movimiento más controlado, pero aparentemente más abierto, parece ofrecer la forma de apaciguar el deseo de imponer límites, de definir identidades, en un momento de cambio en Cuba. (p. 518).

A citação de Civantos refere-se à nova designação de María de Regla: vendedora de carne pelas ruas de Havana²⁴. No entanto, não temos certeza se a escrava conseguiu o que desejava.

Outro fato que nos chama a atenção é que foram necessários os capítulos VIII e IX (p. 301-27) da Terceira Parte do romance para que María de Regla conseguisse influir parcialmente sobre sua ama. Toda sua vida, desde que vive na cidade de Jaruco até os anos que passa no engenho *La Tinaja* é pormenorizadamente contada. No entanto, bastou um parágrafo de cinco linhas no Capítulo VII do livro, o último, para que desencadeasse uma série de ações. É importante observar que do arranjo do casamento de Leonardo, o preparo das bodas, seu assassinato, a apuração dos fatos, o julgamento de Cecilia, sua prisão, o encontro com sua mãe moribunda no mesmo hospital haveria de passar um bom tempo. Mas tudo é sintetizado em cinco linhas pelo narrador. Portanto, o que interessa à sociedade na qual estão inseridas essas personagens vale muito mais a história dos *criollos* que o sofrimento dos escravos ou da população menos favorecida economicamente. Prova disso é a pobreza material de Señá Josefa e sua neta, Cecilia. Em parte alguma da obra vemos Don Cândido as ajudar efetivamente. Tudo que faz é dar uma certa quantia em dinheiro apenas para mantê-las vivas, nada mais. Também vemos a pobreza material do músico Pimienta e sua irmã, Nemesia. Da mesma maneira, assistimos a inúmeros personagens negros ou mulatos que não estão em condições socioeconômicas favoráveis. Em contrapartida, os brancos muitas vezes estão bem situados na sociedade havanesa retratada por Villaverde.

Enfim, quanto à sua intenção de convencer Don Cândido e Leonardo sobre seu sofrimento no engenho, já o vimos, será nula. É que para esses, perder somente um escravo era o mesmo que nada (por exemplo, quando da notícia do suicídio do escravo Pedro Carabalí, Don Cândido desdenha: “¡Ba! Más ha perdido él que yo” (VILLAVÉRDE, 1981, p. 296). Também, quando se refere aos negros, profere inúmeras expressões como “Sacos de carbón” ou emite juízos como “Los negros a veces se empeñan en que los azoten y fuerza es darle gusto o se expone uno a que se le vayan a las barbas.” (VILLAVÉRDE, 1981, p. 288).

Para Leonardo, María de Regla lhe era insuportável:

El primer paso dado [isto é, quando nasceu a filha de Leonardo] fue el de solicitar los servicios de María de Regla, aquella enfermera del ingenio de La Tinaja, cuya astucia y talento la madre [Doña Rosa] y el hijo [Leonardo] conocían de consuno, a pesar de la ojeriza que la miraban (VILLAVERDE, 1981, p. 394).

Portanto, de ama de leite de Cecilia, Dolores e Adela, passando por privações e sofrimentos da mais variada ordem (como a proibição de amamentar sua própria filha e o desterro ao engenho *La Tinaja*), sua estratégia em voltar à cidade de Havana, sua nova vida ali primeiramente como vendedora de carne pela ruas dessa cidade e após como babá da filha de Leonardo e, por fim, a revelação que dá à Doña Rosa sobre a paternidade de Cecilia Valdés, podemos concluir que María de Regla é uma personagem de elevada complexidade não só psicológica, mas também para o desenvolvimento da própria história de Villaverde. Sem ela, dificilmente poderíamos imaginar o romance tal qual nos é apresentado. Desse modo, considero María de Regla como uma das protagonistas deste intrigante romance de Villaverde.

6. A RESPEITO DAS AÇÕES DE DOÑA ROSA

Nome completo: Rosa Sandoval de Gamboa. Isso nos é dado a conhecer somente no Capítulo XII da Primeira Parte. No que se refere às personagens principais, geralmente Villaverde apresenta aos poucos suas características, inclusive seus nomes. Como hábil escritor, não nos pinta de uma só vez cada protagonista. Sua estratégia consiste em nos apresentar ao longo da história de que modo é cada “ator” de seu romance. Isso tem especial relevância na obra, pois vamos construindo a cada passo como é na realidade cada indivíduo. Tal fato vale também para Doña Rosa. No Capítulo II da Primeira Parte, Villaverde nos informa não o nome da matriarca, mas a uma “señora algo gruesa, vestida com mucho aseo, que estaba arrellanada en un ancho sillón y descansaba los pies en un escabel” (VILLAVERDE, 1981, p. 18). E mais adiante, no Capítulo VII, o narrador nos dá a conhecer seu pré-nome em uma admoestação de Don Cándido: “ – Rosa, tus mamanteos van a perder a ese muchacho [a Leonardo].” (VILLAVERDE, 1981, p. 54).

Interessante personagem, Doña Rosa também desempenha papel fundamental na obra. Filha de ricos fazendeiros, herdou-lhes grande fortuna e casou-se com Don Cándido cuja posição sócio-econômica era então bem inferior a dela. Possui muitos escravos, tanto na cidade de Havana, onde mora, como no engenho *La Tinaja*, no interior, também herança de seus pais (VILLAVERDE, p. 1981: *loc. cit.*).

Sua maior preocupação é o bem-estar de seu filho, Leonardo. Outra preocupação que lhe ocupa em toda a história é a fidelidade de seu marido. Sempre desconfiou do episódio em que Don Cándido teve grande participação, qual seja, o da amamentação de Cecilia Valdés. A ela, jamais lhe foi convincente o argumento de seu marido que estaria encobrindo a

paternidade de um amigo seu. Quando da descoberta da falsa história da amamentação de Cecilia revelada pelo médico Don Montes de Oca, no Capítulo XIII da Segunda Parte, a matriarca da família se convence de dita infidelidade, embora não tenha provas materiais. Por esse motivo, passa a mimar ainda mais a seu filho e, em contrapartida, odeia seu marido e lhe redobra o ódio à María de Regla.

Prova de seu zelo desmedido por Leonardo constata-se no Capítulo XII da Primeira Parte. Seu filho quer um novo relógio importado da Suíça. O preço: dezoito onças de ouro. Em princípio, Leonardo dissimula seu interesse: “ – No creas que te voy a pedir.” [O relógio à sua mãe] (...) “Entretanto Leonardo fingía no advertir la actitud abstraída de su madre, ni dar indicios de arrepentimiento por el embarazo en que le había puesto con sus antojadizas indicaciones.”²⁵. Após longa discussão, a matriarca cede e mais tarde o presenteia enquanto esse fingia dormir, pois efetivamente Doña Rosa não tem coragem de pedir a Leonardo que guardasse as meias onças de ouro que recebia dela mesma a cada dia: “¡Pobrecito! – exclamó en tono casi audible – ¿Por qué había yo de privarle de nada cuando está en la edad de gozar y divertirse? Goza y diviértete, pues...” (VILLAYERDE, 1981, p. 99). É que para o amante de Cecilia, ter paciência, guardar dinheiro, planejar minimamente o futuro não condizem com seu temperamento, pois sempre foi mimado por sua mãe e é por isso que todos os seus desejos têm de ser satisfeitos no mesmo instante.

E não somente aos pedidos materiais Doña Rosa é condescendente com seu filho. Suas atitudes, por mais suspeitas que sejam, sempre são vistas como algo natural ou até recomendável. Por exemplo: no Capítulo X da Segunda Parte, quando Leonardo sai às escondidas para um encontro secreto com Cecilia, mas é descoberto por Don Cândido, esse, colérico, diz a sua esposa que seu filho iria fazer alguma coisa ruim, mas a matriarca lhe responde: “ – Quizás ha ido a tomar el fresco, quizás ha querido darte gusto levantándose de madrugada. No hay razón para sospechar nada malo” (VILLAYERDE, 1981, p. 180).

Assim, ao aquiescer aos caprichos de Leonardo, Doña Rosa dá uma espécie de livre conduto a seu filho. Também quando age para enganar Don Cândido, geralmente conta com a ajuda de Leonardo. Há, dessa forma, uma espécie de cumplicidade recíproca entre mãe e filho. Essa é uma das características que é evidente à matriarca.

Se Doña Rosa é indulgente com Leonardo, em contrapartida, é implacável com María de Regla. E embora não possua as informações que possui sua escrava, tem, como rica *criolla*, poder para agir grandemente, seja à socapa de seu marido, seja de modo claro.

Importante atentarmos ao fato da simultaneidade das ações nesse romance. Em diversas passagens, muitos fatos ocorrem ao mesmo tempo, como por exemplo, do indulto que dá Doña Rosa a muitos escravos castigados por D. Liborio no Capítulo VI da Terceira Parte enquanto Pedro Carabalí comete suicídio (informação dada no capítulo seguinte, mas cujo tempo da ação se dá no Capítulo VI). Com relação à María de Regla, o rancor que lhe

guarda Doña Rosa cresce-lhe à medida que vão aumentando as evidências sobre a paternidade de Cecilia reveladas pelo médico Montes de Oca (VILLAVARDE, 1981, p. 201). Estando no engenho, após o referido perdão aos escravos capturados, a única pessoa que não é perdoada é María de Regla. Aos primeiros pedidos de Adela: “ – No, no. Ella no merece perdón... Tampoco se ha dignado pedírmelo.” Sobre isso, o narrador comenta: “Cambió doña Rosa de repente de semblante y de actitud, pasando del fervor piadoso a la seriedad y... a la ira.” (VILLAVARDE, 1981, p. 294).

O problema da ira de Doña Rosa com María de Regla se apresenta de modo ambíguo no romance. Não sabemos ao certo se a matriarca odeia sua escrava pelo fato de amamentar a uma menina que talvez fosse filha de seu marido, ou se pelo fato de sua ama de leite a ter desobedecido quando da amamentação de Adela. Talvez seja a soma dos dois. Mas um fato é evidente. Na trama do romance, devido a seu preconceito com relação aos escravos – fato comum a muitas pessoas na época – Doña Rosa em momento algum tenta angariar a simpatia de sua escrava. Tudo que sabe fazer é castigá-la. Se, em princípio, não a pune devido à suposta desobediência da amamentação dos bebês, em momento posterior o fará com todo rigor. Mais uma vez, Civantos (*op. cit.*) informa:

Este arreglo [o da amamentação de Cecilia] crea “celos” y “fuertes sospechas” por parte de Doña Rosa, las cuales desahoga cuando María de Regla ha cometido otro delito más concreto (la doble lactancia) y la destierra al ingenio después de cumplirse su encargo como nodriza de Adela” (VILLAVARDE, 1981, p. 509).”

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Dada a inépcia da matriarca desde o início do romance, somente por acaso suas suspeitas com relação à paternidade de Cecilia Valdés serão confirmadas. A primeira, como vimos, com o médico Montes de Oca. E, por fim, será preciso a circunstância excepcional de Dionisio preso para que a escrava revele-lhe a verdade à sua ama .

Desse modo, seria interessante confrontarmos a densidade psicológica das duas personagens. Enquanto Doña Rosa, dado seu preconceito, somente sabe castigar à María de Regla e ser cega aos vícios de seu filho (ou como prefere dizer Don Cándido “ – Si de propósito te pusieras, Rosa, a perder el muchacho, me parece que no lo harías mejor” (VILLAVARDE, 1981, p. 208), María de Regla, dada sua condição desfavorável, tem de lançar mão dos mais requintados argumentos para convencer sua ama e todas as mulheres (quando da visita no engenho) da injustiça de sua punição. Ganha, com isso, densidade psicológica que não vemos em sua ama. Mas, como vimos acima, essa operação terá um efeito muito reduzido, ao menos no início, dada a condição sócio-política de Cuba nessa época. Portanto, Doña Rosa tem poder para resolver suas suspeitas, mas não sabe usá-lo. Poderíamos nos perguntar ainda se, para ela, valeria à pena a alforria de seus escravos Dionisio e sua esposa, essa intragável

ela, em troca de informações verídicas sobre a paternidade de Cecilia Valdés.

María de Regla, em contrapartida, tem a informação de que tanto necessita sua ama, mas só irá revelá-la à matriarca no fim do romance, dada, mais uma vez, à inépcia de Doña Rosa.

NOTAS

1. Ed. Ayacucho. Caracas: 1981. Disponível em www.bibliotecaayacucho.gob.ve Último acesso em 30/11/2015; 12:30h. Doravante, todas as referências neste trabalho pertencem a esta edição.
2. Por mais de quarenta anos esta obra seria trabalhada e (re)conceitualizada pelo autor, às vezes, por longos períodos "descansando", pois dada a vida atribulada de Villaverde e a complexidade da obra, mencionada na introdução de seu romance, não lhe foi possível tratá-la com a atenção necessária: "...llevé vida muy activa y agitada, ajena por demás a los estudios y trabajos sedentarios." (...) "...no me concedieron ánimo ni vagar para entregarme a la obra larga..." p. 4-5.
3. Que "parece" não saber sobre o parentesco de Cecilia. O verbo vai entre aspas porque Cecilia é muito parecida com a irmã caçula de Leonardo, Adela. Tal fato se percebe no Capítulo XII da Segunda Parte, quando Isabel, a pretendente de Leonardo para o casamento, pensa ver Adela quando na verdade vê Cecilia.
4. Como observa Rita de Maeseneer em "Celebrar, tragar, amamentar lo cubano: los contextos culinarios en *Cecilia Valdés* de Cirilo Villaverde", Villaverde faz com que María de Regla narre a história para o leitor no lugar do próprio narrador, ou o artigo de Roberto González Echevarría, "España en *Cecilia Valdés*" em que é feita a mesma observação.
5. Característica interessante nessa obra é a liberdade que possuem algumas personagens para tomar determinadas decisões: D. Liborio, capataz de *La Tinaja*, tem a permissão de Don Cândido para açoitar os escravos desse engenho quando bem lhe aprouver, embora Doña Rosa os desaprove, com exceção aos castigos infligidos à María de Regla; Leonardo pode espancar seus criados quando lhe apetecer e visitar Cecilia Valdés, fatos aprovados por sua mãe e reprovados por seu pai, etc. Vemos, portanto, uma espécie de assimetria nas ações de algumas personagens nesta obra.
6. Como se sabe, o leite de Doña Rosa secara nos primeiros dias de vida da menina impossibilitando-a de amamentá-la porque "...por no sentirse ella en condiciones para desempeñar por entonces aquél, el más dulce de los deberes de madre" (VILLAVERDE, 1981, p. 172-3). Acrescenta-se a isso, a preciosa informação de Juan G. Gelpí a respeito dessa personagem: "María de Regla constituye una figura mediadora y transgresora. Les da el pecho a su propia hija negra Dolores, a la mulata Cecilia Valdés y a la hermana blanca de ésta, Adela Gamboa". "El discurso jerárquico en "Cecilia Valdés" In: Revista de Crítica Literaria Latinoamericana. Año 17, No. 34 (1991), p. 47-61 (esp. p. 52). O crítico ainda acrescenta outra importante informação: longe de unir as três raças (porque María de Regla amamenta à Adela (criolla), Cecilia (mulata) e Dolores (negra), Villaverde desfaz essa ilusão no final do romance porque, como sabemos, nada termina bem: Leonardo é assassinado, Cecilia é presa e María de Regla continua escrava pelo menos por um bom tempo. Também assim, Christina Civantos acrescenta que não somente María de Regla, mas grande parte das amas de leite nessa época eram figuras incômodas, um mal necessário: "Así y todo, por la mera existencia de la nodriza, María de Regla, persiste el espectro de la mala madre – la madre que no cumple con su deber sagrado". "Pechos de leche, oro y sangre: Las circulaciones del objeto y el sujeto en Cecilia

Valdés”. In: *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXI, Núm. 211, Abril-Junio 2005, p. 505-19. Veremos mais adiante que não parece ser somente esse o motivo do ódio que sente Doña Rosa à sua escrava.

7. “El incesto y el mestizaje en Cecilia Valdés” In: *Revista Iberoamericana*: 2004, Vol. LXX, nº 206, p. 87-101. É importante acrescentar, então, que a pena imposta à María de Regla por Doña Rosa equivalia a de um homicídio. Veja, por exemplo, seu marido Dionisio o qual, após assassinar a Tondá, espécie de caçador de recompensas para capturar escravos em Havana, "El tribunal le condenó a diez [años] de cadena" para a composição de ruas (VILLAVERDE, 1981, p. 403).

8. *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXI, núm. 211. Abril-Junio 2005, 505-19.

9. Também é importante lembrar que a resposta de Doña Rosa às supostas provocações da escrava aos escravos e homens em *La Tinaja* era sempre a mesma: “ - Castigue a esa perra” (p. 316).

10. “Castigo que se le daba al esclavo, estando en posición este con la boca abajo, usando el mayoral o el contramayoral el látigo.” Nota de Iván A. Schulman, na introdução da edição da Biblioteca Ayacucho (VILLAVERDE, 1981, p. 176).

11. Ironicamente seu nome indica aquele que tem a natureza emotiva, amável e condescendente.

12. Aqui vale lembrar Foucault em *Vigiar e Punir*. Nas primeiras páginas da obra, o filósofo menciona a questão do suplício para penas consideradas graves (como o parricídio) e praticada em fins do século XVIII e início do XIX. Essa modalidade de castigo foi sendo abolida aos poucos, optando-se por penas alternativas como a reclusão, por exemplo. Mas não parece ser o caso nos engenhos de açúcar em Cuba e no romance de Villaverde (e, ao que parece, de forma geral no continente americano). Na lógica dos Gamboa, qualquer delito dos escravos deveria ser castigado severamente, pois não fazia sentido para os senhores de engenho a reclusão de seus escravos uma vez que eles deveriam produzir, mesmo estando machucados.

13. Na nota número 15 do referido artigo, o autor aponta cinco ocorrências de aspas na fala da personagem em seu relato de dezesseis páginas (VILLAVERDE, 1981, p. 311-326)

14. Disponível em www.youtube.com/watch?v=BrhlXB4xxZo.

15. Procedimento muito semelhante ocorre à protagonista da única obra citada por Villaverde na introdução de *Cecilia Valdés: La joven de la flecha de oro* (1841). Paulina, a protagonista do romance, aceita casar-se com Cifuentes, trinta e três anos mais velho, por sugestão de sua mãe e suas irmãs. Após ser cerceada implacavelmente por seu marido, privando-a inclusive de assomar-se à janela, enlouquece e grita desesperadamente ao ouvir o nome de Cifuentes. Assim, parece ser algo comum em Villaverde o alto grau de suscetibilidade psicológica das filhas mais novas em seus romances.

16. “La primitiva Cecilia Valdés” In: *Cuba en la UNESCO: Homenaje a Cirilo Villaverde*. Marzo,

1964, Año 3-4-5, p. 247.

17. Fica sugerido no romance que as filhas ricas e brancas também não escapariam dos preconceitos comuns à época. Vide, por exemplo, a referida passagem na qual Antonia ameaça castigar duramente ao cocheiro e escravo Aponte por este ter brigado com outro cocheiro após um acidente.

18. *La Habana a mediados del siglo XIX*. Madrid: Imprenta de la Ciudad Lineal, 1925, p. 113. O autor relata ainda: “Recuerdo haber oído varias veces en cuestiones, lanzar como insulto uno a otro la palabra *mulato*, y contestar el agraviado con mucho énfasis: *Yo no soy mulato, yo soy Valdés*” (BARRAS Y PRADO, 1925, p. 113-4).

19. In: *Cuadernos de Literatura*, nº 31. Enero-Junio 2012.

20. Sabemos que Dionisio estava condenado, pois, anteriormente, no Capítulo V da quarta parte, o Alcaide havia aconselhado a Dom Cândido a renunciar a seu escravo e entregá-lo ao mando da lei (VILLAVARDE, 1981, p. 371) após ter ciência do assassinato de Dionisio frente a Tondá. Então, o representante da lei aconselha Don Cândido: “Se entiende en derecho entregar el esclavo a la noxa, al acto de la renuncia del dominio directo que sobre él tiene el amo, en favor del tribunal de justicia que le juzga por el delito o daño cometido.” (VILLAVARDE, 1981, loc. cit.).

21. Esquemáticamente, poderíamos dispor dos acontecimentos nessa ordem:
María de Regla → Adela. Resultado: não estando no engenho, Doña Rosa não cede.
age sobre

Em La Tinaja: María de Regla → Adela.
age sobre

Resultado: Adela → Doña Rosa e María de Regla volta ainda como escrava à Havana.
age sobre

Mas, com relação a Dionísio:

María de Regla → Doña Rosa. Resultado: Doña Rosa nada fará por Dionisio.
age sobre

No entanto, de posse dessa informação: Doña Rosa → Leonardo e Isabel (casamento).
age sobre

O casamento, por sua vez, → Cecilia.
age sobre

Então, Cecilia → Pimienta.
age sobre

Pimienta → Leonardo
age sobre (assassina-o).

Doña Rosa → Cecilia
age sobre (faz com que a aprisionem).

22. "Si éste [o escravo] no está contento con su amo, la ley le concede un tiempo determinado para buscar otro; si quiere coartarse o empezar a redimir su cautiverio, la ley se lo concede también, obligando al amo a recibir cincuenta pesos (...) estando hoy prohibidos los castigos fuertes, y cualquier autoridad tiene derecho a impedirlos" (BARRAS Y PRADO, 1925, p. 110-1). Mas essa informação vale somente a partir de 1864, época bem posterior ao do romance.

23. Uma mostra do desejo de María de Regla em obter a liberdade encontra-se no Capítulo VIII da Terceira parte quando do encontro com as filhas de Don Cándido: "¡La libertad! ¿Qué esclavo no la desea? Cada vez que oigo pierdo el juicio, sueño con ella de día y de noche, formo castillos, me veo en la Habana rodeada de mi marido y de mis hijos..." (VILLAVARDE, 1981, p. 316).

24. Com a nova "profissão", María de Regla ao menos teria como guardar algum dinheiro e comprar sua liberdade após alguns anos, fato comum a muitos escravos não só em Cuba, mas também no Brasil.

25. Podemos encontrar a mesma tópica em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, publicado um ano após a obra de Villaverde. Marcela, a amante do protagonista que dá nome ao romance, finge não querer uma jóia: "Assim foi que um dia, como eu não lhe pudesse dar certo colar, que ela vira num joalheiro, retorqui-me que era um simples gracejo, que o nosso amor não precisava de tão vulgar estímulo. - Não lhe perdôo, se você fizer de mim essa triste idéia, concluiu ameaçando-me com o dedo." E, após presentear sua amante com a referida jóia: "Marcela teve primeiro um silêncio indignado; depois fez um gesto magnífico: tentou atirar o colar à rua. Eu retive-lhe o braço; pedi-lhe muito que não me fizesse tal desfeita, que ficasse com a jóia. Sorriu e ficou." Disponível em <www.dominiopublico.gov.br> pesquisa. (Último acesso em 10/07/2016; 20h:55min.).

BIBLIOGRAFIA

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Abril Cultura, 1973.

BARRAS Y PRADO, A. *La Habana a mediados del siglo XIX*. Madrid: Imprenta de la Ciudad Lineal, 1925.

CIVANTOS, C. “Pechos de leche, oro y sangre: Las circulaciones del objeto y el sujeto en Cecilia Valdés”. In: *Revista Iberoamericana*. Vol LXXI, nº 211, Abril-Junho 2005, p. 505-19.

FOUCAULT, M. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Trad. Lígia M. Pondé Vassalo. Petrópolis. Ed. Vozes, 1977.

GELPÍ, J. G. “El discurso jerárquico en Cecilia Valdés”. In: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año 17, nº 34, 1991. P. 47-61.

MONTELEONE, K. “El incesto y el mestizaje en Cecilia Valdés” In: *Revista Iberoamericana*. Vol. LXX, nº 206, Janeiro-Março, 2004. P. 87-101.

VILLAYERDE, C. *Cecilia Valdés o la loma del ángel*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1981 (edição on line disponível www.bibliotecayacucho.gob.ve).

_____ “La primitiva Cecilia Valdés” In: *Cuba en la UNESCO. Homenaje a Cirilo Villaverde*. Havana: Março de 1964, anos 3-4-5. P. 232-51.

MARTÍN RIVAS: entre o Romance Histórico e o de Costumes

Alexandre Baquero Lima

Resumo

Martín Rivas – *Novela de Costumbres político-sociales*, de Alberto Blest Gana, foi publicado em 1862 e desde então tem sido reconhecido como uma obra realista de costumes, aos moldes dos romances de Balzac. O autor narra a exemplar ascensão de um “tipo social” que vem do interior para triunfar na alta sociedade aristocrática de Santiago. Inserida na tradição latino-americana da cidade letrada, esta obra busca apresentar os leitores da época com esse herói romântico que paira acima de todos os outros personagens e que, no entanto, possui suas próprias contradições, particularmente derivadas das posições políticas de sua classe social. Nesse sentido, este artigo procura analisar tal personagem, Martín, em comparação com Ivanhoe, herói medíocre do Romance Histórico de Walter Scott, e com Rastignac, herói de Balzac em *O Pai Goriot*. De certa forma, a inadequação entre a forma realista do romance de costumes e as particularidades desse personagem romântico, longe de configurar um defeito da obra, explicita como sua estrutura interna assimila a especificidade histórica do conturbado momento político-social chileno.

Palavras-chave: Alberto Blest Gana; Literatura Chilena; Romance de costumes; Romance Histórico.

Resumen

Martín Rivas – *Novela de Costumbres político-sociales*, de Alberto Blest Gana, fue publicada en 1862 y, desde entonces, reconocida como una novela realista de costumbres “a la Balzac”. El autor narra el ejemplar ascenso de un “tipo social” que viene del interior de Chile para triunfar en la alta sociedad aristocrática de Santiago. Este protagonista es un héroe romántico que resuelve todos los problemas de sus pares y que, sin embargo, posee sus propias contradicciones, particularmente derivadas de las posiciones políticas de su clase social. Así, este artículo pretende analizar el personaje de Martín, en comparación con Ivanhoe, el héroe mediocre del Romance Histórico de Walter Scott, y con Rastignac, protagonista de Balzac en *Le Père Goriot*. Lo que planteamos es que la inadecuación entre la forma realista del romance de costumbres y las particularidades de este personaje romántico, lejos de configurar un defecto de la obra, explicita como su estructura interna asimila la especificidad histórica del conturbado momento sócio-político chileno.

Palabras clave: Alberto Blest Gana; Literatura Chilena; Novela de costumbres; Novela Histórica.

INTRODUÇÃO

Martín Rivas – *Novela de Costumbres político-sociales*, romance de Alberto Blest Gana publicado em 1862, obteve desde o começo um grande êxito de público e de crítica. Narrava a história de um burguês sem capital que vem do interior para triunfar na cidade grande através de seu próprio trabalho e guiado pela sua retidão moral. O livro tem início com uma dedicatória que já conduz o leitor a uma interpretação edificante da obra e que não podemos deixar de considerar: “su protagonista ofrece el tipo, digno de imitarse, de los que consagran un culto inalterable a las virtudes del corazón” (BLEST GANA, 2016, p.5, grifo meu). Essa manifestação do propósito autoral fornece uma chave de leitura para, ao menos, mais dois aspectos do romance: o narrador, onisciente e comentador, que será um porta-voz do autor para a crítica dos costumes da época; e o enredo, que vai demonstrar como os que se mantêm dentro do padrão de virtude serão premiados, por "su constancia y su trabajo".

O programa literário do autor pode ser conferido em seu discurso de posse na Faculdade de Humanidades da Universidade do Chile em 1861, um ano antes da publicação do livro. Naquele momento, Blest Gana comentava a situação embrionária da literatura chilena, afirmando a necessidade de que os poetas procurassem sua inspiração na coletividade e na história nacional, para que suas ideias pudessem prestar mais serviço à cultura do que ao simples entretenimento fugaz, e defendia o caminho da filosofia como base para a tarefa intelectual literária, se inserindo dentro da recente historiografia liberal romântica. Nesse sentido, o autor declarava sua preferência pelo romance:

la novela, por el contrario [de la poesía], tiene un especial encanto para toda clase de inteligencias, habla el lenguaje de todos, pinta cuadros que cada cual puede a su manera comprender y aplicar, y lleva la civilización hasta las clases menos cultas de la sociedad, por el atractivo de escenas de la vida ordinaria contadas en un lenguaje fácil y sencillo. Su popularidad, por consiguiente, puede ser inmensa, su utilidad incontestable (BLEST GANA, 1991, p.53, grifo meu).

A explicação de sua preferência pelo romance apresenta dois aspectos muito importantes para nossa leitura de *Martín Rivas*. Primeiro, essa “missão civilizatória” da literatura, espécie de *Zeitgeist* romântico da cidade letrada do século XIX, que abarca desde Sarmiento até José de Alencar, passando por Lastarria - que havia escrito o primeiro manifesto literário romântico do Chile em 1842. A principal diferença entre Blest Gana e eles reside no segundo aspecto dessa preferência: o emprego do modo realista do romance de costumes à la Balzac, por sua “popularidade e utilidade”.

Uma vez que o subtítulo de *Martín Rivas* já promove a filiação da obra a essa tradição literária, a adição desse qualificativo “político-sociales” sugere algo a mais na relação entre ambos os termos e o que ela implica para os costumes a serem descritos. Se “sociais” tem a ver com a vida cotidiana das classes retratadas e com o enredo baseado em triângulos

amorosos, o termo “político” determina que esses costumes retratados participem ou interfiram na vida política dos personagens e da sociedade e correspondam, dessa maneira, às ideologias da época. Essa correspondência pode ser verificada na própria dedicatória, como vimos, e nas amplas digressões do narrador sobre os costumes e política da época, bem como no cinismo com que o mesmo apresenta alguns de seus personagens. Ora, uma das linhas de força do livro reside, ao meu ver, nesse modo como as particularidades da época estão presentes na estrutura interna da obra.

1. A REPÚBLICA DAS LETRAS

Já foi apontado pela crítica (CONCHA, 1997) que o distanciamento histórico entre o período em que ocorrem os episódios narrados (1850-1851) e o momento da publicação do livro (1862) é altamente significativo. Após duas décadas de governos conservadores e no início da terceira, o decênio de 1850 começava com uma revolta liberal - o motim de Urriola narrado no livro - contra o presidente Manuel Montt e terminaria com a eleição de José Joaquín Pérez, inaugurando a primeira de três décadas consecutivas de governos liberais. No entanto, a trajetória ascendente do liberalismo, da mesma forma que a de Martín, foi fruto de conciliações com o conservadorismo da época. De fato, um ano antes do mencionado motim de Urriola, José Victorino Lastarria publicava seu manifesto, *Bases de la Reforma*, em que propunha uma série de reformas para a lei de imprensa, para a lei eleitoral e para a guarda civil, entre muitas outras questões. Os críticos chilenos Istvan Jáksic e Sol Serrano destacam que, de forma implícita, o autor criticava a posição liberal da década de 1820 e, curiosamente, não pretendia alterar a Constituição Conservadora de 1833. Um de seus argumentos era o de que essa Constituição autoritária tinha sido importante para a manutenção da ordem na época e que, agora, “Las reformas son las únicas que impiden las revoluciones” (LASTARRIA, 1850, apud JAKSIC; SERRANO, 2010, p. 78). De certa forma, Lastarria pavimentava ideologicamente a acomodação liberal que irá criticar alguns anos depois.

Ao final da década de 1850, um dos motivos da desestabilização do governo conservador de Manuel Montt foi a aliança entre a ala mais moderada do liberalismo chileno com o grupo conservador ultramontano em torno à discussão constitucional sobre os direitos e deveres da igreja católica com o Estado. Esse conflito geraria a segunda revolta liberal da década, que, mesmo sufocada pelo governo, impediria Manuel Montt de fazer seu sucessor na presidência. O episódio ficou conhecido como a fusão liberal-conservadora de 1858, que Bernardo Subercaseaux definiu, para além da questão religiosa, como “una manifestación política de los vínculos entre la aristocracia terrateniente agroexportadora y sectores mineros y mercantilistas enriquecidos” (SUBERCASEAUX, 1997, p. 151), demonstrando que se tratava, sobretudo, de uma questão econômica. Se a divisão em dois grupos com visões distintas

parecia distanciar suas aspirações políticas, o fato é que os privilégios da reduzida elite ilustrada, em face da população como um todo, desanuviavam as diferenças entre liberais e conservadores.

A razão fundamental de tais privilégios e a consequente supremacia dessa elite se explicam, segundo Angel Rama, pelo “paradoxo de que seus membros foram os únicos exercitantes da letra num meio desguarnecido justamente de letras, os donos da escritura numa sociedade analfabeta” (RAMA, 1983, p. 44). O caráter urbano e restrito desse grupo que controlava a comunicação e a ideologização do poder certamente contribuiu para essa aproximação, por acentuar suas afinidades e, também, suas diferenças em relação à população em geral. As tertúlias do “Círculo de Amigos de las Letras”, associação literária que funcionou na casa de Lastarria com a intenção de promover a literatura nacional - num território neutro em assuntos de política e religião -, acabaram por distender as relações entre ambos os grupos (SUBERCASEAUX, 1997, p. 157), o que certamente contribuiu para a possibilidade de um concerto liberal-conservador. Blest Gana, que participou dessa elite ilustrada, primeiro como escritor e, posteriormente, também como diplomata, integrou e atualizou essa tradição latino-americana da Cidade Letrada com sua obra, da qual propomos ler aqui o romance *Martín Rivas*.

2. MARTÍN RIVAS

Em seu ensaio sobre "*O Pai Goriot* de Balzac", Roberto Schwarz revela como, para além dos costumes, o dinheiro é o principal fio condutor da narrativa do autor francês, porque torna equivalentes todas as mercadorias à venda no romance, incluindo a memória e a beleza (SCHWARZ, 1963). Blest Gana também percebe essa mesma natureza arrasadora que amesquinha as relações sociais e, através de largos comentários do narrador, critica como “todo va cediendo su puesto a la riqueza” (BLEST GANA, 2016, p. 12). No entanto, as semelhanças param por aqui, porque Blest Gana “aperfeiçoa” o autor francês, conforme a postulação formulada por Doris Sommer, segundo a qual: “Talvez a maneira mais significativa [de aperfeiçoar] tenha sido o casamento do dinheiro com a moralidade, parceiros que parecem estar irreparavelmente separados por Balzac” (SOMMER, 1984, p. 258). E essa “correção” se manifestaria no personagem de Martín que, ao menos na intenção do autor, realiza esse “aperfeiçoamento” ao assumir os negócios de Don Dámaso e se casar com Leonor, sua filha e herdeira.

O primeiro aspecto relevante deste protagonista já foi indicado na dedicatória do livro: ele é um tipo social digno de ser imitado. Essa caracterização ecoará praticamente a todo momento no romance, pela força com que Martín destoa em relação aos demais personagens da história. Ele acompanha Rafael e Agustín ao *picholeo*¹, mas não encontra diversão no meio da festa; repreende o seu futuro cunhado, Agustín Encina, por cortejar Adelaida, moça de

extração humilde, e mesmo assim se esforça para resolver o falso casamento que lhes é impingido; ele dirige de forma inteligente os negócios de Don Dámaso Encina, o futuro sogro, por quem é reconhecido ao final do romance: “no miento si digo que debo a Martín mucha parte de las ganancias de este año” (BLEST GANA, 2016, p. 311). Dessa maneira, Martín é transformado numa espécie de herói romântico burguês, alter ego do autor, que compartilha dos seus ideais liberais e dos de seu amigo Manuel Antonio Matta, a quem o livro é dedicado.

O romance inicia-se com a chegada de Martín à casa de Don Dámaso. Todo o primeiro capítulo será dedicado à apresentação do protagonista e do seu anfitrião. A descrição de Martín é a de um jovem melancólico, com olhar apagado e pensativo, mas de estatura regular e formas bem proporcionadas:

El conjunto de su persona tenía cierto aire de distinción que contrastaba con la pobreza del traje, y hacía ver que aquel joven, estando vestido con elegancia, podía pasar por un buen mozo a los ojos de los que no hacen consistir únicamente la belleza física en lo rosado de la tez (...) (BLEST GANA, 2016, p. 08).

Este capítulo, assim, sumariza o jogo de contrastes com o qual o narrador nos apresenta o personagem em meio aos diálogos da cena inicial: a altivez de seu caráter esbarra na pobreza de seu traje, o que provoca o riso burlesco do criado. Da mesma forma, a inadequação de suas roupas provincianas ao ambiente citadino será tratada com escárnio pelo filho do burguês, Agustín, rapaz de modos pateticamente afrancesados. Esses contrastes derivam da origem de Martín, apresentada no capítulo seguinte em que somos informados da razão pela qual Don Dámaso deve alguns serviços ao seu pai. Com efeito, no passado, José Rivas possuía uma mina de prata no Norte e muitas dívidas com a casa de comércios de Valparaíso, para a qual o então jovem Dámaso trabalhava na época. Ao cobrar essas dívidas, e na posse do dote que recebera por seu casamento com a nada graciosa Doña Engracia, Dámaso tinha acordado, na ocasião, um empréstimo extremamente desvantajoso para o pai de Martín, que perdeu, assim, toda a sua mina pouco antes dela finalmente começar a render. Rebaixado então a administrador, José Rivas viu a fortuna de Don Dámaso crescer exponencialmente por conta dos juros cobrados de sua dívida.

A origem da fortuna do usureiro obriga a revisar, a partir dela, o pressuposto jogo de contrastes com o qual o protagonista foi descrito: Martín não é pobre, ele está pobre. Seu aspecto inicial contrasta com seu traje porque sua origem familiar, a sua essência natural é a de um burguês, o que significa que ele possui a potência de superar sua atual situação de vida. Tanto é assim que Leonor, a moça rica, justifica seu amor por ele alegando que “Martín, aunque pobre, tiene alma noble, elevada inteligencia; esto basta para justificarme”; e, sem resposta dos pais, continua: “es también de buena familia; no le falta, por consiguiente, más que ser rico” (BLEST GANA, 2016, p. 311). O casamento de ambos é o final feliz que coroa a

ascensão do protagonista, mas não apenas pela riqueza alcançada e sim porque, acima de tudo, Martín se reencontra com sua essência social burguesa que estava camuflada pelos seus pobres trajes, no começo da história.

Muito diferente é o caso do oficial da Guarda Civil, Ricardo Castaños, que corteja Edelmira Molina, filha da modesta dona Bernarda, que promove as reuniões do picholeo. A única descrição que temos dele provem de uma fala do aristocrata, amigo de Martín, Rafael San Luís:

Edelmira ha soñado, tal vez, algo más poético en armonía con los héroes de folletín, porque desdeña los homenajes de este hijo menor de Marte que se desespera dentro de un uniforme como si se tratase de una perpetua postergación en su carrera (BLEST GANA, 2016, p. 56).

Tanto o protagonista quanto este capitão são jovens de poucos recursos econômicos, mas, enquanto Ricardo Castaños é apresentado como “um filho menor de Marte”, Martín possui o potencial de se tornar o herói de folhetim de Edelmira. Dentro dessa concepção estamentária e rígida, fica claro por que o protagonista do romance não poderia ser um capitão de exército qualquer como Ricardo, ou por que Martín não poderia se casar com Edelmira, pertencente a uma família de substrato baixo, como a de *medio pelo*². O que determina os casamentos no livro é a condição de classe de cada um, e não a situação, inclusive para Rafael San Luís. Sua história é marcada por um destino trágico porque ele teve um filho fora de sua classe, o que impede seu casamento com Matilde, amiga de Leonor e também de classe alta, união que tinha sido convenientemente arranjada pelo amor e pelo arrendamento da fazenda de tio dele.

A idealização romântica de Martín fica ainda mais evidente na comparação com o protagonista d’*O Pai Goriot*, Rastignac. Ambos os romances narram a trajetória de ascensão destes arrivistas, que logram adentrar nas classes aristocráticas de Santiago e de Paris, com especial atenção dos autores aos costumes das classes sociais retratadas. Não obstante, Balzac trata a ascensão de seu “herói” de forma completamente desiludida. A trajetória de Rastignac é a do abandono gradativo de seus escrúpulos pela vontade de penetrar nos altos salões de Paris. Em certo momento, o pérfido amigo Vautrin o aconselha a se casar com a jovem Victorine pela herança que receberá do pai, após a “repentina” morte do meio-irmão. Rastignac, escandalizado, rejeita a proposta em um princípio, mas, num momento de desespero, deixa o criminoso entender que está colocando seu plano em execução. Esse tipo de atitude é impensável para a moral estoica de Martín.

Se a ação final de Rastignac, de enterrar o pai Goriot, parece sugerir algo de redentor para a sua jornada, Balzac assim o faz apenas para zombar de mais essa ilusão no final do livro: o “Agora, somos nós” de Rastignac coroa a aprendizagem do protagonista que verte sua

última lágrima de jovem sobre a colmeia buliçosa de Paris, agora determinado a lhe absorver o mel. Blest Gana, ao contrário, narra uma trajetória que ele julga isenta de pecados, pela ausência de comentários negativos sobre seu protagonista, ao tempo em que estes transbordam sobre os demais. Essa postura é idealizada porque redentora e livre da amarga e tão significativa desilusão do escritor francês.

Certamente, a história das ideias liberais no Chile nos propõe uma leitura romântica desta obra, caracterizada pela ideia de progresso e de construção nacional que Lastarria já havia proposto em 1842 e que Martín exemplifica e executa com seu final feliz. Dessa forma, ao passo que Balzac parece se preocupar mais com descrever Paris e seus vícios, Blest Gana intenciona normatizar a sociedade chilena. Essa idealização romântica e liberal de Martín, no entanto, esbarra em algumas contradições do personagem que, conforme aponta Laura Hosiasson, também se manifestam no narrador. A mais evidente é a participação do protagonista no mercado matrimonial de Santiago (HOSIASSON, 2004). A este respeito, nos ajuda a pensar Raymond Williams, quando afirma que as novas leis de herança em Londres, no século XIX, impulsionaram nas cidades a “temporada social”: bailes, jantares e visitas que visavam o arranjo de casamentos entre os herdeiros das famílias e que o crítico inglês comparou a um mercado imobiliário (WILLIAMS, 1973).

Martín atua nesse mercado matrimonial como um agente de classe para frear as aspirações da família de *medio pelo*. Mais do que isso, o protagonista considera a hipótese do rico afrancesado Agustín se casar com a pobretona Adelaida como absurda: “Llamo locura, por ejemplo, que usted llegase a querer casarse con ella” (BLEST GANA, 2016, p. 99). Se essa atitude de Martín poderia se justificar pelo truque do falso casamento armado pelos irmãos Amador e Adelaida Castaños para também eles subirem na vida, não poderíamos dizer o mesmo sobre sua atuação na tentativa de fazer sumir a história do filho natural do amigo, Rafael San Luís. Nessa subtrama do romance, Martín chega ao ponto de subornar Amador, demonstrando que sua moral é indissociável de sua classe, pois não o impede de ajudar, com prazer, nas aspirações de seus pares. Aqui, com o propósito de narrar os costumes por um viés realista, o autor desvirtua as premissas liberais com que intencionava construir seu herói romântico, tornando-o medíocre em nome dos privilégios de sua classe social.

Nesse sentido, Martín é melhor comparado com Ivanhoe do que com Rastignac. No romance de Walter Scott, Ivanhoe não é herói por sua valentia ou força moral, e sim por servir ao autor como um elo entre as partes em conflito de sua época: é o filho deserdado de um nobre saxônio que cultivava amizade com Ricardo Coração de Leão, um rei normando. Ricardo e Cedric, o pai de Ivanhoe, representam as partes em disputa, assim como Robin Hood caracteriza a situação do povo em meio a essa grande crise da sociedade Inglesa. Já no romance de Blest Gana, Martín também serve de elo, ligando um resquício da aristocracia colonial conservadora ao primeiro liberalismo burguês, ainda heroico no Chile. É importante

ressaltar aqui o desfecho desse protagonista. Como afirma Doris Sommer ironicamente, a institucionalização do romance nas salas de aula chilenas teve a ver com a celebração da chamada “vitória” liberal, “uma aliança com os conservadores que parece natural, quase inevitável no romance” (SOMMER, 1984, p. 260). Sem dúvida, o desfecho positivo da história de Martín sugere uma colocação em repouso do sistema de intrigas do romance, com o triunfo de sua condição burguesa e liberal sob a benção da figura moderada de Don Dámaso, comprovando que o sentido ideológico positivo, com o qual o autor quer destacar a figura do protagonista, paga tributo à ainda maior flexibilidade política de seu protetor.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Enquanto o *Ivanhoe* de Walter Scott pertence ao começo do turbulento período entre 1789 e 1848, Balzac escreve *O Pai Goriot* em seu final. A diferença, para Lukács, reside na virada ideológica que representou a Revolução de Julho de 1830 na França. Nesse momento, em que a burguesia se aliou à restauração contra a classe trabalhadora, o crítico húngaro enxergou um passo sem volta no ideário humanista burguês que orientaria a nova necessidade de figuração do presente como história, cujo grande representante foi Balzac (LUKÁCS, 1937). Ainda como aponta Lukács, o próprio romancista francês afirma no prefácio a *Uma filha de Eva* que Walter Scott havia esgotado as possibilidades de romances sobre o passado, sobre a luta de servos ou burgueses contra a nobreza, da nobreza contra a igreja, e que agora existiam infinitas possibilidades porque a igualdade na França permitia a cada indivíduo ter a fisionomia que lhe aprouvesse. Dessa forma, o crítico húngaro constrói uma linha de continuidade entre o romance histórico de Walter Scott e o romance de Balzac, baseada na historização dos problemas sociais para os quais ambos os autores foram mais sensíveis. Assim, o autor inglês figurara a história pregressa de seu tempo presente, enquanto Balzac narraria o presente como história, ilustrando as vicissitudes derivadas desse novo tempo capitaneado pelo dinheiro e sua capacidade de reduzir praticamente tudo a um preço.

Essa mesma sensibilidade é percebida por Blest Gana, que expõe com seus comentários algumas das futilidades causadas pela busca incessante do dinheiro e da imagem - Amador Castaños e Agustín Encina são os melhores exemplos no romance -, mas o autor chileno ainda enxerga Balzac com olhos românticos. Uma vez que pretende civilizar as classes menos cultas da sociedade chilena, é fundamental perceber que sua opção pelo romance de costumes se deve também a uma “preocupación de índole esencialmente pragmática y extra literaria” (HOSIASSON, 2016, p. 14) que faz o personagem de Martín atravessar o livro incólume aos vícios e fraquezas da época retratada. Longe de configurar um erro de construção, a inadequação do modo realista de Balzac é com relação ao propósito romântico do autor, mas isso não acarreta a perda da lógica interna da obra, que apenas ganha mais

camadas de sentido porque incorpora a especificidade histórica da época na estrutura do romance, particularizando em seu protagonista todas essas contradições, inclusive a do próprio narrador.

A mescla de gêneros de que resulta o romance de Blest Gana acaba, portanto, por ilustrar uma concepção nada romântica desse liberalismo chileno que se tornou conservador ao longo do século XIX, pois se fundava nas prerrogativas de uma classe que, conforme Gargarella (2005), resistiu em adotar a igualdade social de fato.

NOTAS

1. Reunião festiva popular do século XIX chileno à base de bailes e bebidas. O autor as caracteriza por tratar-se de momentos nos quais “se ven adulteradas con la presunción las costumbres populares y hasta cierto punto en caricatura las de la primera jerarquía social, que oculta sus ridiculeces bajo el oropel de la riqueza y de las buenas maneras.” (BLEST GANA, 2016, p. 62).

2. Jaime Concha define o meio pelo como um intervalo social existente no século XIX não coincidente com a nossa moderna classe média, cuja classificação é de ordem mais ideológica-cultural que econômica (CONCHA, 1997, p. 62). No romance, também há uma longa definição desta classe.

BIBLIOGRAFIA

- ARAYA, G. "Introducción". In: BLEST GANA, Alberto. *Martín Rivas*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1998. pp. 13-50.
- BALZAC, H. *O Pai Goriot*. São Paulo: Penguin, 2015.
- BLEST GANA, A. *Martín Rivas*. Santiago de Chile: Zig-zag, 2016.
- _____. "Literatura Chilena: Algunas consideraciones sobre ella". In: KLAHN, Norma; CORRAL, Wilfredo. *Los novelistas como críticos*. México D.F.: Tierra Firme, Fce, 1991. pp. 46-58.
- CONCHA, J. "Prólogo". In: BLEST GANA, Alberto. *Martín Rivas*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1977. pp. 9-39.
- GARGARELLA, R. "Le cycle tragique du libéralisme latino-américain (1810-1860)". In: *Amérique Latine Histoire et Mémoire*. Paris: Les Cahiers ALHIM, nov. 2005. Disponível em: <<http://alhim.revues.org/842>>.
- HOSIASSON, L. J. "Contradicções de un narrador: Martín Rivas". In: *Hispanismo 2002*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas; Associação Brasileira de Hispanistas, v.3, jan. 2004, pp.240-245.
- _____. "Una lectura del discurso de Blest Gana". 2016. Disponível em: <<https://disciplinas.stoa.usp.br/mod/resource/view.php?id=978725>>. Acesso em: 19 set. 2016.
- JAKSIC, I.; SERRANO, S. "El Gobierno y las libertades". In: *Estudios Públicos, Santiago de Chile: Centro de Estudios Públicos*, n. 118, jan. 2010, p.69-105.
- LARRAÍN, Sergio Fernández. *Epistolario: Alberto Blest Gana 1856-1903*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1991.
- LUKÁCS, G. "A forma clássica do romance histórico". In: *O Romance Histórico*. São Paulo: Boitempo, 2011. pp. 33-113.
- RAMA, A. *A Cidade das Letras*. São Paulo: Boitempo, 2015.
- SCHWARZ, R. "Dinheiro, Memória, Beleza". In: *A Sereia e o Desconfiado*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981. pp. 167-187.
- SCOTT, W. *Ivanhoé*. São Paulo: Editora Abril, 1973.
- SOMMER, D. "Algo para Celebrar: Nupcias nacionais no Chile e no México". In: *Ficções de Fundação*. Belo Horizonte: Editora Ufmg, 2004. pp. 253-283.
- SUBERCASEAUX, B. *Historia de las ideas y de la cultura en Chile*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1997.
- WILLIAMS, R. "Ciudad y campo". In: *El campo y la ciudad*. Buenos Aires: Paidós, 2001. pp. 75-84.

Memória e Palavra: As cidades submersas de Julio Ramón Ribeyro

Ana Faversani

Resumo

O escritor Julio Ramón Ribeyro foi um dos principais cronistas da realidade urbana do Peru do século passado. Mais do que retratar as cidades de que falava, o autor opera, a partir de sua memória, um efeito de recriação destas cidades dentro do universo da ficção que, embora mantenha referências reconhecíveis, confere a cada uma destas cidades um outro lugar simbólico e cheio de novos significados. Este texto pretende explorar os mecanismos envolvidos neste efeito de justaposição entre real e imaginário nas narrativas breves de Ribeyro, amparado no conceito de heterotopia, de Foucault e nas premissas da Teoria Literária e da Análise do Discurso.

Palavras-chave: Literatura; espaço; memória; cidades; Ribeyro; narrativas breves; heterotopia.

Resumen

El escritor Julio Ramón Ribeyro fue un de los principales cronistas de la realidad urbana de Peru del siglo pasado. Más que retratar las ciudades de las que habla, el autor opera, a partir de su memoria, un efecto de recreación de estas ciudades dentro del universo de la ficción que, aunque mantenga referencias reconocibles, otorga a cada una de las ciudades otro lugar simbólico lleno de nuevos significados. Este texto pretende explorar los mecanismos involucrados en este efecto de yuxtaposición entre lo real y lo imaginario en las narrativas breves de Ribeyro, amparado en el concepto de heterotopía, de Foucault y en las premisas de la Teoría Literaria y del Análisis del discurso.

Palabras-clave: Literatura; espacio; memoria; ciudades; Ribeyro; narrativas breves; heterotopía.

INTRODUÇÃO

O espaço é considerado um dos elementos estruturantes da narrativa, ao lado do tempo, dos personagens e do enredo. As acepções mais usuais do senso comum e de maior sobrevivência tratam deste conceito como algo que se aproxima em maior ou menor grau da ideia de cenário tal como concebida pela dramaturgia clássica¹. Desta forma, o espaço da narrativa foi visto - e esta ideia ainda não está completamente superada - como algo alheio aos personagens² e ao enredo, ainda que, em alguma medida, ligado ao tempo da narrativa.

Da mesma maneira, o conceito de memória tem concepções ancestrais na análise

literária e, por muito tempo, confundiu-se de forma inextricável com os modos mesmos de preservação e veiculação do texto literário, uma vez que, por grande parte da nossa história, a oralidade foi o recurso mais usual de circulação e perpetuação da literatura, pois a ausência do suporte gráfico transcendente determinava que a memória fosse o recurso privilegiado de perpetuação do texto. Lembrar-se é uma das maneiras como os homens se tornam capazes de presentificar aquilo que já não é. Esse fenômeno que se realiza integralmente na linguagem é, entretanto, uma ilusão, pois a presença que é evocada pela memória sofre toda sorte de interferências daquilo que aprendemos a reconhecer como propriamente humano: sensações, percepções, inferências, afetos, desejo.

A interseção ou o ponto de convergência desses dois elementos - espaço e memória - nos leva a uma questão possível sobre a representação do espaço no texto literário. Quais são esses elementos que a memória seleciona para marcar os espaços na escrita e por meio de quais mecanismos esses elementos tornam-se reconhecíveis para o leitor? Em que medida esta operação ou operações - a de transposição e a de reconhecimento - transformam o espaço representado e que efeitos isso produz?

Essas são as questões que pretendemos responder, ainda que parcialmente, a partir da análise de narrativas breves de Julio Ribeyro, particularmente aquelas que apresentam a referência de espaços reais, ou espaços que existem fora da obra literária.

Os espaços recriados por Ribeyro são também signos que desempenham um papel na própria semântica textual. Mais do que localização, cenário ou caracterização de tempo, esses espaços - comumente tratados pelo filtro da memória do autor sobre espaços reais - são recriados nos contos de forma a determinar e caracterizar os personagens e suas ações e, mais do que isso, são portadores de significados decisivos para a compreensão do conto, como esclarece Hosiasson, em seu posfácio para a edição brasileira de “Só para fumantes”:

A fruição e o encanto da trama dependem da psicologia dos protagonistas, cujos movimentos contraditórios não obedecem à causalidade e por isso mesmo nem sempre são previsíveis. Daí a grande humanidade desses personagens, que salta a cada página, em cada esquina que atravessam à procura de seu destino, no espaço aleatório da cidade.

A crítica tem assinalado, nos últimos anos, o papel central dos espaços em toda a obra de Ribeyro. Esses espaços podem adquirir caráter emblemático (...).

(HOSIASSON, in Ribeyro, 2007, p. 288)

A importância dos espaços nos contos de Ribeyro é indiscutível e tem, como vimos, caráter emblemático³. O que nos interessa nesta pesquisa, entretanto, são aqueles lugares que se criam numa operação da memória e ao mesmo tempo literária sobre outros que são reais.

As cidades, espaços arquetípicos da modernidade, são cenário comum nos contos de Ribeyro, mas são, como dissemos, muito mais do que isso, pois exercem ali uma função de sentido, recriadas por essa operação em que a memória convoca e altera a cidade de que se

fala.

Essa invenção da Antiguidade Clássica atravessa o tempo e chega à nossa contemporaneidade como sua marca mais peculiar. Para além do nome, há pouco ou nada da polis grega ou da urbe romana em nossas cidades atuais. Se, antanho, as cidades eram fundamentalmente o espaço público da política, quando ressurgem na modernidade trazem, como elemento fundador, o mercado e a troca mercantil.

A cidade moderna e contemporânea é, portanto, um espaço de trânsito. É o espaço do movimento, da mobilidade, da passagem. É também, talvez por isso mesmo, o lugar do heterogêneo, do diverso, do plural. Assim se instala o curioso paradoxo do encontro e do laço, e também, como parece claro, do desencontro e do confronto.

Para abrigar essa diversidade transitória todo o tempo, as cidades se constroem em torno de mitos que nos igualam e regulam as relações que temos, entre nós e com o próprio espaço. As leis, por exemplo, sustentam o mito da igualdade de direitos, assim como os bairros sustentam o de grupos homogêneos.

A manutenção dos mitos que efetivamente constroem a cidade, ainda mais que os tijolos e concreto de que ela é feita, muitas vezes requer a coerção da violência, expressa nas forças policiais ou nas revoltas populares, mas, mais frequentemente, requer um mecanismo mais capilar: as ficções.

O que observamos nesta construção peculiar dos espaços literários é, sem dúvida, algo do campo do imaginário que está em relação, mais ou menos estreita, com algo do campo do real⁴. Tomados desta maneira, os espaços que encontramos nos contos de Ribeyro poderiam ser analisados a partir do conceito de heterotopia, proposto por Foucault numa conferência proferida em março de 1967, mas publicada apenas em 1984, *De outros espaços*.

Foucault inicia sua fala explicitando que da mesma forma como o tempo foi o problema do século XIX, o espaço é o problema do século XX. As noções de simultaneidade e alteridade superpõem estes dois marcadores e os desnaturalizam, propondo uma organização peculiar para a compreensão do mundo que é algo como uma ordenação, e de caráter, portanto, essencialmente espacial.

A grande obsessão do século XIX foi, sabe-se, a história: temas do desenvolvimento e da estagnação, temas da crise e do ciclo, da acumulação do passado, do grande excesso de mortos, do resfriamento ameaçador do mundo. Foi no segundo princípio da termodinâmica que o século XIX encontrou a essência de seus recursos mitológicos. A época atual seria talvez sobretudo a época do espaço. Estamos na época da simultaneidade, estamos na época da justaposição, na época do próximo e do distante, do lado a lado, do disperso. Estamos em um momento em que o mundo é experimentado, creio, menos como uma grande vida que se desenvolveria através do tempo, do que como uma rede que liga pontos e entrecruza seu emaranhado. Talvez seja possível afirmar que alguns dos conflitos ideológicos que animam as polêmicas de hoje em dia se desenrolam entre os devotos descendentes do tempo e

Ao delinear uma breve história do conceito, Foucault nos mostra o processo de substituição, nunca completa e regular, é claro, das noções de localização pela de extensão e a dessa última pela de alocação. Em outras palavras, o conceito passa, funcionalmente, de mecanismos e dispositivos de demarcação, por aqueles que operam uma escansão para chegar, finalmente, àqueles que colocam nos espaços aquilo que ali não está necessariamente.

Passamos da delimitação de lugares sagrados ou proibidos à exploração de todos os lugares para, finalmente, chegarmos à possibilidade de justaposição ou alocação, aquela que marca o espaço com a ruptura das convenções geográficas e temporais.

De maneira ainda mais concreta, o problema do local ou da alocação se propõe para os homens em termos demográficos. E este último problema da alocação humana não é simplesmente a questão de saber se haverá espaço suficiente para o homem no mundo - problema que é, afinal, bem importante -; mas é também o problema de saber quais relações de vizinhança, qual tipo de armazenamento, de circulação, de identificação, de classificação dos elementos humanos devem ser adotados preferencialmente, nesta ou naquela situação, para atingir este ou aquele fim. Estamos em uma época em que o espaço se apresenta a nós sob a forma de relações entre alocações. (FOUCAULT, 1984, p. 413)

A Lima de Ribeyro, aquela que aparece em seus textos e é um produto de suas memórias, não é a capital do Peru, embora mantenha com ela uma relação bastante íntima, que passa, inclusive, pelo nome que dividem, assim como a pequena cidade - aquela que poderia ser perfeita, de “Os jacarandás” - guarda em si as árvores, as ruas, os monumentos, o hotel e o cinema de seu duplo histórico -, Ayacucho, mas com igual força, dele se distingue pelo significado que tem para o protagonista e pela forma como moldou a vida deste personagem.

Que estas representaciones sean fidedignas no tiene mucha importancia. Si lo son, poseen a parte de su valor estético uno documental [...] Pero pueden ser también representaciones equivocadas, tendenciosas o fantasistas. La Habana de Lezama Lima puede ser delirante, la Praga de Kafka onírica y el Bagdad de *Las Mil y una Noches* fabuloso. Pero es gracias a estos autores o libros que dichos espacios dejan de ser espacios geográficos para convertirse en espacios espirituales, santuarios que sirven de peregrinación y de referencia a la fantasía universal. (RIBEYRO, 2005, p. 128-129)

É precisamente a memória, quando opera sobre este espaço, aquilo que vai inventá-lo numa função simbólica de caráter muito particular na literatura. A noção arquetípica será mantida à custa do sacrifício do espaço real da cidade, mas esse sacrifício não é completo, pois a cidade ou espaço reais mantêm, com seu duplo literário, importantes semelhanças, a começar pelos nomes, mas passando também por descrições, identificações reconhecíveis.

Assim, o que pareceria, num primeiro olhar, uma substituição, logo se revela como uma justaposição, num mecanismo que é explicado pelo conceito de heterotopia, tal como proposto por Foucault.

Uma heterotopia é, como o nome revela, um lugar outro, mas que se assenta sobre um lugar mesmo. Em outras palavras, é uma construção imaginária feita justamente sobre um espaço necessariamente real. Foucault explica primeiramente seu conceito colocando-o em contraponto ao conceito de utopia, aqueles lugares que só existem à medida que os inventamos num movimento de expressão do desejo daquilo que poderia ou deveria *vir a ser*. As heterotopias, por sua vez, não cumprem essa função retificadora das utopias, mas atuam diretamente sobre os espaços reais imprimindo-lhes novos significados.

É precisamente esta a função e mecanismo que Ribeyro reconhece em sua própria escrita quando explica o efeito que obtém ao evocar estes espaços e cidades reais em seus textos.

Siempre he mirado el mundo de una manera implacable y lo he visto tal como es, mezquino, sórdido, deleznable, ridículo y cruel. Si hay algo de poesía en lo que voy a relatar es un añadido de mi memoria, que metamorfosea la realidad y la embellece y fruto también de una educación literaria que formó o deformó mi sensibilidad. (VILA, 1996, p.59)

Dada a recorrência desta operação de justaposição ou superposição efetuada pela memória nos contos “Só para fumantes” e “Silvio no Roseiral”, poderíamos arriscar que esse é um traço estilístico, mas também identitário da obra do autor. Aquilo que se produz entre o sujeito e sua imaginação a partir das experiências reais pode ser classificado como uma invenção, que não é necessariamente crítica, mas deixa ver a insuficiência e a injustiça sempre presentes no real. É assim que o autor cumpre a tarefa que determinou para si de dar voz àqueles personagens que ocupam as margens - da cidade e da vida -, de inventar espaços que, embora não sejam livres de conflitos ou ambiguidades, alteram, à força do acréscimo imaginativo, a dureza crua e desesperançada das cidades reais e, por fim, a própria linguagem de que são feitos.

As heterotopias inquietam, sem dúvida porque solapam secretamente a linguagem, porque impedem de nomear isto e aquilo, porque fracionam os nomes comuns ou os emaranham, porque arruinam de antemão a “sintaxe”, e não somente aquela que constrói as frases — aquela, menos manifesta, que autoriza “manter juntos” (ao lado e em frente umas das outras) as palavras e as coisas. (FOUCAULT, Prefácio, 1999, p.4)

Assim, neste texto, pretendemos investigar precisamente o efeito de invenção que a memória opera quando atua sobre o espaço e os desdobramentos que isso pode ter na composição dos contos de Ribeyro, especialmente no que se refere à significação, a partir do

conceito foucaultiano de heterotopia, numa tentativa de contribuir para a discussão sobre esse elemento essencial à narrativa, ainda que tão pouco explorado conceitualmente, o espaço, mas que, como vimos, tem o poder de ampliar o real de formas ricas e insuspeitas.

La literatura sobre las ciudades las dota de una segunda realidad y las convierte en ciudades míticas. Inversamente, la ausencia de esta literatura las empequeñece. Hay ciudades importantes pero que no han inspirado grandes obras literarias y que por ello mismo siguen siendo sólo eso, ciudades importantes. ¿Quién es el Balzac de Berlín, el Dostoievski de Bruselas o el Eça de Queiroz de Brasília? Estas ciudades pueden ser centros de interés político, económico histórico, urbanístico u otros pero, que yo sepa, carecen de plusvalía literaria, no han dado origen al o los escritores que les agreguen la dimensión sobrenatural de la literatura. (RIBEYRO, 2005, p. 3)

É preciso ainda acrescentar que a memória pareceria operar direta e exclusivamente sobre o tempo, pois é com ela que empreendemos, uma e outra vez, estas viagens impossíveis ao passado, mas com uma análise um pouco mais minuciosa, perceberemos que esta operação mnemônica, parte importante do trabalho de um escritor, atua como um dispositivo de gênese, que cria mundos - espaços, portanto - tangíveis e verossímeis que, por sua vez, abrigam os habitantes do texto literário.

Os dois contos de Ribeyro que analisaremos nos parecem bastante emblemáticos no que se refere à identificação do dispositivo que cria heterotopias: “Só para fumantes”, uma narrativa breve que se passa integralmente em ambientes urbanos e nos permite analisar a função das cidades neste mecanismo, e “Silvio no Roseiral”, cuja ambiência é o campo, o que não nega, em absoluto, pelo contrário, torna-o ainda mais importante, o ethos propriamente cidadão daquele que narra.

O efeito que Ribeyro obtém, apenas pela força das palavras e da construção literária, com esse dispositivo que opera a memória sobre os espaços, reinventando-os, evoca, de certa maneira, as sensações que nos invadem quando os espaços que conhecemos subitamente nos parecem estranhos. É como quando nos deslocamos pelos cômodos da casa silenciosamente no escuro em certas madrugadas. É também o que acontece quando a cidade se apresenta como um mistério.

A esse respeito, Chico Buarque de Hollanda nos oferece um exemplo que, de empréstimo, tomamos como título dessa pesquisa. Em um dos filmes⁵ feitos sobre o compositor e sua obra, Chico nos conta como foi a inspiração para escrever a canção "Futuros Amantes". Ele nos diz que, certo dia, o Rio de Janeiro amanheceu coberto por densa névoa. De sua janela via-se apenas o recorte do relevo tão conhecido e adivinhava-se a cidade agora escondida. O termo “cidades submersas” imediatamente formou-se e, de acordo com o compositor, convocou todo o resto da canção, na qual ele imagina essa multidão, que anda pelo mesmo espaço, e por todas as outras cidades, esquecendo-se da emergência do encontro. Embora essas pessoas dividam o mesmo espaço cotidianamente, carregam consigo sua

própria névoa mantendo-se “ímpares”, como Chico as descreve.

A partir dessas duas imagens, a canção se desenrola e nos toca com a metáfora poderosa desses amores e encontros desperdiçados, que seriam encontrados por arqueólogos e escafandristas num futuro remoto.

Ler os contos de Ribeyro e circular pelos espaços que ele constrói nos coloca precisamente no lugar desses arqueólogos e escafandristas de que nos fala a canção. Cada conto é um convite para um passeio por um lugar conhecido ou reconhecível - Lima, Paris, El Rosedal -, mas que ainda assim nos oferece incontáveis mistérios, possibilidades de releituras e um encantamento que se apresenta exatamente como, imaginamos, deva ser uma descoberta arqueológica: o absolutamente novo que repousa sobre algo tão velho.

Talvez as heterotopias sejam da mesma natureza das névoas e dos *fogs*, quando se instalam sobre espaços que nos são familiares, conferindo a cada lugar uma novidade que causa estranhamento e, ao mesmo tempo, sustentando a certeza de que abaixo do véu que cobre tudo, ainda podemos encontrar essa arquitetura tão conhecida.

As pessoas ímpares da canção, por sua vez, em lugar de nos distanciar do tema da pesquisa, nos oferecem uma aproximação interessante, pois também nos contos de Ribeyro, uma e outra vez, o autor nos mostra com humor, delicadeza e até com certa esperança, a cidade, qualquer cidade ou conjunto de cidades, esses espaços singulares por que circulamos, a maior parte do tempo solitariamente. Esses lugares que criamos e chamamos de nossos, onde os outros quase sempre nos parecem mais intrusos do que companheiros desejáveis, fazendo-nos mergulhar com frequência na experiência do desencontro.

O princípio de identidade que vemos atuar aqui tem uma relação direta com os espaços que ocupamos ao longo da vida e aprendemos a chamar de nossos, aqueles para os quais retornamos sempre, ainda que só como efeito de memória, aqueles que nos ensinaram, por sua lógica de ocupação, funcionamento e deslocamento, como devemos e podemos nos relacionar com os outros.

Finalmente, as relações que estabelecemos entre a canção do compositor brasileiro e os contos do autor peruano não são, é claro, exclusivas e nos falam desse outro elemento muito poderoso que encontramos na obra de Ribeyro: a capacidade de falar sobre temas universais sem por isso sacrificar a identidade singular, ou, em outras palavras, falar sobre algo que todos podemos reconhecer, mas de um lugar que sabemos é só nosso, tão nosso que é quase incomunicável. Desse esforço que se realiza integralmente na palavra, acreditamos que nascem a literatura e as canções, esses laços que nos permitem partilhar espaços, amores, memórias, cidades e nossa própria humanidade.

1. SÓ PARA FUMANTES: O ESPAÇO COMO ATO

A cidade tomada como um ícone da modernidade é uma referência permanente na

obra de Ribeyro⁶. Entendê-la como ícone da modernidade é tomá-la como o lugar do indivíduo, como o lugar onde as relações são determinadas mais pelos deslocamentos e permanências de cada um do que por outras variáveis possíveis nas relações humanas. Não se trata de que essas variáveis estejam ausentes da escrita ribeyriana, muito pelo contrário - elas são parte importante da riqueza de seus contos -, mas elas se deixam ver a partir dos encontros e desencontros entre os indivíduos que se deslocam pela cidade, que a abandonam e retornam a ela.

É assim que conhecemos um pouco dos aspectos mais primevos da cultura de vários países europeus e, de forma ainda mais melancólica, um pouco da alma do próprio Ribeyro a partir da leitura do conto “Só para fumantes”. A passagem do protagonista pelas principais capitais europeias e a trajetória da própria vida são medidas em cigarros. Trata-se de uma unidade que mede tempo e espaço com a mesma eficácia com que pode apagá-los.

Ribeyro nos fornece, ao longo dessa narrativa, detalhes geográficos das cidades por que passa desde que parte de Lima. Há nomes de ruas, estabelecimentos comerciais, referências a monumentos e museus. O narrador reconhece as cidades e ensina o leitor a fazê-lo, a partir da relação que seus habitantes podem manter com o cigarro e com este fumante estrangeiro em particular.

O conto todo se organiza em torno de uma centralidade: o narrador e seus cigarros. Mesmo o casamento do personagem e o nascimento de um filho são informados casualmente, quase como uma contingência necessária para que ele possa contar o que realmente interessa: como ficou doente de fumar.

Melhor dizendo, o conto todo se organiza em torno de um trajeto, um percurso claramente autobiográfico que nos é mostrado para que saibamos como o protagonista escolheu levar sua vida ou, em outras palavras, qual é o caminho que possivelmente o levará à morte. Daí o tom melancólico que acompanha toda a leitura.

Peter Elmore (2002, pp. 226-227) nos mostra com bastante cuidado e diligência que o aspecto autobiográfico em *Só para fumantes* deve-se mais à forma como Ribeyro estrutura a narrativa do que à veracidade e acuidade dos fatos narrados. É claro que muitos dos episódios vividos pelo narrador encontram sua correspondência em momentos específicos da vida do autor, mas há também, entre uns e outros, muitos desencontros e paradoxos que demonstram a prevalência do valor ficcional, em detrimento do valor documental do conto.

A estrutura narrativa, entretanto, sustenta poderosamente esta delicada ilusão biográfica. Toda a trama se desenvolve em torno da vida do narrador, marcada por um começo, que não é o nascimento, mas o primeiro cigarro, e um fim, que também não é a morte, embora esta se avizinha, mas o fim de um maço de cigarros que impulsiona a escrita do conto em si. Este mecanismo, que se repete e renova, ocupa o lugar e a função que tradicionalmente seriam exercidos por uma cronologia. Em outras palavras, o conto todo se

organiza como uma sucessão de cigarros que regem e definem a própria vida do narrador, na qual o tempo se condensa, se dilata, se interrompe e segue sem que isso tenha maior importância para a história que se conta.

Esta opção por um eixo simbólico atípico em lugar dos tradicionais eixos de lógica temporal ou espacial não representa qualquer limitação ou prejuízo na compreensão da narrativa. Pelo contrário, tem o efeito de ampliar essa compreensão enfatizando poderosamente o elemento que organiza tudo o mais: os símbolos, o tempo, o espaço. Esta grande âncora organizadora como que se prende a tudo, permitindo que cada episódio, informação ou interpretação, flutue de forma mais ou menos livre na superfície da trama. Há, entretanto, uma âncora que os une em algum ponto profundo e limita seu alcance: a memória.

Nesse aspecto, a narrativa se localiza em algum ponto-limite entre o sonho, a biografia e a anedota. O traço melancólico que percorre o conto do início ao fim pode ser entendido como o elemento de realidade, ou a vida como ela é, essa coisa cheia de percalços, na qual cada escolha esconde desdobramentos cada vez mais imprevisíveis e incontrolláveis. O caráter anedótico, por sua vez, pode ser compreendido como o aspecto singular dessa biografia. Equivaleria, assim, a uma posição pessoal, uma escolha sobre como encarar e relatar o inexorável da vida. Finalmente, o elemento onírico cobriria a opção lógica que orienta a narrativa. Os eventos se organizam a partir da memória do narrador e daí extraímos sua importância mais ou menos definidora para aquela vida em particular, eixo que, de alguma forma, se assemelha ao modo como contamos nossos sonhos. Cumpre aí, também, a mesma função desejada pelo sonhador quando relata o sonho: a de fixar e estabilizar essas representações, tão efêmeras por definição.

El cambio no radica en la novedad del afluente autobiográfico, sino en su caudal: Ribeyro sella su narrativa breve con un vuelco entre irónico y nostálgico a su historia privada, asumiendo el despliegue de la memoria como tarea principal de la escritura. Pero no solo alcanzan la mayoría aquellas piezas donde el sujeto de la enunciación ha sido actor o testigo de los episodios narrados; además, conviene subrayar que el modo de referencia suele deslizarse del régimen de la ficción al de la crónica, como si el propósito de los textos fuese, frecuentemente, el de dejar constancia escrita de lo efímero y lo perdido. (ELMORE, 2002, p. 226).

Para produzir esse efeito melancólico, Ribeyro constrói, a partir de uma operação da memória - afinal, ele nos conta o que lembra - um lugar heterotópico que é ocupado por ele todo o tempo: o lugar do fumante.

Este lugar, embora não tenha uma espacialidade física precisa, ou, antes, por ser justamente dotado da mobilidade que o torna caminho, não é, por isso, menos lugar ou menos real. É bastante definido e bem demarcado, é o lugar que o personagem ocupa todo o tempo e, a partir do qual vê - aos outros e a si mesmo, refletidos - nas diferentes cidades que habita ao longo da vida. Para que esse lugar seja possível, é preciso que os cigarros deixem de ser

apenas isso e se constituam uma alegoria, uma representação que, diferentemente do símbolo, não substitui ou evoca, mas permite escanções de significado a partir de uma centralidade.

O conceito de alegoria proposto por Benjamim foi fragmentado em quatro elementos por Bürger, em sua *Teoria da Vanguarda*: 1) a alegoria arranca um elemento à totalidade do contexto social, despoja-o da sua função; 2) o alegórico cria sentido ao reunir os fragmentos; 3) a função do alegórico é interpretada como expressão de melancolia, pois, ao se tornar alegoria, a coisa perde vida e só oferece sentido na totalidade alegórica; 4) o alegórico é dependente da interpretação do leitor⁷.

Os cigarros de Ribeyro em “Só Para Fumantes” muito cedo perdem sua função pré-estabelecida, seja ela a de dar prazer a quem fuma, ou mesmo a de simplesmente deixar-se fumar. Ao longo do conto, eles serão a mais pura expressão do desejo do personagem, o fruto merecido do trabalho suado, a escrita que ele pode produzir, seu trabalho, a condição do estrangeiro empobrecido em terras europeias, a redenção do colonizador em forma da venda a fiado, a doença que acomete o personagem e a própria morte que já se deixa ver.

É também a partir da reunião desses fragmentos, que vão identificando o personagem como o fumante singular que ele se torna no decorrer da vida, que a própria biografia encontra seu sentido. Os cigarros, que poderiam ocupar papel simbólico, são assim deslocados para o estatuto de alegoria, que percorre e organiza os eventos relatados, reunindo fragmentos que, de outra forma, teriam pouco ou nenhum sentido, para torná-los, nesse arranjo, compreensíveis e coesos, transformando-os em algo que compreendemos ser a vida do narrador. Sabemos, realmente, muito pouco da vida do personagem, mas a compreendemos inteiramente a partir desse recorte que passa a lhe dar sentido, à medida que o conto se desenvolve: ele fuma e, em torno desse vício, sua vida se organiza numa narrativa plena de sentido.

O tom melancólico do conto deve-se, em grande parte, à clara percepção que vai aos poucos se constituindo de que o personagem caminha em direção à própria morte, desconsiderando a experiência, o histórico e os exemplos familiares, as advertências médicas ou amorosas de sua esposa, os sintomas que se avolumam, as doenças que se sucedem. Por outro lado, é inegável que boa parte dessa melancolia é produzida pelo mecanismo literário que nos convence de que, pouco a pouco, o personagem perde quaisquer outros elementos de sua identidade e de sua vida e torna-se tão somente o fumante que ele não consegue deixar de ser.

À exceção do primeiro cigarro, experimentado na adolescência - esse, sim, repugnante e que deixa o menino doente -, todos os outros são descritos no texto, inicialmente, como complementos indispensáveis para ações cotidianas, como o ingresso diário no prédio da faculdade, ou o estudo. Os cigarros não demoram a se transformar, entretanto, no centro lógico de toda ação, como um ponto fixo em torno do qual a vida se desenrola e se organiza,

efeito que já se anuncia na frase que abre o conto: “minha história se confunde com a história de meus cigarros.”⁸

À medida que o conto se desenvolve, todas as referências e episódios relatados como que se torcem para que o amor e a necessidade absoluta dos cigarros se apresentem como um destino inexorável e inescapável.

Progressivamente, os cigarros confundem-se com cada momento do dia, com cada ato realizado, a tal ponto que é preciso destacar não mais os cigarros que se fuma, mas, entre esses muitos cigarros, aqueles que conseguem manter um caráter distinto e especial: o do café da manhã, o do almoço e o que: “selava a paz e o descanso após o combate amoroso”.⁹

Finalmente, os cigarros efetivamente se tornam substitutos dos atos em si, embora não necessariamente os apaguem. É apenas que a importância do ato não está mais no que se faz, mas no fato de que o autor fuma enquanto faz. O momento mais revelador desse poder de apagamento do cigarro sobre o ato e até mesmo sobre o próprio autor é o episódio em que este se vê constrangido a vender cópias de seu primeiro livro para comprar os cigarros de que precisa e descobre que sua obra pode ser reduzida a um maço de Gitanes e fumada integralmente.¹⁰

São exatamente esses componentes que tornam o cigarro, ou o lugar de fumante do personagem, uma alegoria, o que nos permite afirmar que esse lugar é, também, uma heterotopia, de acordo com o conceito definido por Foucault.

Foucault enumera, em *As palavras e as coisas*, quatro formas de similitude com as quais o pensamento medieval organizava todo o conhecimento, a partir de um princípio primeiro segundo o qual o mundo todo nada mais era do que um texto, escrito pela divindade e oferecido à interpretação de suas criaturas, os homens.

As cosmologias eram construídas da linguagem, das culturas, e funcionavam como uma explicação prévia sobre o mundo, o que aqui havia e o funcionamento de tudo. O mundo, por essa lógica, era tomado por um texto, cujo autor, a própria divindade, nos teria legado sua escrita para que nós a decifrásemos e, assim, nos aproximássemos da centelha divina que nos habitaria. Desse trabalho permanente e infundável, revelar-se-iam as verdades sobre tudo.

Foucault chamará aos mecanismos lógico-linguísticos criados para esse trabalho de decifração de similitudes, ou seja, mecanismos que funcionam, sobretudo, com base no reconhecimento e decifração de semelhanças entre as coisas do mundo. O que nos interessa ressaltar aqui é que o eixo lógico sobre o qual se articulava essa hermenêutica é o eixo espacial. A percepção do espaço, para a produção de verdades no período medieval não era a mesma de nossa contemporaneidade. Para começar, como já dissemos, ele não era medida e geometria, mas linguagem cifrada. As proximidades, distâncias e tudo o que ocupava o espaço entre elas não era paisagem, mas texto codificado.

É precisamente por meio de um mecanismo de simpatias, uma das formas de

similitudes identificadas por Foucault, que o cigarro do conto de Ribeyro assume outros estatutos e se transforma, sem nunca deixar de ser cigarro propriamente dito, em trabalho, satisfação, êxito, fracasso, doença, alegoricamente. E o lugar do fumante, por sua vez, nos lugares outros, ou heterotopias, de escritor, amante, homem bem sucedido, estudante sem dinheiro e moribundo.

A heterotopia que se repete ao longo do conto é uma presença física, um lugar, mas não um lugar arquitetônico, um espaço da cidade; é, antes, um lugar que se move por cidades várias: o corpo do personagem.

O corpo como heterotopia, porque o lugar primeiro e recorrente de toda utopia, foi justamente a primeira investida de Foucault para delimitar esse conceito e, talvez, a mais bonita. É também aí, nesse texto inaugural para o conceito, que Foucault determina que uma das características das heterotopias é que elas têm, necessariamente, um ponto de entrada e de saída, ponto que se traduz ou numa submissão (como o ingresso ou saída da prisão ou do cemitério, por exemplo), ou em um rito, que sacraliza o lugar transformando-o em outro (FOUCAULT, 2007, p.8).

É precisamente por meio dessa sacralização do ato de fumar que o narrador cria um mecanismo que se repete ao longo do conto: a cada vez que ele acende um cigarro, um espaço singular se instala em torno dele mesmo, algo como um refúgio, um lugar onde ele é independentemente de tudo o mais - a paisagem se apaga, todas as cidades, escolas, casas e empregos por que passa o narrador ao longo de sua vida se fundem num Mesmo, que se repete e é recuperado uma e outra vez, ao acender de um cigarro.

O mecanismo pode ser descrito como aquele capaz de estabelecer, ao mesmo tempo, uma distância efetiva dos espaços reais e, então, recriá-los, a partir de leis de organização e dinâmicas que são, agora, mais próprias dos espaços literários do que dos reais. Tal mecanismo é o responsável pelo duplo efeito - de reconhecimento e estranhamento - que a evocação de espaços conhecidos causa sobre o leitor e tem o poder crucial de provocar aquela sensação tão conhecida por todos os que já leram um livro: a de percorrer dimensões oníricas sem que se esteja sonhando.

El espacio, dotado de un fuerte contenido semántico habla indirectamente de los personajes y contribuye metonímicamente a su definición. El valor metonímico del espacio, empero, y con ser esencial y característico sobre todo de un tipo determinado de novelo, no debe hacernos olvidar su carácter muchas veces redundante. (...)

Una vez que el espacio se empapa de significado simbólico, éste, por así decirlo, se independiza y, al alejarse de lo que sería el mero diseño de un escenario, queda convertido en “metalenguaje”. (ZUBIAURRE, 2000, p.22)

Ribeyro descreve precisamente assim, como um ritual, seu vício pelos cigarros ao inquirir-se sobre os motivos pelos quais continua a fumar depois que todo o prazer sensorial

já deixou de existir, depois que os efeitos fisiológicos da nicotina não explicam o cigarro da inatividade, depois que todas as explicações usuais se tornam tão inúteis para descrever seu vício singular que o personagem resolve criar sua própria filosofia como forma de aplacar a dúvida.

Essa reflexão levou-me a considerar que o cigarro, além de ser uma droga, era para mim um hábito e um ritual. Como todo hábito, tinha se somado à minha natureza até fazer parte dela, de modo que tirá-lo de mim equivalia a uma mutilação; e como todo ritual, estava submetido à observação de um rigoroso protocolo, sancionado pela execução de atos precisos e do emprego de objetos de culto insubstituíveis. (RIBEYRO, 2007, p. 50)

Outro aspecto que marca as heterotopias, de acordo com Foucault, é o fato de que elas se instalam sobre lugares reais e delimitados (o jardim, o tapete, o teatro) que têm como marca mais que uma delimitação em si, uma unidade funcional que determina justamente que cada um deles seja um só e não os muitos fragmentos que necessariamente abarcam, assim como podemos observar nos teatros, cinemas e jardins, por exemplo.¹¹

O corpo, entretanto, raramente é percebido ou mesmo concebido, pelo menos por aquele que o ocupa, como uma unidade. O corpo, do ponto de vista de seu habitante, é comumente e quase sempre, fragmento, seja porque há partes que se dão a ver e outras que se escondem perpetuamente, seja porque a percepção do corpo como tal é sempre mais aguda e presente quando algo vai mal (quando um dente dói, ou o estômago, ou um osso se quebra). Daí justamente o poder e a sedução da utopia mais poderosa construída sobre o corpo, a ideia de alma, essa entidade unificadora e retificadora presente em quase todas as religiões.

A unicidade do corpo acontece justamente onde ele não mais está, ou, pelo menos, onde seu ocupante não pode estar: na imagem do espelho ou na morte. (FOUCAULT, 2008, p. 17)

O conto de Ribeyro nos fornece precisamente e com recorrência, esses dois mecanismos de unificação do corpo. Não que haja espelhos pelo conto, aliás, eles sequer aparecem, mas há outras pessoas, essa multidão de outros que olham para o personagem, sempre desse lugar de fumante e, assim, numa posição perfeitamente especular, lhe mostram quem ele é, que corpo cada um deles vê. O olhar generoso do senhor espanhol para o estudante sem dinheiro, que o leva a conceder fiados os cigarros do dia é duramente contrastado com o olhar horrorizado da velha alemã, que recusa o fiado e o corpo que lhe pede o favor. O olhar acolhedor e desprendido do conterrâneo que o personagem encontra em Paris é confrontado com o olhar do senhor francês que saía do restaurante e para quem ele pede um cigarro em seu melhor francês.

Isolado em seu(s) espaço(s) de fumante, o narrador não tem mais a capacidade de reconhecer-se para além dos cigarros que fuma, mas vai recebendo notícias de si mesmo a

partir daquilo que os outros veem quando o olham.

Cada um desses olhares é mais do que uma pessoa vê, torna-se o que uma cultura inteira representa para o personagem. A cultura alemã só encontra redenção pelo ato solidário do senhorio, também alemão, que lhe empresta os meios para conseguir os cigarros necessários para escrever, solidariedade que inspira, no personagem, os impulsos mais heroicos e suicidas.

Os olhares funcionam como os espelhos ausentes do conto. Neles, o narrador vai vendo a si mesmo, tendo notícias daquilo que ocorre em sua vida e do impacto que cada uma dessas ocorrências tem sobre sua imagem. O estudante pobre da Espanha encontra o olhar solidário do velhinho que lhe vende cigarros fiados por unidade. O homem estrangeiro e marginal de Paris - pelo menos no que se refere ao modo de vida daquela cidade - encontra o horror no olhar do senhor que lhe nega um cigarro à saída do restaurante e um lugar ao qual pertencer, no olhar de seu conterrâneo, este sim, perfeitamente inserido no modo de vida parisiense até se revelar um criminoso. O olhar carinhoso da Frau que lhe vendia cigarros diariamente é rapidamente suspenso quando as relações deixam de ser comerciais e o narrador espera, sem conseguir, que esse aparente carinho signifique algum cuidado, confiança e amizade, um segundo revés que marca sua autoimagem. A esses olhares emblemáticos, somam-se outros mais previsíveis, embora não menos reveladores: o olhar desanimado do médico que sabe que suas recomendações nunca serão seguidas, o olhar desolado da esposa que cuida do narrador, mesmo nas escolhas que ela desaprova e, depois, o olhar orgulhoso e feliz da mesma, quando acredita - mas está obviamente enganada - que seu marido abandonou o vício e se dedica a atividades mais saudáveis.

O segundo dispositivo de unificação do corpo é, como já dissemos, a morte. É exatamente isso que a doença, inicialmente fragmento - azias, dores, tosses e queimações - vai constituindo, à medida que se agrava e anuncia o porvir. A doença o leva, no final, ao lugar daqueles que esperam para morrer, um lugar de que só se pode sair se o corpo voltar a ser fragmento, ou peso, mais especificamente, ou quando ocorre a submissão que permite: “extinguir-se docemente”.¹²

Por meio de um artifício, o personagem mantém a integridade do corpo que morre, embora consiga acrescentar a ele o peso de moedas e talheres que coloca em suas roupas - assegurando sua liberdade com um único propósito: fumar novamente.

Este episódio é um, entre muitos, em que Ribeyro nos mostra outra habilidade impressionante. Embora o conto tenha, sim, seu tom melancólico, como que uma ilustração literária da máxima freudiana de que a vida não passa de uma série de escolhas que nos levam inexoravelmente à morte, o autor é dono de um humor agudo e espirituoso. A construção anedótica de episódios que, de outra forma, seriam absolutamente trágicos, se dá por meio de recursos estilísticos delicadamente elaborados, como a ironia, que percorre todo o conto e

mantém sua função crítica, mas que ao dirigir-se contra o próprio narrador e suas escolhas, atinge esse grau de humor suave que faz emergir certa simpatia e solidariedade do leitor, como se este desculpasse o personagem por suas escolhas infelizes.

A esse recurso mais frequente, somam-se a hipérbole, a adjetivação e a metáfora cômica, como quando o narrador relata ter fumado sua própria obra, seu livro de estreia, todas as cópias que possuía trocadas por algum dinheiro, vendidas a peso, sem que qualquer valor tenha sido atribuído ao conteúdo literário. A metáfora não poderia ser mais incisiva: as ideias, a beleza e o teor da obra têm seu valor reduzido ao suporte em que se imprimem e esse papel todo, uma vez transformado em dinheiro, só vale pelo tanto de fumaça, ou cigarros, que pode produzir¹³.

É o recurso do humor e seu efeito mais anedótico e cômico que conferem à trama seu caráter de absurdo, pois inusitado, e engraçado, já que realmente revestem de graça o que poderia ser apenas trágico, o que permite no limite que o final da história, na ilha italiana de Capri, ainda se revista de alguma esperança, fundada na percepção de que o personagem provavelmente morrerá mesmo por fumar toda uma vida, mas, diferentemente dos povoados italianos que o cercam, terá fumado o que quis e vivido a vida que escolheu, em lugar de esperar passivamente que algum vulcão ou uma vida menos sua, o consumam até que só restem cinzas.

2. SILVIO NO ROSEIRAL: O ESPAÇO COMO INTERDITO E ENIGMA

Os jardins, além de serem uma presença constante na obra de Ribeyro¹⁴, têm dentro dela importância singular. Aparecem somados ao paisagismo urbano, como uma das marcas distintivas de Miraflores, bairro limenho no qual o autor morou em sua infância e adolescência e sobre o qual escreveu extensamente.

A memória realiza o trabalho de transformar esses pequenos espaços exteriores numa visão idílica, suave e harmoniosa de uma Lima que já não existe. Os jardins como idílio, proteção e retiro não são, é claro, uma invenção de Ribeyro. São antes um símbolo bastante utilizado na literatura. Até mesmo a invenção arquitetônica de jardins e parques nos ambientes urbanos tem essa função simbólica de criação de espaços naturais em meio aos espaços puramente humanos, as cidades.

Entende-se por óbvio, entretanto, que a “natureza” aqui recebe esse nome apenas por uma aproximação gentil, pois não há nada mais humano do que a replicação organizada e delimitada de certa visão de natureza nos espaços urbanos. Assim, os jardins e parques citadinos proporcionariam um contato controlado e protegido com o que foi, por definição, destruído e extirpado pela construção da cidade.

Na literatura romântica, os jardins foram o lugar feminino por excelência, assim como o lugar do encontro erótico e secreto, o lugar, portanto, do idílio¹⁵. Ribeyro mantém-se, nessa

função da memória, como tributário dessa ideia, mas a reinventa num viés moderno, fazendo uso de outros símbolos, até porque o encontro amoroso em Ribeyro é sempre um desastre melancólico. Em “Una medalla para Virginia”, encontramos um excelente exemplo dessa inversão. A personagem e os gerânios, que crescem em vasos humildes, atravessam juntos e relacionados, um processo de maturação. As próprias flores, assim como os vasos em que eles crescem, são descritos como populares por causa de sua resistência e pouca exigência de cuidados, em oposição clara às rosas, flores nobres e que exigem atenção, ligadas à personagem Dona Rosina.

No conto que agora analisaremos, “Silvio no Roseiral”, também existe um simbolismo presente e importante, mas não o único, como pretendemos demonstrar.

A narrativa trata da história deste protagonista, Silvio, que por um acaso do destino vai morar numa pequena fazenda próxima à vila de Tarma, no interior do Peru. Só isso já nos permite identificar poderosos símbolos que nos ajudarão a percorrer a história. A fazenda pertenceu, inicialmente, a um italiano chamado Paternoster que a vendeu a Salvatore, pai de Silvio, seu herdeiro final. São claras as referências religiosas dos nomes escolhidos por Ribeyro que perfazem como que uma regressão na história da religião ocidental, partindo de um Deus onipotente - o Pai Nosso -, seguido por seu filho, o Salvador, para chegar a Silvio, nome romano para os deuses e entidades que habitavam os bosques e florestas. Nessa regressão temporal podemos inferir o percurso espacial de retorno realizado pelo personagem. A saída da Lima moderna e católica para retornar à região da natureza e das religiões ancestrais que tratavam de deidades identificadas aos elementos naturais, percurso iniciado por aquele que salva, Salvatore. Cabe aqui, portanto, uma questão: de quê precisa ser salvo Silvio? Essa pergunta é, efetivamente, o trabalho do protagonista na narrativa, para a qual não necessariamente encontra uma resposta clara e distinta. Antes, o que se encontra é uma multiplicidade de respostas, sempre incompletas e frágeis que, por isso mesmo, mantêm a busca em lugar de encerrá-la.

Assim como os encontros amorosos, os mistérios - essa instância, tão literária, em que aquilo que se diz mais esconde do que revela, como nos mostra Blanchot em sua belíssima metáfora sobre as sereias e seus encantos, que abre o capítulo inicial de seu *O livro por vir*¹⁶ - nos contos de Ribeyro nem sempre se desenvolvem da maneira usual ou esperada para leitores tão acostumados às fórmulas convencionais. Embora não esteja falando sobre o mistério propriamente dito, mas sobre a literatura, Blanchot captura, ao evocar a *Odisseia*, esse efeito que Ribeyro produz com tanta mestria em seus contos e, particularmente, na construção do enigma que orienta esta narrativa.

Há uma luta muito obscura travada entre toda narrativa e o encontro com as Sereias, aquele canto enigmático que é poderoso graças a seu defeito. Luta na qual a prudência de Ulisses, o que há nele de verdade humana, de mistificação, de aptidão

obstinada a não jogar o jogo dos deuses, foi sempre utilizada e aperfeiçoada. O que chamamos de romance nasceu dessa luta, com o romance, o que está em primeiro plano é a navegação prévia, a que leva Ulisses até o ponto de encontro. Essa navegação é uma história totalmente humana. Ela interessa ao tempo dos homens, está ligada à paixão dos homens, acontece de fato e é suficientemente rica e variada para absorver todas as forças e toda a atenção dos narradores. Quando a narrativa se torna romance, longe de parecer mais pobre, torna-se a riqueza e a amplitude de uma exploração, que ora abarca a imensidão navegante, ora se limita a um quadradinho de espaço no tombadilho, ora desce às profundezas do navio onde nunca se soube o que é a esperança do mar. A palavra de ordem que se impõe aos navegantes é esta: que seja excluída toda alusão a um objetivo e a um destino. Ninguém pode pôr-se a caminho com a intenção deliberada de atingir a ilha de Caprécia, ninguém pode rumar para essa ilha, e aquele que decidisse fazê-lo só chegaria ali por acaso, um acaso ao qual estaria ligado por um acordo difícil de entender. A palavra de ordem é, portanto: silêncio, discrição, esquecimento. (BLANCHOT, 2005, p.p. 6-7)

O mistério é uma construção propriamente literária em que narrador e leitor compartilham certas informações, claramente insuficientes para responder a uma pergunta ou elucidar uma situação dada na narrativa. Tradicionalmente, entretanto, o mistério se resolve até o final da trama, seja em função da ampliação das informações originais, seja em função de uma interpretação oferecida pelo narrador ou um dos personagens¹⁷. Em Ribeyro, porém, os mistérios, muito embora tenham uma construção similar, encontram uma resolução bem diferente. Melhor seria dizer uma não resolução. Ao contrário do modelo canônico, o que narrador e leitor partilharão é mais a dúvida em si do que simplesmente as informações que poderiam resolvê-la. Cada nova informação, em lugar de diminuir o campo da ignorância própria dos mistérios, parece ampliá-lo e afastá-los ainda mais de uma resposta. Essa inversão tem o efeito muito interessante de transformar o que poderia ser simples mistério em algo mais parecido com um segredo, que personagens e leitores partilham numa cumplicidade não necessariamente fundada em confiança mútua.

A história se inicia efetivamente com a morte de Salvatore, logo depois de ter comprado El Rosedal, que passa a ser, portanto a herança de seu filho Silvio. A primeira reação de nosso protagonista é de aborrecimento por lhe parecer que o patrimônio é demasiado trabalhoso e estranho. Mas essa sensação desaparece quando, pela primeira vez, ele presta atenção à fazenda herdada. Ribeyro descreve a casa do lugar como uma construção tradicional do colonialismo peruano, mas a qualifica como uma construção, na qual: "Quando se entrava no pátio pelo enorme portão que dava para a estrada, a gente se sentia de imediato abraçado pelas alas laterais e aspirado para uma vida que não podia ser mais enigmática, recolhida e prazerosa" (Grifos nossos).¹⁸

O que observamos nessa qualificação que segue à descrição é uma gradação muito própria do estilo de Ribeyro, pela surpreendente inversão que carrega: enigmático e recolhido não são atributos que evoquem de imediato a ideia de prazer com que o autor encerra a tríade;

pelo contrário, são mais usualmente associados a certa noção de desconforto, isolamento e desamparo. Esse tipo de surpresa literária não é rara em seus contos, nos quais o isolamento é comumente tratado como uma conquista desejada pelos personagens, como se observa também em outros contos, como “O professor substituto”, “Tristes querellas en la vieja quinta” e “Terra incognita”. Esses três exemplos, aliás, têm outra semelhança com “Silvio en el Rosedal”; tratam não apenas do isolamento desejado pelo protagonista, mas avançam para a invasão ulterior desse espaço de isolamento por outros personagens, não necessariamente convidados, é claro, situação que desequilibra - e por vezes destrói - o prazer obtido pelos protagonistas em sua solidão, o que também acontece no conto que aqui analisamos.

Silvio aprecia e deseja essa sensação de isolamento e afastamento do mundo. Isso se deve, em grande parte, ao fato de que ele mesmo não considera que exista, na extensa superfície fora da fazenda, um lugar para chamar de seu. Silvio é descrito todo o tempo como um híbrido social, histórico e econômico, como alguém que não pertence a grupo algum: é limenho, mas descendente de italianos, o que o exclui das identidades de peruano ou de italiano; tem algum dinheiro, mas não vem de uma família tradicional, o que o elimina das classes sociais com as quais poderia se identificar; trabalhou unicamente no comércio de seu pai, desejando ser musicista; já não é jovem, mas nunca se casou ou teve a autonomia que se esperaria de um homem maduro; finalmente, mora em uma fazenda, mas nem de longe considera-se um fazendeiro.

Por fim, a descrição do Rosedal, além de bastante assertiva sobre o que se sente ao entrar no espaço - pois o sujeito “a gente” deixa bem claro que essa não é uma percepção isolada do protagonista -, compõe uma metáfora literária curiosamente correspondente à primeira definição de heterotopia fornecida por Foucault em seu *As palavras e as coisas*, estendendo essa correspondência aos atributos pragmáticos e literários dessa definição.

As heterotopias inquietam, sem dúvida porque solapam secretamente a linguagem, porque impedem de nomear isto e aquilo, porque fracionam os nomes comuns ou os emaranham, porque arruinam de antemão a “sintaxe”, e não somente aquela que constrói as frases — aquela, menos manifesta, que autoriza “manter juntos” (ao lado e em frente umas das outras) as palavras e as coisas. (FOUCAULT, 1999, p. 4)

Como veremos, mais adiante na análise, a descrição da fazenda como um “outro mundo” se sustenta e se repete ao longo de todo o conto, reiterando a possibilidade de compreendermos esse espaço, em sua totalidade, como uma poderosa heterotopia e até mesmo algumas de suas partes isoladas também como outras heterotopias (o jardim, o minarete, as tapeçarias, o entorno).

Silvio entrará neste mundo à parte com certo cuidado, embora de forma inexorável. O isolamento se instala gradativamente, acompanhando justamente a construção do enigma que orienta o conto. No início, este não saber assemelha-se mais a pequenas situações de

estranhamento do que a perguntas sem respostas propriamente ditas. O minarete parece deslocado - em função de sua origem oriental e islâmica - da construção tipicamente colonial da casa da fazenda. Cada cômodo é revestido com tapeçarias e painéis nos quais se pode adivinhar uma história, sem que se consiga, entretanto, localizar precisamente um fio condutor que as reúna. O jardim, por sua vez, também permite inferir uma organização, mas não um autor nem uma origem para essa ordem que, assim, dá a impressão de imutabilidade mítica. Esta pode ser considerada uma das formas como o mecanismo da memória atua neste conto. Não se trata, é claro, de uma memória pessoal, mas a ancestralidade do jardim como que estabelece uma lembrança filogenética; algum homem em um tempo tão remoto que, precisamente, escapa de qualquer memória singular, é recordado ou deixa ver sua existência na ordem da coleção de rosas que criou para o jardim.

Silvio olha para todas essas coisas que parecem mais ou menos fora de ordem ou de lugar, inicialmente como um estrangeiro curioso. Ele é o rapaz da cidade olhando para o espaço do campo. É desta posição também que ele travará os primeiros contatos com a sociedade tarmenha. Os encontros sociais logo perdem seu frágil encanto e Silvio então retorna à fazenda agora como o habitante único, separado do mundo, não mais como um estrangeiro (ELMORE, 2002, p. 210).

Nesse segundo momento do conto, o que era mero estranhamento vai se consolidar como a pergunta que orientará o protagonista pelo resto da trama. Dedicado a explorar este mundo que agora ele reconhece como seu, Silvio passeia pela casa, pelo jardim, pelos pomares e, finalmente, pelos arredores do Roseiral, como que tomando posse de seu território. Em cada espaço ele encontra conforto e alegria na solidão que o cerca. Em cada recanto, pequenos encantos: os diversos tipos de rosa, a delicadeza e a suculência dos pêssegos do pomar, a beleza selvagem dos limites da fazenda quando vistos de longe.

Todas essas descobertas rurais são feitas como que em relação a Lima abandonada, ou seja, a paisagem que Silvio descobre pertence ao campo, mas seu olhar pertence à cidade em que nasceu e à qual retorna algumas vezes de forma cada vez mais esporádica, apenas para confirmar a riqueza de sua nova vida em relação àquela abandonada definitivamente.

É preciso dizer, é claro, que grande parte deste prazer campestre se deve à posição idílica que Silvio ocupa. Ele nada tem a ver com o trabalho rural do qual cuidadosamente se mantém afastado. Um de seus primeiros atos é manter o capataz que cuida da fazenda, mesmo que não brilhantemente, mas de forma suficiente para afastá-lo da dureza desta vida.

Nas duas situações em que Silvio se aproxima desses elementos, confirmamos sua posição urbana. Há o asco pelo leite que se estraga nos corredores e um momento claramente empreendedor, em que o personagem se dedica a modernizar e tornar eficientes os métodos tradicionais de seu capataz índio. Em outras palavras, Silvio é o cidadão urbano ocupando este microcosmo dos espaços naturais, mas o faz, todo o tempo, do lugar de quem observa ou,

como veremos a seguir, procura ler os símbolos e enigmas escondidos sob a aparente desordem desta pequena natureza. El Rosedal é, antes de tudo e em contraste com aquilo que a cerca, uma fazenda de lazer. Sua vocação produtiva só aparecerá com a invasão de Rosa, a prima estrangeira.

Ao olhar para este pequeno mundo à distância, justamente quando sai dos limites da fazenda e penetra na natureza efetiva que a cerca - uma natureza hostil e para qual Silvio claramente não está preparado -, o protagonista encontra uma ordem no roseiral ancestral: "la orden formal lleva inscrita la promesa del sentido"¹⁹. Acredita ver ali uma série de figuras geométricas que imediatamente ele toma por linguagem, mesmo considerando que a identificação de uma linguagem específica só acontecerá posteriormente. Esse reconhecimento e identificação unívoca entre as noções de ordem e linguagem é um dos aspectos definidores da noção de heterotopia. Sobre espaços reais, ordenam-se, por força exclusiva de uma linguagem, outros espaços.

(...) el acto de nombrar funda y constituye la realidad: los signos no proceden al mundo, sino que son su modelo. (...) Para el sujeto que observa, no cabe duda que el espectáculo de las flores no es espontáneo ni azaroso: el jardín es una obra. ¿Quién, sin embargo, es su autor? La noción de autoría cobra aquí un sentido a la vez textual e irónicamente teológico: ya Flaubert había señalado que, para él, el artista debía estar en su obra bajo la paradójica forma de un <<pequeño Dios>> imparcial e invisible, y esa declaración parece repercutir en la perplejidad del protagonista, quien ignora la identidad y los propósitos del creador del bucólico laberinto. Lo que está en juego es el significado de ese texto escrito con flores: la forma - asume Silvio - debe tener sentido. (ELMORE, 2002, pp. 209 - 210)

A mensagem escondida no jardim não é clara e traz mais questões do que respostas. O desenho que se forma, a partir da demarcação dos canteiros, quando vistos de longe, são interpretados pelo personagem como linguagem, especificamente o código Morse, que traduziria o desenho em três letras – R, E e S. Essa mensagem, organizada em palavras possíveis, pode significar tudo ou nada, como nos mostram os insistentes esforços de Silvio por decifrá-las e atribuir-lhes algum sentido. A cada sentido que ele supõe encontrar, uma nova identidade emerge em nosso personagem. Para a palavra RES, um substantivo, Silvio coloca-se em posição objetal, submetendo-se e dedicando-se exatamente àquilo que cuidadosamente procurava evitar - a administração da fazenda. Para a palavra SER, um verbo, Silvio recupera a identidade de seu desejo mais antigo e torna-se o violinista que sonhara ser na infância. Finalmente, quando as letras assumem um sentido profético, prevendo a chegada das primas italianas e, para Silvio, do primeiro amor, ele pode encontrar neste futuro anunciado o passado que sua memória preservou.

A prima Rosa faz, no caminho inverso, o que o pai de Silvio desejara toda uma vida: vem para a América e é bem-sucedida financeiramente administrando a fazenda. Sua filha

Roxana, primeiro amor de Silvio, lhe traz também o italiano, retorno do idioma materno. O amor platônico se encerra quando a menina não é capaz de desvendar o mistério dos símbolos do jardim, e nem ao menos dar-lhe o valor que Silvio lhe atribuía e, ao contrário, dedica-se à promessa de um bom casamento que a introduza e assegure seu lugar na sociedade tarmenha.

Silvio recolhe-se, então, à torre do minarete - só entrara nela uma única vez anteriormente, quando então esse espaço lhe servira de mirante para confirmar os símbolos que vira no jardim -, agora tomada como o reduto de isolamento que o protagonista sempre desejou e, da mesma forma, como o lugar onde ele finalmente poderá ser: sozinho com seu violino e sua música, Silvio toca espetacularmente, como nunca o fizera, encontrando, por fim, a ordem solitária que passou uma vida buscando.

Las tímidas, pero tenaces tentativas de seducción del ya otoñal galán resultan estériles y, a la larga, los afanes criptográficos del protagonista no arrojan fruto: el texto y la persona amada se muestran para siempre inasibles, inalcanzables. Como la abrumadora mayoría de los personajes de Ribeyro, Silvio Lombardi vive bajo el signo de la carencia; a diferencia de casi todo ellos, la iluminación que lo visita al final de sus desvelos no es opaca ni pedestre: si la vida le ha negado el amor y la sabiduría - los dos valores por los que Fausto, ese antihéroe arquetípicamente moderno, vendió su alma al diablo -, dejándolo así en la margen de los excluidos, de todas maneras a Silvio Lombardi le queda el arte como recurso de redención y consuelo. El minarete al que sube mientras en el salón se desarrolla la fiesta es, a su manera modesta y secreta, un sucedáneo de la Torre de Marfil en la que se refugiaban los estetas decimonónicos. De hecho, hacia el final del relato el mirador cambia de función y no es ya la atalaya desde la cual los caracteres del jardín se vuelven perceptibles (...). (ELMORE, 2002, p. 213)

O mistério das letras do jardim, como dissemos, assemelha-se mais a um segredo, uma vez que só pode se instalar e fazer sentido para aqueles que leem: Silvio, o personagem urbano e letrado, e os leitores do conto. O espaço de decifração da leitura é, por definição, o espaço da cultura. Embora Silvio suponha, no jardim a própria natureza é apenas quando a cultura recobre este espaço que ele pode adquirir algum sentido, daí a heterotopia. Esta é uma operação que Ribeyro repetirá ao longo do conto uma e outra vez. A fazenda tomada como um microcosmo é, também, uma heterotopia; a relação simbiótica entre casa e personagem - a degradação de um que significa o declínio do outro e o mesmo é verdade para a recuperação de ambos - é uma alegoria, mas também, claramente, uma heterotopia; os painéis de tapete que recobrem todos os cômodos e contam sua história difusa compõem uma terceira heterotopia; por fim, o jardim e suas rosas ancestrais, formando um labirinto no qual se encontram todas as rosas do mundo: uma heterotopia e outro mundo no qual se perde e se encontra nossa personagem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O conceito de heterotopia de Foucault parece-nos uma importante ferramenta para entendermos o estatuto da memória na obra de Ribeyro e, particularmente, nos contos aqui analisados. A ideia de que é possível, por meio de um dispositivo discursivo, construir, sobre lugares e espaços arquitetônicos reais, outros espaços, feitos inteiramente de linguagem, mas nem por isso menos reais, autoriza-nos a interpretar esse elemento da narrativa como algo muito maior do que meramente o cenário em que a trama se desenrola, como um dispositivo que confere, ao mesmo tempo, significados importantes ao espaço em si e à memória que o captura.

Em Ribeyro, a memória se configura mais como uma recordação; este autor nos oferece a delicada alternativa de compreender a memória como aquilo que se deseja lembrar, uma e outra vez, para impedir a desaparecimento do objeto evocado.

Os espaços que aparecem nos contos de Ribeyro, portanto, efetivamente nunca existiram, pelo menos não como descritos pelo autor, nem no tempo em que a memória os situa originalmente, nem no tempo em que a memória os oferece como literatura. São, desde sempre, heterotopias. É dizer, de outra forma, que a Lima, ou a Paris, ou os jardins de Miraflores ou do Roseiral podem ter, sim, sua correspondência em cidades e jardins reais, conhecidos pelos leitores e pelo autor, mas ao falar sobre eles, Ribeyro os investe de uma série de significados que os transformam em mais do que isso, os transformam em espaços sobre os quais se acumulam outros sentidos e funções, num dispositivo que cria, uma e outra vez, outros espaços.

Ao fazê-lo, o autor cria um efeito interessante, pelo qual seus leitores, ao mesmo tempo, reconhecem os espaços descritos e descobrem neles outros, nunca antes visitados. É parte importante desse efeito que a compreensão que subjaz à leitura dos contos de Ribeyro como que estabelece um fio que alinhava toda sua obra, e que nos situa no limite entre aquilo que o autor lembra, um aspecto de certa maneira autobiográfico, e aquilo que nos identifica numa cultura latino-americana - sua memória pessoal e nossa memória coletiva. A referência latino-americana é presente até quando os espaços são outros, como as cidades europeias. A identidade de estrangeiro do narrador nos remete imediatamente a esses aspectos que não se encaixam numa cidade ou modo de vida europeu. Da mesma forma, as descrições dos comportamentos e tradições coloniais são abundantes, tanto em "Silvio en el Rosedal", como em outros contos de Ribeyro, como "O pó do Saber", "O armário, os velhos e a morte".

Este efeito que tem o poder de estabelecer a identidade inequívoca da obra do autor e, simultaneamente, torná-la universal. A memória, aqui, é coisa viva, peça inquieta e inquietante, que move o leitor por questões que ele divide com personagens, narradores e autor, porque tão humanas.

Como Silvio em seu *Roseiral* ou o protagonista de “Só para fumantes” nas muitas cidades por que passa, o leitor é convidado, a cada conto, a aventurar-se nessa jornada de decifração daquilo que é, dos espaços que ocupamos ao longo de uma vida e, de forma mais importante, dos modos de ocupação que escolhemos e que têm o poder de criar, sobre esses espaços, histórias que os transformam, que os recriam, que os tornam outros espaços, heterotopias.

Esta é uma busca e uma aventura às quais nos dedicamos voluntariamente, como os marinheiros que perseguiram as Sereias ao ouvir seu canto, mesmo que isso pudesse significar sua morte. A memória, aqui, é mesmo e antes o que ela tem de não lembrança, aquilo que ela seleciona, escolhe mostrar, mas também aquilo que ela esconde. As heterotopias se constroem, efetivamente, sobre esses vazios em que a memória mesma falha e onde se instala a recordação, se constroem, portanto, em suas falhas, naquilo que a memória apresentará como defeito, mais do que como lembrança fidedigna: " a narrativa começa onde o romance não vai, mas para onde conduz, por suas recusas e sua rica negligência"²⁰.

O trabalho do leitor aqui é, portanto, o de ingressar nesses outros espaços e, com isso, nas recordações que Ribeyro escolhe e organiza para a partilha. É só assim, com essa compreensão singular dos espaços em seu estatuto simbólico, que podemos efetivamente conhecer, então, os personagens e a trama que se apresenta, porque é só ali, naqueles lugares determinados e tal como lembrados, que os elementos encontram seu sentido e seu destino. A redução desses espaços ao estatuto cênico significaria perder muito do que Ribeyro tem a nos dizer.

NOTAS

1. “O debate em torno do modelo teatral ideal preconiza a dramaturgia, em detrimento da realização cênica. O palco era simplesmente o lugar e a ocasião para se dar corpo e voz à palavra poética.” (Oliveira Jr, L.C.G. de, *O cinema de fluxo e a mise en scène*, dissertação de mestrado – Departamento de cinema, rádio e televisão – ECA USP, 2010).
2. Aplica-se, aqui, a distinção entre espaço e atmosfera proposta por Osman Lins em seu *Lima Barreto e o espaço romanesco*, 1976, p.9
3. NAVASCUÉS, J. de, *Los refugios de la memoria. Un estudio espacial sobre Julio Ramón Ribeyro*. Madrid, España: Iberoamericana, 2004.
4. LACAN, Jacques. O Simbólico, o Imaginário e o Real. *Nomes-do-Pai*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.
5. Chico Buarque de Hollanda, *Romance*, dvd, volume 3 da série, Brasil - EMI Music, 2006.
6. Os exemplos, entre os contos de Ribeyro, são numerosos: “Los gallinazos sin plumas”, “Dirección equivocada”, “Los jacarandás”, entre outros.
7. BÜRGER, P. *Teoria da vanguarda*. Lisboa, Portugal: Veja, 1993, p.117 - 118.
8. RIBEYRO, 2007, p. 21.
9. RIBEYRO, 2007, p. 25.
10. As marcas de cigarros, aliás, são uma mensagem à parte no conto de Rybeiro. Há momentos em que os Incas, peruanos, nos mostram, com clareza, a posição submissa do narrador colonizado em terras espanholas, tanto quanto os ingleses Pall Mall o colocam em pé de igualdade com o conquistador imperial. Os Gitanes franceses fazem clara referência ao termo “cigano”, este símbolo arquetípico da perambulação, transitoriedade, elementos do deslocamento espacial cuja marca é justamente o apagamento dos atos.
11. O teatro é um lugar em detrimento de cada uma de suas poltronas e mesmo do palco, certamente também lugares, também delimitados, mas menos funcionais no que se refere à heterotopia que o conjunto gera, e o mesmo é verdadeiro para um jardim em relação a seus canteiros ou bancos, ou fontes.
12. RIBEYRO, 2007, p. 57.
13. O humor em Ribeyro é ricamente explorado por Elmore (2002) e Kossut (2004).
14. Os jardins de Miraflores, os eucaliptos da rua da infância e, finalmente, os jardins do Roseiral são alguns dos exemplos dessa recorrência. Navascués (2004) considera que os jardins presentes na obra de Ribeyro compõem essa memória construída da imagem de um bairro ou uma cidade que não apenas já não existem mais, mas efetivamente nunca realmente

existiram, exceto na percepção nostálgica do narrador.

15. NAVASCUÉS, J. de, 2004, p.61.

16. BLANCHOT, M., 2005, p.p. 3, 4, 5 e 6.

17. Como todos nós, leitores, aprendemos com as narrativas de Agatha Christie e Sir Arthur Conan Doyle.

18. RIBEYRO, 2007, p. 197.

19. Peter Elmore, 2002, p. 197.

20. BLANCHOT, 2005, p. 7.

BIBLIOGRAFIA

- ALTER, R. *Imagined cities: urban experience and the language of the novel*. New Haven: Yale University Press, 2005.
- ARENDT, H. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014.
- BENJAMIM, W. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BLANCHOT, M. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BRANDÃO, L.A. *Teorias do espaço literário*. Belo Horizonte: FAPEMIG, 2013.
- BRYCE ECHEÑIQUE, A. "A arte genuína de Julio Ramón Ribeyro". In: Ribeyro, J.R. *Só para fumantes*, São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- BÜRGER, P. *Teoria da vanguarda*. Lisboa: Veja, 1993.
- CORTAZAR, J. "Alguns aspectos do conto". In: *Valise de Cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- ELMORE, P. *El perfil de la palabra. La obra de Julio Ramón Ribeyro*. Lima: Fondo de cultura económica del Perú, 2002.
- FOUCAULT, M. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- _____. "Topologias". In: *Fractal*, n 48, enero-marzo. 2008.
- _____. "El cuerpo utópico". In: *Fractal*, n 48, enero-marzo. 2008.
- _____. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001
- HOSIASSON, L. J. "A discreta obsessão de Ribeyro". In: Ribeyro, J.R. *Só para fumantes*, São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- NAVASCUÉS, J. de. *Los refugios de la memoria. Un estudio espacial sobre Julio Ramón Ribeyro*. Madrid, España: Iberoamericana, 2004.
- PIGLIA, R. "Teses sobre o conto". In: *Formas breves*. São Paulo: Cia das Letras, 2004.
- _____. "Borges: el arte de narrar". In: *Crítica y Ficción*. Barcelona: Anagrama, 2001.
- RIBEYRO, J.R. *Só para fumantes*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- _____. *Cuentos Completos*. Madrid: Alfaguara, 1994.
- RICOEUR, P. "As metáforas da intriga". In: *Tempo e narrativa*. Campinas: Papirus, 1995.
- SAER, J. J. *El concepto de ficción*. Buenos Aires : Seix Barral, 2014.
- SENNETT, R. *Carne e pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2008.
- VALERO JUAN, E.M. *La ciudad en la obra de Julio Ramón Ribeyro*. Valencia: Universidad de Alicante, 2003.
- KOSSUTH, I. C de. "Quando Ribeyro hace reír. El humor en 'Relatos santacrucinos', 'Solo para fumadores' y 'Ausente por tiempo indefinido'". In: *Revista de Crítica Literária Latinoamericana*. Año 30, No. 59 (2004), pp. 205-228. Disponível em: <[http://www.jstor.org/stable/4531311?seq=1#page scan tab contents](http://www.jstor.org/stable/4531311?seq=1#page_scan_tab_contents)> Acesso em: 05 maio 2016.
- LINS, O. *Lima Barreto e o Espaço Romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.
- OLIVEIRA Jr, L.C.G. de. *O cinema de fluxo e*

a mise en scène, dissertação de mestrado – Departamento de cinema, rádio e televisão – ECA USP, 2010.

SENNETT, R. *Carne e Pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental*, Rio de Janeiro: Edições BestBolso, 2008.

WILLIAMS, R. *O campo e a cidade na história e*

na literatura. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

ZUBIAURRE, M.T. “Hacia una metodología del espacio narrativo”. In: *El espacio en la novela realista: paisajes, miniaturas, perspectivas*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.

O gênero fantástico e a ficção como ponte em LA VISTA DESDE EL PUENTE, de Ramiro Sanchiz

Eulálio Marques Borges
Juan Pablo Chiappara

Resumo

Este trabalho apresenta os resultados de uma pesquisa de Iniciação Científica realizada no Departamento de Letras da Universidade Federal de Viçosa, Minas Gerais, e foca uma discussão sobre o romance uruguaio contemporâneo *La vista desde el puente*, de Ramiro Sanchiz. Neste artigo propomos uma leitura contextualizada no processo de renovação da literatura uruguaia, que busca romper com a tradição predominantemente realista no Uruguai. Deste modo, postulamos que a literatura fantástica, tal como a propõe Sanchiz e outros escritores uruguaio, engloba a ficção científica e se distancia de certas formas de não realismo precedentes dentro da América Latina. No caso concreto do romance analisado, Sanchiz desconstrói a figura mítica do herói nacional uruguaio Artigas e a ideia do Uruguai como a Suíça da América e propõe uma ficção que dialoga com a tradição borgeana de fantástico para desconstruir certos clichês da história nacional e das práticas literárias mais frequentadas em seu país.

Palavras-chave: desconstrução; história uruguaia; literatura fantástica.

Resumen

Este trabajo presenta los resultados de una investigación de Iniciación Científica realizada en el Departamento de Letras de la Universidad Federal de Viçosa, Minas Gerais, y enfoca una discusión sobre la novela uruguaya contemporánea *La vista desde el puente*, de Ramiro Sanchiz. En este artículo proponemos una lectura contextualizada en el proceso de renovación de la literatura uruguaya, la cual busca romper con la tradición predominantemente realista en Uruguay. De este modo, postulamos que la literatura fantástica, tal como la propone Sanchiz y otros escritores uruguayos, engloba la ficción científica y se distancia de ciertas formas de no realismo precedentes dentro de América Latina. En el caso concreto de la novela analizada, Sanchiz desconstruye la figura mítica del héroe nacional uruguayo Artigas y la idea de Uruguay como Suiza de América y propone una ficción que dialoga con la tradición borgeana de lo fantástico para desconstruir ciertos clichés de la historia nacional y de las prácticas literarias más frecuentadas en su país.

Palabras clave: desconstrucción; historia uruguaya; literatura fantástica.

INTRODUÇÃO

La vista desde el puente (SANCHIZ, 2011) é um romance que se encaixa em um contexto de produção literária pós-crise sofrida pelo Uruguai no início do século XXI, quando jovens escritores, repensando os fundamentos sobre os quais se erguia o país e a literatura nele produzida, acentuaram o distanciamento temático e estilístico com as narrativas passadas, algo que já vinha acontecendo através de gerações anteriores, e começaram a escrever obras de cunho fantástico, que se opõem ao cânone estabelecido por autores cujas ficções estão voltadas para o realismo e preocupadas com o compromisso social, como é o caso de Mario Benedetti e Eduardo Galeano. O maior desafio dessa nova fase é construir um público receptor de sua literatura e vencer os interesses locais dominantes estabelecidos no campo literário, sempre mais voltados para o mencionado estilo realista, que para esta geração de começos do século XXI, que desafia o *status quo* dominante no Uruguai.

Em *La vista desde el puente* Sanchiz narra-se a viagem de Federico Stahl, seu protagonista, à cidade de Corrientes, aqui pertencente ao território uruguaio mas que, em realidade, forma parte da atual Argentina. A viagem realizada por esse Uruguai expandido funciona como pano de fundo para que o autor do romance construa uma sociedade correntina indígena que, ainda no século XXI, sofre com a perseguição de um grupo racial suprematista que contou, em seu passado, com a participação de José Artigas, considerado pela historiografia oficial uruguaia o herói responsável pela independência do país. Entretanto, o território fictício que encontramos no livro não serve apenas para desconstruir figuras nacionais modeladas ao longo de mais de um século, mas também para o desenvolvimento do gênero fantástico dentro da narrativa, que neste artigo trabalharemos melhor.

O presente artigo tem como ponto de partida a leitura de alguns textos com os quais dialoga e a partir dos quais se estrutura. Em primeiro lugar, um artigo científico sobre o romance *La vista desde el puente* que o analisa desde a perspectiva da identidade multiterritorial (MONTROYA JUÁREZ, 2013). Ademais, parte-se da análise de alguns textos que abordam o atual panorama literário uruguaio por meio da perspectiva da geração pós-ditadura; ditos textos comentam o espaço dado ao fantástico e à ficção científica dentro da literatura uruguaia e evidenciam a luta de alguns autores nas últimas décadas pela preservação destes gêneros em meio a uma sociedade mais acostumada a obras realistas (SANCHIZ, 2008; SANCHIZ, 2009; SANCHIZ, 2010; SANCHIZ, 2011a; SANCHIZ 2011b; SANCHIZ 2012). Além desses diálogos, é fundamental para nós um artigo de Julio Prieto sobre a formação do gênero fantástico na América Latina (PRIETO, 2009), assim como um artigo que relata a construção idílica da figura política de Artigas, personagem chave dentro da trama do romance analisado. (DELGADO, 2014).

É a partir desse material de base que apresentamos, primeiramente, a atual situação da literatura uruguaia, colocando-a em perspectiva com o conceito de literatura fantástica em

língua espanhola criado por Borges e Bioy na década de 1940 e, em um segundo momento, realizamos uma análise de como o gênero fantástico aparece em *La vista desde el puente*. Nosso objetivo final é mostrar como Sanchiz desafia o status quo intelectual e político uruguaio ao transformar sujeitos históricos do país em personagens não idealizados dentro de uma sociedade distópica onde uma ponte não apenas física, mas principalmente social e cultural, separa os dois polos do país, Montevideu e Corrientes; desconstruindo, assim, a figura mítica do herói nacional José Gervasio Artigas e, portanto, de uma sociedade que persiste em endeusá-lo como o herói laico de uma república que custa a se renovar do ponto de vista do imaginário, Sanchiz oferece um romance pseudo-histórico que é antes de mais nada um exercício de literatura fantástica que homenageia o gênero.

1. A LITERATURA URUGUAIA ATUAL VISTA POR RAMIRO SANCHIZ

Nascido em 1978, Ramiro Sanchiz publica muitos de seus textos em seu próprio blog, *Aparatos de vuelo rasante* bem como em outros meios virtuais. Em uma de suas publicações, Sanchiz (2012) analisa o contexto editorial contemporâneo no Uruguai, beneficiado nos últimos anos pelo investimento público em forma de subvenções e prêmios e pelo surgimento de editoras como HUM e Estuario. Ambas difundem obras de autores menos conhecidos e são as responsáveis para que escritores como Mario Levrero seja relido e revalorizado pela comunidade local. Essa nova realidade literária uruguaia, onde autores publicam com mais facilidade que antigamente, leva Gabriel Lagos (2009) a realizar um estudo que divide essa nova geração em três grupos: os *pop*, mais claros e objetivos em sua escrita, os *intimistas*, que dão um grande valor à primeira pessoa e escrevem obras entre a autobiografia e a autoficção, e os *sérios*, preocupados com as teses e com o formal do texto.

Entretanto, ao analisar de forma menos sistemática e mais crítica a geração pós-crise por meio de três antologias que surgiram em 2008 (*El descontento y la promesa*, *Esto no es una antología* e *De acá!*), ano considerado de fundamental importância para esse novo grupo justamente por conta das compilações que aí surgiram, Sanchiz (2012) afirma que nenhum desses livros que reuniram contos de escritores uruguaiois representou, de fato, uma mudança significativa para a literatura do país. Com relação ao primeiro dos três, organizado por Hugo Achugar, Sanchiz afirma que foi realizado apenas um agrupamento de vozes dentro de um compartimento etário não capaz de divulgar novos talentos que de fato rompessem com uma literatura mais tradicional. Esta afirmação se apoia no texto inicial de *El descontento y la promesa*, escrito pelo próprio Achugar, que afirma que um dos critérios no momento de selecionar os escritores do seu livro foi o fato de terem nascido como máximo em 1973, pois esses fariam parte de uma geração que cresceu durante a transição entre o regime ditatorial e a abertura democrática, o que conseqüentemente os influenciou ao momento de produzir suas obras. Como afirma Achugar: “Una historia que los interpela como ciudadanos, pero que no

necesariamente los convoca como artistas, al menos no en la mayoría de los casos.” (ACHUGAR, 2008, p.18). Ainda que possam parecer totalmente inovadores por conta da ruptura com a literatura política e social, a maior novidade desses jovens artistas se limita justamente a isso, já que seguem reconhecendo seus antecedentes por meio de intertextualidades, dialogismos e sem mudar a ideia hegemônica de narrativa. No fragmento abaixo, vemos melhor a opinião de Achugar (2008) quanto à nova geração.

Sin embargo, como es sabido, “no hay nada nuevo bajo el sol” y el escenario contemporáneo, incluso en esta fase de recomposición cultural o de mutación civilizatoria, mantiene diálogos con escenarios y prácticas del pasado al mismo tiempo que elabora escenarios futuros difícilmente imaginables desde el presente de este hoy en que escribo (ACHUGAR, 2008, p.14)

Já a segunda mostra das três, *Esto no es una antología*, é criticada pelo autor de *La vista desde el puente* devido à falta de proposta definida e sua pouca divulgação por pertencer a uma série de livros produzidos pelo Ministerio de Relaciones Exteriores e a Universidad del Trabajo e possuir um circuito mais diplomático que popular, não tendo sido distribuída em livrarias ou divulgada pela crítica especializada por meio de resenhas. A última delas, *De acá*, ainda segundo Sanchiz, por mais que seja a compilação mais combativa de todas, falha devido ao tom forçosamente engraçado que imprime nas auto apresentações de seus autores, como vemos melhor explicado nesse fragmento:

La pretensión de diferenciarse de los “pruritos académicos” de Achugar y de los “desgastados recursos magritteanos” de Bernardo, lamentablemente (y digo “lamentablemente” porque si algo hacía falta en este panorama de muestras de narrativa era la actitud combativa propia de los escritores del under, el tipo de prologuista que, alucinado, convencido y/o convincente sale a defender a los autores que incluyó con un cuchillo entre los dientes y los ojos cuarteados en sangre), produjo la muestra más endeble de las tres. El tono canchero o de vuelta que satura las palabras de apertura parece encontrar su reflejo en la sencilla boludez de las presentaciones. (SANCHIZ, 2012, p.6)

Além das compilações mencionadas, Sanchiz (2012) analisa também os livros *22 mujeres*, *Entintalo* e *Sobrenatural*, lançados no ano de 2012. Enquanto o primeiro é considerado o mais pop de todos, o segundo surgiu através de um concurso de jovens narradores, não significando um rompimento com a tradição realista uruguaia, e o terceiro é visto por Sanchiz como decepcionante ao retratar o gênero fantástico e/ou a fantasia em seus contos pois falha justamente no desenvolvimento dos códigos da narrativa fantástica, mostrando-se apegado à literatura tradicional visível no cânone literário do país (SANCHIZ, 2012). Assim sendo, a pergunta final que ele realiza após sua análise é simples e direta: “El “nuevo canon” propuesto

por algumas editoriais – HUM em particular –, com Polleri, Lissardi, Echavarren y Espinosa a la cabeza, ¿implica una verdadera renovación?” (SANCHIZ, 2012, p.5). Respondendo seu próprio questionamento, ele afirma que Uruguai nem sequer possui, em sua opinião, uma tradição literária, no sentido de não existir, segundo ele, uma série de escritores que possam ser vistos num fluxo de continuidade e diálogo ao longo da vida republicana, e que por isso os novos autores não conseguiram rompê-la da maneira como esperavam, aceitando uma tradição que vende mais no mercado editorial e desfazendo, por fim, a promessa de uma renovação. Com essa pequena contextualização do cenário no qual se insere a nova geração literária uruguaia e de sua produção, abordaremos brevemente a história do gênero fantástico em língua espanhola e sua definição, que dialoga com o principal objeto de nosso trabalho, *La vista desde el puente*, livro que rompe com o tradicionalismo literário vigente no Uruguai.

2. A LITERATURA FANTÁSTICA EM LÍNGUA ESPANHOLA

A partir da década de 1940, Jorge Luis Borges e Bioy Casares realizaram um trabalho teórico em que se dedicaram a construir uma nova concepção de literatura fantástica em língua espanhola. Essa nova ideia do que é o fantástico buscava retirar o gênero da marginalidade por meio da progressiva eliminação do sobrenatural, característica que consideravam inferior às demais, àquelas naturais ou que indicavam alucinação (PRIETO, 2009).

Bioy Casares e Borges, junto a Silvina Ocampo, organizam a *Antología de la literatura fantástica* (1940), obra que reúne diversos contos fantásticos da antiguidade ao século XX e de diversas origens culturais, em espanhol. Visando esclarecer os pressupostos dessa compilação, encontramos no prólogo do livro uma breve história do gênero e uma maior atenção dada ao fato de que o ambiente fantasmagórico e sinistro sempre foi o caminho mais comum seguido pelos autores dessa literatura que, com o tempo, deixou de despertar a surpresa necessária para chamar a atenção de seus leitores. Assim, afim de mostrar a existência de outras maneiras de se trabalhar uma trama fantástica, os autores dessa antologia reuniram nela apenas dois contos onde aparecem fantasmas, dando maior atenção à tramas com fantasias metafísicas e viagens ao tempo, por exemplo.

Em meio aos argumentos que defendem essa nova visão do fantástico, encontramos também a menção de Borges, no prólogo de *La invención de Morel* (1997) sobre a principal “falha” cometida pelas novelas “psicológicas”, que de acordo com ele, desejam ser tão realistas e informativas que terminam por tornar-se inaceitáveis como criações fictícias, enquanto a novela de aventuras, primeiro nome dado às obras fantásticas, se caracteriza justamente pelo contrário da anterior, ou seja, por ser um objeto artificial que não se preocupa em parecer real. Para respaldar sua argumentação e mencionar um livro por ele considerado fantástico, mas não sobrenatural, Borges (1997) toma como exemplo *La invención de Morel* (1940), de Bioy Casares, quem de acordo com ele “Despliega una odisea de prodigios que no parecen admitir otra clave

que la alucinación o que el símbolo, y plenamente los descifra mediante un solo postulado fantástico pero no sobrenatural.” (BORGES, 1997, p.161).

Assim, de acordo com Prieto (2009), a frase “Fantástica, pero no sobrenatural”, presente tanto no prólogo de *Antología de la literatura fantástica* quanto no "Prólogo" de *La invención de Morel*, ambos escritos originalmente em 1940, ainda que pareça incongruente, principalmente para a época em que foi divulgada, resume o princípio desse projeto. Ou seja, com a ideia de violar o sentido comum de literatura fantástica existente naquela época, Borges e Bioy tinham como objetivo reconstruir a noção desse gênero em língua espanhola e colocá-lo em um lugar privilegiado, onde se encaixavam os romances realistas, como afirmado por Prieto (2009) no fragmento abaixo:

La conspicua repetición de la misma frase en ambos textos sugiere que, lejos de ser una coincidencia, un ánimo programático emana esas proposiciones: se trataría de perturbar las inercias y convenciones de un género, de desarraigar los protocolos de sentido de un término que en el siglo anterior vagaba por las brumas de los géneros menores, de removerlo y trasplantarlo a otras latitudes. (PRIETO, 2009, p.57-58)

Esta reconstrução e redefinição, que ainda nos dias de hoje suscita discussões, começou a partir do momento em que Borges e Bioy traduziram do inglês as palavras *novel*, referente aos relatos realistas, e *romance*, que se refere aos relatos não realistas. Aproveitando o espaço em branco que surgiu com o segundo término, que em espanhol significa uma família de línguas ou um tipo de composição poética, Borges e Bioy criaram sua própria definição do gênero fantástico em espanhol, como vemos melhor explicado no fragmento abaixo:

“Literatura fantástica” es el modo en que Borges y Bioy designan el vacío – rellenándolo con perversa creatividad – que en nuestra lengua y en nuestra teoría literaria proyecta la oposición terminológica que en inglés permite distinguir los relatos realistas (novel) de los no realistas (romance). Es curioso observar que la casilla vacía o término “en blanco” para designar en español la literatura no realista sólo se hace visible al superponer los sistemas de categorización de las dos lenguas, como una suerte de eco dejado en el español por el inglés a partir de una perspectiva bifocal o bilingüe – es decir, justamente la perspectiva de la que parten escritores como Bioy y Borges –. (PRIETO, 2009, p.61)

Foi através desse “mal entendido” de um processo tradutório e da não tradição do gênero fantástico em língua espanhola que se tornou possível a renovação de algumas fórmulas estrangeiras esgotadas, surgindo, então, a definição de literatura fantástica em espanhol, que de acordo com Bioy Casares é: “(...) una suerte de cajón de sastre en que cabrían todo tipo de formas de imaginación literaria no realista, tanto modernas como premodernas (...)” (BIOY CASARES apud PRIETO, 2009, p 60). Ainda segundo Prieto (2009), esta primeira definição em castelhano seria um caso análogo ao de Edgar Allan Poe, que em seu

livro *Tales of the Grotesque and the Arabesque* (1840), reflete sobre o termo fantástico, se referindo a ele por meio de palavras como grotesco e arabesco devido à conotação pejorativa que a expressão *fantastic*, em inglês, possuía nos Estados Unidos daquela época.

Quando propuseram retirar o sobrenatural da literatura fantástica, Borges e Bioy criaram, conseqüentemente, um sentido restrito ao gênero que descarta o irracional, mas que valoriza e funda uma literatura fantástica que transita entre o real e aquilo que eles entendem por fantástico. Jorge Luis Borges foi um autor que não manifestou interesse por obras inverossímeis, mas sim por uma literatura lógica, por uma verossimilhança que ocorre principalmente no imaginário dos personagens e os influencia em suas ações e pensamentos; com histórias mais subjetivas, Borges trabalha com a linha tênue existente entre a realidade e a fantasia, o que ele mesmo chamou de causalidade “mágica” (PRIETO, 2009). O romance *La vista desde el puente*, foco da pesquisa que originou este trabalho, é uma obra que se insere dentro de uma nebulosa conceitual por estar entre a ficção científica, o romance policial e a literatura fantástica que dialoga com a definição proposta por Borges e Bioy e que lhe interessa a seu autor, Ramiro Sanchiz. A partir das definições aqui expostas, passaremos a uma análise mais detalhada das características fantásticas dentro deste romance.

3. O GÊNERO FANTÁSTICO EM LA VISTA DESDE EL PUENTE

Ambientada no ano de 2006 em um Uruguai expandido sobre parte da atual Argentina, mais precisamente sobre a província de Corrientes, *La vista desde el puente* nos apresenta uma nação fictícia e reterritorializada, característica que de acordo com Montoya Juárez (2013) é bastante comum na literatura latino-americana atual. O contexto de múltiplos territórios e de sujeitos que por eles transitam, assim como o não compromisso em assumir-se latino-americano, ou seja, de não necessariamente identificar-se com a cultura local, de sentir-se cômodo ou não ao estar nela ou de transmitir por meio da literatura a história e as características político-sociais dessa região ou de algum país a ela pertencente, se relacionam com a frase dita por Flaubert “No soy más francés que chino” (AÍNSA apud MONTROYA JUÁREZ, 2013, p.2), que pode ser comprovada por meio da Rússia vista aos olhos do cubano José Manuel Prieto nos livros *Treinta días en Moscú* (2001) e *El tartamudo y la rusa* (2002), e também pela Alemanha retratada em *Oscuro bosque Oscuro* (2009), do mexicano Jorge Volpi. Portanto, ao contrário do que faziam autores hispano-americanos como Mario Vargas Llosa, Eduardo Galeano e García Márquez, que se dedicavam a retratar a América Latina em suas obras, os escritores atuais já não se veem com esse compromisso e se permitem ir além do lugar em que nasceram, criando suas histórias em outros países ou reterritorializando determinada nação, como o faz Sanchiz em *La vista desde el puente*.

Ao narrar a viagem feita por Federico Stahl de Montevideu a Corrientes após a misteriosa morte de seu pai, Sanchiz nos mostra um Uruguai fictício, com grande população

indígena residente ao norte do país e polarizado em dois grandes centros, sendo o primeiro a capital tecnologicamente desenvolvida e de população majoritariamente branca, enquanto o segundo polo do país, Corrientes, é tido como um lugar pobre, atrasado e que tem como “função” concentrar o grande número de índios derrotados que ainda resta. Essa reterritorialização elaborada por Sanchiz cria a primeira das inúmeras pontes construídas pelo autor ao largo da obra, que funciona como uma espécie de máquina do tempo capaz de fazer o protagonista se sentir em uma cidade do século XIX, como vemos no trecho abaixo:

La única vez que había visitado Corrientes sintió, al bajar del ómnibus, que funcionaba allí una suerte de vórtice espaciotemporal capaz de llevarlo ciento cincuenta años al pasado. En el liceo le habían repetido hasta el cansancio que Uruguay tenía dos polos: Montevideo, que representaba las presuntas conquistas de la modernidad y la cultura europea, y Corrientes, último bastión de aquel país de indios derrotado por el avance de la Iglesia y Occidente. (SANCHIZ, 2011, p. 11)

É possível, então, inserir Sanchiz nessa tendência multiterritorial da literatura da América Latina e considerar isto como uma estratégia para pensar o tratamento dado aos indígenas que viveram no Uruguai e que, após lutarem contra os colonizadores espanhóis e portugueses, foram exterminados em 1831 pelo primeiro governo republicano do país. Entretanto, essa crítica não se aproxima em nenhum momento a uma visão romantizada em defesa da preservação da cultura indigenista; ela serve, acreditamos, a um dos seus objetivos principais: o de denunciar a verdadeira história de uma nação que se esqueceu de suas raízes e desconstruir o mito da “Suíça da América”, difundido principalmente durante o século XX e que supunha a ideia de que o território uruguaio se assemelhava, em economia, cultura e qualidade de vida de sua população, a um dos países mais desenvolvidos da Europa e localizado geograficamente entre grandes potências. No fragmento que segue, vemos um pouco mais do retrato pintado por Sanchiz dessa Corrientes imaginária que destrói a idealização do território uruguaio:

Estaba en el barrio viejo, cerca de la manzana del Cabildo y la Catedral; miró los edificios más recientes, incrustados entre la vieja piedra gris del siglo diecinueve, y sintió una vez más que toda aquella ciudad no era más que los restos fantasmales de algo, humano o bestia, que había vivido hacía demasiado tiempo, de algo que se había parado ante la tempestad y aguantado, pero que no sobrevivió al día siguiente, cuando el sol asomó entre las nubes quebradas. (SANCHIZ, 2011, p.139)

Além disso, a sensação de ter viajado no tempo, sentida pelo protagonista Federico, se encaixa no conceito de literatura fantástica difundido por Borges e Bioy durante a década de 1940. O ônibus que liga as duas grandes cidades desse país imaginado por Sanchiz funciona como uma máquina que leva o personagem principal, ao menos em sua imaginação,

ao início da colonização uruguaia, quando tudo era precário, como ainda é a cidade da romanesca Corrientes. Ainda que seja uma situação irreal a experimentada por Federico, a existência de grandes diferenças socioculturais em um mesmo país é verossímil.

Se essa ponte construída entre Montevideu e a fictícia Corrientes pertencente a um fictício Uruguai expõe parte das características fantásticas da obra de Sanchiz e desconstrói a ideia da “Suíça da América”, outras pontes montadas ao longo da trama servem para desmistificar o legado artiguista difundido por diferentes governos uruguaios ao longo do século XX como paradigma do bem e da essência do nacional. José Gervasio Artigas foi, de acordo com Delgado (2014), um líder revolucionário que pretendia unir a Banda Oriental, como era conhecido Uruguai naquela época, com algumas províncias da atual Argentina para formar o que seria a Liga Federal (que existiu de 1815 a 1820); entretanto, após ser derrotado na Batalha de Tacuarembó, foi exilado no Paraguai, onde permaneceu até sua morte. Com o início do batllismo e a necessidade de se ter um referente nacional, o governo da época elevou sua imagem à categoria de herói nacional, movimento que chegou ao seu ápice em 1926 com a inauguração de sua estátua na Praça da Independência, em Montevideu, e foi ratificado em 1977, com a construção de seu mausoléu, pela ditadura militar, debaixo do mesmo monumento.

A fim de desconstruir essa imagem idílica e falsa, uma vez que Artigas não foi o responsável pela independência do Uruguai, Ramiro Sanchiz constrói, junto ao já mencionado fictício território uruguaio povoado por charruas ao norte, um governo artiguista passado liderado por um José Artigas que se tornou um tirano ao longo dos anos, aliando-se a um grupo suprematista e planejando o extermínio de toda a população indígena. Além dele, o escritor Isidore Ducasse, conhecido como o Conde de Lautréamont, autor do livro *Os cantos de Maldoror* (1869), é colocado na obra como o primeiro *serial killer* uruguaio responsável pelo assassinato de inúmeros índios. Ao estabelecer essa ponte entre o real e o fantástico, Sanchiz desconstrói figuras conhecidas e respeitadas pelo *establishment* político, social e cultural de seu país e se mostra contra a literatura mais tradicional apegada à um realismo valorizado pelas editoras e pelo público local.

Outras pontes são estabelecidas ao longo da obra, como a que se forma e reúne novamente Federico e Rafael através da investigação sobre o “verdadeiro” Artigas. Sem um contato direto ou amigável com seu pai desde que este o abandonou para viver com a nova família em Corrientes, Federico Stahl se viu obrigado, após a morte do historiador, a conviver outra vez com sua imagem. Entretanto, a relação entre os dois era agravada precisamente pela oposição de ideias sobre o governo artiguista, pois enquanto Rafa acreditava no espírito justo do líder uruguaio, seu filho era adepto da ideia de que o caudilho se tornou um louco durante os anos em que governou Uruguai. Ainda que esta nova convivência entre os personagens se dê somente por meio dos estudos e notas que por Rafael haviam sido deixados, percebe-se

uma aproximação entre eles também no âmbito profissional, já que a partir da pesquisa não terminada por seu pai, Federico se sente confortável para elaborar outra novela, o que já não realizava há tempos. O trecho abaixo ilustra esta ponte que se forma entre pai e filho.

No era el momento de ponerse a escribir, por supuesto, y además no había secuencia inicial, no había primeras palabras, no había voces o personajes; pero la idea de pensar esa novela comenzó a tentarlo. No significaba renunciar al proyecto de editar el tercer tomo de la biografía, pero era fácil sentir que, si su padre realmente había pensado en ofrecerle los materiales para un libro especial, era lo mismo que pensar que el viejo había tendido un puente, que ese libro sería una suerte de colaboración paternofilial post mortem, que aquello implicaba un reencuentro, pero no en el territorio propio de su padre, la historia, sino en el del hijo, la ficción. (SANCHIZ, 2011, p.52)

Entretanto, a ponte mais complexa de toda a história, pelo menos para o seu protagonista, é a que tenta relacionar o antigo Rafael, o pai que Federico conheceu em seu passado, ao novo Rafael, o desconhecido que viveu anos em Corrientes com sua nova família, começou a descobrir a existência de um Artigas tirano durante a pesquisa que daria origem à biografia do líder, manteve em seus últimos anos de vida uma amante charrua e se matou, se é que se matou, provavelmente por não aguentar ver que o prócer que sempre defendeu era um louco insano como seu filho sempre lhe dizia. Todos estes questionamentos surgem pouco a pouco, mas adquirem maior força quando Federico visita a casa da amante de seu pai, também assassinada pelo grupo suprematista, momento descrito na seguinte passagem:

Federico quiso imaginar aquella casita en su esplendor, cuando la mujer recibía a su padre en la sala, cuando cenaban juntos, cuando cogían. ¿De qué hablaban antes y después? ¿Cómo se despedían por las noches, por las tardes o por las mañanas? Si en la casa de Estela e Isabel las huellas de su padre eran tan claras y legibles como los surcos de un disco de vinilo para la púa de tocadiscos, aquí el hombre proyectado era otro: coincidía con su padre sólo porque Viera le había informado de aquella historia y porque las llaves que abrieron la puerta de la casa estaban en el estudio del viejo; el resto era el perfil de otra persona o, al menos, un perfil todavía por descifrar. Era el comienzo de un acertijo, y se volvía necesaria, otra vez, la presencia de un puente, pero no uno roto, como los que había imaginado Federico al mirar el riachuelo, límite de Villa Paraná, sino uno que se clavase en ese nudo de tiempo y espacio que había sido su padre y lograrse proyectarse hacia el enigma. (SANCHIZ, 2011, p.58)

Como afirmamos anteriormente, *La vista desde el puente* se encontra entre os gêneros de ficção científica, policial e fantástico. Se o primeiro se comprova pela história se encontrar dentro do marco da ucronia distópica, o segundo se mostra, primeiramente, por meio dos misteriosos assassinatos charruas, todos eles relacionados à sociedade suprematista da qual Artigas e Ducasse faziam parte, mas também pelo jogo proposto já em morte por Rafael.

Em relação às características fantásticas, está claro que elas aparecem por meio do

território imaginado por Sanchiz, na desconstrução da imagem de Artigas e de Ducasse e através também da situação charrua na cidade de Corrientes. Entretanto, quando Federico foge de seus sequestradores e consegue a ajuda de um casal indígena que vive ao redor da cidade correntina, ele passa por alguns momentos onde, pelo menos em sua cabeça, dois mundos paralelos existem, sendo um deles o que ele vive e outro, um universo que mantém a cultura indígena originária daquela região; nesse momento, o fantástico ganha ainda mais força. A ideia de dois mundos é, na verdade, natural em livros de ficção científica, como *Planeta Arreit* (1976), de Horacio Terra Arocena, e podemos vê-la transcrita abaixo na obra de Sanchiz.

Federico miró las construcciones que rodeaban la feria y pensó que acaso había accedido a un universo paralelo en el que la conquista jamás había sucedido y las culturas originarias habían establecido grandes ciudades que a través de la magia y la tecnología lograban comunicarse con mundos paralelos. (SANCHIZ, 2011, p.125)

Além disso, a droga aparece em *La vista desde el puente* por meio de um chá, talvez a ayahuasca, que o casal indígena oferece a Federico quando o encontra ferido. É este chá que o ajuda a se recuperar e produz em sua mente a alucinação de estar em um mundo distinto, rudimentar, que se perdeu ao longo dos anos, como vemos abaixo:

Los dos indios lo miraban. Bebió de a poco el resto del té, y dejó que el sabor se acumulase, capa tras capa, sobre las superficies de su boca. Era un gusto amargo y seco, como a una corteza a la que está naciéndole un brote verde y tierno. Pero había más. Era como internarse en el sabor, como bajar una escalera peldaño a peldaño y descubrir una faceta más del ámbito al que estaba descendiendo, detalles, juegos de luz, texturas en las paredes, objetos dispersos aquí y allá. Sabor a flores, a semillas, quizá un ligero toque de algo animal, sangre, pelo, carne.” (SANCHIZ, 2011, p.122)

Estes fragmentos indicam que o fantástico, na obra de Sanchiz, aparece de distintas formas, seja pela imaginação de um novo Uruguai, pela imagem reformulada de um herói nacional ou pelo consumo de drogas que causa a alucinação dos dois mundos, que no livro é, em parte, real devido à diferença social entre Montevideu e Corrientes. O ponto comum entre essas diferentes formas de mostrar a fantasia dentro do romance é que todas servem para estabelecer uma ponte entre a história uruguaia que é contada e considerada oficial pela política do país e a recriada ficcionalmente pelo autor de *La vista desde el puente*.

CONCLUSÃO

Por meio da análise desenvolvida aqui, podemos concluir que Ramiro Sanchiz usa o gênero fantástico não apenas como entretenimento, mas sim como forma de romper com a

tradição mais realista à qual não só a literatura uruguaia, mas sim a latino-americana no geral, estão acostumadas. Mais que isso, ao reconstruir a história de seu próprio país por meio de um Uruguai com problemas de perseguição étnica na verdade inexistentes, já que sua população indígena foi exterminada no início da República, Sanchiz toca justamente nessa ferida por considerar que a nação em que vive, como um todo, se espelhou no falso mito da “Suíça da América” e acabou se esquecendo de suas verdadeiras origens ou, pelo menos, “trapaceou” ao construir seus mitos civilizatórios.

A desconstrução do personagem chave dessa trama, o líder José Artigas, representa um rompimento maior com parte da historiografia uruguaia que o considerou durante o século XX, e de alguma forma ainda o considera, o verdadeiro herói da independência nacional. Pensá-lo como um tirano associado a um grupo suprematista pode ser considerado um ato de rebeldia se levamos em consideração a sociedade tradicional na qual Sanchiz está inserido. É assim que se constrói a ponte entre a verdade histórica e a verdade literária da independência uruguaia neste livro, sendo a segunda uma forma exagerada de repensar e questionar a primeira, que também contém suas características imaginativas, não se caracterizando pela pureza dos fatos, como afirma Delgado (2014). Por fim, podemos pensar que a ficção é vista por Sanchiz como algo iniludível, ou seja, do qual não se pode escapar, fazendo-se presente e necessária no momento de compreender a história e a cultura de qualquer nação.

NOTAS

1. *Aparatos de vuelo rasante* é um blog comandado por Ramiro Sanchiz que serve de plataforma de difusão de suas ideias sobre a literatura em geral, em especial a uruguaia.
2. Jorge Mario Varlotta Levrero foi um escritor uruguaio, morto em 2004, que trabalhou em seus últimos anos de vida dirigindo uma oficina literária, conseguindo maior reconhecimento por sua obra após sua morte. Hoje, é uma referência chave na literatura uruguaia, em particular para os mais jovens como Sanchiz.
3. A classificação de Lagos (2009), assim como a realizada por Sanchiz (2012), apresentam questionamentos e subdivisões que aqui não nos interessa explorar. Para entender melhor o tema, consulte as referências ao final deste trabalho.
4. Montoya Juárez (2013) afirma que é necessária uma prevenção ante o uso dos termos desterritorializado e reterritorializado, pois quando escritores de determinada nacionalidade criam histórias que se desenvolvem em outros países, há uma desterritorialização e consequente reterritorialização do ambiente mostrado, sendo mais adequado o uso do termo multiterritorialidade.
5. O termo “Suíça da América” foi proposto pela primeira vez por Annatole France, quem afirmou que “En Europe comme en Amérique, vous êtes réputés pour avoir réalisé un type supérieur de civilisation [...] votre situation n’est past sans ressemblance avec celle de la Suisse”. (FRANCE apud TRIGO, 1997, p.10).
6. O governo batllista (1903 a 1907 e 1911 a 1915, ainda que seus efeitos tenham se estendido por mais anos), se caracterizou por impulsar a sociedade uruguaia a uma classe média sob a proteção de uma economia pulsante e de um Estado intervencionista que redistribuiu os ganhos entre a população do país.
7. A independência uruguaia aconteceu após um acordo firmado entre Brasil e as Províncias Unidas do Sul, na cidade do Rio de Janeiro, em 1928, no que ficou conhecido como La Convención Preliminar de Paz.
8. Esse Artigas imaginário dialoga em partes com o que diz o historiador Vásquez Franco (2014), quem afirma que Artigas foi um excelente líder rural, semianalfabeto, sem nenhum mérito político ou militar e que se comportava de forma egocêntrica e despótica.
9. *Os cantos de Maldoror* (1869) foi escrito por Isidore Ducasse e é conhecido como um livro maldito por retratar a história de um arcanjo do mal que comete crimes onde evidencia seu sadismo e perversão.
10. O jogo que já morto propõe Rafael a seu filho para que ele possa dar continuidade à sua biografia artiguista e, como prêmio, receber todos os seus livros, possui muito do gênero policial. Por meio das investigações históricas que seu pai desenvolveu no escritório de sua casa, Federico dá o pontapé inicial não apenas na busca do real motivo que culminou na inesperada morte de seu pai, mas também na investigação sobre a “verdadeira” história

artiguista e a relação do líder com os assassinatos charruas que continuam acontecendo.

11. *Planeta Arreit* (1976) é considerado por Dobrinin (2006) o terceiro livro de ficção científica uruguaia, e se diferencia de *La vista desde el puente* por mostrar-nos uma sociedade utópica por meio de um discurso moralista que toca principalmente em temas econômicos e religiosos.

BIBLIOGRAFIA

- ACHUGAR, H. *El descontento y la promesa: nueva/joven narrativa uruguaya*. Montevideu: Ed: Trilce, 2008.
- BORGES, J.L.; CASARES, B.; OCAMPO, S. *Antología de la literatura fantástica*. Buenos Aires: Ed: Edhasa-Sudamericana, 1940.
- BORGES, J.L. Prólogo a "La invención de Morel". In: MONEGAL, E.R. (Org), Jorge Luis Borges. *Ficcionario. Una antología de sus textos*. México: Ed: Tierra Firme, 1997, p.160-162.
- DELGADO, S. "Otro Artigas Siempre". In: *Revista Lento*, Montevideu, n.15, p. 42-46, 2014.
- DOBRININ, P. "Historia de la Ciencia Ficción Uruguaya - Segunda Entrega". In: *Revista Axxón*, Buenos Aires, 12 agosto 2006. Disponível em <http://www.axxon.com.ar/>. Acesso em 10 julio 2015.
- LAGOS, J. G. "Nuevas generaciones de narradores uruguayos". In: *Revista Todavía*, Argentina, nº 22, p.1-3, 2009.
- MONTOYA JUÁREZ, J. "Multiterritorialidad imaginada en la última narrativa uruguaya: a propósito de La vista desde el puente de Ramiro Sanchiz". In: *Cuadernos LIRICO*, Argentina e Uruguai, nº 8, p.2-14, 2013.
- PRIETO, J. "¡Realmente fantástico!: notas sobre distopia y ciencia-ficción en el Río de la Plata". In: ESTEBAN, A.; MONTOYA JUÁREZ, J. *Miradas oblicuas en la narrativa latinoamericana contemporánea. Límites de lo real. Fronteras de lo fantástico*. Madri: Iberoamericana, 2009, p.57-76.
- SANCHIZ, R. "Mario Levrero: el otro y yo". *Revista Axxón*. Buenos Aires, agosto 2008. Disponível em <http://www.axxon.com.ar/>.
- Acesso em 15 setembro 2015.
- _____. "Ciencia ficción uruguaya (6 puntos para un posible manifiesto)". In: *Aparatos de vuelo rasante*. Montevideo, 2 outubro 2009. Disponível em <http://http://aparatosdevuelorasante.blogspot.com.br/>. Acesso em 19 agosto 2015.
- _____. *Ciencia ficción uruguaya. Aparatos de vuelo rasante*. Montevideo, 13 outubro 2010. Disponível em <http://http://aparatosdevuelorasante.blogspot.com.br/>. Acesso em 19 agosto 2015.
- _____. *La vista desde el puente*. 1ª ed. Montevideo: Estuario, 2011.
- _____. "Esa rara ciencia ficción uruguaya". In: *Aparatos de vuelo rasante*. Montevideo, 4 maio 2011a. Disponível em <http://aparatosdevuelorasante.blogspot.com.br/>. Acesso em 26 agosto 2015.
- _____. "Una breve historia de la ciencia ficción uruguaya". In: *Aparatos de vuelo rasante*. Montevideo, 14 outubro 2011b. Disponível em <http://http://aparatosdevuelorasante.blogspot.com.br/>. Acesso em 26 agosto 2015.
- _____. "El espejismo y la promesa". In: *Ya te Conté*. Montevideo, 4 dezembro 2012. Disponível em <http://www.yateconte.com/>. Acesso em 10 maio 2015.
- TAGLIAFERRO, G. "Historiador Guillermo Vázquez Franco canta 'Las 40'". In: *Montevideo Portal*. Montevideu, 16 de julho de 2013. Disponível em <http://www.montevideo.com.uy/>. Acesso em 20 junho 2015.
- TRIGO, A. *¿Culturas uruguayas o culturas linyeras? Para una cartografía de la neomodernidad posuruguaya*. Montevideu: Ed. Vintén, 1997.

Breve panorama acerca da crítica religiosa nas obras LA CELESTINA e LAZARILLO DE TORMES

Ana Laura Rala

Resumo

A partir do século XV, na Espanha, as influências proporcionadas pelo frutífero movimento humanista, surgido na Itália, marcaram um momento de grande transformação da estática sociedade medieval à efervescente atividade renascentista, a qual deu origem a uma vasta gama de mudanças de concepções, como o retorno aos valores clássicos, a defesa pelo racionalismo e o abandono à visão teocêntrica, perspectivas anteriormente impensáveis e cujas consequências afetaram a todos os modos de ver e compreender o mundo. Nesse rico contexto de alterações dos paradigmas estabelecidos, destacam-se as relações entre o humano e o divino, cujo impulso trazido pelo Renascimento permitiu lançar um novo olhar sobre um dos grandes temas da Idade Média: a questão religiosa. Nesse sentido, considerando, portanto, o novo pensamento da sociedade espanhola refletido também em sua literatura, o presente trabalho tem por objetivo traçar um breve panorama a respeito da crítica religiosa presente em duas importantes obras dos séculos XV e XVI: *La Celestina*, de Rojas e *Lazarillo de Tormes*, de autoria anônima, enfatizando, especialmente, este último. Assim, pretende-se evidenciar esse momento de transição e observá-lo em autores que, sem exageros, podem ser considerados escritores que atuaram à frente de seu tempo ao possibilitarem, através da arte, o questionamento da ordem vigente.

Palavras-chave: literatura espanhola; transição; renascimento.

Resumen

A partir del siglo XV, en España, las influencias proporcionadas por el fructífero movimiento humanista italiano marcaron un momento de gran transformación de la estática sociedad medieval a la efervescente actividad renacentista, la cual originó una amplia gama de cambios de concepciones, como el retorno a los valores clásicos, la defensa por la racionalidad y el abandono a la visión teocéntrica, perspectivas anteriormente impensables cuyas consecuencias afectaron a todos los modos de ver y de comprender el mundo. En este contexto de significativas modificaciones de los paradigmas establecidos, se destacan sobre todo las relaciones entre lo humano y lo divino, cuyo impulso del Renacimiento permitió lanzar una nueva mirada acerca de una de las grandes preocupaciones de la Edad Media: lo religioso. En ese sentido, considerando, por lo tanto, el nuevo pensamiento español reflejado también en su literatura, el presente texto tiene por objetivo trazar un breve panorama sobre la crítica religiosa en dos importantes obras de los siglos XV y XVI: *La Celestina*, de

Rojas y *Lazarillo de Tormes*, de autoria anónima, enfatizando, especialmente, este último. Así, se pretende evidenciar ese período de transición y observarlo en autores que, sin exageraciones, pueden ser considerados escritores que actuaran al frente de su tiempo al posibilitaren, a través del arte, el cuestionamiento del orden vigente.

Palabras clave: literatura española; transición; renacimiento.

INTRODUÇÃO

As influências do humanismo italiano, a partir do século XV, na Espanha, marcaram um período de transição “de la inerte sociedad medieval a la plural renacentista”¹. Neste contexto de mudança de concepções está situada a *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, que posteriormente, e com algumas modificações, passaria a se chamar *La Celestina*, de Fernando Rojas. Segundo Esther Borrego, a obra

Supone una síntesis de todas las corrientes culturales medievales y de las nuevas tendencias renacentistas y, para los que consideran que es uno de los pilares de la novela moderna-junto con *El Quijote* y el *Lazarillo de Tormes*-, es un hito en el modo de abordar la novelística, aunque naciera como obra dramática y así fuera entendida en su tiempo (BORREGO, 2014).

Deste modo, se *La Celestina* pode ser considerada um marco na transformação do pensamento espanhol e, conseqüentemente, de sua literatura, é importante ressaltar a consciência de crise diante do contexto da Idade Média já presente na obra, o que influenciará depois escritores do século XVI. Assim, conforme afirma Maravall (1964, p.13), *La Celestina* traz consigo a inovação em seu fundo filosófico e moralizante acerca das causas humanas. Tal aspecto é comum às obras posteriores que virão já no contexto do chamado “siglo de oro”, momento de grande efervescência na produção artística e literária.

Nesse sentido, o presente trabalho tem por objetivo traçar um breve panorama a respeito da crítica religiosa presente em três importantes obras dos séculos XV e XVI: *La Celestina*, de Rojas; *Diálogo de Mercurio y Carón*, de Alfonso de Valdés e *Lazarillo de Tormes*, de autoria anônima², enfatizando, sobretudo, este último.

1. LA CELESTINA

Segundo Jiménez (2015, p.73), o período de reinado dos chamados “Reis Católicos” (1474-1516), na Espanha, foi fundamental para possibilitar o surgimento de novas formas renascentistas que vão consolidando-se ao longo do século XV e alcançam seu auge no reinado de Carlos I. Assim, inaugura-se uma nova concepção de vida, em oposição à medieval, na qual o homem é o centro do mundo; visão que estará presente em *La Celestina*. Ademais, este período foi marcado por grandes acontecimentos históricos, que influenciaram a vida social e política, os quais interessam para esta análise: o fim da Reconquista; culminação do antissemitismo; elevação da intolerância religiosa; a Inquisição; além de uma concepção

antropocêntrica, que idealiza a realidade e acarreta na mudança de perspectiva do cristão em relação à morte e às coisas terrenas.

Conforme salienta Martín (1999), o âmbito religioso em *La Celestina* ainda é ponto de grande debate na literatura, uma vez que se discute se há crítica religiosa e, que se houver, é uma crítica da perspectiva judaica ou cristã. Para a autora, entretanto,

en *La Celestina* todo se derrumba y destruye: la sociedad y la cultura en la que el texto está asentado; el mundo en el que vive el autor y, por supuesto, también la religión. Por ello en la obra no hay sentimiento religioso alguno (ni cristiano ni judaico). Todo se convierte en una sátira destructiva y letal (MARTÍN, 1999, p.49).

Assim, a autora defende que, a pesar da origem judaica de Fernando de Rojas, há maior presença de elementos cristãos na obra, dada a condição da Inquisição; porém a sua sátira alcança tudo. A fim de demonstrar, ainda que brevemente, como se dá esta sátira ao religioso na obra, destacaremos a seguir alguns elementos que nos permitem visualizar isto.

Um dos momentos em que fica clara a sátira religiosa é quando Calisto, perdidamente apaixonado por Melibea, se declara “melibeo”, como se ela fosse seu Deus e sua religião, algo impensável em um contexto medieval de fé cristã.

CALISTO - En esto veo, Melibea, la grandeza de Dios.

SEMPRONIO - ¿Tú no eres cristiano?

CALISTO - ¿Yo? Melibeo soy y a Melibea adoro y en Melibea creo y a Melibea amo (ROJAS, p.16).

Em outro momento, Sempronio, servo de Calisto, coloca as religiões em acordo, no que diz respeito às mulheres: “Gentiles, judíos, cristianos y moros, todos en esta concordia están” (p.18). Outro aspecto que chama atenção quanto à sátira religiosa é a ausência da ideia do suicídio como pecado, dado o ato desesperado de Melibea e o desejo de seus pais ao saberem de sua morte. Ainda há constantes referências às passagens bíblicas, como quando Pármemo lembra-se do conselho que sua mãe um dia lhe deu: “La paz no se debe negar, que bienaventuradossonlos pacíficos, que fijos de Diosseránllamados” (p.36).

Dessa forma, conforme Martín (1999), o que há em *La Celestina* é “religión en su forma desviada”, neste sentido, as referências bíblicas são utilizadas de modo perverso, as orações são interessadas, o divino é clamado somente pelo interesse das personagens às coisas terrenas, como o amor, o dinheiro e ascensão social. A própria Celestina, sendo feiticeira, interfere no destino e o altera, fato que numa visão cristã seria impossível dado que este é predestinado e escrito por Deus. Até a ironia de seu nome reforça a sátira: uma bruxa e prostituta com um nome que remete ao celestial. Nestas observações podemos ver a destruição de valores judaico-cristãos.

Segundo Ramos (2002), há ainda a presença de uma “cultura religiosa”, presente na

linguagem das personagens, como em expressões coloquiais, ou em hábitos próprios da época. A autora ressalta também que religiosidade refere-se “uma ética e a uma filosofia moral baseadas em princípios religiosos” que na obra aparecem desmontados.

Rojas, com uma perspectiva crítica diante da sociedade na qual estava inserido, a observa e descreve de forma sarcástica. Américo Castro afirma ainda que “la finalidad de esta tragicomedia no fue moralizar ni criticar primordialmente el orden social o religioso. Lo que esto haya es reflejo secundario de otros propósitos más hondos: la perversión y el trastorno de las jerarquías de valoración vigentes, de los ideales poéticos y caballerescos” (In CARDIEL SANZ, 1981, p. 157-158 *apud* MARTÍN, 1999).

2. LAZARILLO DE TORMES

Publicada anonimamente devido ao conteúdo herético, a história presente em *Lazarillo de Tormes* se passa durante a primeira metade do século XVI. Assim, a obra retrata de forma crítica a sociedade da época e do sistema social e clerical vigentes, que condicionam e determinam a vida das pessoas.

Segundo Shekhar, Lázaro – nome que provavelmente remete ao pobre personagem bíblico – é um pícaro, isto é, o anti-herói típico da literatura picaresca.

El *Lazarillo* ejemplifica un proceso educativo al revés. Explica el aprendizaje del pícaro en su lucha por la vida, en su camino de vileza y deshonor. El pícaro es producto de una sociedad invertida, donde todo está trastocado y los religiosos no viven según manda la Biblia, ni los hidalgos con nobleza. Si todo está al revés, también lo estará la mentalidad del héroe (SHEKHAR, S/D, pp.6-7).

Nesse sentido, o protagonista, marginalizado desde seu nascimento, busca sobreviver como pode em meio à sua miserável vida junto aos seus amos, em sua maioria, eclesiásticos. Lázaro, de modo autobiográfico, conta sua trajetória em sete tratados.

Vale ressaltar que Navarro (2008) defende a autoria de *Lazarillo de Tormes* como obra de Alfonso de Valdés, devido, sobretudo, à semelhante crítica anticlerical de ideologia erasmista, presente em *Diálogo de Mercurio y Carón*. Além disso, a autora chama a atenção para o anonimato dos amos de Lázaro: nenhum recebe um nome e, deste modo, a crítica ganha uma dimensão “universal”.

Dos sete amos que Lázaro serve, quatro deles pertencem ao clero e não agem conforme o cristianismo, isto é, não demonstram caridade, além de serem viciosos. São eles: “el clérigo”, “el fraile de la Merced”, “el buldero” y “el arcipreste”. Segundo Kadyan (2014), mediante estes personagens, o autor pode criticar o clero e a Igreja enquanto instituição.

No Segundo Tratado, Lázaro se coloca a serviço de um clérigo avarento e muito egoísta, que coloca o inocente pícaro em um estado de fome desumano. Um exemplo disso é

quando o clérigo, cruelmente, oferece ao Lazarillo pedaços de pão que ele acredita serem mordidos por ratos:

Rayó con un cuchillo todo lo que pensó ser ratonil diciendo:
- Cómete eso, que el ratón cosa limpia es.

Nesse sentido, é notável que o clérigo não se importa com a integridade e saúde de Lázaro, somente com ele mesmo – um egoísmo que não condiz com o cristianismo. Em outros momentos do tratado, é possível observar várias atitudes de violência física, como o último golpe, após o clérigo perceber que não havia ratos e que era Lázaro quem pegava pedaços de pão para comer escondido.

No Quarto Tratado, por sua vez, há uma severa crítica quanto ao desrespeito dos eclesiásticos ao voto de castidade. O “fraile de La Merced”, que frequentemente visitava prostitutas, abusa sexualmente de Lázaro, fato que embora não seja dito explicitamente, evidencia e, sobretudo, denuncia a imoralidade e hipocrisia de alguns cristãos. O “buldero”, no Quinto Tratado, enganava ao povo e vendia indulgências, contradizendo, assim, o comportamento esperado de um cristão. Lázaro o descreve como: "El más desenvuelto y desvergonzado echador dellas que yo jamás vi ni ver espero ni pienso que nadie vio, porque tenía y buscaba modos y maneras y muy sutiles invenciones."

Nota-se claramente a crítica à busca pelo lucro por parte da Igreja, além do abusivo desprezo desta pela fé das pessoas. Lázaro, nesse sentido, ainda diz: "¡Cuántas de estas deben hacer estos burladores entre la inocente gente!"

Por fim, no Sétimo Tratado, o “arcipreste” aparece como figura de corrupção, hipocrisia e de desrespeito à castidade. O eclesiástico arma o casamento de Lázaro com sua criada, mas na intenção de encobrir a sua relação com ela, como uma espécie de suborno. Segundo Kadyan (2014), Lázaro percebe a atitude do “arcipreste” e, apesar dos avisos, prefere ignorá-los a seu próprio favor, portando-se, assim, como um típico pícaro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No período de transição da Idade Média para o efervescente contexto renascentista, inaugura-se uma nova concepção de vida na qual o homem é o centro do mundo; perspectiva fortemente presente em *La Celestina* através da inovação em seu fundo filosófico e moralizante acerca das causas humanas. Assim, a obra pode ser considerada um marco na transformação do pensamento espanhol e, conseqüentemente, de sua literatura, vista a constante consciência de crise diante do contexto da Idade Média.

Embora tema de grande debate na literatura, a questão religiosa em *La Celestina* se dá através de uma sátira cuja crítica tem o poder de alcançar tudo. A crítica religiosa presente na

obra não só destrói os valores judaico-cristãos, como perverte os aspectos sacros, na mesma medida em que inverte e questiona os valores sociais e poéticos vigentes.

O conteúdo herético presente em *Lazarillo de Tormes* retrata de forma crítica a sociedade da época e o sistema social e clerical vigente, cujo poder condiciona e determina toda a estrutura da vida em sociedade.

Nesse sentido, o pícaro de nome bíblico, Lázaro, encarna, segundo Shekhar, um processo educativo inverso, no qual através dele, se pode observar um severo retrato de uma Igreja (a qual tem como figuras emblemáticas as personagens aqui mencionadas) hipócrita e corrupta, composta por eclesiásticos que buscam beneficiar-se através dela. Lázaro, entretanto, enquanto pícaro, procura sobreviver apesar de perceber e tomar consciência dos abusos e contradições por partes dos cristãos e da própria igreja enquanto instituição, cujo poder exerce influência em toda a sociedade.

NOTAS

1 MARAVALL, José Antonio: El mundo social de "La Celestina"; Madrid, Gredos, 1964.

2 Navarroadvoga a hipótese de que Lazarillo de Tormes seja de autoria de Alfonso de Valdés (Cf. NAVARRO, Rosa. "Suplico a vuestra merced..." Invitación a la lectura del Larillo de Tormes. Editorial Academia del Hispanismo, 2008).

3 Sem data.

BIBLIOGRAFIA

- ANÓNIMO. *Lazarillo de Tormes*. Espasa-Calpe, Madrid, 1972.
- BORREGO, Esther. *Fernando de Rojas y la Celestina: una obra entre la Edad Media y los Siglos de Oro*, 2014. Disponível em: <<http://www.bne.es/es/Actividades/Ciclos/Temporales/2014/Cicloclassicos/Sesion2.html>>.
- JIMÉNEZ, Inés Barba. Relaciones sociales en La Celestina: nobles contra criados, mujeres contra hombres. *Publicaciones Didácticas*, Nº 64, 2015.
- KADYAN, Karishma. *La prohibición del "Lazarillo de Tormes" durante la inquisición española: el anticlericalismo*, 2014.
- MARTÍN, María Jesús. El Aspecto Religioso en La Celestina. *Verba hispánica*, VIII, 1999.
- MORANTA, Inmaculada Rodríguez. La sátira erasmiana en el Diálogo de Mercurio y Carón de Alfonso de Valdés, 2012. Disponível em: <http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revisita16/08_Rodriguez_Inma.pdf>.
- NAVARRO, Rosa. "Suplico a vuestra merced..." *Invitación a la lectura del Lazarillo de Tormes*. Editorial Academia del Hispanismo, 2008.
- RAMOS, Teresa Cecília de Oliveira. Alguns aspectos da religiosidade em La Celestina, de Fernando de Rojas. 2. *Congr. Bras. Hispanistas*, 2002. Disponível em: <http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?pid=MSC0000000012002000200045&script=sci_arttext>.
- ROJAS, Fernando. *La Celestina*. Versão digital.
- SHEKHAR, Anshu. *Lazarillo de Tormes: precursor de la novela picaresca y retrato crítico de la sociedad de siglo XVI*. S/D.
- VALDÉS, Alfonso de. Diálogo de Mercurio y Carón. Cátedra: *Letras Hispánicas*. S/D.
- VILLANUEVA, Francisco Márquez. Crítica Social e Crítica Religiosa en el Lazarillo: la denuncia de un mundo sin caridad, 1968. In: RICO, F. *Historia y Crítica de la Literatura Española*, Barcelona, Ed. Crítica, 1980.

Breve recorrido por la literatura española del siglo XIX De los románticos hasta la Generación del 98

Aline Kelly Vieira Hernández

Resumo

No século XIX, o homem europeu encontra-se inflamado pelas ideias e sentimentos de liberdade, igualdade e fraternidade pregados pela Revolução francesa. Na Espanha, essas ideias e sentimentos são potencializados pela derrota das forças napoleônicas durante a Guerra de Independência espanhola. Toda essa gama de fortes emoções está plasmada na literatura da primeira metade do século. O Romantismo espanhol reflete todo esse sentimento de rebeldia, nacionalismo e necessidade de exaltação dos sentimentos, aliado ao desejo de viver intensamente. Na segunda metade do século, o Realismo espanhol surge como contraponto às ideias românticas. O Realismo apresenta-se como forma de observação da sociedade e seus costumes. Segundo os realistas, era preciso retratar a vida da forma como ela realmente acontece e não de maneira fantasiosa. Ao final do século, como uma maneira de reagir ao sentimento de decadência que se proliferava na Espanha, causado pelo chamado “Desastre do 98”, surge a “Geração do 98”, formada por um grupo de jovens escritores espanhóis preocupados pelo futuro e rumo que tomaria sua nação. No presente trabalho, temos como objetivo oferecer um panorama geral da literatura espanhola do século XIX. Não podendo colocar no trabalho todos os autores e obras deste século, tomamos como base alguns dos principais representantes de cada época e movimento literário. Os resultados deste trabalho destinam-se a colaborar em sua medida para os estudos literários sobre a literatura espanhola do século XIX.

Palavras-chave: Literatura espanhola; Século XIX; Panorama geral.

Resumo

En el siglo XIX, el hombre europeo está inflamado por las ideas y sentimientos de libertad, igualdad y fraternidad pregonados por la Revolución francesa. En España, esas ideas y sentimientos están potencializados por la derrota de las fuerzas napoleónicas durante la Guerra de Independencia española. Toda esa variedad de fuertes emociones se refleja en la literatura de la primera mitad de siglo. El Romanticismo español revela todos esos sentimientos de rebeldía, nacionalismo y necesidad de exaltación de los sentimientos, unidos al deseo de vivir intensamente. En la segunda mitad del siglo, surge el Realismo español oponiéndose a las ideas románticas. El Realismo viene como una forma de observación de la sociedad y sus

costumbres. Según los realistas, era imprescindible retratar la vida como realmente ocurre y no de manera fantasiosa. Al final del siglo, como una forma de reaccionar ante el sentimiento de decadencia y desencanto que se prolifera en España, causado por el llamado “Desastre del 98”, surge la “Generación del 98”, formada por un grupo de jóvenes escritores españoles preocupados por el futuro y el rumbo que tomaría su nación. En el presente trabajo tenemos como objetivo ofrecer un panorama general de la literatura española del siglo XIX. No pudiendo poner en el trabajo todos los autores y obras de este siglo, tomamos como base algunos de los principales representantes de cada época y movimiento literario. Los resultados de este trabajo destinan se a colaborar para los estudios literarios sobre la literatura española del siglo XIX.

Palabras clave: Literatura española; Siglo XIX; Panorama general.

INTRODUCCIÓN

El en siglo XIX la humanidad pasa por profundos cambios. Las guerras de Independencia hacen con que el hombre del XIX mire la vida desde otra perspectiva. A partir de ahora el hombre anhela la libertad y la independencia. Surgen los movimientos rebeldes, el rechazo a las reglas, al régimen político. Surgen los nacionalismos, la exaltación de los sentimientos ante la razón. La revolución industrial, empezada a finales del siglo XVIII, proporciona el avance tecnológico a diversos países, favoreciendo el desarrollo industrial y económico con bases en el trabajo del proletario. La sociedad está dividida entonces por clases sociales. Surge la Burguesía, que detiene el poder económico e político, desplazando así, la nobleza de su papel de poderío. Como consecuencia, las tensiones sociales originarias de los cambios de poder se reflejan en la política. Todos esos cambios también generaron otra forma de pensar la literatura. Es dentro de este contexto de deseo de libertad que surgen movimientos como el Romanticismo y el Realismo.

El Romanticismo viene como una respuesta al Neoclasicismo tan lleno de reglas y pensamientos razonables. Los románticos defienden la libertad creadora, la exaltación del sentimiento y de la naturaleza. Al hombre romántico le interesa vivir con intensidad. Los autores románticos solían llevar una vida muy intensa, bohemia y, a veces, muy corta. Sin embargo, en la segunda mitad del siglo, surge el Realismo, un movimiento literario que viene para contrastar con los “colores” demasiado fantasiosos y subjetivistas del Romanticismo. Los escritores realistas se basaban en la observación de la sociedad para componer sus obras, reproduciendo lo más fielmente posible el producto de sus observaciones. El siglo se acaba con el surgimiento de un grupo de escritores, llenos de inquietudes existenciales, denominado por Azorín la “Generación del 98”. Este grupo de escritores se preocupa sobretudo del rumbo decadente y desolador que sigue España tras lo que se llamó el “Desastre del 98”.

1. EL ROMANTICISMO ESPAÑOL

En Europa el Romanticismo tiene inicio con las influencias de Goethe, Walter Scott e ideas de Schlegel. En España el Romanticismo penetra sobre todo por Andalucía y Cataluña. La vuelta de los intelectuales que tuvieron que exiliarse por la persecución de Fernando VII y después de su muerte en 1833 empiezan a volver poco a poco, la defensa del teatro del siglo XVII por Nicolás Böhl de Faber, apoyado en las ideas de Schlegel y la publicación de la revista *El europeu* (Barcelona), que defendía las ideas románticas, fueron las principales puertas de entrada del Romanticismo en España.

1.1. EL TEATRO ESPAÑOL DEL ROMANTICISMO

En 1834, Martínez de La Rosa introduce en España el drama romántico con *La conjuración de Venecia*, pero es solo en 1835 que el Romanticismo triunfa en el teatro español, con el estreno de la obra en prosa, *Don Álvaro o la fuerza del sino*, del Duque de Rivas. Llena de elementos puramente románticos, tuvo un gran éxito, pero también produjo un gran choque en la sociedad española cristiana de la época.

La obra cuenta la historia del amor prohibido de Don Álvaro y Doña Leonor. Don Álvaro, al intentar huir por la noche con su amada es sorprendido por el Marqués de Calatrava (padre de Doña Leonor) y por accidente lo mata. Doña Leonor se encierra en un convento. Don Álvaro cambia de identidad por tres veces para escaparse de la venganza de los hermanos de Leonor, que juraron matarle y acaban muriendo por la espada de Don Álvaro. Doña Leonor muere por las manos de su hermano y Don Álvaro se suicida llamando por el infierno.

DON ÁLVARO. Infierno, abre tu boca y trágame. Húndase el cielo, perezca la raza humana; exterminio, destrucción... (Sube a lo más alto del monte y se precipita.)

EL P. GUARDIÁN Y LOS FRAILES. (Aterrados y en actitudes diversas.)
¡Misericordia, Señor! ¡Misericordia! (RIVAS, 1835, p.70)

Otra pieza teatral de gran éxito, fue la obra en verso de José de Zorrilla, *Don Juan Tenorio*, cuyo estreno se dio en 1844. Para escribir *Don Juan Tenorio*, Zorrilla toma como inspiración el personaje principal Don Juan de *El burlador de Sevilla* o el convidado de piedra de Tirso de Molina, es decir, es el mismo Don Juan, pero con otro ropaje. Don Juan es un conquistador y amoral, se burla de las mujeres hasta que conoce Luís Mejías, un capitán y también conquistador con quien hace una apuesta y acaba por conocer a Doña Inés (típica mujer romántica) a través de quien encuentra la salvación después de la muerte.

DON JUAN, LA ESTATUA DE DON GONZALO DOÑA INÉS, SOMBRAS, etc.

D.^a INÉS. ¡No! Heme ya aquí, don Juan mi mano asegura esta mano que a la altura tendió tu contrito afán, y Dios perdona a don Juan al pie de la sepultura. D. JUAN.
¡Dios clemente! ¡Doña Inés!

D.^a INÉS. Fantasmas, desvanecidos: su fe nos salva..., volved a vuestros sepulcros,

pues. La voluntad de Dios es de mi alma con la amargura purifiqué su alma impura, y Dios concedió a mi afán la salvación de don Juan al pie de la sepultura. (ZORRILLA, 1844, p.177)

El teatro romántico quizá alcanzó tanto éxito por la carga de misterio que posee. Elementos como la lluvia, la noche, ambientes oscuros, venganzas, amores imposibles y hasta de ultratumba despiertan en el público un deseo de apartarse de la realidad para penetrar en un mundo desconocido. En general, la trama romántica transcurre de noche y el protagonista tiene un destino misterioso.

1.2. LA POESÍA ROMÁNTICA ESPAÑOLA

En la poesía española del Romanticismo, los poetas se dejan llevar por los sentimientos y por la melancolía. Toman la poesía como una protesta a las normas sociales o contra la propia vida. Se inspiran en temas exóticos y exaltan sentimientos como la belleza y la soledad. De acuerdo con sus emociones, cambian el metro combinando versos y estrofas e inventando nuevas, de modo a ajustarse a las distintas fases por las que pasan sus emociones.

José de Espronceda, uno de los principales poetas del Romanticismo, escribió poesías como La canción del pirata (pirata como símbolo de la libertad), Canción del corsario, El mendigo, A Jarifa en una orgía. Además de escribir el poema narrativo El estudiante de Salamanca, que cuenta la historia de Don Felix de Montemar, que de la misma manera que Don Juan, es un conquistador sin carácter, que se burla de las mujeres y al final se casa con una difunta en una ceremonia funesta en el cementerio. La obra está compuesta por cerca de dos mil versos polimétricos y rellena de elementos románticos: ambientes lúgubres, sombras, amores de ultratumba, misterio y oscuridad.

¡Que era pública voz, que llanto arranca
del pecho pecador y empedernido,
que en forma de mujer y en una blanca
túnica misteriosa revestido,
aquella noche el diablo a Salamanca
había en fin por Montemar venido!...
Y si, lector, dijeres ser comento,
como me lo contaron, te lo cuento.
(ESPRONCEDA, 1840, p.75)

Otro escritor muy importante y muy significativo de la época romántica española, fue Mariano José de Larra. Era el máximo exponente romántico de España junto con Zorrilla. Tuvo una vida de amarguras, muy intensa y con una muerte muy precoz a los veintiocho años. Larra siguió el género periodístico, sobre todo, pero también escribió la novela histórica El

doncel de D. Enrique el doliente y los dramas históricos Macías (historia de un trovador medieval) y El conde Fernán González y la exención de Castilla. Su carácter muchas veces áspero le sirvió para escribir brillantes artículos costumbristas como El castellano viejo, crítica al modo mal educado de los españoles, Los toros - donde critica las tradiciones brutales y Vuelva usted mañana – crítica a la burocracia española. Escribió artículos de crítica literaria, en que expresaba su gusto estético, y artículos de política como La alabanza o que me prohíban este, El mundo todo es máscaras Todo el año es carnaval, Un reo de muerte, entre otros. Sin embargo, en sus artículos La nochebuena y El día de difuntos, es donde refleja su gran desencanto y amargura ante la vida.

A pesar de muy intenso, el Romanticismo español tuvo corta duración. Desde el estreno de D. Álvaro y la fuerza del sino (1835) y el surgimiento del Realismo (1850), se transcurren solamente quince años. El Realismo surge como una respuesta al modo soñador y romántico de ver la vida. Según los realistas, era necesario mirar la vida desde una perspectiva más real.

2. EL REALISMO ESPAÑOL

El Realismo, movimiento literario de la segunda mitad del siglo XIX, tenía como propuesta reflejar la realidad de la sociedad como una forma de percibir la vida cotidiana de la manera real, sin las subjetividades o fantasías tan características del Romanticismo. Surge como una especie de reacción a los excesos de la imaginación romántica.

El término Realismo alude a la semejanza que existe entre la creación artística y el entorno. Desde Aristóteles, una larga tradición de preceptistas y creadores ha concebido el arte como imitación de las acciones humanas y de los fenómenos de la naturaleza. En la conformación de una obra literaria realista hay dos pasos esenciales: el conocimiento del mundo que se quiere reflejar y la elección de los medios estilísticos adecuados para provocar en el receptor la impresión de que se halla ante su ámbito cotidiano. (JIMÉNEZ; CÁCERES, 2007, p.223)

En España, el Realismo tardó en llegar por varios motivos, tales como: el escaso desarrollo económico e industrial del país y los conflictos sociales constantes (movimientos revolucionarios: socialismo y anarquismo, que hacían frente a la burguesía). En el campo cultural había el conflicto de “las dos Españas” entre tradicionalistas, que defendían una España antiliberal, nacional y católica, y progresistas que, influidos por los ideales franceses de igualdad y libertad, deseaban una España liberal y de libre expresión, incluso religiosa.

La obra que marca el inicio del Realismo español es La gaviota de Fernán Caballero (que en realidad es el seudónimo de Cecilia Böhl de Faber). La historia está ambientada en Andalucía. La gaviota es el apodo de una cantante andaluza, así llamada por poseer una bella voz. La obra retrata las costumbres andaluzas y su folclore. Algunos críticos coinciden al decir

que *La gaviota* tiene un fondo demasiado moralizante y personajes muy marcados (buenos y malos).

El género inaugurado por el Realismo fue la novela de tesis, donde el autor se vale de sus personajes para expresar sus ideologías personales. Esto queda muy claro en la importante obra *La Regenta* de Leopoldo Alas, “Clarín”. En ella Clarín retrata su pensamiento sobre la sociedad de Oviedo (llamada Vetusta en la trama) y sus costumbres. Deja esto estampado al principio al comentar sobre la costumbre de dormir “después de comer la olla podrida”.

La heroica ciudad dormía la siesta. El viento Sur, caliente y perezoso, empujaba las nubes blanquecinas que se rasgaban al correr hacia el Norte. En las calles no había más ruido que el rumor estridente de los remolinos de polvo, trapos, pajas y papeles que iban de arroyo en arroyo, de acera en acera, de esquina en esquina revolando y persiguiéndose, como mariposas que se buscan y huyen y que el aire envuelve en sus pliegues invisibles. Cual turbas de pilluelos, aquellas migajas de la basura, aquellas sobras de todo se juntaban en un montón, parábanse como dormidas un momento y brincaban de nuevo sobresaltadas, dispersándose, trepando unas por las paredes hasta los cristales temblorosos de los faroles, otras hasta los carteles de papel mal pegado a las esquinas, y había pluma que llegaba a un tercer piso, y arenilla que se incrustaba para días, o para años, en la vidriera de un escaparate, agarrada a un plomo. Vetusta, la muy noble y leal ciudad, corte en lejano siglo, hacía la digestión del cocido y de la olla podrida, y descansaba oyendo entre sueños el monótono y familiar zumbido de la campana de coro, que retumbaba allá en lo alto de la esbelta torre en la Santa Basílica. (ALAS Clarín, 1845, p.13)

Benito Pérez Galdós retrata, por excelencia, los hechos de la realidad a través de la observación, reflejando todo su análisis en sus obras. Sus novelas de primera época, todas hasta *La desheredada* (1881), las novelas contemporáneas, entre ellas *Fortunata y Jacinta* (1887), y los *Episodios Nacionales* (1873-1912), obra de cuarenta y seis novelas, donde Galdós se propuso a contar la historia de España en el siglo XIX desde Trafalgar (1805) hasta *La Restauración* (1875), reflejan el retrato de una época y su mirada hacia la sociedad madrileña del XIX.

Benito Pérez Galdós. Episodios nacionales

1ª Serie

1873.- “Trafalgar”

1873.- “La corte de Carlos IV”

1873.- “El 19 de marzo y el 2 de mayo”

1873.- “Bailén”

1874.- “Napoleón en Chamartín”

1874.- “Zaragoza”

1874.- “Gerona”

1874.- “Cádiz”

1874.- “Juan Martín el Empecinado”

1875.- “La batalla de los Arapiles”

2ª Serie

1875.- “El equipaje del rey José”

1875.- “Memorias de un cortesano de 1815”

1876.- “La segunda casaca”

1876.- “El Grande Oriente”

1876.- “7 de julio”

1877.- “Los cien mil hijos de San Luis”

1877.- “El terror de 1824”

1878.- “Un voluntario realista”
1879.- “Los apostólicos”
1879.- “Un faccioso más y algunos frailes menos”

3ª Serie

1898.- “Zumalacárregui”
1898.- “Mendizábal”
1898.- “De Oñate a la Granja”
1899.- “Luchana”
1899.- “La campaña del maestrazgo”
1899.- “La estafeta romántica”
1899.- “Vergara”
1900.- “Montes de Oca”
1900.- “Los Ayacuchos”
1900.- “Bodas reales”

4ª Serie

1902.- “Las tormentas del 48”
1902.- “Narváez”
1903.- “Los duendes de la camarilla”
1904.- “La revolución de julio”
1904.- “O’Donnell”

1905.- “Aita-Tettauen”
1905.- “Carlos VI en la Rápita”
1906.- “La vuelta al mundo en la Numancia”
1906.- “Prim”
1907.- “La de los tristes destinos”

5ª Serie

1908.- “España sin rey”
1909.- “España trágica”
1910.- “Amadeo I”
1911.- “La primera República”
1911.- “De Cartago a Sagunto”
1912.- “Cánovas”

En contra todo ese realismo tan duro, encontramos la figura elegante y refinada de Juan Valera, que defendía la belleza de las formas y rechaza la novela de tesis. Su estilo fino, elegante y culto, le hacía pensar en Realismo idealizado, pensaba que, si la realidad es tan dura y cruel, ¿porqué no hacer novelas distintas de la realidad? Le gustaba escribir historias bonitas y que reflejasen su refinamiento. Autor de obras como *Juanita la larga* y *Pepita Jiménez*, es más dado a las novelas que resaltan los rasgos psicológicos de los personajes.

Valera constituye un caso aparte en la producción novelística del siglo. Su carrera literaria se inició dentro de la órbita del Romanticismo, pero pronto su temperamento reflexivo y sereno, le hizo repudiar los excesos imaginativos y el desbordamiento sentimental de aquella generación. Al mismo tiempo, una aguda intuición de los valores estéticos le inclinó a considerar equivocadas las tendencias de la época. Partidario del arte por el arte, le molestaba la novela de “tesis” y veía un puro error en el afán de exactitud realista. (GARCÍA, 2006, p. 556)

El Naturalismo formó parte del Realismo, pero en España no tuvo mucho éxito como en el resto de Europa. El Naturalismo intentaba enseñar dentro de la novela realista la parte más científica y material de algunos hechos. Emilia Pardo Bazán, fue el nombre del Naturalismo en España, escribió una colección de artículos sobre el movimiento, bajo el título de *La cuestión palpitante*, donde expresa sus ideas y oposiciones hacia el movimiento naturalista. En ellos Pardo Bazán reconoce el valor de Émile Zola – padre del Naturalismo - como escritor, pero no compartía del determinismo y del materialismo del movimiento

naturalista. El propio Zola no entendía como una mujer cristiana podía ser la defensora del movimiento naturalista en España. Sus novelas *Los pazos de Ulloa* y *La madre naturaleza*, ambientadas en el mundo rural de Galicia, muestran sus claras influencias naturalistas en su gusto por ambientes rudos, crudos y de pasiones violentas.

3. LOS ALBORES DEL MODERNISMO

A finales del siglo XIX la América española sufre grandes cambios sociales y económicos. A partir de las independencias de las naciones hispanoamericanas y la desvinculación de España, surge el deseo y la necesidad de construirse una identidad cultural propia de América. En medio a todo eso surgen las primeras ideas modernistas. La palabra Modernismo surge en tono despectivo contra aquellos que querían romper con el Realismo. Surge como un rechazo al materialismo y al sentido utilitario de la burguesía. Según Octavio Paz:

El modernismo fue la respuesta al Positivismo, la crítica de la sensibilidad y el corazón —también de los nervios— al empirismo y el cientismo positivista. En este sentido su función histórica fue semejante a la de la reacción romántica en el alba del siglo XIX. El modernismo fue nuestro verdadero romanticismo y, como en el caso del simbolismo francés, su versión no fue una repetición, sino una metáfora: otro romanticismo. (...) el positivismo latinoamericano, más que un método científico, fue una ideología, una creencia. Su influencia sobre el desarrollo de la ciencia en nuestros países fue muchísimo menor que su imperio sobre las mentes y las sensibilidades de los grupos intelectuales. (PAZ, 1974. p. 160)

Rubén Darío fue el nombre más significativo del movimiento modernista. Con su libro *Azul...* (1880) inaugura lo que sería el movimiento de los colores y de la renovación del lenguaje poético en lengua española. El Modernismo adoptó rasgos del Simbolismo y del Parnasianismo (movimientos que figuran en Francia en la misma época). Del Parnasianismo adoptó la búsqueda por la belleza y la perfección de las formas; del Simbolismo, el ritmo y la musicalidad de los versos. El interés por temas exóticos de lugares lejanos, luces, colores, princesas y el cisne como símbolo de la belleza de las formas, son rasgos predominantes del Modernismo. El “escapismo”, fue una de las principales características de este nuevo tipo de estética poética. La poesía “escapista” es una de las herramientas usadas por el autor modernista para transportar al lector a otras dimensiones, demostrando que la vida tiene un significado mayor, que ultrapasa el material y el palpable.

¿Hay en mi sangre alguna gota de sangre de África, de indio chorotega ó nagrandano? Pudiera ser, á despecho de mis manos de marqués: más he aquí que veréis en mis versos, princesas, reyes, cosas imperiales, visiones de países lejanos o imposibles: ¡qué queréis! Yo detesto mi vida y el tiempo en que me tocó nacer; (...) (DARÍO, 1901,

La llegada de Rubén Darío a España en 1892 es decisiva para la renovación de la lírica española. Manuel Machado y Juan Ramón Jiménez son algunos de los nombres de poetas españoles que desean una renovación de la poesía.

Los poetas del Modernismo español se sienten “seducidos” por la brillantez y por la sensibilidad de la poesía de Rubén Darío, considerado el gran responsable por la renovación de la poesía en España. El Modernismo no es un movimiento literario que se detiene solo a la poesía del momento. Sus rasgos e ideas renovadoras hacen eco en toda la literatura española de principios del siglo XX.

4. LA GENERACIÓN DEL 98

En España, tras el “Desastre del 98” (España en 1898, tras un enfrentamiento con Estados Unidos pierde sus últimas colonias, Cuba, Puerto Rico y Filipinas), surge un grupo de jóvenes escritores anhelantes de una renovación literaria. Miguel de Unamuno, Pio Baroja, Antonio Machado, Maeztu, Azorín, Ángel Ganivet, Valle-Inclán, entre otros, forman parte de una generación de escritores españoles, denominada por Azorín “Generación del 98”, preocupados por la situación y el rumbo del país y por el sentimiento de crisis y decadencia que pasaba España en aquel momento. Los autores, casi de la misma edad, relacionaban se entre ellos y compartían de las mismas inquietudes.

Miguel de Unamuno, por ejemplo, en sus obras hacía largas reflexiones sobre el sentido de la existencia y el destino del hombre, la existencia de Dios y la fe. La naturaleza atormentada de Unamuno se refleja en toda su producción literaria. Obras como *Niebla*, del sentimiento trágico de la vida (donde expresa la angustia del hombre delante de la realidad de la muerte), muestran con mucha claridad su espíritu inquieto.

La fe en la inmortalidad es irracional. Y, sin embargo, fe, vida y razón se necesitan mutuamente. Ese anhelo vital no es propiamente problema, no puede tomar estado lógico, no puede formularse en proposiciones racionalmente discutibles, pero se nos plantea, como se nos plantea el hambre. Tampoco un lobo que se echa sobre su presa para devorarla, o sobre la loba para fecundarla, puede plantearse racionalmente y como problema lógico su empuje. Razón y fe son dos enemigos que no pueden sostenerse el uno sin el otro. Lo irracional pide ser racionalizado, y la razón sólo puede operar sobre lo irracional. Tienen que apoyarse uno en otro y asociarse. Pero asociarse en lucha, ya que la lucha es un modo de asociación. (UNAMUNO, 2003, p. 322)

La obra de Ángel Ganivet, como la de Unamuno, está marcada por una intranquilidad espiritual y una incertidumbre sobre los temas transcendentales. Autor del *Idearium* español,

era otro espíritu inquieto que dio fin a su propia existencia con solo treinta y tres años. En el Idearium español, Ganivet hace una reflexión filosófica sobre la situación psicológica de los españoles. Fue un gran estudioso e intelectual, pero fue vencido por una gran depresión y por una crisis espiritual que le afligió hasta sus últimos momentos.

Valle-Inclán con su teatro de “esperpento” (grotesco), era duro y áspero criticando severamente la sociedad al deformar la realidad de sus personajes. Es un tipo de teatro que nos presenta un realismo deformado de la sociedad. Un ejemplo es la obra Divinas palabras, en la cual retrata el adulterio de Mari Gaila, una mujer que vive en un pueblo donde la gente le quiere castigar. Se salva al final gracias a las palabras bíblicas proferidas en latín por su marido Pedro Gailo, el sacristán.

PEDRO GAILO ¡Quien sea libre de culpa, tire la primera piedra!

VOCES ¡Consentido!

OTRAS VOCES ¡Castrado!

Las befas levantan sus flámulas, vuelan las piedras y llamean en el aire los brazos. Cóleras y soberbias desatan las lenguas. Pasa el soplo encendido de un verbo popular y judaico.

UNA VIEJA ¡Mengua de hombres!

El sacristán se vuelve con saludo de iglesia, y bizcando los ojos sobre el misal abierto, reza en latín la blanca sentencia.

REZO LATINO DEL SACRISTÁN

Qui sine peccato est vestrum, primus in illan lapidem mittat.

El sacristán entrega a la desnuda la vela apagada y de la mano la conduce a través del atrio, sobre las losas sepulcrales... ¡Milagro del latín! Una emoción religiosa y litúrgica conmueve las conciencias y cambia el sangriento resplandor de los rostros. Las viejas almas infantiles respiran un aroma de vida eterna. No falta quien se esquite con sobresalto y quien aconseje cordura. Las palabras latinas, con su temblor enigmático y litúrgico, vuelan del cielo de los milagros.

SERENÍN DE BRETAL ¡Apartémonos de esta danza!

QUINTÍN PINTADO También me voy, que tengo sin guardas el ganado. MILÓN DE LA ARNOYA ¿Y si esto nos trae andar en justicias?

SERENÍN DE BRETAL No trae nada.

MILÓN DE LA ARNOYA ¿Y si trujese?

SERENÍN DE BRETAL ¡Sellar la boca para los civiles, y aguantar mancuerna! Los oros del poniente flotan sobre la quintana. MARI-GAILA, armoniosa y desnuda, pisando descalza sobre las piedras sepulcrales, percibe el ritmo de la vida bajo un velo de lágrimas. Al penetrar en la sombra del pórtico, la enorme cabeza del idiota, coronada de camelias, se le aparece como una cabeza de ángel. Conducida de la mano del marido, la mujer adúltera se acoge al asilo de la iglesia, circundada del áureo y religioso prestigio, que, en aquel mundo milagrero, de almas rudas, intuye el latín ignoto de las DIVINAS PALABRAS.

(VALLE-INCLÁN,1920, p.118)

Otro nombre de gran expresión de la generación del 98 fue Pio Baroja, un gran pesimista, un hombre angustiado, muy influido por Nietzsche y Schopenhauer. Baroja fue un

inconformista que no creía en Dios, en la vida y tampoco en el hombre, llegando a declarar que creía que el hombre es un animal, dañino y cruel. Sin embargo, tuvo un gran cariño por los seres menos favorecidos o desvalidos. Gran parte de sus personajes son seres marginados y frustrados, pero la dignidad que da a todos ellos le destacan como gran escritor humano y ético. Su manera de escribir es muy natural y espontánea, partiendo de la observación de la vida misma. En *El árbol de la ciencia*, una de sus obras de mayor expresión, refleja a través del protagonista muchos aspectos de su propia vida, como su inconformismo, su conflicto existencial y sus preocupaciones con el destino de España. Algunas obras de Baroja y de Unamuno son claros antecedentes del existencialismo europeo.

Finalmente, para concluir este siglo tan lleno de bellos frutos y contradicciones, podemos hablar de Antonio Machado y sus poesías tan bellas, en las que expresa su dulzura y a la vez su amargura por perder su amada esposa tan prematuramente.

(CANTE HONDO)

Yo meditaba absorto, devanando
los hilos del hastío y la tristeza,
cuando llegó a mi oído,
por la ventana de mi estancia, abierta
a una caliente noche de verano,
el plañir de una copia soñolienta,
quebrada por los trémolos sombríos
de las músicas magas de mi tierra.
... Y era el Amor, como una roja llama...
?Nerviosa mano en la vibrante cuerda
ponía un largo suspirar de oro
que se trocaba en surtidor de estrellas?.
... Y era la Muerte, al hombro la cuchilla,
el paso largo, torva y esquelética.
¿Tal cuando yo era niño la soñaba?
Y en la guitarra, resonante y trémula,
la brusca mano, al golpear, fingía
el reposar de un ataúd en tierra.
Y era un plañido solitario el soplo
que el polvo barre y la ceniza avienta.

(MACHADO, 1995, p.105)

En su libro *Soledades. Galerías. Otros poemas* (1899-1907), Machado refleja la influencia sufrida en su poesía por el Modernismo y el Simbolismo. Los temas recurrentes de la obra son la muerte, la melancolía, la soledad y la angustia.

CONCLUSIÓN

En este breve y rápido paseo que hicimos por la literatura española del siglo XIX, pudimos ver un poco de la gama de sentimientos manifiestos en las obras por sus autores, ocasionados por las transformaciones sufridas por la sociedad española de entonces. Pudimos darnos cuenta de los grandes cambios de mentalidad a lo largo del siglo motivados por los diversos momentos vividos por la sociedad española de cada siglo. En España, el siglo XIX empieza con la Guerra de Independencia de la cual sale victoriosa. Al principio del XIX, triunfan los sentimientos de rebeldía y revolución, sin embargo, a finales de siglo, con el “Desastre del 98” y el fin del imperio español, abundan los sentimientos de desolación, preocupación y melancolía. Aunque los sentimientos y motivaciones, cambien en cierta medida al principio y a finales del siglo, permanecen en todas las épocas, el deseo de renovación constante de la literatura, la cual tiene como instrumento reflejar con gran belleza los momentos principales de cada siglo, desde el principio hasta el final de los tiempos.

BIBLIOGRAFÍA

- ALAS, L. *La Regenta*. Disponible en: <<http://www.siruela.com/archivos/fragmentos/LaRegentafig.pdf>>
- CAUDET, F. *El parto de la modernidad: la novela española de los siglos XIX y XX*. Madrid: Ediciones de la Torre, 2002.
- DARIO, R. *Prosas profanas y otros poemas*. Disponible en: <<file:///C:/Users/Aline%20Vieira/Downloads/prosas-profanas-y-otros-poemas.pdf>
<<http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1080011102/1080011102.PDF>>(1901)
- ESPRONCEDA, J. *El estudiante de Salamanca*. Disponible en: <http://www.edu.mec.gub.uy/biblioteca_digital/libros/E/Espronceda,%20Jose%20de%20-%20El%20estudiante%20de%20Salamanca.pdf>
- FERRER, J.; CAÑUELO, S. *Historia de la Literatura Universal*. Barcelona: Editorial Optima S.L., 2002.
- GALDÓS, B. P. *Los episodios nacionales*. Disponible en: <http://www.cervantes.es/bibliotecas_documentacion_espanol/biografias/rabat_benito_perez_galdos_3.htm>
- JIMÉNEZ, F. P.; CÁCERES, M. R. *Las épocas de la literatura española*. Barcelona: Ariel S.A., 2007.
- LOPÉZ, J. G. *Historia de la literatura española*. Barcelona: Vicens Vives S.A., 2006.
- MACHADO, A. *Soledades. Galerías. Otros poemas*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1995.
- PRADO, J.M; RODRIGO, R. *Historia Universal de la Literatura*. Navarra: Ediciones Orbis, S.A., 1990.
- PAZ, O. *Los hijos del limo*. Disponible en : <<https://filosevilla2012.files.wordpress.com/2015/09/paz-octavio-los-hijos-del-limo.pdf>>
- RIVAS, A. S. *Don Álvaro o la fuerza del sino*. Disponible en: <<http://biblioteca.org.ar/libros/130526.pdf>>
- SHAW, D. L. *Historia de la literatura española Vol.5 El siglo XIX*. Traducción de Helena Calsamiglia. Barcelona: Ariel, 1980.
- VALLE-INCLÁN, R. *Divinas Palabras*. Disponible en: <<http://www.edu.xunta.gal/centros/ies-valadares/system/files/Inclan+Ramon+Del+Valle+-+Divinas+Palabras.pdf>>
- ZORRILLA, J. *Don Juan Tenorio*. Disponible en: <<http://www.css.cl/catalogo/pdf/lib014956-.pdf>>

Bandeira de Santa Teresa

Ecoss da obra de Teresa de Ávila em nove poemas de Manuel Bandeira

Ana Ferreira

Resumo

O objetivo do presente artigo é apresentar a hipótese de diálogo da obra do poeta brasileiro Manuel Bandeira com a da santa poeta espanhola Teresa de Ávila. Considerando a colaboração de Manuel Bandeira na tradução da obra de Santa Teresa de Ávila para o português, e a simultaneidade do erótico e o místico recorrente nos versos bandeirianos, buscamos revelar possíveis ecos da obra desta importante expressão da poesia religiosa do *Siglo de Oro* espanhol em nove poemas de Bandeira, integrantes de livros vários: de *Carnaval*, publicado em 1919, a *Opus 10*, de 1952. Na breve análise destes nove poemas de Manuel Bandeira, destacamos possíveis influências da obra de Santa Teresa, na forma, nos termos, símbolos, e até na cronologia, tendo em conta ainda a biografia do poeta modernista. Além da influência literária propriamente dita, Teresa de Ávila parece se desdobrar em objeto de desejo do sujeito lírico, constando em versos ao longo de toda a obra de Bandeira, em disposição que sugere etapas de uma longa relação amorosa.

Palavras-chave: modernismo brasileiro; influências do Siglo de Oro; erotismo e misticismo na poesia; poesia erótica; poesia religiosa .

Resumen

El objetivo del presente artículo es presentar la hipótesis de diálogo de la obra del poeta brasileño Manuel Bandeira con la de la santa poeta española Teresa de Ávila. Considerando la colaboración de Manuel Bandeira en la traducción de la obra de Santa Teresa de Ávila al portugués, y la simultaneidad de lo erótico y lo místico en los versos bandeirianos, buscamos revelar posibles ecos de la obra de esta importante expresión del Siglo de Oro español en nueve poemas de Bandeira, integrantes de distintos libros: desde *Carnaval*, publicado en 1919, hasta *Opus 10*, de 1952. En el breve análisis de los nueve poemas de Manuel Bandeira destacamos posibles influencias de la obra de Santa Teresa en la forma, en los términos, los símbolos, y hasta en la cronología, teniendo en cuenta aún la biografía del poeta modernista. Más allá de la influencia literaria propriamente dicha, Teresa de Ávila parece desdoblarse en objeto de deseo del sujeto lírico, constando en los versos a lo largo de toda la obra de

Bandera, en disposición que sugiere etapas de una larga relación amorosa.

Palabras clave: modernismo brasileño; influencias del Siglo de Oro; erotismo y misticismo en la poesía; poesía erótica; poesía religiosa

1. O SEXO SOB O SACRO

“O seu lirismo amoroso engloba o jogo erótico mais direto e, simultaneamente, as fugas mais intelectualizadas da louvação”, são palavras de Antonio Candido e Gilda, no prefácio de *Estrela da vida inteira*, sobre os antagonismos na poesia de Manuel Bandeira, o “poeta sem Deus, que sabe não obstante falar tão bem de Deus e das coisas sagradas”. (BANDEIRA, 2008, p. 3).

A não realização do amor, recorrente na obra de Manuel Bandeira, além de herança do trovadorismo, poderia ser relacionada à tuberculose descoberta aos dezessete anos, o que levaria o poeta a isolar-se, como é sabido. Bandeira nunca se casou e, embora declaradamente profano e enquadrado no *zeitgeist* moderno, acreditava na inspiração e valeu-se poeticamente de muitas imagens religiosas, em especial na sua lírica amorosa. Manuel Bandeira nunca se casou em vida, mas talvez tenha se casado em seus versos, depois de uma longa relação com a também poeta Santa Teresa de Ávila¹, uma das maiores expressões da literatura religiosa do “Siglo de Oro” espanhol.

A simultaneidade do erótico e do místico presente na obra de Santa Teresa de Ávila é recorrente nos poemas de Manuel Bandeira, assim como a própria santa poeta que figura como amada, ora velada, ora declaradamente, o que buscamos demonstrar em dez poemas: A relação parece começar em “Toante”, “Sonho de uma terça-feira Gorda” e “A fina, a doce ferida”; há um possível rompimento em “Oração a Teresinha do Menino Jesus” e “Teresa”; um reencontro em “Oração a Santa Teresa” e “No vosso e em meu coração”; o ápice se dá em “Unidade”, ao que nos detemos, se completa em “Arte de amar”; e, finalmente, “Cântico dos Cânticos” seria o casamento lírico com a santa extática.

Ainda, lembrando que o cotidiano é matéria dos poemas *bandeirianos*, Santa Teresa dá nome ao bairro carioca em que Bandeira morou durante treze anos, na rua do Curvelo, próximo ao convento das Carmelitas Descalças, onde se daria a tradução da obra de Teresa de Ávila para o português, coordenada pela monja Madre Maria José de Castro, com quem Bandeira trava uma amizade intelectual², e colabora na tradução da obra poética³. Segundo a tese de Virgínia Albuquerque de Castro Buarque, Madre Maria José de Jesus dedicou duas décadas à tradução da *Obra Completa de Santa Teresa*, iniciada em 1935, e a tradução da obra-prima, *Castelo Interior ou Moradas*, foi publicada em 1946⁴.

2. SANTA TERESA EM DEZ POEMAS DE MANUEL BANDEIRA

A coletânea *Carnaval*, de 1919, conta com diversas alusões e expressas menções à Teresa de Ávila, ou Teresa de Jesus, como era conhecida em vida e como foi citada no poema “Toante”.⁵

Foi assim que Teresa de Jesus amou...
Molha em teu pranto de aurora as minhas mãos pálidas
O espasmo é como um êxtase religioso...
E o teu amor tem o sabor de tuas lágrimas...

Nesta coletânea, o poema “Toante” é sucedido pelo muito estudado “Alumbramento”⁶, e depois vem “Sonho de uma terça-feira Gorda”⁷, que também evoca Santa Teresa.

Tão contrastado pelo sentimento de felicidade
Que nos penetrava. Um lento, suave júbilo
Que nos penetrava... Que nos penetrava como uma espada de fogo...
Como a espada de fogo que apunhalava as santas extáticas.

Sendo o discurso erótico caracterizado por apresentar termos referentes ao sexo, Manuel Bandeira o realiza com moderação, recorrendo à metáfora em alusões às zonas mais íntimas⁸. Em “Toante”, o objeto de desejo parece ser Teresa de Ávila, que aparece pluralizada em “santas extáticas”, entre outras ocorrências, como o verbo “penetrava” e a comparação à “espada de fogo”, referentes ao sexo. Ainda no livro *Carnaval*, o poema “A fina, a doce ferida”⁹ parece referir-se à transverberação divina relatada pela santa escritora, hipótese que se ancora nos oxímoros “doce ferida”, “dor do meu gozo”, e ainda no termo “quebranto”, que é a indolência advinda da fraqueza e do abatimento, mas também significa transgressão, infração:

A fina, a doce ferida
Que foi a dor do meu gozo
Deixou quebranto amoroso
Na cicatriz dolorida.

Já no livro *Libertinagem*, publicado em 1930, “Teresa”¹⁰ dá nome a um poema, em que o sujeito lírico relata as impressões em três vezes que a viu. Neste poema, “Teresa” parece humana em distintas fases da vida, dividida em três estrofes: na primeira vez, as “pernas estúpidas” e “a cara que parecia uma perna” sugerem um bebê; quando o sujeito lírico vê Teresa “de novo”, “os olhos eram muito mais velhos que o resto do corpo” com distância cronológica de dez anos; “Da terceira vez”, diz o poeta na última estrofe, marcando preposicionalmente não um lugar ou ocasião, mas a permanência, pois desde então a humana Teresa, possivelmente já mulher, parece lhe cegar numa epifania:

Da terceira vez não vi mais nada
Os céus se misturaram com a terra

E o espírito de Deus voltou a se mover sobre a face das águas.

Nos versos de finais de “Teresa”, terreno e celestial se misturam, talvez mesclando também a Teresa humana com a santa, ou a projetando nesta, elevando-a, afinal. No entanto, pouco adiante neste mesmo livro, o sujeito lírico parece negar a atormentada Santa Teresa, preferindo a singela homônima nos versos do poema “Oração a Teresinha do Menino Jesus”¹¹:

Quero alegria! Me dá alegria,
Santa Teresa!...
Santa Teresa não, Teresinha...
Teresinha... Teresinha...
Teresinha do Menino Jesus.

Ainda neste livro, depois de negar a santa extática espanhola, o sujeito lírico parece resgatar a “Teresa” supostamente humana do poema com seu nome; depois de um elogio pueril, vem a comparação ao animal de estimação da infância que figura no brevíssimo “Madrigal tão engraçadinho”¹². Este poema naturalmente dialoga com o “Porquinho-da-Índia”, também integrante de *Libertinagem*, donde se deduz que a comparação de Teresa ao animal se deve ao comportamento semelhante, ou seja, uma Teresa fugidia como o “porquinho-da-Índia” que fogia para “debaixo do fogão!”, ao que o poeta confessa no último verso, num alumbramento com ênfase gráfica: “ - O meu porquinho-da-Índia foi minha primeira namorada.”¹³.

Curiosamente, no livro *Mafuá do Malungo*, impresso na Espanha (por João Cabral de Melo Neto), em 1948, a santa espanhola negada em *Libertinagem* é então exaltada repetidas vezes no poema “Oração a Santa Teresa”¹⁴, que percorre o bairro em que vivera o poeta e que leva o nome dela.

Santa Teresa olhai por nós
Moradores de Santa Teresa
Santa Teresa olhai por nós
Moradores de Santa Teresa

No livro *Belo belo*, também de 1948, o poema “No vosso e em meu coração”¹⁵ exalta a “Espanha da liberdade” e nega a “Espanha da opressão”, “da Inquisição”; “A Espanha de Franco, não!”, exclama o sujeito lírico reiteradamente. Personalidades históricas de distintas épocas figuram nos versos, vituperados ou aclamados. Também artistas e poetas antigos e contemporâneos são exaltados, e Teresa de Ávila aparece entre os representantes da poesia religiosa do *Siglo de Oro* espanhol¹⁶:

Espanha dos grandes místicos,

Dos santos poetas, de João
Da Cruz, de Teresa de Ávila
E de Frei Luís de Leão!
Espanha da livre crença,
Jamais a da Inquisição!

Também integrante da coletânea *Belo belo*, é o poema “Unidade”¹⁷, ponto de partida deste estudo, e ápice da relação do moderno poeta brasileiro com a santa espanhola do *Siglo de Oro*.

“Unidade”, de Manuel Bandeira, é um poema de alto teor erótico e místico, composto em versos livres e irregulares, sendo que apenas o dístico inicial apresenta regularidade, composto em versos de nove sílabas poéticas, medida que se repete no último verso de cada estrofe. A divisão das estrofes marca tempos, imagens e ações distintas, que seguem num crescendo, em cadência peculiar, fundindo contrastes na conclusão. A primeira estrofe é um dístico regular, forma que lembra o “cabeçalho” frequente nos poemas de Teresa de Ávila¹⁸, entre outros poetas do século que produziam poemas a partir de glosas, como se observa em “Buscando a Dios”¹⁹, iniciado em dístico, qual o poema “Unidade” não por acaso.

Alma, buscarte has en Mí,
y a Mí buscarme has en ti.

No poema “Unidade” o paralelismo entre corpo e alma se estabelece já no início do primeiro verso, na contração “Minh’alma”, e a distância desta “naquele instante” aponta para a epifania, o alumbramento²⁰.

Minh’alma estava naquele instante
Fora de mim longe muito longe

O segundo verso a reafirma e intensifica na recorrência “longe muito longe”, cuja sonoridade sugere um eco, assim como anuncia o ritmo sensual que se desenvolverá ao longo do poema, visto que muda tudo, clima, tempo, cenário, som, ritmo, imagens e, sobretudo, o eu-poético, voltado à segunda pessoa, que surge majestática, sendo o verso inaugural da sextilha preenchido unicamente com o verbo “Chegaste”.

Chegaste
E desde logo foi verão
O verão com as suas palmas os seus mormaços os seus ventos de sôfrega mocidade

Considerando que a unidade rítmica do verso é função do significado traduzido em imagens apropriadas²¹, o encontro amoroso é metaforizado na estação Verão e em seus predicados; as imagens que ilustram o “verão” são típicas do litoral tropical e dotadas de ambiguidade: o termo “palmas” faz menção à vegetação dos trópicos, uma imagem um tanto

fálica, mas também seria a palma benta distribuída em celebrações cristãs, como o Domingo de Ramos que abre a Semana Santa; o termo “mormaços” é ainda mais ambíguo, diz respeito ao clima tropical úmido, além de metáfora de dúvida e sinônimo de namoro no vocabulário pernambucano. Depois dos “mormaços” abafados, vêm os “ventos” afobados, e o calor se intensifica na recorrência de “verão” no quinto verso, o mais extenso e ávido do poema. Composto de vinte e quatro sílabas poéticas, o quinto longo verso ocorre quase que numa progressão geométrica em relação aos dois anteriores, sendo o terceiro verso composto em duas sílabas poéticas, e o quarto em oito. A progressão dos três versos sugere um entusiasmo crescente, e a cadeia de imagens sem qualquer pontuação exprime o clima febril do desejo erótico, assim como o ritmo regular produzido pela recorrência “os seus” - com uma variação no feminino - sugere os batimentos cardíacos e a respiração ofegante, e quase falta fôlego ao final do sôfrego verso.

Nos versos seguintes, o erotismo manifesta-se em termos expressos, engendrando um vão embate entre o afeto indolente e o instinto animal.

A não realização do amor, recorrente na obra de Manuel Bandeira, embora frequentemente associada à tuberculose que levou o poeta a isolar-se²², mais parece ser herança do trovadorismo.

Debalde os teus afagos insinuavam quebranto e molície
O instinto de penetração já despertado
Era como uma seta de fogo

Anteriormente utilizado por Bandeira, no poema “A fina, a doce ferida”, conforme apontamos, o vocábulo “quebranto” é resgatado em “Unidade”, reiterando sua associação à Teresa, que para atingir êxtases espirituais, submetia-se a prolongados jejuns. De mesma forma, o verbo “insinuavam” tem o sentido de persuasão, de “dar a entender algo com sutileza”, ao mesmo tempo em que quer dizer “introduzir, fazer penetrar no ânimo, no coração”, literalmente como seria uma transverberação divina. Nos versos seguintes, o erotismo latente declara-se plenamente na comparação do “instinto de penetração” a “uma seta de fogo”, e chegamos ao ápice do poema, ao momento lírico da penetração, ou da transverberação, visto que “seta de fogo” é o símbolo²³ religioso atribuído à Santa Teresa de Ávila, “como a grelha de São Lourenço e a roda de Santa Catarina”²⁴. Assim, no poema “Unidade”, Manuel Bandeira parece fazer a inversão do êxtase espiritual descrito pela santa-poeta na obra Castelo Interior ou Moradas, valendo-se exatamente da comparação a uma “seta de fogo”:

“andándose así esta alma, abrasándose en sí misma, acaece muchas veces por un pensamiento muy ligero, o por una palabra que oye de que se tarda el morir, venir de otra parte -no se entiende de dónde ni cómo- un golpe, o como si viniese una seta de fuego.”²⁵

Em *Castelo Interior ou Moradas*, Teresa de Ávila narra a sucessão de estágios que a alma percorre rumo a Deus, e no poema “Unidade”, de Manuel Bandeira, depois da possível inversão de êxtase espiritual em orgástico, o retorno da alma ao corpo conotado decorre de forma gradativa e com ritmo fluente, ressurgindo a contração “minh’alma” que iniciou o poema e ausente esteve desde então.

Foi então que minh’alma veio vindo
Veio vindo de muito longe
Veio vindo
Para de súbito entrar-me violenta e sacudir-me todo
No momento fugaz da unidade.

O retorno da alma ao corpo conotado decorre de forma gradativa e com ritmo fluente, em tempo verbal composto “veio vindo”, em anáfora. A homofonia absoluta produzida pela repetição “veio vindo”, em três versos seguintes, marca a cadência rítmica fluente, fortalecendo o caráter erótico; o movimento de vai e vem do ato sexual, nesta estrofe configura-se “veio vindo”, e nos dois versos finais, ocorre a fusão do corpo e da alma²⁶, havendo uma brusca mudança rítmica, sonora e semântica, no penúltimo verso. É o êxtase sexual que vem com força impetuosa e intempestiva, “de súbito”. A acentuação da vogal “u” reforça a “violenta” entrada da alma, de repente, num golpe de amor. Neste verso, há pleno domínio do presente imediato, expresso em ênclise nos verbos “entrar-me”, “sacudir-me”, sendo a sonoridade realizada aos trancos. É o orgasmo que faz o corpo “todo” estremecer, agitando-se fortemente repetidas vezes. O adjetivo “todo” é completude total, nada fica de fora; corpo e alma se unem num átimo, em síntese dialética, sendo “unidade” o termo final, que dá título ao poema.

Na linguagem científica, “unidade” é aquilo que não pode ser dividido, é a unicidade, a totalidade, a completude. Neste poema de Manuel Bandeira, “unidade” é metáfora de um grande orgasmo, do gozo carnal arrebatador, quando corpo e alma se unem num átimo, em síntese dialética que termina com o ponto final.

E se “alma” é a segunda palavra mais empregada nos poemas *bandeirianos*²⁷, no livro *Belo belo*, o poema seguinte ao “Unidade” é “Arte de amar”²⁸, e curiosamente, Manuel Bandeira irá negar a unicidade, cindindo corpo e alma, definitivamente.

Se queres sentir a felicidade de amar, esquece a tua alma.
A alma é que estraga o amor.
Só em Deus ela pode encontrar satisfação.
Não noutra alma.
Só em Deus — ou fora do mundo.

As almas são incomunicáveis.

Deixa o teu corpo entender-se com outro corpo.

Porque os corpos se entendem, mas as almas não.

Em “Arte de amar”, o corpo se liberta da alma, a volúpia sexual se exime do amor espiritual; em palavras de Davi Arrigucci, “como uma perturbação do espírito, súbita inclinação da alma, ou seja, uma emoção agitada por um movimento sem direção, sugerindo por vezes imagens de tempestade.” (1990: p. 82).

Posteriormente ao livro *Belo belo*, há outra provável alusão à Teresa de Ávila, no poema “Cântico dos Cânticos”²⁹, integrante da coletânea *Opus 10*, publicada em 1952. O poema, composto em forma de diálogo - entre um casal de amantes -, é inspirado no livro bíblico homônimo, escrito pelo rei Salomão, sendo este mais um ponto de contato da obra de Bandeira com a de Teresa de Ávila, que escreveu a polêmica obra conhecida como *Meditaciones sobre Cantares*, a qual ela própria teria queimado por ordem de seu confessor, porém, salvaram-se “algumas cópias que circulavam pelo convento”³⁰. A obra consta de meditações de Teresa sobre alguns versículos de *Cântico dos Cânticos*, ou *Cantares de Salomão*, tendo recaído a escolha da autora sobre os trechos de maior erotismo³¹. Igualmente o faz Manuel Bandeira no poema “Cântico dos Cânticos”³², em que o livro bíblico fonte é a aliança, e os versos o casamento do sujeito lírico com Santa Teresa de Ávila. A provável evocação apresenta-se em diversos termos, a começar por “dardo”, no sexto verso:

Meu calor, meu túrgido dardo.

Além de “seta de fogo” e “espada”, a transverberação divina é descrita por Teresa de Ávila como um “dardo”, no *Livro da Vida*³³. E no oitavo verso de “Cântico dos Cânticos”, Bandeira utiliza o termo “golpes”, que também é uma descrição de transverberação bastante usada por Teresa³⁴; a maiúscula em “Amor” faz referência ao divino.

– Quando por mais assegurada
Contra os golpes de Amor me tinha,
Eis que irrompes por mim deiscente...

No nono verso, “irrompes” indica uma entrada impetuosa e violenta; e “deiscente” diz respeito a fruto, mas é também a abertura de uma ferida. E a sugestão à chaga da transverberação divina se reforça com o termo “Púrpura” no verso seguinte.

– Cântico! Púrpura! Alvorada!

Os três versos finais oferecem fortes indícios de que a “noiva” apresentada por Bandeira seja inspirada em Teresa de Ávila.

– Eis que me entras profundamente
Como um deus em sua morada!

Além de “me entras profundamente” sugerir transverberação, a comparação “Como um deus em sua morada” parece evocar a obra *Castelo Interior ou Moradas*, de Teresa de Ávila, porém há generalização em “um deus”, que não é particularizado por maiúscula como em “Amor”. E o último verso do poema é a resposta a estes versos.

– Como a espada em sua bainha.

Mais que resposta, o verso final tanto retifica como complementa o verso anterior, valendo-se de outra comparação, “Como a espada”, que sugere a transverberação, porém com recusa, sem dor nem ferimento, sem golpe nem ferida, o amor enfim em paz, colocando a espada “em sua bainha”, um encaixe perfeito como uma aliança no dedo, como o pênis na vagina; e o artigo definido particulariza “a espada”. “Cântico dos cânticos” parece o casamento do sujeito lírico com a santa evocada nos versos da vida inteira de Manuel Bandeira.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conforme expõe Costa Santos em sua tese, “a poesia de Manuel Bandeira está povoada de santas”, dentre as quais, Virgem Maria é a mais recorrente³⁵. Seja em tom reverente ou irônico, o sagrado permeia a obra de Bandeira; velada ou declaradamente, o poeta convoca, invoca ou se lamenta a Santa Rosa, Santa Clara, Santa Rita dos Impossíveis, Santa Maria Egípcíaca, Nossa Senhora da Boa Morte, Nossa Senhora de Nazareth, Santa Teresinha do Menino Jesus, e Santa Teresa de Ávila, entre outros santos e anjos, almas, cruzeiros, estrelas e rosas simbólicas³⁶.

Ainda que permeie a obra de Manuel Bandeira, a ocultação do erotismo em imagens sacras é uma face carente de investigação³⁷, sobretudo o provável diálogo com a obra de Santa Teresa de Ávila, que parece muito recorrente em sua poesia, como buscamos demonstrar nestes dez poemas de Bandeira, com ênfase em “Unidade”. Desta forma, reiterando a hipótese de evocação à Santa Teresa apresentada na análise dos poemas, vale lembrar que nosso “São João Batista do Modernismo”, além de beber na fonte do Simbolismo, acompanhou a tradução da obra de Teresa de Ávila, feita por Madre Maria José de Jesus, a quem teria dado orientações, como se constata na tese de Virgínia Albuquerque de Castro Buarque³⁸, e a quem admirava como poeta³⁹.

Santa Teresa fazia parte do dia a dia do poeta Manuel Bandeira; inspiradora, perturbadora ou abstraída, lá estava ela nas alturas do bairro, nas conversas e colaboração à amiga monja que a traduz, e nos seus versos, por fim.

NOTAS

1. Teresa de Ahumada Sanchez y Cepeda, Ávila, Espanha, (1515-1582).
2. “este proceso de recuperación de un género literario en riesgo de olvido se repetiría en Brasil en los años cincuenta, cuando Manuel Bandeira, al igual que Valery, se dedicó a la tarea de promover la desconocida obra de la Madre Maria José. Bandeira y la madre desarrollaron una curiosa amistad intelectual.” AYRES, 1992. p.256.
3. “este proceso de recuperación de un género literario en riesgo de olvido se repetiría en Brasil en los años cincuenta, cuando Manuel Bandeira, al igual que Valery, se dedicó a la tarea de promover la desconocida obra de la Madre Maria José. Bandeira y la madre desarrollaron una curiosa amistad intelectual.” AYRES, 1992. p.256.
4. BUARQUE, Virgínia Albuquerque de Castro. *Mística em tempos de neocrisandade: as cartas de uma monja Carmelita Descalça no Brasil*. UFRJ, 2007.
5. BANDEIRA, 2008, p.98.
6. BANDEIRA, 2008, p.99.
7. BANDEIRA, 2008, p.98.
8. “O discurso erótico tem como característica trazer vocábulos que estão relacionados à genitália e ao ato sexual. [...] quando deseja lembrar as partes mais íntimas, [Manuel Bandeira] recorre à metáfora.” LUCENA JUNIOR, J. F. *Discurso erótico em três poetas modernistas: Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto*, 2009. p. 27.
9. BANDEIRA, 2008, p.87.
10. BANDEIRA, 2008, p.136.
11. BANDEIRA, 2008, p.138.
12. “Teresa você é a coisa mais bonita que eu vi até hoje na minha vida, inclusive o porquinho-da-Índia que me deram quando eu tinha seis anos.”. Poema “Madrilgal tão engraçadinho”, de Manuel Bandeira, livro *Libertinagem*, In. BANDEIRA, 2008, p.140.
13. BANDEIRA, 2008, p.130.
14. BANDEIRA, 2008, p.304.
15. BANDEIRA, 2008, p.196.
16. “Valéry y Bandeira, como poetas y criticos, encontraron en el Siglo de Oro español y en las figuras oscuras de dos religiosos y traductores materia de reflexión sobre la naturaleza misma del proceso de renovación de la poesía”. AYRES, 1992, p.257.

17. BANDEIRA, 2008, p.206.
18. GUTIÉRREZ, Jorge Luis. "Teresa de Ávila: a poesia como colóquio amoroso com Deus". *Revista Pandora Brasil* - ISSN 2175-3318 – Março, 2010.
19. ÁVILA, 1995, p.978.
20. “O verso livre dos simbolistas, frequentemente “verso libertado”, sofre novas transformações e o metro cede lugar ao ritmo [...] E como o verso não é só unidade sonora e musical, mas também uma unidade significativa, carece de outros elementos para reforçar o seu caráter poético, os quais são as unidades expressivas: imagem, metáfora, figuras, símbolos, alegorias.” CANDIDO, A. – *O estudo analítico do poema*. p.92.
21. “a analogia está na base da linguagem poética, pela sua função de vincular opostos, as coisas diferentes, e refazer o mundo pela imagem. Por essa razão a unidade do verso é função do significado (...), mas de um significado traduzido em imagens apropriadas.” CANDIDO, A. – *O estudo analítico do poema*. p. 108.
22. “A oposição entre uma natureza apaixonada que aspirava à plenitude e o exílio em que a doença o obrigará a viver, marcará profundamente a sua sensibilidade, traduzindo-se, no plano estrutural, pelo gosto das antíteses, dos paradoxos, dos contrastes violentos; no plano emocional, por um movimento polar, uma oscilação constante que, no decorrer da obra, vai alterar a atitude de serenidade melancólica e o sentimento de revolta impotente.” BANDEIRA, Manuel. *Estrela da Vida Inteira* - prefácio de Antonio Candido e Gilda, p. 12.
23. “A promover a atribuição simbólica está, portanto, uma certa concordância, uma analogia esquemática, uma relação essencial.” ECO, H. *Arte e beleza na estética medieval*. p. 108.
24. “A cruz não é uma metáfora, mas sim um símbolo metafórico, representando Aquele que morreu nela, como a grelha de São Lourenço e a roda de Santa Catarina, ou representando o sofrimento, caso em que o instrumento significa aquilo que faz, o efeito da sua ação. [...] Os “símbolos” algébricos e lógicos são signos convencionais; mas os símbolos religiosos baseiam-se nalguma relação intrínseca entre o “signo” e a coisa “significada” – relação metonímica ou metafórica: a Cruz, o Cordeiro, o Bom Pastor.” WELLEK, René; e WARREN, Austin. *Teoria da Literatura*. p. 237 - 256.
25. ÁVILA, T. *Castelo Interior ou Moradas*, cap.11.
26. “É graças a esta confiança na sabedoria do instinto que se forma o sentimento da transcendência, manifestada como imanente aos versos naturais. No poema “Unidade”(...) a alma se revela como consequência de tais gestos, parecendo nascer deles. E o leitor, ao mesmo tempo que se vê mergulhado nos aspectos fenométricos, sente-se arrebatado para as mais altas abstrações.” BANDEIRA, M. *Estrela da Vida Inteira*. Antonio Candido e Gilda - p. 4.
27. Segundo levantamento realizado por Luci Mary Melo Leon, “alma” é a segunda palavra mais empregada nos poemas bandeirianos, somando 80 ocorrências, sendo “vida” a primeira. LEON, Luci Mary Melo. *Contribuições para organização de um glossário nominal da poesia de Manuel*

Bandeira. Tese de Doutorado, UERJ, 2007, p. 62.

28. BANDEIRA, 2008, p.206.

29. BANDEIRA, M. *Estrela da Vida Inteira*. p. 223.

30. GUTIÉRREZ, Jorge Luis. "A Filosofia Mística de Teresa de Ávila". *Revista Caminhando*, vol. 8, n. 1 (11), 2003.

31. GUTIÉRREZ, Jorge Luis. "Teresa de Ávila: a poesia como colóquio amoroso com Deus." *Revista Pandora Brasil* - ISSN 2175-3318 – Março, 2010.

32. BANDEIRA, 2008, p.223.

33. "Veíale en las manos un dardo de oro largo, y al fin del hierro me parecía tener un poco de fuego. Este me parecía meter por el corazón algunas veces y que me llegaba a las entrañas. Al sacarle, me parecía las llevaba consigo, y me dejaba toda abrasada en amor grande de Dios." ÁVILA. *Libro de la Vida*. cap. 29, v 13.

34. "venir de otra parte - no se entiende de dónde ni cómo - un golpe" ÁVILA, T. *Castelo Interior ou Moradas*, cap.11.

35. COSTA SANTOS, João Eustáquio da. *No fundo das minhas volúpias, Deus: A tensão entre o sagrado e o profano na poesia de Manuel Bandeira*. Tese de Mestrado, UFMG, 2007. p. 80.

36. "Na visão simbólica, a natureza, até em seus aspectos mais temíveis, torna-se o alfabeto com o qual o criador nos fala da ordem do mundo, dos bens sobrenaturais, dos passos a serem dados para nos orientar ordenadamente no mundo, a fim de adquirir os prêmios celestes." ECO, Umberto. *Arte e Beleza na Estética Medieval*. Editora Record, Rio de Janeiro, 2010. p. 106.

37. "Embora não sejam poucas, por outro lado, as alusões a um possível, conforme Antonio Candido, "mal-estar espiritual" na poesia bandeiriana, que se desdobra numa forma irônica e irreverentemente corrosiva de se apropriar literariamente das imagens da religião cristã, não há estudos que tenham investigado, especificamente, essa recorrência ao longo de sua obra poética." COSTA SANTOS, J.E. *No fundo das minhas volúpias, Deus: A tensão entre o sagrado e o profano na poesia de Manuel Bandeira*. UFMG, 2007. p. 9.

38. "Quando as monjas do Carmelo faziam a tradução das *Obras Completas de Santa Teresa*, fui muitas vezes, a convite de minha prima [Irmã Maria do Carmo de Cristo Rei] ao locutório do Convento para conversar com ela e com Madre Maria José sobre dúvidas que elas tinham a respeito da nova ortografia". BANDEIRA, Manuel - "Uma Santa". *Diário do Comércio*, 18 mar. 1959. Cf. Artigos publicados sobre Madre Maria José de Jesus em Jornais, Revistas e Livros. In: *Causa Canonizationis Servae Dei Mariae et Ioseph a Iesu*, ocd. V. 15. p.5. Citado em *Mística em tempos de neocristandade: as cartas de uma monja Carmelita Descalça no Brasil*. BUARQUE, Virgínia Albuquerque de Castro. UFRJ, 2007.

39. “Madre Maria Jose de Jesus, religiosa carmelita, poeta y traductora de la obra de Santa Teresa de Avila al portugués (...), había establecido una rara colaboración literaria con el poeta Manuel Bandeira que le prologó el primer libro de poemas, publicado póstumamente (...) escribió Bandeira: "Madre Maria José escrevia versos no mesmo espírito em que os escrevera a grande santa Teresa de Avila" (Andorinha 292).” AYRES, Miriam. “Reflexos de la mística del siglo de oro español en El Brasil moderno: una lectura de la poesía de Madre Maria José de Jesus”. New York University, 1992. *Revista Iberoamericana*, vol. LXIV, n. 182-183. p.255.

BIBLIOGRAFIA

- ARRIGUCCI JR., D. *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.
- ÁVILA, Teresa de. *Obras Completas*. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2006.
- _____. *Obras Completas – Teresa de Jesus* (texto estabelecido por Fr Tomas Alvarez). S. Paulo, Edições Loyola, 1995.
- _____. *Obras Completas*. S. Paulo, Edições Loyola, 2002.
- AYRES, M. "Reflexos de la mística del siglo de oro español em El Brasil moderno: una lectura de la poesia de Madre Maria José de Jesus." *Revista Iberoamericana*, vol. LXIV, n. 182-183 - New York University, 1992.
- BANDEIRA, M. *Estrela da Vida Inteira*. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 2008.
- _____. *Estrela da Vida Inteira*. Rio de Janeiro, Editora José Olympio, 1974.
- _____. *Antologia Poética*. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 2010.
- _____. *Poemas religiosos e alguns libertinos*. São Paulo, Cosac Naify, 2007.
- BONNICI, T. e ZOLIN, L. O. *Teoria Literária – abordagens históricas e tendências contemporâneas*. UEM Maringá, 2009.
- BOSI, Al. *O Ser e o Tempo da Poesia*. São Paulo, Editora Cultrix, 1983.
- BUARQUE, V. A. C. *Mística em tempos de neocrisandade: as cartas de uma monja Carmelita Descalça no Brasil*. UFRJ, 2007.
- CANDIDO, A. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Humanitas, FFLCH, 2009.
- _____. *Na sala de aula – caderno de análise literária*. São Paulo: Editora Ática, 1986.
- COSTA SANTOS, J. E. *No fundo das minhas volúpias, Deus: A tensão entre o sagrado e o profano na poesia de Manuel Bandeira*. UFMG, 2007.
- ECO, U. *Arte e Beleza na Estética Medieval*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2010.
- _____. *Viagem na Irrealidade Cotidiana*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. Editora Positivo, 2004.
- GUTIÉRREZ, J. L. A "Filosofia Mística de Teresa de Ávila". In: *Revista Caminhando*, vol. 8, n. 1 (11), 2003.
- _____. "Teresa de Ávila: a poesia como colóquio amoroso com Deus". In: *Revista Pandora Brasil* - ISSN 2175-3318 – Março, 2010.
- HOUAISS, A. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro, Editora Objetiva, 2007.
- JACOBSON, R. *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 2ª edição.
- KAYSER, W. *Análise e interpretação da obra literária - I e II*. Arménio Amado Editor, 1976.
- LEON, L. M. M. *Contribuições para organização de um glossário nominal da poesia de Manuel Bandeira*. Tese de Doutorado, UERJ, 2007.
- LUCENA JUNIOR, Jose Ferreira de -

Discurso erótico em três poetas modernistas: Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto, (catálogo USP), 2009.

ORDEM ROSACRUZ – AMORC. Ano MCML XXXII. *Introdução à Simbologia*. Grande Loja do Brasil, Curitiba, 1992.

PAZ, Octavio. *Signos em Rotação*. São Paulo, Editora Perspectiva, 2003.

ROSENFELD, A. *O Teatro Épico*. São Paulo Editora, Coleção Buriti, 1965

_____ *Texto/Contexto II*. Editora Perspectiva, 1993.

STRAUSZ, R. A. *Teresa - a santa apaixonada*. Rio de Janeiro, Editora Objetiva, 2004.

WELLEK, R. e WARREN, A. *Teoria da Literatura*. Lisboa, Publicações Europa América, tradução José Palla e Carmo, 1971.

Pensar la traducción como obra de arte

Aline Celia Tonon Parra

Resumo

O seguinte trabalho foi apresentado para avaliação final de curso realizado em intercâmbio na Universidad de Buenos Aires em maio de 2016. O curso – que se chamava “Filosofía de la Traducción” e cujo professor responsável era Horácio Gonzales – incentivava a discussão da possibilidade de pensar em um gênero artístico a partir das linguagens de outros gêneros e entender como se dá o processo de uma nova época ou uma forma original de sensibilidade antes desconhecida a partir de um descobrimento artístico. Tradução era pensada ali como uma prática de diversas interpretações possíveis para o fazer e entender artístico e filosófico. Seria possível então pensar o próprio ato de traduzir como uma criação artística? A partir da leitura de vários autores que permeiam o assunto de maneira mais teórica – como Benjamin e Haroldo de Campos – e também de autores que abordam a questão através de uma concepção mais poética do tema – como é o caso de Cesar Aira e Jorge Luis Borges –, este ensaio procura abrir novas possibilidades para o entendimento da tradução como categoria estética.

Palavras-chave: tradução; forma; arte; língua

Resumen

El siguiente trabajo ha sido presentado para evaluación final del curso realizado en intercambio en la Universidad de Buenos Aires en mayo de 2016. El curso –que se llamó “Filosofía de la Traducción” y cuyo profesor responsable era Horácio Gonzales– incentivaba la discusión de la posibilidad de pensarse un género artístico a partir de los lenguajes de otros géneros y entender cómo se da el proceso de una nueva época o una forma original de sensibilidad antes desconocida a partir de un descubrimiento artístico. Traducción era pensada allí como una práctica de diversas interpretaciones posibles para el hacer y entender artístico y filosófico. ¿Sería posible pensar el propio acto de traducir como una creación artística? A partir de la lectura de diversos autores que permean el tema de manera más teórica –como Benjamin y Haroldo de Campos– y también de autores que lo abordan desde una concepción más poética del tema –como es el caso de Cesar Aira y Jorge Luis Borges–, este ensayo busca abrir nuevas posibilidades para el entendimiento de la traducción como categoría estética.

Palabras clave: traducción; forma; arte; lengua.

Aprender a hablar es aprender a traducir.
(Octavio Paz)

Quizás sea posible pensar la traducción como forma de arte, lo que sugiere pensar en la traducción como forma de creación a partir de un primero elemento. No como en el caso de producir una película a partir de un libro. Esa no sería una traducción, sino una transposición del arte a otro género. La cuestión aquí es averiguar específicamente un texto escrito y si su traducción a otra lengua implica algún hacer artístico de alguna manera. Sin embargo, no se puede dejar de considerar: ¿una traducción de un texto en verso que se pasa a otra lengua en prosa no es también un cambio de género?

Son muchos los cuestionamientos y es verdad que la traducción ha sido tema de reflexión por parte de inúmeros estudiosos que discuten sus posibilidades y límites, sus consecuencias y despliegues en el campo poético y literario. Pero no solo a los investigadores y teóricos ese tema afecta, sino que diversos escritores, para los cuales la traducción muchas veces es parte integrante de su proceso de trabajo –ya sea por actuaren también como traductores, ya sea por encontrar traducidas muchas de sus propias obras para otros idiomas– también reflexionaron y escribieron sobre ello.

Ese es el caso de Cesar Aira, quien, en un pequeño ensayo sobre la traducción, plantea una cuestión hipotética y llega a la conclusión de que en la microscopia de la escritura se producen tantos cambios que necesariamente se acaba por transformar el original, de tal manera que se cría otro texto: “(...) Ahí yo, traductor (pero todo esto es un problema imaginario), adoptaría una solución radical (...) Poco a poco se iría transformando en una novela mía, y no sé si podría seguir tratándose de una traducción.”(AIRA, 2014, p. 9).

En otra reflexión sobre la traducción, publicada en la revista *Xul*, César Aira compara la traducción a un mito: si de verdad existe, la traducción es un dispositivo propulsor de singularidades y, por lo tanto, su ritual es la literatura. Su argumento se centra en la idea de que la traducción se refiere a todo acto de pensamiento y aprendizaje y nada puede garantizar que se pueda encontrar en ella vestigios fácilmente identificables del texto o imagen antecesores. Si traducir indica cambiar de un código –aquí entendido como lengua– a otro, también significa saltar de un universo a otro.

A partir de solo esos dos textos de Aira se puede intuir que para él, la posición de algunos artistas, en la contemporaneidad, es adversa a la traducción, porque los estímulos plásticos de la realidad no son convertidos en un lenguaje unificado, sino que permanecen en estado bruto. No hay representación -y para entender eso basta recordar a Duchamp, quien cuestionaba justamente el sentido del arte y realidad. La traducción apenas genera interés, según Aira, cuando existe un cambio de tonalidad en el código. Sin eso, es un simple pasatiempo. El autor incluso empieza su texto de la revista *Xul* con la afirmación categórica: "La traducción es la madre del estilo".(AIRA, 1982, p.7)

De manera general todo lo anterior implica concluir que el traductor puede ser

simbolizado como el ojo de un pueblo, de una cultura, que posibilita la lectura de los textos de otras culturas y a la vez, por medio de sus elecciones, lanza una mirada, de sujeto inserido en un contexto histórico y social, sobre el contacto entre lenguas y culturas diferentes.

La mirada del traductor incluye el conjunto de parámetros lingüísticos, culturales e históricos que inciden en su modo de sentir, actuar y pensar que a su vez orientan su proyecto de traducción, ya que no se traduce de la misma manera en un mismo contexto histórico y social de otros traductores. Asimismo, si se hace la experiencia de dar a dos personas un mismo texto en un mismo momento fácilmente se podría percibir que cada una traduciría el texto de maneras diferentes y eso es porque también entra en juego el subjetivismo, eso es, la característica personal de cada individuo de interpretar una información, hacerla pasar por su individualidad y luego extraerla de sí de una manera que contiene un poco de él.

Pero también el proceso de traducción es una mirada sobre el otro. No una simple copia o transferencia de significados, sino un cambio de miradas entre individuos distintos, culturas distintas, textos distintos, constituyendo, necesariamente, un acto de interpretación y también de cuestionamientos.

Es posible también pensar el traductor como un mediador entre el autor del texto original y el texto meta que, para tanto, se plantea entre dos universos de discursos al reconstruir lo que fue enunciado en otro idioma, dirigiéndose al público al cual el autor no se puede dirigir directamente. Queda claro entonces, que para autores como Aira la traducción aparece como un asunto relacionado al hacer literario y no apenas como un proceso técnico de transposición idiomática.

Esa idea puede ser conjugada a lo que propone Walter Benjamin en el ensayo "La tarea del traductor" que debido a su complejidad y audacia, desde su publicación ha causado muchas discusiones y lecturas que llegan a ser completamente divergentes. Paul de Man, por ejemplo, afirma que el texto de Benjamin es imposible de traducir, y explica esa afirmación señalando y confrontando algunas traducciones del propio ensayo de Benjamin como la de Harry Zohn para el inglés y la de Maurice de Gandillac para el francés, en las cuales hay trechos traducidos con sentidos totalmente opuestos entre sí.

Defiende Paul de Man, en un análisis hecho a partir del texto de Benjamin, que el traductor está perdido desde el inicio ya que cualquier traducción siempre es inferior comparada al original. A dicha concepción tradicional, sin embargo, hay en oposición un pensamiento de Jorge Luis Borges, que aparece en "Las Versiones Homéricas", en que el autor dice que la recombinação de elementos no es obligatoriamente inferior al original y que la creencia en la inferioridad de las traducciones procede de la experiencia de la repetición.

Avanzando un poco en ese autor, es posible apreciar en el texto de Borges algunas reflexiones sobre la validez e importancia de las traducciones para la literatura y queda claro como en su obra la traducción nunca ocupa un lugar secundario sino que es concebido como

uno de los muchos géneros de la literatura, tan importante como los demás. Borges indica tal importancia de las traducciones no apenas para la circulación de textos fundamentales a la biblioteca universal sino también por elucidaren aspectos de la creación literaria que no se dejan vislumbrar en otras situaciones:

Ningún problema tan consustancial con las letras y con su modesto misterio como el que propone una traducción. Un olvido animado por la vanidad, el temor de confesar procesos mentales que adivinamos peligrosamente comunes, el conato de mantener intacta y central una reserva incalculable de sombra, velan las tales escrituras directas. La traducción, en cambio, parece destinada a ilustrar la discusión estética. El modelo propuesto a su imitación es un texto visible, no un laberinto inestimable de proyectos pretéritos o la acatada tentación momentánea de una facilidad. (BORGES, 2012, p. 1)

Problemas técnicos de escritura, procesos de creación, bien como la génesis del texto y la discusión estética que marca la literatura y que, muchas veces, se encuentra oscurecida en la observación de las estrategias poéticas de construcción de narrativas, son perceptibles y se pueden analizar a partir de la traducción. Ella es la que posibilita este acto. Así, Borges reafirma la validez de la traducción en el campo literario: pese a todas las dificultades inherentes al proceso traductor, lo que vale son las repercusiones de lo verbal y sus muchas posibilidades de irradiación.

De todos modos, volviendo a Benjamin, la idea central de su ensayo es defender que la tarea del traductor no es dar sentido comunicacional al objeto artístico, sino que se trata de dar forma, libertándose de la obligatoriedad de la transmisión de sentido referencial, de transferir contenido comunicacional. Así, puede el traductor centrarse en la manera como transferir el contenido que ya fuera organizado por el original. Es a partir de la transmisión del contenido que la función del traductor permite buscar la complementariedad entre las intenciones de las lenguas.

Existe, para Benjamin, una diferencia clara entre la categoría de la cual pertenece una obra original y la categoría de la cual pertenece la traducción. En la primera, no se considera tanto el destinatario como sí se lo hace en la categoría en la que se insiere la traducción. Y eso se explica porque Benjamin parte de la idea de que lo que motiva una obra literaria no es la comunicación y afirma: “Ningún poema está dedicado al lector, ningún cuadro a quien lo contempla, ni sinfonía alguna a quienes la escuchan” (BENJAMIN, 1976, p. 128).

Así, según esa concepción –que puede ser muy bien cuestionada y efectivamente ha sido–, la traducción se encuentra en la misma categoría que la teoría literaria o la historia, pues todas tienen la característica de ser secundarias en relación a una primera. Deriva la teoría literaria de la poesía, como la historia de los actos y, así como sucede con la traducción, no se asemejan con aquello de lo cual derivan. Son otra clase aunque son todas intralingüísticas y se relacionan con aquello que en el original pertenece al lenguaje. Sin duda es un concepto

interesante, pero quizás demasiado impositivo y categórico. ¿Entonces no habría más matices para pensar la traducción como una especie de creación artística?

Otra idea, la de la imposibilidad de la traducción, que suena a una concepción romántica, humboldtiana, de que diferentes lenguas remetan a diferentes percepciones de la realidad, de manera que no es posible alterar la expresión lingüística sin alterar el contenido, es retomada por diversos autores. Sin embargo parece ser que en la contemporaneidad tales cuestiones están direccionadas para el concepto de fidelidad, que implica pensar el traductor a veces como sustituto del autor, a veces como intérprete.

La multiplicidad de posibilidades de utilización de la lengua y su vínculo con la cultura determinan la imposibilidad de la traducción literal, ya que la creación textual exige elecciones, opciones, así como lo es la traducción. Ello implica el reconocimiento de que cualquier traducción siempre será la creación de otro texto, lingüística y culturalmente diverso del primero.

El término transcripción parece dar cuenta de los problemas implicados en pensar la traducción. El traductor y escritor Haroldo de Campos entendía la transcripción principalmente como una postura de fidelidad. La traducción debe estar atenta al modo de construcción de un texto, a sus aspectos fono semánticos, a su configuración de significado. Esto es, una literalidad y una adherencia al signo, un abordaje opuesto a la traducción fiel al contenido y a la forma más superficial del original (métrica y rima). Según Campos, lo lingüístico, la “estructura intertextual” y el intracódigo constituyen el territorio de la transcripción. A partir de esa idea de fidelidad y equivalencia con el objeto traducido es que la traducción puede ser entendida como una obra de arte.

Está muy claro que la traducción de una obra literaria es una tarea que exige un esfuerzo más que intelectual, es un proceso creativo y cognitivo y no apenas un juego de cambio lexical. Traducir una obra literaria es recrearla en un otro idioma, pero sin destituirla de sus características originales, lo que requiere habilidad: es necesario acertar el tono, adaptar ciertas expresiones. Eso ya ha sido pensado al constatar que muchas traducciones han superado al original. El problema de la categoría estética de la traducción debe ser ampliado.

Sería entonces posible decir que la misma manera que el traductor encuentra dificultades para transponer la realidad de una lengua para la realidad de otra, ¿ese mismo movimiento es lo que necesita hacer el hombre al depararse con una obra de arte? Más que necesario, parece ser ese un movimiento inherente al ser humano frente a una obra artística. Es imprescindible entender la realidad de aquella obra para que esta tenga sentido en su propia realidad.

Y si el arte es una forma de comunicación, un lenguaje, y si toda comunicación presupone una dialéctica -en el sentido Bakhtiniano de que un hablante siempre construye el discurso teniendo en cuenta el interlocutor-, entonces el proceso de la traducción se asemeja al

arte. Y de la misma manera que el receptor de la forma artística tiene que interiorizar el objeto artístico y entenderlo según su propia subjetividad, el traductor también debe captar un texto (que sería el objeto artístico) y transformarlo en su propia lengua según su propia subjetividad.

Por fin, una de las maneras de entender la traducción es como un juego de espejos. Si el objeto a ser traducido es pensado como una realidad que debe ser transpuesta, entonces se trata de una interpretación de un reflejo de la realidad, de una imagen, y la transformación de esta en otra. Una interpretación subjetiva de mundo es un reflejo y el espejo una metáfora para ese juego. La traducción es un espejo responsable por la transformación de un reflejo en otro. Un reflejo de aquello que ya se constituye como tal si pensamos en la subjetividad como reflejo. Y citando a Aira, en una traducción no se pierde nada, “[...] Podemos vivir sin estilo, o con espejismos de estilo. Quizás sea mejor así.” (AIRA, 1982, p.8).

BIBLIOGRAFÍA

AIRA, César. *Continuación de ideas diversas*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2014.

AIRA, César. Encuesta: la traducción poética. In: *XUL Signo viejo y nuevo*. Buenos Aires, n°4, ago. 1982, p. 7-8.

BENJAMIN, Walter. “La tarea del traductor”. In: *ANGELUS NOVUS*. Madrid: Edhasa, 1976.

BORGES, Jorge Luis. *Las versiones homéricas*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

MAN, Paul de. “Conclusiones: La tarea del traductor de Walter Benjamin”. In: *LA RESISTENCIA A LA TEORIA*. Visor, 1990.

Adaptação televisiva: uma análise das formas de tratamento pronominais do espanhol madrileno e bogotano

Adilson Silva

Resumo

O presente artigo visa a apresentar alguns dos resultados da pesquisa de iniciação científica (PIBIC-CNPq) intitulada “Aquí no hay quien viva: análise contrastiva de uma série espanhola e suas adaptações hispano-americanas” realizada no Departamento de Letras da EFLCH-Unifesp sob orientação da Profa. Dra. Andreia Menezes. Buscamos analisar a versão original espanhola e suas adaptações homônimas produzidas na Argentina (*Telefé*), no Chile (*Chilevisión*) e na Colômbia (RCN) no que tange às questões linguísticas e culturais imbricadas no processo de adaptação. Classificada como uma sitcom, esta série tornou-se um grande fenômeno de audiência da televisão espanhola. Graças ao sucesso televisivo, foi adaptada e transmitida em vários países, como Finlândia, Grécia e Portugal. Não obstante, foi levada também a países de língua espanhola através de adaptação (*remake*). Neste artigo, tratamos de analisar especificamente o primeiro capítulo da série original espanhola *Aquí no hay quien viva* (*Antena 3*, 2003-2006) e de sua versão homônima colombiana (RCN, 2008-2009) no que tange ao uso das formas de tratamento singulares informais, bem como comentar o processo adaptativo a partir dos estudos (sócio)linguísticos e culturais.

Palavras-chave: adaptação; sitcom; formas de tratamento; *Aquí no hay quien viva*; língua espanhola.

Resumen

El presente artículo tiene por objeto presentar algunos de los resultados de la investigación de iniciación científica (PIBIC-CNPq) titulada "Aquí no hay quien viva: análisis contrastivo de una serie española y sus adaptaciones hispanoamericanas" realizada en el Departamento de Letras de EFLCH-Unifesp bajo orientación de la Profa. Dra. Andreia Menezes. Buscamos analizar la versión original española y sus adaptaciones homónimas producidas en Argentina (*Telefé*), Chile (*Chilevisión*) y Colombia (RCN) en lo que se refiere a las cuestiones lingüísticas y culturales

imbricadas en el proceso de adaptación. La serie se convirtió en un gran fenómeno de audiencia de la televisión española. Gracias al éxito televisivo, se ha adaptado y transmitido en varios países, como Finlandia, Grecia y Portugal. No obstante, fue llevada también a países de habla española a través de adaptación (*remake*). En este artículo tratamos de analizar específicamente el primer capítulo de la serie original española *Aquí no hay quien viva* (*Antena 3*, 2003-2006) y de su versión homónima colombiana (*RCN*, 2008-2009) en lo que se refiere al uso de las formas de tratamiento singulares informales, así como comentar el proceso adaptativo a partir de los estudios (socio) lingüísticos y culturales.

Palabras clave: adaptación; sitcom; formas de tratamiento; *Aquí no hay quien viva*; lengua española.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Aquí No Hay Quien Viva (doravante *ANHQV*) é uma série televisiva ficcional de gênero humorístico pertencente à emissora privada espanhola *Antena 3* e emitida entre 2002 e 2005, contando com cinco temporadas. Esta série se tornou um dos programas mais exportados da TV espanhola, seja através de emissão (quando a produtora passa a emitir um programa estrangeiro) ou de adaptação (quando se compra o formato de um programa e se produz uma versão local). Nesse sentido, o conceito de “adaptação” é aqui entendido como um processo de modificação de uma obra para que ela possa ser difundida a um público diferente daquele a que seria inicialmente destinado (PUEBLA *et al*, 2014, p. 20).

A série espanhola foi adaptada a diversos países, como é o caso das versões italiana (*Qui non si può vivere*), portuguesa (*Aqui não há quem viva*), francesa (*Faites Comme Chez Vous*) e grega (*Η Πολυκατοικία*). No entanto, há três versões produzidas na América hispanofalante que se diferenciam das outras, uma vez que foram produzidas em países cuja língua oficial também é a espanhola. As adaptações hispano-americanas desse programa foram realizadas em 2008 (versões argentina e colombiana) e 2009 (versão chilena), todas com apenas uma temporada. Chamou-nos a atenção esse movimento de adaptação sobretudo pelo fato de que se criaram versões (*remakes*) na mesma língua da versão original. Além disso, conforme afirmam Castillo e Rey (2010), as sitcoms se centram nos diálogos, isso é, no conteúdo verbal. Dessa forma, acreditamos que, no processo de adaptação, a questão linguística se torna um fator de destaque, ao lado de outros, como os elementos referentes ao espaço geográfico, vestuário, alimentos etc (COGOLLOS, 2004).

Como afirma Fanjul (2011), a partir da década de 40, os mesmos produtos culturais eram exportados a vários países de língua espanhola. Moreno Fernández (2000, p. 20) relata, no que diz respeito à dublagem, que “No resulta infrecuente que teleseries ya dobladas en un país (por ejemplo, en México) se exhiban tal cual en otros países hispánicos (por ejemplo, en España)”.

No entanto, como efeito da globalização, surgiria um outro fenômeno, a glocalização.

Nas palavras de Robertson (1992, p. 251),

A ideia de glocalização [...] está intimamente relacionada com o que é chamado [...] de micromarketing: personalização e comercialização de produtos e serviços de base global ou quase-global em escala local e para mercados específicos cada vez mais diferenciados.

Assim, como observa Puebla *et alii* (*op. cit., loc. cit.*), a tendência atual é adaptar programas estrangeiros, seja pela dificuldade de criar projetos originais ou pelo sucesso de vendas dos formatos originais. As séries de TV das grandes produtoras e emissoras são criadas visando à exportação e, por isso, apresentam elementos globais, garantindo a reprodução em diversos países (Medina, 2007, p. 74).

À vista disso, e frente à expressiva variação linguística resultante do cotejo entre as versões, este artigo busca comparar as versões colombiana e a original espanhola no tocante à distribuição das formas pronominais, bem como comentar o lugar da variação linguística no processo de adaptação.

Uma vez que *ANHQV* é uma *sitcom* (comédia de situação), cujo gênero é definido pela forte presença de humor e estruturado em diálogos que tendem a representar conversas rápidas, cotidianas, familiares e coloquiais (RODRÍGUEZ, 2011, p. 64), decidimos nos deter à análise dos pronomes de tratamento singular informal, pois seu uso é mais frequente.

1. FORMAS DE TRATAMENTO NA COLÔMBIA E NA ESPANHA

Para as linguistas Di Tullio e Malcuori (2012, p. 27), formas de tratamento são pronomes que designam o destinatário do ato de fala, refletindo diferentes relações sociais. Carricaburo, na obra *Las fórmulas de tratamiento en el español actual* (1997), observa que existem formas de tratamento pronominais e nominais: as formas nominais são caracterizadas pelo uso de substantivos e vocativos e as pronominais, por sua vez, referem-se ao uso dos pronomes pessoais de sujeito. Moreno Fernández (1986, p. 104) trata de expor essa dicotomia:

...los tratamientos nominales [...] suelen estar sujetos, por un lado, a los continuos vaivenes de las modas y movimientos juveniles, por otro, a las peculiaridades de las jergas de todo tipo (profesionales, de barrio, etc.). Los tratamientos pronominales, en cambio, responden a conductas sociales de ámbito más general y, por tanto, su sistematización es subyacente a la mayor parte de los subgrupos sociales, aunque posean diferentes caracteres diatópicos y diastráticos.

Fontanella de Weinberg (*op. cit.*) apresenta três sistemas pronominais de segunda pessoa empregados nas diferentes regiões linguísticas do mundo hispânico: o primeiro é constituído pelos pronomes tú e usted, já ao segundo pertencem o vos, o tú e o usted, enquanto o terceiro sistema é formado apenas por vos e usted. Ao referir-se à Espanha, a autora (*idem*, p. 1501-

1502) afirma que o sistema predominante em todo o país é o primeiro, sendo tú usado como forma de confiança e usted de respeito. Assim, a variante espanhola, no que se refere às formas de tratamento singular, é homogênea. Carricaburo (*op. cit.*, p. 10) sustenta que o tuteo (uso do tú) se impôs sobre o uso de usted, especialmente em áreas urbanas, sendo usado em situações que poderiam ser consideradas de respeito. Em consonância com essa afirmação, o Manual de la nueva gramática de la lengua española (RAE, 2010, p. 322) afirma que o uso do usted vem perdendo espaço no espanhol europeu.

No tocante à Colômbia, Montes (1967, p. 37) afirma, ainda na década de sessenta, que havia um “mosaico de formas y valores que ofrece la segunda persona de singular”. O autor afirma (*idem*), ainda, que o voseo era usado em Bogotá de forma não sistemática. Carricaburo (2004, p. 8), no entanto, afirma que atualmente o voseo está presente apenas na região andina da Colômbia. Já para a *Real Academia Española* (2005), tanto o voseo quanto o tuteo coexistem em grande parte do país, inclusive na capital, Bogotá.

Carricaburo (*op. cit.*, p. 7) afirma que a Colômbia é um país ustededeante, sugerindo que o *ustededeo*¹ se estende por todo o território, sendo mais latente em Bogotá. Moser (2010, p. 286 *apud* CAMPOS, 2010), ao analisar o *ustededeo* na Costa Rica, afirma que este pronome adquiriu um sentido polissêmico e se projeta “(...) en un continuum desde situaciones extremadamente informales hasta contextos sumamente formales, es decir, en cualquier situación comunicativa”. Kapović (2007. *cit.*, p. 84) sintetiza a situação deste imbróglio linguístico: “El vos en la capital fue sustituido por el usted. Hoy en día, sin embargo, parece que el tú está ganando terreno.”

Em suma, como observa Fontanella de Weinberg (*op. cit.*, p. 1401), o sistema pronominal seria um dos aspectos mais complexos da morfossintaxe espanhola dada a sua ampla variação regional.

2. PRONOMES PESSOAIS EM CONTRASTE - VERSÃO ESPANHOLA E COLOMBIANA

Analisaremos o primeiro episódio das duas versões, a original espanhola (2002) e a colombiana (2008). Essa seleção se deveu essencialmente a fatores que podemos chamar de técnicos, pois ambas apresentam maior semelhança quanto à extensão das cenas e às falas dos personagens, além do fato das duas versões estarem ambientalizadas nas capitais, Madri e Bogotá.

Imagem 1 - versão espanhola²



Fonte: Séries Adict – *Aquí no hay quien viva*

Imagem 2 - versão colombiana



Fonte: Películas en español – *Aquí no hay quien viva*

As falas foram transcritas do primeiro episódio da série, nominado *Érase una mudanza* e *Érase un trasteo* nas versões espanhola e colombiana, respectivamente. O primeiro episódio retrata a chegada de um jovem casal ao edifício. Sua chegada, entretanto, não é pacífica: transforma-se em uma confusão causada pelos vizinhos, extasiados com os novos moradores.

Começamos nosso cotejo com um diálogo entre duas moradoras do edifício:

Versão Espanhola	Versão Colombiana
Paloma: <i>¿Y a qué dices que te dedicas?</i>	Yanet: <i>¿A qué te dedicas?</i>
Lucía: <i>Soy promotora inmobiliaria en el holding de mi padre.</i>	Carolina: <i>Yo soy promotora inmobiliaria en el holding de mi papá.</i>
Paloma: <i>¡Qué bien! Trabajando con papá...</i>	Yanet: <i>Ah, ¡qué lindo! Otra vez.... papi</i>
Lucía: <i>Y tú, ¿en qué trabajas?</i>	Carolina: <i>Y tú, ¿qué haces?</i>
Paloma: <i>Mi marido se dedica a la enseñanza. Es una eminencia.</i>	Yanet: <i>Sí, sí... mi marido se dedica a la enseñanza... es una eminencia gris, te cuento...</i>
Lucía: <i>¿Es catedrático?</i>	Carolina: <i>¡No puede ser! Entonces, ¿es catedrático?</i>
Paloma: <i>Sí, sí... da clases de gimnasio en un colegio.</i>	Yanet: <i>Sí, sí... él es profesor de español, o sea, lengua.</i>

Quadro 1: diálogo entre vizinhas

Na versão original, a personagem Paloma, esposa do síndico, acabara de convidar a recém chegada, Lucía, ao seu apartamento. Embora a veterana moradora seja mais velha, observa-se que Lucía utiliza o pronome “tú” e suas respectivas formas verbais⁴, além disso, é uma relação simétrica, ou seja, ambas utilizam a mesma forma de tratamento. Na versão colombiana, o diálogo é semelhante e as personagens empregam as mesmas formas linguísticas que as da versão original.

O trecho abaixo retrata o diálogo de um casal que acabara de chegar ao edifício:

Versão Espanhola	Versão Colombiana
<i>Roberto: Lucía, ¿te importaría abrir esta puerta? Es que esto pesa.</i>	<i>Roberto: Mi amor, ¿tú tienes las llaves?</i>
<i>Lucía: Ya sé que pesa, cariño. Pero no eres el único que va cargado.</i>	<i>Carolina: Robi, se me ha olvidado y el portero quedó entregármelas y yo no lo veo por ninguna parte. ¿Tú, sí?</i>
<i>Roberto: ¿Y por qué no pruebas con la llave?</i>	<i>Roberto: No, mi amor; yo no lo veo. Timbra en algún apartamento, mi vida. Estas vainas pesan, neni.</i>
<i>Lucía: Porque me las tenía que dar el conserje. ¿Tú ves al conserje? Pues no hay llaves.</i>	<i>Carolina: Ay, mi amor; no eres el único que viene cargado.</i>

Quadro 2: diálogo entre namorados

Da mesma forma que no diálogo anterior, percebe-se que ambos utilizam a forma verbal “tú” e mantém uma relação linguisticamente simétrica. O mesmo se passa na versão colombiana.

Se até aqui temos diálogos conforme a norma espanhola, os próximos se distanciam dela de diferentes maneiras: nesta seguinte situação, destaca-se o uso da forma verbal correspondente ao pronome “vos” utilizado por Pacho na versão colombiana, em contraposição ao uso do tú na versão original. Pacho/Paco é funcionário da locadora contígua ao condomínio e se apresenta para o porteiro.

Versão Espanhola	Versão Colombiana
<i>Paco: ¿Eres el portero?</i>	<i>Pacho: ¿Sos el portero?</i>

Quadro 3: diálogo entre amigos

Embora tenham acabado de se conhecer, em ambas versões os personagens se valem de um pronome informal. Acreditamos que isso se deve por terem idades semelhantes e, também, por pertencerem ao mesmo grupo social.

Analisando outros episódios da versão colombiana, constatamos, porém, que Pacho abandona o voseo e passa a utilizar o usted com o mesmo interlocutor, como podemos perceber nos seguintes trechos: “Wilson, ¿cómo está, amigo mío?” / “Hola, Wilson, nosotros hemos decidido grabar esto junto para usted porque somos amigos”⁵.

O diálogo abaixo, que retrata a conversa entre duas amigas que dividem o apartamento, também se difere dos dois primeiros diálogos, já que na versão colombiana uma das personagens utiliza o pronome “usted”.

Versão Espanhola	Versão Colombiana
Alicia: <i>¡Buenos días! Me voy a preparar algo que tengo un hambre...</i>	Verónica: <i>¡Qué día tan lindo! Voy a preparar algo porque tengo un hambre...</i>
Belén: <i>¿Por qué siempre te levantas de buen humor?</i>	Luz: <i>¡Qué maldita manía que tiene usted de levantarse feliz todos los días! Eso debe ser como una enfermedad. ¿Por qué no va al psicólogo?</i>
Alicia: <i>He dormido bien. ¡Estoy contenta! Hoy es uno de esos días que me siento feliz.</i>	Verónica: <i>He dormido bien. ¡Estoy contenta! Además, hoy es uno de esos días que me siento plena y divina.</i>

Quadro 4: diálogo entre amigas

É certo, neste caso, que o uso deste pronome poderia ser marcado, isto é, o uso do *usted* é reflexo da situação (a personagem Luz mostra-se aborrecida por sua amiga acordar sempre de bom-humor).

No trecho abaixo, transcrito de um diálogo entre duas irmãs idosas que moram juntas, evidencia-se o uso do *usted* numa situação informal. Neste caso, no entanto, temos uma relação assimétrica, dado que, enquanto uma das interlocutoras utiliza o *usted*, a outra lança mão de uma construção com o pronome oblíquo átono “te”, que corresponde ao tú.

Versão Espanhola	Versão Colombiana
Vicenta: <i>Marisa, Marisa, sal un momento.</i>	Chavita: <i>¡Finita, Fina!</i>
Marisa: <i>¡Pero bueno! ¿No ibas tú a la compra?</i>	Finita: <i>Y luego, ¿usted no se había ido pa'el supermercado?</i>
Vicenta: <i>Estos son nuestros nuevos vecinos del tercero.</i>	Chavita: <i>Te presento a los vecinos nuevos del cuarto.</i>

Quadro 5

Assim como no trecho anterior, o uso do *usted* poderia estar relacionado à situação. No entanto, como afirma a socióloga argentina Catalina Weirnerman (1976), tais mudanças são bem menos frequentes do que costumava ser há séculos atrás. Outra hipótese é a de que o *ustedeo* e *tuteo* presentes na versão colombiana poderiam estar concernidos a questões de ordem diastrática, pois os personagens que usam o tú têm maior formação escolar. Nessa perspectiva, há estudos, como o de Olaya (2005), que observam o espanhol bogotano em função da identidade social do emissor. Segundo a linguista (*idem*), o *tuteo* predomina nos estratos socioculturais superiores na fala bogotana, mas, na fala popular⁶, é praticamente

desconhecido, como ressalta Rosselli (2004, p. 12). Contudo, observamos, a partir da análise de outros episódios, que os personagens tendem a alternar as formas de tratamento com os mesmos interlocutores, o que gera, como aponta García Rodríguez (2014, p. 8), problemas de sistematização. Nos parece, ainda, que a configuração histórica e geográfica da cidade tem um papel importante nesse conflito, visto que nesse espaço convergem todas as variedades do país (OLAYA, *op. cit.*, p. 3).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A diferença entre as duas versões, dentro do que nos propomos a analisar, se encontra no uso das formas de tratamento em situações informais. Não obstante, julgamos que essas diferenças não se sustentariam como um fator motivador para a criação de uma versão local, mas, ligadas a outros de ordem linguística, como a questão lexical e fonética, seriam um contraponto importante e decisivo para uma rede de televisão, uma vez que, como afirma Rodríguez (2011, p. 62) “el hecho de que un producto esté grabado en español no lo iguala en aceptación en toda la comunidad hispanohablante”. Os telespectadores tendem a preferir produtos locais e regionais nos quais, além do idioma, podem encontrar outros elementos de identificação (CHAVARRÍA, 1997, p. 2). Nesse sentido, as formas de tratamento podem ser consideradas como um elemento identitário.

A despeito das considerações teóricas dissonantes sobre as formas de tratamento do espanhol bogotano, não só os personagens operam como pontos de referência para milhões de telespectadores que partilham de uma experiência comum e de uma memória coletiva, como defende Thompson (*op. cit.* p. 219), mas também seus respectivos usos linguísticos.

Como vimos, embora envolva questões linguísticas e culturais, o processo de adaptação é predominantemente comercial, visto que as emissoras de televisão, como afirma o sociólogo britânico John Thompson, “têm por objetivo alcançar a maior audiência possível, pois o tamanho da audiência pode afetar diretamente a valorização econômica dos produtos em questão” (2011, p. 292). Na mesma via, Woodward (2014, p. 18), trabalhando com a questão da identidade, assevera que “Os anúncios só serão eficazes no seu objetivo de nos vender coisas se tiverem apelo para os consumidores e se fornecerem imagens com as quais eles possam se identificar”.

Para obter êxito nessa empreitada, modifica-se, como tratamos de explanar neste trabalho, alguns elementos linguísticos. Para Thompson (*op. cit.* p. 290), essas e outras técnicas são “...mecanismos institucionalizados que possibilitam reduzir a indeterminação que brota da ruptura entre produção e recepção, e fazem isso de uma maneira que coadune com os objetivos gerais das instituições interessadas”. A questão linguística não seria, portanto, a causa única de se fazer uma adaptação, mas, sim, uma consequência desse complexo processo.

No entanto, é importante não perdermos de vista que se trata do gênero sitcom, no qual a cor local, que é construída principalmente pela língua, é de extrema importância. Dessa forma, o que encontramos nessa adaptação vai de encontro à prática do uso do chamado "espanhol neutro/internacional", uma vez que pode estar relacionado mais fortemente ao fenômeno da glocalização.

NOTAS

1. Ao uso do usted como forma de confiança/informalidade dá-se o nome de ustedeo.
2. Disponível em <<http://seriesadicto.com/serie/aqui-no-hay-quien-viva>>. Acesso em 24/maio/2016.
3. Disponível em <<http://seriesadicto.com/serie/aqui-no-hay-quien-viva>>. Acesso em 24/maio/2016.
4. No espanhol, a tendência é o não preenchimento dos pronomes pessoais de sujeito, assim sendo, se levará em consideração neste artigo as formas pronominais - quando aparecem - e também suas respectivas formas verbais.
5. Trechos extraídos respectivamente dos episódios “Érase un desgobierno” e “Érase un descubrimiento”.
6. O termo habla popular alude ao socioleto popular, o qual, segundo o autor, é usado pelos estratos inferiores da escala social de Bogotá.

BIBLIOGRAFIA

- CARRICABURO, N. *Las fórmulas de tratamiento en el español actual*. Madrid: Arco libros, 1997.
- CASTILLO, G. P.; REY, P. R. "La sitcom o comedia de situación: orígenes, evolución y nuevas prácticas". In: Fonseca, *Journal of Communication*. Salamanca, v. 1, p. 188-218. jan. 2010. Disponível em: <<http://revistas.usal.es/index.php/2172-9077/article/view/11875>>. Acesso em: 30 abr. 2015.
- COGOLLOS, E. C. "Mecanismos de construcción de la identidad cultural en las series de ficción: El caso de la televisión autonómica en España". In: *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, Colima, v. 10, n. 20, p. 45-77. 2004. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=31602003>>. Acesso em: 30 abr. 2015.
- CHAVARRÍA, M. P. "Variables dialectales del español: ¿Valor agregado o descuento cultural en el flujo de productos audiovisuales?". In: *Razón y palabra*, ISSN-e 1605-4806, N.º. 7, 1997
- DI TULLIO, A. & MALCUORI, M. (2012). *Gramática del español para maestros y profesores del Uruguay*. Montevideo, ANEP. ProLEE.
- FANJUL, A. "Policêntrico e Pan-hispânico. Deslocamentos na vida política da língua espanhola". In: Xoán, BAGNO; M. (orgs.). *Políticas da norma e conflitos linguísticos*. São Paulo: Parábola, 2011. p. 299-332.
- FERNÁNDEZ, M. "Sociolingüística de los tratamientos. Estudio sobre una comunidad rural". In: *Anuario de Letras*, XXIV (1986), pp. 87-120.
- _____. *Qué español enseñar*. Madrid, Arco/Libros, 2000. 95 pp.
- FONTANELLA DE WEINBERG, María Beatriz. 1999. "Sistemas pronominales de tratamiento usados en el mundo hispánico". *Gramática Descriptiva de la lengua española*. Ed. I. Bosque y V. Demonte. Madrid: Espasa-Calpe. 1401-25.
- GARCIA, R. A. (2014). Las fórmulas del tratamiento en el español colombiano. *Seminario "Lingüística variacional: el uso de la lengua española en el mundo"*. Universität Viadrina Frankfurt Oder (Alemania)
- KAPOVIĆ, MARKO (2007): "Fórmulas de tratamiento en dialectos de español: fenómenos de voseo y ustedeo." *Hieronymus*, 1, 65-87. Zadar: Sveučilište u Zadru. Disponível em: <https://www.google.com/url?q=http://www.unizd.hr/portals/16/casopis/Marko_Kapovic_Voseo_y_ustedeo.pdf&sa=D&ust=1484581096580000&usg=AFQjCNE6gPBEGuokq9bWoc3IS7H6bsnQKQ>. Acesso em: 20/05/2016.
- MEDINA, M. (2007). "Explotación económica de las series familiares de televisión". Em: *Communication & Society*, v. 20, n.º 1, p. 51-85. Disponível em: <http://www.unav.es/fcom/communication-society/es/articulo.php?art_id=50>. Acesso em: 30/04/2015.
- MONTES, J. J. (1967): "Sobre el voseo en Colombia", *ThBICC XXII*, págs. 94-100.
- PUEBLA MARTÍNEZ. B., et. al, (2014). *Remakes a la española. El proceso de adaptación de series extranjeras en España*. Em: Vivat Academia, p. 19-42. Disponível em <<http://www.vivatacademia.net/index.php/vivat/article/view/564>>. Acesso em: 16/08/2015.

- RAE (2010). *Manual de la nueva gramática de la lengua española*. Madrid: Espasa.
- ROBERTSON, R. *Globalização: teoria social e cultura global*. São Paulo: Vozes, 1992.
- RODRÍGUEZ, P. L. "Español de España y español de América en el doblaje: La variación lingüística a través de un estudio de caso". In: Sáez, Daniel; Braga, Jorge et al. *Últimas tendencias en traducción e interpretación*. Iberoamericana, 2011.
- THOMPSON, J. B. *Ideologia e Cultura Moderna: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa*. Tradução do Grupo de Estudos do Instituto de Psicologia da PUCRS. Petrópolis: Vozes, 2012.
- WEINERMAN, C. *Sociolingüística de la forma pronominal*. México: Editorial Trillas, 1976.
- WOODWARD, K. "Identidade e diferença: uma introdução teórica". In: SILVA, Tomaz Tadeu da. (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. 14ª ed. Petrópolis/RJ: Vozes, 2014.

Resenha

Para ler a história da América Latina

PRADO, Maria Ligia & PELLEGRINO, Gabriela. *História da América Latina*. São Paulo: Contexto, 2014. 206 p.

No ensino básico brasileiro, a América Latina aparece no contraponto e quase como “entidade”. Nas discussões que competem à disciplina de história, em que figura com presença mais efetiva, é sempre trazida como contraste absoluto ou processo paralelo às experiências brasileiras. Pensar a emancipação, a formação dos estados nacionais, as políticas de massas e as ditaduras civil-militares no Brasil, oferece a oportunidade de espiar os *hermanos* para classificá-las como dissidentes ou coincidentes. A diversidade de tensões, contradições e impasses, é reduzida a essa mirada, como se a ideia de América Latina pudesse concentrar as diversas histórias e estórias das nações que a compõem. Assim, na contramão deste olhar redutor e a partir de anos dedicados ao estudo da complexidade dos processos históricos Latino-Americanos, as historiadoras Maria Ligia Prado e Gabriela Pellegrino oferecem em seu livro, *História da América Latina*, uma leitura que amplia as discussões e enriquece os contrapontos possíveis entre as trajetórias diversas dos países ao sul do rio grande.

Na introdução do livro, as autoras pontuam o interesse de propiciar ao leitor brasileiro um “amplo quadro” da história da América Latina. Mas, se a ideia de uma amplitude de temas e discussões poderia supor ausência de profundidade nas discussões, a obra vai na direção contrária. O livro é dividido em doze capítulos que recortam grandes temas e períodos históricos. Após uma introdução, em que se discute a historicidade do nome e da ideia de América Latina, adentramos o capítulo intitulado “A crise dos domínios coloniais na América” e terminamos, depois de um logo percurso, com “Cultura e política na América Latina Contemporânea”. No entanto, estes grandes temas são trazidos pelas autoras em sua riqueza de conflitos, apresentando as principais questões, ideias políticas e culturais que estavam em voga, sem perder de vista os sujeitos desta história. Encontraremos aqueles cujos nomes nos são comuns, ainda que saibamos pouco de suas trajetórias, até outros que ficaram à margem das grandes narrativas históricas e que são recuperados pelas autoras, ilustrando a diversidade de vozes nos debates.

O primeiro capítulo começa com o desenlace trágico da história de um dos personagens mais interessantes e importantes do período colonial: Tupac Amaru. Depois de narrada sua brutal execução, as autoras comentam sua biografia, para então, a partir desta personagem, adentrar as tensões políticas e sociais no Vice-reino do Peru do século XVIII, ampliando em

seguida o leque de discussões para o contexto colonial latino-americano.

Não por acaso é Tupac Amaru que abre as portas da história para o leitor. A força simbólica da rebelião liderada pelo descendente inca repercute política e culturalmente até hoje. Pensando esta repercussão no teatro, no século XIX, em 1821, o argentino Luís Ambrosio Morante estreia a peça *La rebelión de Tupac Amaru*, em meio ao fervor dos movimentos independentistas, o dramaturgo vem na esteira daqueles que o consideram o pai dos movimentos de emancipação; no século XX, sua imagem também é amplamente aproveitada: o argentino Osvaldo Dragún, em 1957, e o chileno Sergio Arrau, em 1980, evocam, respectivamente em *Tupac Amaru* e *Tríptico de Tupac Amaru*, a simbologia da rebelião para discutir os impasses de sua contemporaneidade imersa nos contextos de repressão e violência. O percurso deste personagem na história da cultura nos coloca uma questão fundamental e que está amplamente trabalhada na obra de Maria Ligia Prado e Gabriela Pellegrino: para além do sucesso ou do fracasso de alguns projetos, a importância simbólica destas personagens é também mola propulsora da história e ultrapassa sua trajetória.

É assim com Simón Bolívar, que morre desencantado e desacreditado a caminho do exílio e que, poucos anos depois, é celebrado no contexto de emancipação da Venezuela como herói nacional. É assim com Juan Domingo Perón que encontra apoiadores desde a extrema esquerda à extrema direita, em desdobramentos do chamado peronismo que ele jamais poderia prever e que censura posteriormente em seu retorno à Argentina. É assim com José Martí, evocado por Fidel Castro como mentor intelectual da revolução cubana de 1959, e Augusto César Sandino, mártir da revolução sandinista na Nicarágua dos anos 60.

As autoras também resgatam outras personagens menos conhecidas, abrilhantando o livro com suas histórias que, mesmo não tendo a mesma reverberação dos generais e letrados, nos convidam a pensar estes grandes debates históricos e sociais em casos como o de Policarpa Salavarrieta. Nascida no território que hoje compreende a Colômbia, Pola, como era conhecida, colhia informações dos realistas, nas casas onde trabalhava como costureira, e as repassava aos guerrilheiros emancipacionistas. Acabou fuzilada em Bogotá depois de descoberta. Sua execução fora registrada em um quadro de pintor anônimo, dando a dimensão da comoção causada por sua morte.

O século XX é abordado a partir de sua gama de discussões intensas e novas maneiras de conceber a América Latina. Inicia-se a análise com a revolução mexicana em sua multiplicidade de discussões, reivindicações e confrontos, passando pela efervescência social dos anos 60, pós-revolução cubana, nos intensos debates culturais sobre o papel da arte na revolução e os conflituosos limites do engajamento, no âmbito da literatura (ao retomar o boom latino-americano e as polêmicas divergências de seus escritores) e da música (a partir das discussões sobre a canção engajada).

O Brasil, como parte integrante da América Latina, aparece recorrentemente, não mais

sendo contraposto a uma “entidade”, mas integrando os processos, como a ação na Guerra do Paraguai (1864-1870), ou refletindo criticamente sobre experiências partilhadas. No capítulo “Ditaduras militares e sociedade civil”, as autoras partem de uma reflexão deste processo no âmbito da América Latina para depois pensarem as especificidades dos regimes militares em Chile, Argentina e Peru. O leitor brasileiro, munido de maior repertório quanto aos processos aqui ocorridos, pode pensar, a partir das menções feitas pelas autoras, as similaridades, diferenças e os ecos no presente deste episódio que são comuns a todas as nações que viveram a experiência do autoritarismo.

A linguagem fluida, preocupação das autoras para ampliar o público leitor, se une a uma narrativa contínua que, para além do brilhante encadeamento que torna a leitura ainda mais prazerosa, proporciona a percepção de que algumas questões fundamentais são recorrentes nos debates sociais e que não são superadas, sobretudo a questão indígena, que aparece desde Tupac Amaru, passando pelas reformas liberais e a dissolução dos pueblos indígenas e encontra eco nas tentativas de modernização da virada do século XIX para o XX e na revolução mexicana.

Esta *História da América Latina* de Maria Ligia Prado e Gabriela Pellegrino proporciona ao leitor ávido de conhecer as questões os personagens e os principais debates da história latino-americana, um primeiro encontro que o coloca em contato com as grandes narrativas (guerras, batalhas, revoluções), mas também com estas personagens, como a rebelde Pola, o audacioso Calfucurá e a reluzente Evita Perón, quase sempre tratadas à margem – quando tratados – e que aqui ganham espaço, mostrando como estas biografias podem nos oferecer uma visão mais dinâmica da história. Para os leitores já habituados com as temáticas discutidas, a leitura é igualmente prazerosa, pois a continuidade da narrativa e a maneira como estes “destinos coletivos” se articulam com estes sujeitos resgatados pelas autoras, possibilitam uma reflexão sobre a própria ideia de história e suas complexas articulações.

BRUNO VERNECK

Colaboradores

ADILSON DA SILVA (UNIFESP) Contato: adilsonslv@live.com.

ALEXANDRE BAQUERO LIMA (USP) bacharel em Letras – Português e Espanhol, pela Universidade de São Paulo (USP). E-mail para contato: baquerolima@gmail.com.

ALINE CELIA TONON PARRA (USP) Bacharela em Letras pela Universidade de São Paulo com habilitação em Português e Espanhol. Durante a graduação cursou matérias na Pontifícia Univesidad Católica de Lima, Peru em 2013 e na Universidadde Buenos Aires, Argentina em 2016. E-mail: aline.parra@usp.br

ANA FERREIRA é graduanda em Letras (português-espanhol) pela Universidade de São Paulo, e foi intercambista na Universidad de Buenos Aires. Autora dos livros *Amadora* (2001) e *Carne Crua* (2004), e das peças de teatro *As Priscillas de Elvis* (1996), *Dueto do Ciúme* (1998), entre outras. E-mail: ana.ferr@hotmail.com.

ANA GABRIELA PETILLO FAVERSANI REIS (USP) Graduada em Letras pela FFLCH - USP, bacharelado Português e Espanhol, licenciatura em Português, realizou pesquisa de Iniciação Científica entre 2015-2016, financiada pela Fapesp. E-mail: anafaversani@gmail.com.

ANA LAURA RALA (USP)

BRUNO VERNECK (USP) Graduando em Letras da Universidade de São Paulo, atualmente é bolsista da FAPESP, desenvolvendo pesquisa científica junto ao Departamento de Letras Modernas (DLM) da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH), atuando na investigação de temas relativos às formas e processos históricos no teatro Hispano-Americano (ênfase em dramaturgia comparada).

EULÁLIO MARQUES BORGES (UFV) Graduado em Letras pela Universidade Federal de Viçosa, Viçosa, Minas Gerais, Brasil. Email: eulaliomarques@hotmail.com.

FRANCISCO EDUARDO PADULA (USP) Aluno de graduação na área de Espanhol, mestre em Literatura Espanhola (2010). email para contato: fepkastro@usp.br.

LaJunta

revista de graduação em espanhol